

A photograph of an industrial site, likely a water treatment plant, featuring a large cylindrical structure under construction. The structure is surrounded by a complex network of metal scaffolding and ladders. The background shows a clear sky and some industrial buildings. The overall tone is industrial and somewhat somber.

II FESTIWAL DZIAŁAŃ MIEJSKICH

# MIASTOGRAF

**1 > 10** PAŹDZIERNIKA **2009**

[www.miastograf.pl](http://www.miastograf.pl)

### **Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich TOPOGRAFIE**

to grupa ludzi, którzy uwierzyli w Łódź i postanowili działać na rzecz rozwoju swojego miasta. Rozpowszechniamy wiedzę o kulturze i historii Łodzi, promujemy pozytywny wizerunek miasta i wspieramy budowę tożsamości lokalnej mieszkańców. W tym celu organizujemy imprezy artystyczne i akcje edukacyjne oraz tworzymy projekty internetowe poświęcone historii Łodzi.

#### **Główne pola działania:**

- >Portal Topografie.pl Łódź miejscami opisana
- >Festiwal Działań Miejskich Miastograf
- >Gry Miejskie
- >Spotkania i debaty wokół kwestii miejskich

**Przewodnicząca:** Agata Zysiak

**Wice-przewodniczący:** Wiktor Marzec

**Sekretarz:** Michał Grelewski

[www.stowarzyszenie.topografie.pl](http://www.stowarzyszenie.topografie.pl)

Górska 6/4, Łódź 92-114

tel.: +48 501 445 002



**TOPOGRAFIE**



MIAS TOGRAF

---

# II FESTIWAL DZIAŁAŃ MIEJSKICH MIASTOGRAF

---

---

Odświeżyć swój związek z miastem, doświadczyć jego przestrzeni w sposób nieutylitarny, nie jako konieczny koszt ponoszony w drodze do celu, lecz cel sam w sobie. Iść tak, żeby nigdzie nie dojść, a może – jeśli ma się szczęście – zabłądzić. \_\_\_\_\_

Z tym że w Łodzi – mieście prostym i zarazem tajemniczym jak procent składany – prędzej czy później zawsze trafia się na tę samą trasę. Już Tuwim wiedział, że jedyna opcja to „sto razy tam i sto z powrotem Po- między Krótką i Nawrotem”. Moja zwyczajowa trasa przesunięta jest nieco na północ – od Jaracza do Tuwima, a używając nazwy obowiązującej, kiedy mieszkał tu poeta od Cegielnianej do Przejazdu. Dokładnie dwa numery dalej, jeśli trzymać się buchalteryjnej precyzji, od bramy przy Piotrkowskiej 102.

Tego ostatniego – moim zdaniem – bastionu prawdziwej kultury miejskiej, wysepki burżuazyjnej przestrzeni publicznej w morzu hałaśliwych punktów z kebabem i drewnianych twierdz, w których serwuje się piwo na metry. \_\_\_\_\_

Nic nie pozostało z dawnego przepychu tej ulicy. Na wieży domu konfekcyjnego Emila Schmechela nie migają już lampki reklamujące sąsiedni kinematograf „Odeon”, a przed przeciwległym kinoteatrem „Casino” dawno nie stoi już szwajcar w liberii. Idę i nagle – zaskoczenie. Odkrycie na tym wielokrotnie przemierzonym odcinku. W którejś z tysięcy i jednej łódzkiej bram kątem oka dostrzegłem coś, czego nigdy wcześniej tu nie widziałem. Wszyscy urbaniści podkreślają, że Łódź jest miastem za dużych kwartałów. Dopiero na zdjęciach lotniczych widać, jak olbrzymie i wspaniałe przestrzenie kryją się na tyłach kamienic. Tu, na końcu długiego podwórka zamiast szarej cery oficyny – ściana zieleni. Park, a raczej nieprzenikniony gąszcz, odgradzony żelaznym płotem. Najpewniej to jakaś zapomniana odnoga jednego

---

z dziś zupełnie zdziczałych ogrodów pobliskich willi, zbudowanych na swojej prywatnej ulicy przez Ludwika Meyera. Dziś pozbawiony swojej funkcji, znaczenia, sensu. Intryguje jedynie prześwietną przeszłością i zupełnym niedopasowaniem do otaczających go gór szarych kamieni. Łódź jest ciekawa tylko dzięki odkrywaniu tego, co już nie istnieje. \_\_\_\_\_

Nikt chyba nie zaprzeczy, że w Łodzi mieszka się trudno i w wielu aspektach daleko jej do kształtu, jakiego oczekiwać powinniśmy od europejskiego miasta o takim rozmiarze. Wielu, nie mogąc znieść niskiego standardu przestrzeni miejskiej lub nie widząc dla siebie perspektyw, wyjeżdża. Niewielu zaś przybywa, skuszonych obietnicami rozwoju. A to właśnie siła przyciągania jest jedną z podstawowych cech metropolii, którą Łódź była w XIX wieku. Dziś wydaje się jednak przede wszystkim miastem bez pamięci. Jego mieszkańcy poruszają się wśród gruzowisk fabryk i cuchnących bram śródmieścia niczym barbarzyńcy po pozostałościach rzymskich budowli. Bez zrozumienia i bez przywiązania. Nie mieszkają, lecz pomieszkują – z zamkniętymi oczami i zaciśniętym nosem, potykają się o wyszczerbione chodniki. \_\_\_\_\_

Są jednak też tacy – i jest ich na szczęście wielu – którzy z niezwykłym uporem manifestują swoje przywiązanie do Łodzi. Badają historię miasta i jego przestrzeni, od wielkich fabryk po włazy kanalizacyjne. Każdy okrucieństwo przeszłości jest ważny, gdyż stanowi materialny nośnik pamięci i tożsamości. Jak wskazują filozofowie zajmujący się tematem przestrzeni, warunkiem przywiązania się do jakiegoś miejsca jest zrozumienie. Aby przemienić pustkę w miejsce, musimy nadać mu sens. Sens jest warunkiem oswojenia i zadowolenia. \_\_\_\_\_

Gdyby chcieć wskazać nić łączącą wszystkie teksty w niniejszym katalogu, byłoby to zainteresowanie przeszłością Łodzi i jej przestrzenią oraz *habliebe* – skomplikowane uczucie miłości-nienawiści. Niniejszy katalog - podobnie jak wydarzenia festiwalowe, przeglądy filmowe, projekty artystyczne, koncerty i zabawy podwórkowe - ma ukazać miasto z wielu perspektyw. Dostarczając kolejnych sensów, chcielibyśmy pomóc zadowolić się w łódzkiej przestrzeni wyobraźni. \_\_\_\_\_

---

## **SPIS TREŚCI**

---

Z Andrzejem Bartem  
rozmawiają  
Ewa Ciszewska  
i Andrzej Michalak

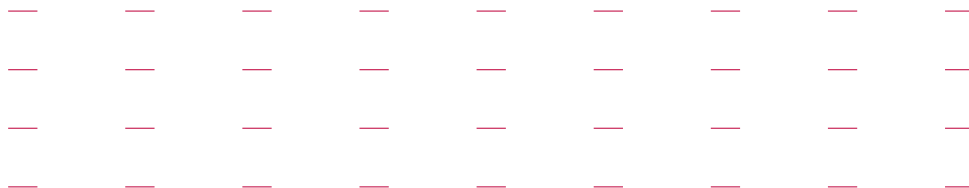
Ewa Ciszewska  
Andrzej Michalak

**PRZEGLĄD FILMÓW O ŁODZI \_\_\_\_ 6**

**MOJE FILMY WZIĘŁY SIĘ \_\_\_\_ 14**  
**Z PISARSKIEJ NUDY**

**W SŁUŻBIE PAMIĘCI \_\_\_\_ 26**

- o filmach dokumentalnych  
Andrzeja Barta



Łukasz Biskupski

**KIOSKI/KIOSKE \_\_\_\_ 52**

Hannah Borisch

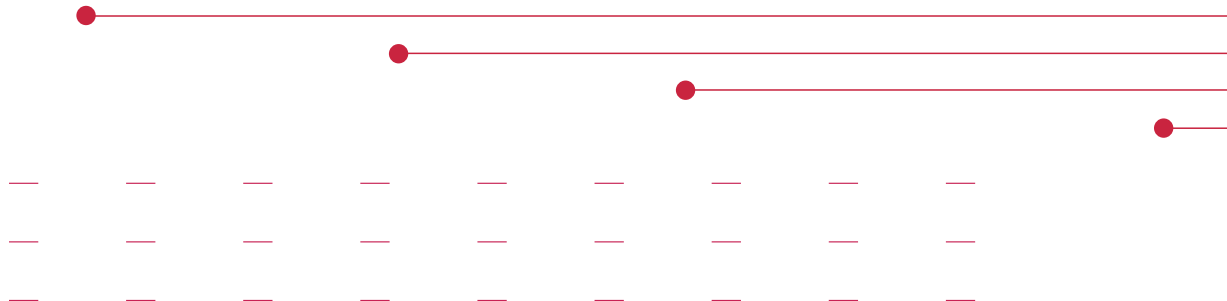
**KIOSKI/KIOSKE \_\_\_\_ 58**  
CZĘŚĆ I (NIEMCY)

Igor Rakowski-Kłos  
Malwina Wadas

**ZŁE MIASTO? \_\_\_\_ 66**  
Tajemnice Łodzi  
w powieściach  
Ludwika Starskiego

Juljan Starski

**TAJEMNICA HOTELU IMPERIAL \_\_\_\_ 80**  
Łódzki romans kryminalny  
odcinek 6.



Kurator: Ewa Ciszewska

● **PRZEGLĄDY FILMÓW O ŁODZI**

## PRZEGLĄD FILMÓW ANDRZEJA BARTA

**A**ndrzej Bart, łodzianin, jest jednym z najciekawszych polskich powieściopisarzy. W 1991 roku otrzymał Nagrodę Kościelskich za książkę *Rien ne va plus*. Ze znakomitym przyjęciem spotkały się jego dwie ostatnie książki: *Don Juan raz jeszcze* (2006) oraz *Fabryka muchołapek* (2008). Ta ostatnia w niebanalny sposób odpowiada o Chaimie Rumkowskim, kontrowersyjnym przewodniczącym Judenratu w Ghetto Litzmannstadt w Łodzi.

Mniej znane jest oblicze Andrzeja Barta jako miłośnika Łodzi i filmowca. Pisarz jest również twórcą filmów dokumentalnych poświęconych Łodzi i postaciom z nią związanych. Wyreżyserował między innymi dokument *Café Mocca*, opowiadający historię słynnej łódzkiej kawiarni, istniejącej tylko przez kilka lat po wojnie, w której zbierali się w najslawniejsi artyści tego okresu. Film *Pałac* opowiada zaś o jednym z barwniejszych łódzkich fabrykantów, Oskarze Konie i jego pałacu, późniejszej siedzibie łódzkiej Szkoły Filmo-



wej. Z kolei pochodzący z 1997 roku dokument *Ewa R.* ukazuje skomplikowaną i poruszającą relację między Arturem Rubinsteinem, sławnym, uwielbianym przez świat ojcem a jego dziećmi.

Na podstawie scenariuszy Barta powstały ostatnio dwa filmy, oba w reżyserii Borysa Lankosza: dokument *Radegast* (2008) oraz film fabularny *Reviewers* (2009). Ten ostatni zdobył szereg nagród na 34. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, w tym najważniejszy laur – Złote Lwy dla najlepszego polskiego filmu fabularnego.

fot. Krzysztof Wojciewski

## JUBILEUSZ WFO

# Z

okazji jubileuszu 60-lecia Wytwórni Filmów Oświato okazji jubileuszu 60-lecia Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi zaprezentujemy wybór najciekawszych krótkometrażowych filmów o Łodzi pochodzących z przepastnych archiwów WFO. Filmy te stwarzają niesamowitą okazję aby przenieść się w przeszłość Miasta Kominów, na nowo usłyszeć jego mieszkańców, przyrzeć się jak pracowali i jak spędzali wolny czas. Zapraszamy do podróży tramwajem po brukowanej Piotrkowskiej, do zerknięcia do fabrycznych hal i pałaców wielkich przemysłowców Łodzi. Filmy ułożyliśmy w trzy cykle: w pierwszym z nich, zatytułowanym Rozrywka w robotniczej Łodzi, pokażemy m.in. pochodzący z 1954 roku film Wojciecha Jerzego Hasa – późniejszego twórcy Pamiętnika znalezionego w Saragossie – pt. Nasz zespół, ilustrujący działalność Zespołu Pieśni i Tańca przy Zakładach Mechanicznych im. J. Strzelczyka w Łodzi. Cykl drugi, Fabryka – centrum wszechświata, koncentruje się wokół różnych aspektów działalności zakładów przemysłu tekstylnego w Łodzi. Godny polecenia jest Krawiec dla

milionów (1970) Leszka Skrzydło, dokument zaangażowany, mający na celu wyjaśnić nurtującą klientów sprawę niedostępności w sklepach zarówno szerokiej gamy rozmiarów jak i fasonów ubrań. Łódź – portret miasta, ostatni z proponowanych zestawów, to niepowtarzalna okazja, by obejrzeć Pałace Ziemi Obiecanej, będące inspiracją dla Ziemi Obiecanej Andrzeja Wajdy oraz z wdziękiem zrealizowaną Ulicę Piotrkowską, ilustrującą przemiany głównej ulicy Łodzi do 1966 roku.



## ŁÓDŹ W OBIEKTYWIE SZKOŁY FILMOWEJ

**T**argowa 61/63 to adres-legenda. Sercem kampusu Szkoły Filmowej jest dawna willa fabrykanta Oskara Kona. Wokół niej, w rozległym parku, mieszczą się liczne budynki dydaktyczne i produkcyjne. Miejsce to tętni życiem dzięki studentom z całego świata, którzy już od ponad sześćdziesięciu lat przybywają do Łodzi, zwabieni magią miejsca i przekonaniem, że właśnie tutaj spełnią swoje marzenia o robieniu filmów. Szkoła Filmowa jest niewątpliwie jednym z najważniejszych miejsc na mapie – nie tylko filmowej – Łodzi. Jej pedagodzy i absolwenci od końca lat czterdziestych XX wieku do dzisiejszego dnia przyglądają się transformacji miasta. Pragniemy zaproponować Państwu obejrzenie filmów pochodzących z archiwum Szkoły, ujętych w dwa cykle: *Studenci o Łodzi* oraz *Studenci o Szkole Filmowej*.

*W szkole udowodniłem sobie, że potrafię pisać i że potrafię się tym podzielić* – powiedział Wojciech Jerzy Has. Cykl filmów prezentujących spojrzenie polskich i zagranicznych studentów Szkoły na „miasto włóknianek” jest niepowtarzalną okazją, aby przyjrzeć

się jak fascynująca, tajemnicza i inspirująca może być Łódź. W zestawie znajdują się realizacje obrazujące Łódź sprzed kilkudziesięciu lat, ale także filmy ilustrujące okres transformacji w Łodzi oraz obecny wygląd miasta.

W cyklu *Studenci o Szkole Filmowej* przedstawiamy filmy, które wyrażają kontakt studentów ze swym „państwem w państwie”, które na terenie Łodzi tworzy Szkoła Filmowa. Filmy te pokazują, jak wyglądała Szkoła przed laty, kto w niej studiował, i co zdecydowali się utrwalić jej uczniowie dla przyszłych widzów. Szczegółowej uwadze polecamy *Pierwsze etiudy* (1948) Kazimierza Sheybala pokazujące studentów Szkoły i ich pierwsze kroki w przybytku, w którego holu widnieją hasła: „Ze wszystkich rodzajów sztuk film jest dla nas najważniejszy” (Lenin); „Film pomaga klasie robotniczej i jej partii wychowywać pracujących w duchu socjalizmu” (Stalin).

fot. Klaudia Chmielecka

## PROJEKCJE SPECJALNE

# N

*EKROPOLIS* (2009), reż. Andrzej B. Czulda

Nekropolie to miejsca o niezwyklej atmosferze, gdzie czas staje się wymiarem szczególnym, w którym liczą się najbardziej uczucia i pamięć.

To one wiążą teraźniejszość z przeszłością, a pomniki i epitafia przypominają o tych, którzy odeszli na zawsze. Do cmentarzy o wyjątkowym znaczeniu historycznym i artystycznym należą nie tylko warszawskie Powązki, czy krakowskie Rakowice, ale także Stary Cmentarz przy ul. Ogrodowej w Łodzi. W sposób szczególny opowiada

on o dziejach miasta, o życiu i losie jego mieszkańców, a jego trójwymiarowy charakter sprawia, że jest to cmentarz unikalny w skali kraju i Europy. Przez długi okres był to poniekąd cmentarz elitarny – miejsce pochówku przedstawicieli starych mieszczańskich rodów i wielkich przemysłowców, a także łodzian zasłużonych dla miasta. [...] Wszystko to skłania do refleksji i pytania, czy bez tych cieni, które zawarły na Starym Cmentarzu tak szczególne trójprzymierze istniałaby Łódź? I czy byłaby taka, jaką jest dzisiaj? (opis ze strony autora)

**B**

*BALUCKIE GETTO* (2008), reż. Pavel Štingl

Rzadko możemy spojrzeć na Łódź oczami kogoś z zewnątrz. Czeski reżyser dał nam tę szansę. Z jednej strony przypomniiał ważny epizod z historii Litzmannstadt Ghetto: przybycie i dzieje transportów z Europy Zachodniej, a z drugiej poruszył drażliwy temat kształtu dzisiejszych Bałut. Štingl wskazuje, że obecne terytorium na północ od Piotrkowskiej jest bardzo specyficzną enklawą, zamkniętą dzielnicą, swoistym gettem. Bałuty, praski Žižkov, warszawska Praga: każde miasto ma swoje „wyklęte” dzielnice, miejsca owiane tajemnicą, grozą, złą sławą. Są to jednocześnie miejsca, które fascynują, przyciągają, budzą ciekawość. Film Štingla, choć sam reżyser nie stawiał sobie celu sformułowania diagnozy socjologicznej, jest dobrym punktem wyjścia do dyskusji na temat sposobów wykluczenia, nad źródłami istnienia dzisiejszych gett. *Baluckie getto* stawia także



pytanie o kapitał kulturowy tego typu miejsc, o sposób funkcjonowania „gorszych” dzielnic w ramach prężnie rozwijających się organizmów miejskich. Jaka będzie przyszłość Bałut? – pyta nas o to przyjaciel z Czech.

## ŁÓDZKIE KWARTALNIKI FILMOWE

D

la pasjonatów Łodzi oraz łowców filmowych ciekawostek przygotowaliśmy projekcje *Łódzkich Kwartalników Filmowych* – kronik filmowych realizowanych przez Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi na zlecenie Łódzkiego Domu Kultury. *Łódzkie Kwartalniki Filmowe*, o średniej długości dziesięciu minut, realizowano w latach 1975-1979. Prezentowano je jako tzw. „dodatek” w szeregu łódzkich kin. Łącznie powstało dziewięć Kwartalników (grudzień 1975, czerwiec 1976, wrzesień 1976, grudzień 1976, listopad 1977, maj 1978, lipiec 1978, listopad 1978, maj 1979) – pięć z nich pokażemy w ramach przeglądu. Zrealizowane na kolorowej taśmie, w duchu socjalistycznego optymizmu, ilustrują budowanie nowych szkół, rozwój przedsiębiorstw, odświeżanie pomników,

spotkania establishmentu partyjnego z pracownikami łódzkich zakładów. Warto podkreślić, że przy realizacji zdjęć do Kwartalników pracowali znakomici operatorzy tacy jak Krzysztof Ptak, Ryszard Lenczewski, Roman Dębski, Jerzy Bezkowski, Zbigniew Wichłacz.

*Łódzkie Kwartalniki Filmowe* są unikatowe także ze względu na fakt, że żadne inne miasto poza Łodzią nie mogło się pochwalić produkcją własnych kronik filmowych. Tak więc łodzianie mogli oglądać nie tylko ogólnopolskie wydania kronik (*Polska Kronika Filmowa*), ale także zapoznać się w kinie z wiadomościami z lokalnego podwórka za sprawą Kwartalników poświęconych tylko i wyłącznie Łodzi. Warto podkreślić, że te unikatowe materiały zostaną pokazane po raz pierwszy od ich premierowych pokazów w latach siedemdziesiątych.

## FILMY Z ARCHIWUM TVP ŁÓDŹ PRZEDSTAWIA: TOMASZ LASOTA

# M

łośnik Łodzi i tropiciel tajemnicy z nią związanych, Tomasz Lasota, przedstawi przegląd archiwalnych relacji reporterskich TVP Łódź oraz reportaż Andrzeja Malisza *Tramwajem przez trzy województwa* – unikalny zapis ostatniego kursu najdłuższą linią tramwajową w Polsce z Tuszyňa do Lutomiarska.

Tomasz Lasota jest znany widzom TVP w Łodzi dzięki programowi *Łódzkie bez tajemnic*, w którym prezentuje pasjonatów historii swojego najbliższego otoczenia. Ludzi, którzy zbierają różne materiały, czy to filmowe czy drukowane, dawne fotografie czy po prostu przedmioty – świadectwa dawnej kultury i historii. Podczas sobotniego spotkania Tomasz Lasota opowie także o swoich bohaterach, prezentując wybrane fragmenty programów. Dowiemy się o działalności internetowego muzeum Koluszek, miłośnikach kolejek wąskotorowych w Rogowie i Krośniewicach, czy wreszcie o odnalezionym przez łódzkiego kolekcjonera pierwszym łódzkim telebimie z 1910 roku.



A photograph of a man with dark hair, wearing a white button-down shirt, sitting in a dark room. He is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. He is holding a clear glass in his left hand. The background consists of dark, vertical folds, possibly curtains. The lighting is focused on the man, creating a high-contrast scene against the dark background.

● **MOJE FILMY WZIĘŁY SIĘ Z PISARSKIEJ NUDY**

Z Andrzejem Bartem  
rozmawiają Ewa Ciszewskai Andrzej Michalak



## DROGA DO FILMU

**J**est pan znany przede wszystkim jako pisarz. Skąd pomyśli, aby zacząć realizować filmy?

**M**oje filmy wzięły się przede wszystkim z pisarskiej nudy. Pisarstwo to zawód twardy, doświadcza się w nim prawdziwej samotności. Napisaną powieść czuje się w plecach. Więc filmy to powód do wyjścia z domu i spotkania się z ludźmi. Powód poważniejszy od gry w tenisa na przykład. Moja żona wie o tym i założyła Grupę Filmową Fargo. Wzięła na siebie najgorsze. Dzięki niej mogę spełniać swoje fanaberie bez proszenia o cokolwiek urzędników od kultury. To wygodne, bo nie bardzo umiem prosić, jestem człowiekiem upośledzonym pod tym względem. >

fot. Klaudia Chmielecka

Czy dlatego mógł pan nakręcić *Pałac*, film który opowiada o Oskarze Konie, kiedyś właścicielu całego Widzewa?

**S**tudiując w Szkole Filmowej często zastanawiałem się, w czyjej akurat sypialni słucham jakiegoś wykładu. Po wielu latach dzięki żonie, która wywalczyła na to parę groszy, mogłem zrobić film o właścicielu willi, w której jest teraz Szkoła Filmowa. Podobno do śmierci nie mógł się nadziwić, że w tak małym domku zmieściła się wyższa uczelnia. Henryk Kluba, wówczas rektor szkoły, zagrał Kona, ale także niemieckiego urzędnika mieszkającego w willi podczas okupacji. Jako młodego człowieka pokazałem go też we fragmencie *Dwóch ludzi z szafą* Romana Polańskiego.

W Szkole żywa była tradycja dokumentu kreatywnego. *Pałac* kojarzy się mocno właśnie z nurtem kreatywnym w polskim dokumencie, blisko mu jest do twórczości Wiszniewskiego. Na przykład ta scena, kiedy kończy się wojna i sprzątaczką zdejmuje obraz Hitlera i wiesza Bieruta...

---

---

---

---

---

kadr z filmu *Pałac*,  
reż. Andrzej Bart



**W**iszniewskiego szanowałem, ale myślę, że miał on temperament człowieka zaangażowanego. Był radykalny w swojej sztuce. Dla mnie robienie filmu to odpoczynek umysłu po pisaniu powieści. Tylko pisaniu nadaję najwyższą rangę i jest to moja jedyna prawdziwa walka. Filmy, przynajmniej ze wstydem, robiłem jakby z jedną ręką w kieszeni.

Pana filmy dokumentalne produkuje Grupa Filmowa Fargo. Czy ta nazwa pochodzi od filmu *Fargo* braci Coen?

**T**ak. Kiedy kończyłem *Rien ne va plus* zaczęli *Śmiertelnie proste*, swój pierwszy film. Nie tylko z tego powodu czuję z nimi powinowactwo.

---

## „ZŁE MIASTO” ŁÓDŹ?

---

Co było impulsem do stworzenia cyklu *Złe miasto*? Tytuł ze znakiem zapytania sugeruje, że intencją jest odkłamanie, odczarowanie negatywnego obrazu miasta, z drugiej jednak strony Łódź nie do końca okazuje się „dobrym” miastem.

Często pytają mnie, co tu robię, dlaczego jeszcze nie wyjechałem. Pamiętam uroczystość w Krakowie z okazji przyznania mi Nagrody Kościelskich za *Rien ne va plus*. Po raz pierwszy odbyła się w Polsce, gdyż wcześniej wręczano nagrodę w Szwajcarii. Obecny był cały Kraków z Wisławą Szymborską na czele, wtedy jeszcze bez Nobla. Śpiewy, występy najlepszych aktorów, wino. Potem trącanie się kielichami i gratulacje. Dostojni profesorowie patrzą mi w oczy i każdy w innej intonacji zadaje pytanie: *Pan na pewno jest z Łodzi? A z kim pan tam rozmawia?* Nikt nie mógł uwierzyć, że taka powieść jak *Rien ne va plus* mogła powstać w moim mieście. Przyznacie państwo, że to mogło zboleć. Postanowiłem w krótkich filmach przypatrzeć się ludziom, którzy dawno temu urodzili się w Łodzi i mogli mi powiedzieć, jakie

to było miasto. Ale też wysłuchałem tych, którzy się tylko otarli o współczesną Łódź.

*W Marianie Brandysie, pierwszym filmie z cyklu Złe miasto?, często sięga pan po zabieg inscenizacji.*

To akurat wyniknęło z konieczności. Marian Brandys był już wtedy bardzo chory i mylił wiele faktów ze swojego życia. Józef Piłsudski i Władysław Gomułka potrafili u niego wystąpić w jednej drużynie. Przepraszał wtedy z czarującym uśmiechem i zaczynaliśmy kręcić od nowa. Zobaczyłem, że nie mam filmu, a trudno się było wycofać, bo ekipa czekała. Przypomniałem sobie wtedy opowiadanie Brandysa o jego żydowskiej ciotce, która była oficerem w Powstaniu Styczniowym. Bardzo to odpowiadało mojej chęci skompromitowania naiwnego antysemityzmu części współczesnych łodzian. Zainscenizowałem opowiadanie i zostawiłem ramę w postaci jego wspomnień. Mam satysfakcję, bo opiekujący się pisarzem przyjaciele powiedzieli po projekcji, że był szczęśliwy. Wypadł na ekranie jak mędrzec, którym w istocie był. Umarł niedługo potem.

Czy rozpoczynając pracę nad *Złym miastem*? miał pan wybranych wszystkich bohaterów?

**W** większości byli to ludzie, z którymi miałem ochotę się spotkać i rozmawiać, a bez pretekstu filmowego nigdy bym się na to nie zdobył. Najważniejsza była dla mnie rozmowa, w której nieoczekiwanie Łódź schodziła na dalszy plan, a zwyciężały uwikłania psychologiczne moich bohaterów. Andrzejowi Bukowińskiemu, świetnemu reżyserowi filmów reklamowych w Brazylii wymyśliłem nawet Łódzką ciotkę, aby tylko mógł powstać o nim film. Dzięki temu został na taśmie przejmujący obraz fabryki Poznańskiego zanim jeszcze stała się Manufaktura.

Widać w pana filmach wielki szacunek do osób, które uczynił pan swoimi bohaterami.

**Z**awsze staram się bronić człowieka, który zgodził się stanąć przed kamerą. To przecież ja przychodzę do jego domu i chcę z nim rozmawiać. Najważniejsza jest jednak sprawa,

która stoi za moimi bohaterami. Z obawy, że mój szacunek do bohatera może nie wytrzymać tej próby, rezygnuję nieraz z projektu. Dlatego nie nakręciłem filmu o łódzkim dozorczy obdarzonym niezwykle wyczuciem okoliczności historycznych. Był wzorowym gospodarzem olbrzymiej łódzkiej kamienicy, uniżonym wobec właścicieli i twardym dla natrętów. Kiedy właściciele szli do getta, tylko do niego mieli zaufanie. Pod jego opieką zostawili kolekcję malarstwa i cenne przedmioty – za duże, aby je zabrać ze sobą. Tylko jeden z nich przeżył. Kiedy wrócił, dozorca przywitał go z nieukrywanym zdziwieniem i wyparł się jakiegokolwiek depozytu. O tym, że nie był to antysemita świadczy fakt, że ograbił także Niemców z tego domu, uciekających pośpiesznie przed Rosjanami. Zainteresowało mnie, czy przedsiębiorczość tego człowieka, którą wyzwoliła wojna, posłużyła następnym pokoleniom. Czy posiadanie olbrzymiego majątku sprawiło, że jego potomkowie wyszli z nędzy umysłowej i stali się profesorami lub powszechnie szanowanymi obywatelami? Tym bardziej, że nadszedł czas, w którym dozorczyśko nie musiał się zbytnio wykosztowywać na ich

wykształcenie. Chciałbym wierzyć, że tak się stało, lecz na wszelki wypadek postanowiłem w to nie wnikać.

Czy nie traktował pan nigdy swojej twórczości filmowej jako pewnej wprawki do literatury, jako takiego notatnika pisarza?

**N**otatnikiem pisarza jest życie, a więc i rozmowa z młodymi łodzianami, czyli z państwem teraz. Swoim filmom dawałem to, co i tak wiedziałem o człowieku, choć cieszyło mnie, jeśli rzecz nabierała wartości większej niż się spodziewałem. Rozmawiając z Ewą Rubinstein wiedziałem już, że złe czy dobre miasto przestaje być ważne. Ktoś mi potem powiedział, że skromny film o niej powinien być w telewizjach świata wyświetlany przymusowo po dwugodzinnym oscarowym filmie Reichenbacha o Arturze Rubinsteinie. Jego film jest o wielkim człowieku i muzycznym geniuszu. Mój opowiada o tym, jak za wielkość ojca płacą niekiedy dzieci. A co do wyświetlania w telewizjach świata, to nie wiem, czy film wyświetlony w łódzkiej telewizji dotarł dalej

niż do Sieradza. To pewne pendant do naszej rozmowy o złym mieście. Zdaje się, że musieliście się państwo natrudzić, aby go w ogóle wydobyć na światło dzienne.

---

## FILMOWE I LITERACKIE PODRÓŻE

---

Jedna z postaci, która przedostała się z pana filmów do literatury – mam tu na myśli *Fabrykę mucholapek* – to Marek Rudnicki, bohater filmu *Hiob*.

*Hiob* to mój najbardziej osobisty film. Marek Rudnicki był artystą, który w Paryżu zamiast cieszyć się życiem i poważaniem, zamęczał się wyrzutami sumienia. W czasie wojny po śmierci rodziców udało mu się wyjść z warszawskiego getta, bo miał dobry wygląd, błękitne oczy i wszystko, co wzbudzało szacunek szmalcowników. Przyjęto go do AK i po przeszkoleniu w lasach modlińskich wykonywał wyroki na denuncjatorach i zdrajcach. On, któremu ojciec lekarz wpoił, że życie ludzkie jest największym dobrem. Do końca życia nie mógł się

z tym pogodzić. Film mógłby być o wiele dłuższy, lecz chirurgicznie skupiłem się na wycięciu wyrostka, bez ruszania wątroby. Wyrzuciłem więc na przykład historię, z którą Marek musiał się zmierzyć po wyjściu z getta. Jego żona i teściowie nie mieli dobrego wyglądu i tylko on mógł swobodnie poruszać się po mieście i przynosić żywność. Mieszkali w wynajętym pokoju na Marszałkowskiej. Dom z dużym podwórzem i dwoma bramami. Któregoś dnia na podwórzu podszedł do niego człowiek: *Panie kolego, taka sprawa. Tam się podobno Żydzi ukrywają* – i wskazuje na jego okno – *jakby pan sprawdził, które to dokładnie mieszkanie, to się potem podzielimy nagrodą*. Nie mógł nakrzyczeć na bandytę, bo byłoby to podejrzane, a gdyby odmówił, to ten i tak nie zrezygnowałby ze zdobyczy. Powiedział więc: *Proszę pana, tu jest takie przejście na drugą stronę domu, że stamtąd lepiej im zajrzemy w okna*. Wprowadził go do piwnicy i tam ukręcił mu głowę chwytem, jakiego się nauczył na tajnym szkoleniu wojskowym. Oczywiście zaraz uciekli z tego domu. Ta opowieść nie weszła do

filmu, bo nawet w cyklu o złym mieście byłoby zbyt bolesne oglądać taką Warszawę. O wiele przyjemniej jest patrzeć na złych Niemców.

*W pana literaturze podróż w czasie jest stałym motywem. Podobną funkcję – umożliwienie sięgnięcia do innej epoki – pełni inscenizacja, która pojawia się w wielu filmach.*

**W** *Marianie Brandysie*, jak mówiłem, inscenizacja była koniecznością. W *Pałacu* oprócz Oskara Kona ważną była Szkoła Filmowa, a więc i film. Stąd trochę środków rodem z przedwojennego kina. Nie odważyłem się jednak przy groszowym budżecie inscenizować wstrząsającej sceny, którą opowiadała mi pani, która podczas okupacji służyła w pałacu. Prosiłem więc aktora, aby do kamery opowiedział o tym, że Kona trzymano w domku ogrodnika, i że któregoś dnia żołdacy obcięli mu brodę i kazali mu tą brodą czyścić jego własny samochód, którym oczywiście jeździł już ktoś inny.

*A jak to wyglądało przy Café Mocca?*

**Z**ainteresowałem się krótkim okresem po wojnie, kiedy to Łódź była omal stolicą Polski. Chciałem o tym opowiedzieć na przykładzie słynnej kawiarni, która wtedy istniała, a po której nie ma najmniejszego śladu. Inscenizacja dała mi możliwość dotknięcia czegoś, czego nie można już dotknąć. Z tego filmu sam czegoś się dowiedziałem o tym czasie. Erwin Axer wspomina na przykład, że jeszcze w 1946 roku ludzie spotykali się w Café Mocca i debatowali, wyjechać na Zachód, czy zostać. Granica nie była jeszcze tak szczelna, a wojsko co niedzielę chodziło do kościoła. Dekrety stalinowskie, socrealizm, miały dopiero nastąpić – ale o tym opowiada film *Rewers*.

Chcąc odczarować Łódź jako złe miasto podaje pan przykłady osób wychowanych w międzywojniu, ale nie ma w pana filmach postaci z młodszego pokolenia, które mogłyby reprezentować jakieś wartości związane z Łodzią.

**P**ewnie dla spokoju ducha. Wolę docierać do czasów, kiedy nie było napisów antyżydowskich na ścianach. Niemieccy

przodkowie pisarza Andrzeja Brauna przyjechali do Łodzi na sankach ciągniętych przez psa. Wieźli na nich maszynę tkacką. Tak tworzyła się wielonarodowa Łódź. Chłopaki bili się nieraz po podwórkach, jednak przy takim przemieszaniu narodowym w mieście, wyglądało to na prawdziwą sielankę. Gdyby teraz powtórzyć to jako eksperyment, obawiam się, że byłby tu drugi Belfast. 300 tysięcy ludzi innej narodowości, trochę bardziej zamożnych, ale i nieprzyzwoicie biednych, jak chociażby Żydzi na Bałutach, mogłoby nie przeżyć. To co mówię jest wizją, którą sam się straszę, ale przecież mogłoby też być zupełnie inaczej.

Operatorem pana filmów był Rafał Wróblewski.

**W**iele wniósł do tych filmów, bo widzi wszystko. Kiedy zaczęliśmy być młodym człowiekiem po Szkole, teraz jest moim przyjacielem. To jeden z największych talentów operatorskich. Na przeszkodzie do zrobienia międzynarodowej kariery staje mu tylko niechęć do jej zrobienia. Odmawia propozycjom fabularnym. Jest człowiekiem osobnym i za to go lubię.



fort. Krzysztof Wojciewski

---

## LITZMANNSTADT GETTO

---

Jak jest związek pomiędzy filmem *Radegast* a powieścią *Fabryką mucholapek*?

Żaden, poza tym, że kiedy pisałem *Fabrykę mucholapek*, żona szukała pieniędzy na *Radegast*, film o dwóch społecznościach żydowskich, które spotkały się w łódzkim getcie. Żydzi z zachodu Europy, którzy zawsze lekceważyli swoich braci ze Wschodu, zmuszeni byli przyjechać na łódzkie Bałuty. Byłem zajęty *Fabryką*, a więc o reżyserowanie poprosiłem świetnego dokumentalistę Borysa Lankosza.

Jak się ogląda *Radegast* to widać w nim pana. Tematyka, sposób realizacji, Wrocławski czytający przemówienia Rumkowskiego – czuje się, że to jest pana styl.

Trudno, aby było inaczej, jeśli napisałem scenariusz, znałem dobrze sprawę i byłem jakby ochroniarzem Borysa, który jako filmowiec po raz pierwszy dotykał przeszło-

ści. Musiał poradzić sobie w sytuacji, do której nie ma filmowych materiałów i której prawie nikt nie przeżył. Ja w filmie zwykle improwizuję na fortepianie, a Borys gra Vivaldiego, ale z tego mariażu coś wyszło. Mieliśmy też trochę szczęścia w tej blisko pięcioletniej robocie, bo tyle z przerwami trwała realizacja. Pojechaliliśmy do Berlina, na stację Grunewald z której wywożono Żydów do Łodzi, a potem już bezpośrednio do Oświęcimia. Chcieliśmy mieć nastrojowe zdjęcia z zamkniętego już dla ruchu peronu. Zamiast pustki zobaczyliśmy policjantów, także na koniach. Borys żartuje, że nie mogli się przecież dowiedzieć o naszym przyjeździe. Potem nadciąga tłum ludzi, dużo młodzieży. Okazuje się, że za chwilę odbędzie się tu niemiecko-żydowska uroczystość w hołdzie wywiezionym. To zupełny przypadek dla filmu.

Łoziński nazywa to darem Boga dla prawdziwego dokumentalisty...

I ta dziewczyna, która śpiewała kadisz. Była jak anioł...

Postać Przełożonego Starszeństwa Żydów, Chaima Rumkowskiego, pojawia się zarówno w *Fabryce mucholapek* jak i w *Radegaście*. W *Radegaście* – być może za sprawą aktorskiej interpretacji Bronisława Wrocławskiego – jest postacią zdecydowanie antypatyczną.

**W** *Radegaście* postać Rumkowskiego służy czemu innemu niż w *Fabryce mucholapek*. Jest figurą, która ma podkreślić stosunek Żydów łódzkich do Żydów zachodnich. Sposób, w jaki się do nich zwraca, mówi wiele o różnicach między nimi. W *Fabryce mucholapek* mówię o nim wszystko, co wiem, a przede wszystkim to, co czuję. Przecież nad wyrokiem myślałem od kiedy tylko dowiedziałem się o wrzuceniu go żywcem do pieca krematoryjnego. To ja w powieści uruchamiam teatralną maszynę wywołującą grzmoty, a jako adwokat wygłaszam mowę za prokuratora. To ja uderzam laską w krzesło dopóki jej nie roztrzaskam i mówię mu to, co bym powiedział, nawet gdyby był moim ojcem. Ale nie zapominam też, że z getta łódzkiego uratowało się najwięcej Żydów w całej Europie. Znam dzieci, które Rumkowski

kazał adaptować swoim podwładnym i które dzięki temu przeżyły. Teraz są starszymi ludźmi, którzy przez swoje życie wiele zrobili dla świata. Każdego dnia dziękują, że Rumkowski istniał.

## **DEBIUT W FILMIE FABULARNYM**

Niebawem wchodzi do kin film *Fewers*, do którego napisał pan scenariusz. Jak ocenia pan kondycję polskiego kina?

**M**ówiąc szczerze, myślę, że nasze dwudziestolecie zostało dla polskiego kina zmarnowane. Kiedy w 1989 roku wybuchła wolność byłem przekonany, że wreszcie będzie dobry czas dla filmu. Żadnej cenzury, tępych urzędników, zapanuje ekonomiczny konkret. Myślałem, że osiemdziesiąt procent produkcji to będą błyskotliwe filmy komercyjne, *Vabanki* jakież, za które zapłaci publiczność, natomiast pozostałe filmy będą filmami, jeśli nie wybitnymi, to w każdym razie ważnymi. Nie będzie już miejsca na filmy kręcone dla samego kręcenia. Państwo, czyli państwowa

telewizja, nie da już pieniędzy na coś, na co nie będzie pokrycia w wartości, bo przecież skompromituje się jako mecenas. Śmiać mi się chce ze swojej naiwności. Co nie znaczy, że przez te dwadzieścia lat nie było dobrych polskich filmów. Wszyscy dobrze je znamy. Po prostu jest ich śmiesznie mało w oceanie przeciętności.

*Rewers* jest typowany jako jeden z faworytów 34. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

---

---

---

---

**W**ierzę, że film zrobi dobre wrażenie na publiczności. I to jest najważniejsze. Sami państwo wiedzą, że często o filmach czy książkach nagrodzonych nie pamięta się już w miesiąc po premierze.

Jak powstawał scenariusz *Rewersu*? Równoległe z powieścią?

**P**owieść to właściwie scenariusz, tyle że przepisany starszanniej. Pomysł wziął się z mojej powieści *Rien ne va plus*. Bożenka, chodząca przeciętność, pracuje w czasach stali-

nowskich w wydawnictwie i mieszka z bojącą się wszystkiego matką. Kiedy wychodzi dekret, nakazujący oddawać złoto i dolary, matka gotowa jest pozbyć się pamiątkowej monety, lecz Bożena znajduje dla niej skrytkę doskonałą. Codziennie ją polyka i w ten sposób mogłaby nawet bezpiecznie wejść z nią do gmachu Urzędu Bezpieczeństwa. Pewnego razu napadają ją chuligani, a z opresji wybawia ją wspaniały mężczyzna. Odprowadza do domu, a kiedy się potem oświadcza, mówi: *A może byś tak mężczyznomu pomogła w pracy? Machnęłabyś poemacik raz w tygodniu...* Chce, aby donosiła na swojego dyrektora. Kiedy Bożena odmawia, mężczyzna szantażuje ją swoją wiedzą o polykanej monecie. To wiedza diabelska, bo przecież nikt nie mógł wiedzieć o jej samotności w łazience. Na trzech stronach stworzyłem więc metaforę stalinizmu, nie opisując piwnic i bicia. Dziewczyna popełniła samobójstwo. O innych postaciach z *Rien ne va plus* mało pamiętałem, lecz słabość Bożeny nie dawała mi spokoju. Po latach dostała ode mnie drugie życie. Pozwoliłem jej jeszcze raz zmierzyć się ze złem, tym razem z innym skutkiem.

Czy od początku widział pan Borysa Lankosza jako reżysera?

**J**emu pierwszemu opowiedziałem o swojej decyzji opisanie powtórnych losów Bożeny, a właściwie Sabiny, bo takie, przez roztargnienie, dałem jej imię w drugim życiu. Wiedziałem, że ze swoją wrażliwością artystyczną i brakiem tupetu sam jest godny tego, aby przy okazji i jemu zmienić życie. W scenariuszu jest dużo kobiet i wiedziałem, że Borys da sobie z nimi radę. I tak się stało. W filmie grają wielkie aktorki, Krystyna Janda, Anna Polony, które niedoświadczonych reżyserów zjadają na śniadanie. Borys Lankosz ciągle żyje.

---

*Rozmawiali: Ewa Ciszewska  
i Andrzej Michalak  
(Cafe Verte, Łódź, 29.08.2009).*

*Wywiad autoryzowany.*



---

---

● **W SŁUŻBIE PAMIĘCI** – o filmach dokumentalnych Andrzeja Barta

Ewa Ciszewska, Andrzej Michalak

---

fot. Elzbieta Lempp

---

*Jest w Polsce takie miasto – złe.*

*I jakże obłudne, bo jakby w welon żałobny spowite, a drwiące ze śmierci.  
Tysiące szczytów wyniosło w podniebia wysoko, a spodem we krwi się płuży.  
Nieugiętą moc czerpie z wiotkich kwiatów bawełny, a z martwego złota życie.  
Występkom zawdzięcza zasługę.*

Zygmunt Bartkiewicz, *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku*

---

**T**ak pisał Zygmunt Bartkiewicz w swojej książce zatytułowanej *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku*. Publikacja, wydana po raz pierwszy w 1911 roku, była zbiorem szkiców autora na temat pogrążonej w porewolucyjnym zamęciu (po wydarzeniach 1905 roku) Łodzi. Praca Bartkiewicza była jeszcze kilkakrotnie wznawiana (najpierw dwa razy za życia autora: w 1918 i 1930 roku oraz, jak do tej pory ostatni, w *Bibliotece „Tygła Kultury”* w 2001 roku). Bartkiewicz, pisząc swą książkę początkowo w formie cyklu reportaży, ukazujących się regularnie w warszawskim tygodniku „Świat”, wskazywał przede wszystkim na ogromne różnice społeczne wśród mieszkańców Łodzi: z jednej strony istniała najbogatsza klasa, składająca się z przemysłowców, fabrykantów i kupców, z drugiej, żyjąca często w nędzy i wyzysku,



najbiedniejsza warstwa robotników. Taki obraz Łodzi, m.in. za sprawą Bartkiewicza, zapisał się w polskiej literaturze, zaś Łódź zyskała, obok „ziemi obiecanej”, także miano „złego miasta”. Na to postrzeganie Łodzi jako „złego miasta” (tym razem już nie tyle w literaturze, ile bardziej

w ogólnej świadomości Polaków, a zwłaszcza – co ciekawe – wśród rodowitych łodzian) złożyła się jednak z czasem jeszcze inna istotna okoliczność. Była to mianowicie bliskość Warszawy. Sąsiedztwo stolicy sprawiło, iż to właśnie tam „emigrowali” niemal wszyscy najzdolniejsi, tam też koncentrowało się życie artystyczne i kulturalne (jak

wspominają bohaterowie *Café Mocca*, wyjątkowe pod tym względem były pierwsze lata powojenne, kiedy to w Łodzi znalazła się cała ówczesna elita kulturalna i intelektualna

kraju, zaś miasto odgrywało rolę „zastępczej” stolicy Polski). Tymczasem już kilka lat po wojnie Łódź znalazła się w niefortunnej sytuacji „ubogiego krewnego”, który służyć może, w najlepszym wypadku, za coś w rodzaju ekonomicznego i kulturowego zaplecza dla stołecznego miasta. Sytuacja niewiele zmieniła się zaraz po 1989 roku: wraz z transformacją ustrojową przesunięciu uległ tylko punkt ciężkości opisywanego wyżej zjawiska. Warszawa była przestrzenią dla rozmaitych inwestycji i inicjatyw, stała się także, zwłaszcza dla młodych ludzi, wymarzoną miejscem do „zrobienia kariery” (niezależnie od tego, jakiego rodzaju kariera wchodziłaby w grę). Do Łodzi natomiast przyłgnęła etykieta miasta niechcianego, szarego, zaniedbanego i smutnego. Czy zatem diagnoza postawiona przez Zygmunta Bartkiewicza na początku ubiegłego wieku byłaby nadal aktualna? Wydaje się, że w ostatnich latach sytuacja zaczyna się nieco zmieniać, jednak jeszcze na początku XXI wieku gorzka formuła, zawarta w tytule książki zdawała się dobrze opisywać sposób postrzegania Łodzi, nie tylko przez jej



kadr pojawiający się w każdym filmie z cyklu *Złe miasto?*

mieszkańców. Taki właśnie tytuł: *Złe miasto?* nosi cykl filmów dokumentalnych Andrzeja Barta, zrealizowanych w latach 1997 – 2002. Z tym, że – co ważne – tytuł ten opatrzony jest znakiem zapytania. Czy zatem Łódź widziana oczami Andrzeja Barta rzeczywiście jest owym „złym miastem”? Czy może, wręcz przeciwnie, obalona tu zostaje stereotypowa wizja miasta nieprzyjaznego, które łamie charaktery i pogrąża swoich mieszkańców w marazmie moralnym i umysłowym?

Andrzej Bart jest artystą wciąż chyba zbyt mało znanym. Jak sam przyznaje, nie jest tak, że programowo unika rozgłosu medialnego, ale zdecydowanie bliższa jest mu pozycja artysty, który wypowiada się nie poprzez publiczne występy, ale własną twórczość:

*O randze fachu pisarskiego decydują napisane książki, a to, czy ich autor jest karłem, czy koszykarzem, nie ma żadnego znaczenia dla literatury. Choćby grafoman zapewniał panią, że napisał coś dobrego, i na dowód pokazywał swoje kolorowe zdjęcia,*

*to po przeczytaniu kilku zdań, będzie pani wiedziała wszystko. Tak więc wychodzenie artystów przed swoje dzieło nie ma żadnego znaczenia. Chyba, że jest to działanie świadome, jak u niektórych autorów sztuk plastycznych, którzy z samej swojej obecności potrafią uczynić obiekt sztuki. Jeśli jednak można nie brać w tym wszystkim udziału, radziłbym każdemu piszącemu, aby uciekał gdzie pieprz rośnie<sup>1</sup>.*

Wydaje się, że do niedawna Andrzej Bart pozostawał niemal nieobecny w świadomości zarówno ogólnopolskiego, jak i łódzkiego środowiska kultury. A jest on bez wątpienia jednym z najważniejszych polskich pisarzy po 1989 roku. Ma w swoim dorobku kilka znakomitych powieści, z których bodaj najslynniejszą jest *Rien ne va plus* (1991), za którą autor nagrodzony został prestiżową nagrodą Kościelskich. W następnych latach pisarz wydał nie mniej intrygujące książki, m.in. *Pociąg do podróży* (1999), *Don Juan raz jeszcze* (2006) oraz nominowaną w 2008 roku do nagrody Nike *Fabrykę mucholapek*.

---

<sup>1</sup> *Przeszłość trzyma mocno.*  
Z Andrzejem Bartem rozmawia  
Justyna Sobolewska, „Polityka”  
15 czerwca 2009 r.

Wcześniej, w 1999 roku, ukazała się jeszcze powieść pt. *Piąty jeździec Apokalipsy*, którą Bart opublikował pod pseudonimem Paul Scarron Junior.

Andrzej Bart jest także autorem filmów dokumentalnych, których tematem jest najczęściej Łódź, czy też – może ściślej – ludzie w różnoraki sposób związani z Łodzią. Owo „umiłowanie” Łodzi znajduje swój wyraz także w literaturze Barta, jednak w jego twórczości filmowej jest ono chyba najbardziej widoczne. To właśnie filmy dokumentalne autorstwa Andrzeja Barta znajdują się w centrum zainteresowania tego tekstu. W swojej kilkunastoletniej „karierze” filmowej artysta zrealizował ich dziesięć: pięć filmów składających się na cykl *Złe miasto?* (*Marian Brandys* – 1996, *Café Mocca* – 1997, *Ewa R.* – 1997, *Pałac* – 1998 i *Czczot* – 1998) oraz filmy o Andrzeju Braunie (*Andrzej Braun* – 2000), Marku Rudnickim (*Hiob* – 2001), Halinie Szwarz (*Powinność* – 2001), Andrzeju Bukowińskim (*Maestro* – 2002) i Ryszardzie Stanisławskim (*Ryszard Stanisławski. Próba przypomnienia* – 2003). Poza tym Bart jest także autorem scenariuszy filmów wyreżyserowa-

nych przez Borysa Lankosza: dokumentalnego *Radegastu* (2008) i fabularnego *Rewersu* (2009).

Tadeusz Lubelski, pisząc o polskim filmie dokumentalnym po 1989 roku, zaproponował wyodrębnienie we współczesnym dokumencie kilku wiodących nurtów. Jeden z nich nazwał dokumentem biograficznym<sup>2</sup>. Z całą pewnością do tej właśnie grupy zaliczyć można niemal wszystkie filmy Andrzeja Barta. W większości z nich uwaga reżysera skupiona jest na konkretnych ludziach: Marianie Brandysie, Ewie Rubinstein, Andrzeju Braunie czy Andrzeju Czeczocie – w tych filmach, w których już sam tytuł wskazuje na głównego bohatera opowieści. Ale także w pozostałych utworach najczęściej to indywidualne postacie są przedmiotem zainteresowania twórcy (*Hiob*, *Powinność*, *Maestro* czy *Pałac*). Co jednak łączy te wszystkie Bartowskie opowiadania? Czy tylko Łódź, która jest dla nich pewnym wspólnym motywem, spinającym życiorysy osób (w większym lub mniejszym stopniu z tym miastem związanych), o których Bart opowiada? Czy jest może w nich coś jeszcze, co sprawia, że przy całej

---

<sup>2</sup> T. Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny*, za: [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_film\\_dokumentalny](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_film_dokumentalny) (18.09.2009).

swojej różnorodności zachowują one polor wyjątkowości, a zarazem łączą się w jedną całość? Aby odpowiedzieć na to pytanie, chcielibyśmy uważniej przyrzeć się kilku filmom.

Pierwszym w porządku chronologicznym, ale zarazem nadającym kierunek wszystkim następnym filmom, jest cykl *Złe miasto?*. Otwiera go dokument o Marianie Brandysie, zrealizowany zresztą niedługo przed śmiercią pisarza.

Już w tym filmie widać pewne cechy, charakterystyczne także dla późniejszych filmów Andrzeja Barta. W *Marianie Brandysie* są to: upodobanie do stosowania inscenizacji oraz łączenie płaszczyzn czasowych (przeszłości i teraźniejszości). Ta druga cecha jest także stale obecna w literaturze Barta, gdzie mamy niejednokrotnie do czynienia z częstym i skomplikowanym mieszaniem wymiarów czasowych (np. w *Pociągu do podróży czy Fabryce mucholapek*). Przeszłość jest zatem dla Barta niezwykle ważnym punktem odniesienia, bez którego nie sposób mówić o teraźniejszości. Co wię-

cej, to właśnie przeszłość staje się w jego twórczości tym obszarem, który wręcz zajmuje uprzywilejowane miejsce i do którego artysta nieustannie i w rozmaity

---

kadr z filmu *Marian Brandys*, reż. Andrzej Bart



sposób powraca (jak we wspomnianych wyżej dwóch powieściach, w których bohaterowie odbywają „podróż” do przeszłości).

W *Marianie Brandysie* przedstawiona historia oparta jest na opowiadaniu Brandysa pt. *Powstańcza czapka*. Akcja filmu skupiona jest na opisanym w opowiadaniu jednym epizodzie z dzieciństwa pisarza. Wspomniana inscenizacja zastosowana jest w scenach, które ilustrują fragmenty literackiego tekstu Brandysa (czytane przez Zbigniewa Zapasiewiczą), dotyczące tego właśnie zdarzenia. Co ciekawe, inscenizowane sceny „splecione” są niejako z „rzeczywistością”, czyli z obrazami współczesnej Łodzi. Dzieje się to za sprawą jednego ujęcia, otwierającego główny wątek filmu: aktor grający ojca Mariana i Kazimierza Brandysów idzie wraz z synami ulicą Piotrkowską. Ubiór aktorów, stylizowany na lata dwudzieste, kontrastuje z dzisiejszą scenerią głównej ulicy Łodzi. To wplecenie sceny z przeszłości w czas teraz-

niejszy jest zabiegiem nader często stosowanym przez Barta (zarówno w filmach, jak i powieściach), u którego „to co było” przenika się z „tym co jest” w sposób czasami trudny do uchwycenia. Służą temu także inscenizacje,



---

Erwin Axer, kadr z filmu *Café Mocca* reż. Andrzej Bart

pełniąc rolę swoistego medium pamięci, które przywołują prawdziwe bądź fikcyjne obrazy przeszłości.

Film o Marianie Brandysie, co również charakterystyczne dla większości dokumentów Barta, składa się z dwóch rodzajów ujęć. Z typowych dla filmów dokumentalnych wywiadów, realizowanych w estetyce „gadających głów” (w tym wypadku widzimy na ekranie twarz wypowiadającego się Mariana Brandysa) oraz ze wspomnianych już zainscenizowanych fragmentów, pełniących rolę filmowej fikcji. Co ważne, drugi typ zdjęć najczęściej odznacza się specyficzną kolorystyką: kadry są rozjaśnione, co sprawia wrażenie pewnego odrealnienia, sugerując nam, iż mamy do czynienia z rzeczywistością wyobrażoną, o innym statusie niż ta naoczna, dostępna w bezpośrednim poznaniu. W naszym przekonaniu taka estetyka łączy się z nadrzędnym dla filmów Barta tematem, którym jest pamięć.

Podobne „zderzenie” przeszłości z teraźniejszością znajduje miejsce także w dokumencie *Café Mocca*. Tutaj o tytułowej kawiarni, kultowym miejscu spotkań teatralnego i artystycznego środowiska powojennej Łodzi,

kadr z filmu *Ewa R.* reż. Andrzej Bart



opowiadają Erwin Axer, Stefania Grodzieńska i Edward Dziewoński. Przenoszą nas oni w okres trzech pierwszych lat po zakończeniu wojny, kiedy – jak wspomina

Stefania Grodzieńska – nie było jeszcze atmosfery prześladowań i politycznego terroru (a w każdym razie nie była ona jeszcze tak odczuwalna), zaś kulturalna Łódź tętniła prawdziwym życiem. Tamtej Łodzi – wydaje się mówić swoim filmem Bart – już nie ma, podobnie jak nie ma już kawiarni *Mocca*. W filmie tym ujęcia, w których bohaterowie opowiadają o minionym czasie siedząc naprzeciwko kamery, zestawione zostają z wyobrażonymi scenami z przeszłości. Ponownie Bart posługuje się inscenizacją, która nie tylko przenosi nas w świat tamtej Łodzi, ale także, poprzez zacieranie granicy między fikcją i rzeczywistością, staje się medium pamięci.

W *Ewie R.*, trzecim w kolejności filmie z cyklu *Złe miasto?*, dominuje „estetyka realności”. Jest to zresztą jeden z nielicznych filmów Barta, w którym nie występują sceny zainscenizowane. Dokument ten składa się w gruncie rzeczy z dwóch części. W pierwszej Ewa Rubinstein opowiada o swoim ojcu i o trudnych relacjach między nią a słynnym pianistą. Tej części towarzyszą zdjęcia Artura Rubinsteina z różnych okresów jego życia

(między innymi widzimy mistrza z Pabłem Piccassem i Albertem Einsteinem), zaś w warstwie dźwiękowej słyszemy muzykę w wykonaniu polskiego wirtuoza. W drugiej części, w której bohaterka mówi już głównie o sobie i o własnych artystycznych poszukiwaniach, muzyka wycisza się, zaś obraz wypełniają zdjęcia jej autorstwa. *Ewa R.* należy do najbardziej „filmowych” dokumentów Barta. Postać głównej bohaterki i treść jej opowiadania wydają się na tyle elektryzujące, iż niepotrzebne stają się zabiegi jakiegokolwiek fabularyzacji.

W tego typu zabiegi obfituje z kolei *Pałac*, czwarta opowieść cyklu, której główną postacią jest Oskar Kon, łódzki fabrykant, założyciel i właściciel Widzewskiej Manufaktury. Może właśnie ze względu na fakt, iż główny bohater opowiadania w momencie realizacji filmu już nie żył, jest to najbardziej „kreatywny” obraz w filmowym dorobku Barta. Przedstawia on historię człowieka, którego dzieje reprezentują tragiczne losy polskich Żydów w czasie drugiej wojny światowej i po jej zakończeniu. Łódzki fabrykant, właściciel jednej

z największych fabryk w ówczesnej Europie, po wojnie nigdy nie wrócił do kraju. Jego zakłady stały się własnością państwa, zaś pałac, w którym mieszkał, został zaadaptowany dla potrzeb nowo utworzonej państwowej Szkoły Filmowej. Nic w tym dziwnego, bowiem w nowej polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej – jak wiadomo – kino definiowane było jako „najważniejsza ze sztuk”. W dokumencie Barta w postać Kona wciela się Henryk Kluba (który występuje w tym filmie w potrójnej roli: jako Kon, jako niemiecki urzędnik oraz w cytowanej przez Barta etiudzie szkolnej Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą*). W *Pałacu* mamy do czynienia z czterema rodzajami zdjęć: ze zrealizowanymi w tradycyjnej konwencji scenami wywiadów (w których Ewa Petelska, Janusz Rzeszewski, Janusz Morgenstern i Kazimierz Kutz wspominają swoje pierwsze odczucia po pojawieniu się w budynku łódzkiej Szkoły Filmowej), ze zdjęciami archiwalnymi (m.in. jest to relacja z obchodów jubileuszu dziesięciu lat istnienia zakładowego klubu sportowego przy widzewskiej fabryce), z fragmentami zainsceni-

wanymi z udziałem aktorów (w których widzimy: Oskara Kona, jego syna czy hitlerowskich urzędników z okresu okupacji) i wreszcie także ze scenami zainscenisowanymi, które jednak mają charakter autotematyczny – gdzie występuje aktor grający samego reżysera w trakcie realizacji filmu. Bart stosuje w swoim filmie niezwykle zróżnicowaną estetykę: od ujęć typowo dokumentalnych, po sekwencje fabularyzowane (specyficzne dla filmu fikcji). Dodatkowo jeszcze wprowadza sceny autotematyczne (przenoszące refleksję autora na poziom metatekstowy). Warto także zwrócić uwagę, iż fragmenty, w których Henryk Kluba wciela się w postać Oskara Kona przechadzającego się na tle pałacu i fabrykanckiej dzielnicy, przywodzą na myśl znany krótkometrażowy film Leszka Skrzydły *Pałace ziemi obiecanej* (1967), który – jak wiadomo – był inspiracją dla Andrzeja Wajdy przy kręceniu *Ziemi obiecanej* (1974). Zresztą podobne nawiązania do filmu Skrzydły odnaleźć można w *Nekropolis* (2008) Andrzeja B. Czuldy, zrealizowanym w Wytwórni Filmów Oświatowych dokumencie o Starym Cmentarzu

w Łodzi. Z kolei inne sceny *Pałacu* zdają się nawiązywać do twórczości Wojciecha Wiszniewskiego. Odniesienie takie odnaleźć można przede wszystkim w scenie, w której sprzątaczką w pałacu wiesza na ścianie obrazy. Narrator informuje nas o tym, iż skończyła się wojna (Kon był już wówczas w Argentynie), zaś kobieta zdejmując ze ściany portret Hitlera i na to miejsce wiesza wizerunek Bieruta. Podobne środki wyrazu wielokrotnie stosował w swoich filmach Wiszniewski, budując w ten metaforyczny sposób – podobnie jak czyni to Bart – dyskurs na temat historii. Do tego wątku w twórczości Barta powrócimy przy omawianiu kolejnych filmów. Innym środkiem, z upodobaniem stosowanym zarówno przez Barta, jak i Wiszniewskiego, jest wykorzystywanie starych kronik filmowych. W jednym i drugim przypadku – podobnie jak opisane wyżej zabiegi inscenizacyjne – wpisują one indywidualne losy bohaterów w szerszy kontekst historyczny. Przywołanie twórczości Wojciecha Wiszniewskiego nie jest tu przypadkowe i nie wydaje się nam nadużyciem. Andrzej Bart jest bowiem

w naszym przekonaniu kontynuatorem tradycji dokumentu kreacyjnego, zapoczątkowanej w Polsce w latach siedemdziesiątych właśnie przez dzieła Wiszniewskiego. Ale nie wszystkie filmy Barta charakteryzuje wizyjność i twórcza fantazja. Są wśród nich także utwory mniej „kreacyjne”, bliższe „materii rzeczywistości” (m.in. *Ewa R.*, *Hiob*, *Powinność czy Maestro*). Do tej drugiej grupy zaliczyć można także film o Andrzeju Czeczocie.

---

## **ZŁA ŁÓDŹ ODCZAROWANA?**

---

*Czczot* jest jednym z tych filmów Barta, w których nie występują żadne inscenizacje. Przy bliższym oglądzie okazuje się jednak, że dokument ten odznacza się nieco mniejszym stopniem artystycznej inwencji niż poprzednio omawiane produkcje. Przede wszystkim cały film ma formę zbliżoną do teledysku (lub też krótkiego filmu animowanego). Znamionuje to już początek. Od pierwszej sceny, w której widzimy Andrzeja Czeczotę wchodzącego



do łódzkiej restauracji „Malinowa”, słyszymy rytmiczną muzykę, która będzie odtąd akompaniamentem dla całego filmu. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż Łódź jest w tym filmie dla Barta jedynie pretekstem do tego, aby opowiedzieć historię Czeczota, artysty cenionego

na całym świecie, który z Łodzią stykał się w swoim życiu jedynie sporadycznie. Okazją do tego stał się pobyt Czeczota w Łodzi przy okazji kręcenia pełnometrażowego, animowanego filmu *Eden*. Oprócz szybkiej, nadającej filmowi rytm muzyki, uwagę zwracają także zdjęcia. Dynamiczna kamera z ręki dopełnia wrażenia klipowej konwencji filmu. Poza tym film „utkany” jest z opowieści snutej przez Czeczota (dotyczącej przede wszystkim Nowego Jorku i kariery jaką zrobił w tym mieście), przeplatanych rysunkami jego autorstwa oraz fragmentami *Edenu*. To znów często powtarzająca się cecha filmów Barta: losy bohaterów, o których najczęściej sami opowiadają przed kamerą i ich obraz, dopełniane i komentowane są przez tworzoną przez nich sztukę. Tak jest m.in. w *Éwie R.* (gdzie rolę medium, poprzez które reżyser dookreśla obraz głównej postaci spełniają wykonane przez nią fotografie), *Marianie Brandysie* (gdzie Bart wykorzystuje opowiadanie swego bohatera), *Hiobie* (gdzie analogiczną rolę pełnią obrazy Marka Rudnickiego) czy w *Maestro* (tu z kolei obraz dopełniają krótkometrażowe filmy re-

---

kadr z filmu *Czeczot*,  
reż. Andrzej Bart

klamowe Bukowińskiego). W większości swoich filmów Bart opowiada zatem nie tylko o konkretnych ludziach, ale bardzo często także o ich sztuce. Wracając jednak do *Czczot*: całość filmu spięta jest swoistą klamrą. Utwór ten (nasycony – jak wspomnieliśmy – wymkami ze sztuki Czczota) kończy się czerwoną planszą, na której pojawia się podpis artysty, taki, jakim sygnuje się rysunki i grafiki. Potwierdzać by to mogło zatem tezę o stylu filmu Barta, wzorowanym na krótkometrażowych formach animowanych.

---

---

---

*Czczot* jest filmem, zamykającym cykl *Złe miasto?*. Warto przywołać w tym miejscu słowa, w jakich na filmie Czczot opisuje Łódź:

*Kiedy wyszedłem z pociągu na peron, kiedy usłyszałem sygnał Prążniczki, blaszany głos powitał mnie w mieście Łodzi, nagle pomyślałem, że mimo wszystko, jakbym znalazł się z powrotem w PRL-u. (...) Piłsudski powiedział kiedyś, że Polska jest jak obwarzanek: wszystko co najsmaczniejsze i najlepsze*

*jest na brzegach, a w środku jest dziura. Jest to prawda, bo dziura w środku Polski jest dziurą superłowiańską, superrosyjską. Bo tutaj był zabór rosyjski i wszystkie cechy długotrwałego zaboru skupiły się właśnie na tych ludziach, którzy tutaj żyją. Ludzie są smutni, są przeraźliwie bierni. I są biedni i bierni jednocześnie.*

Gorzkie słowa, w których Czczot mówi o Łodzi i o swoich wrażeniach ze spotkania z tym miastem po wielu latach, dobitnie określają jego stosunek do współczesnej Łodzi. Zresztą podobny obraz miasta wylania się nie tylko z jego opowieści. Wyznanie Czczota dziwnie współbrzmi z odpowiedzią, jakiej udzieliła Ewa Rubinstein na pytanie zadane jej przez Barta, czy chciałaby mieszkać w dzisiejszej Łodzi. „Czy bym mieszkała w Łodzi na stałe? Nie, nie. Teraz, szczególnie nie teraz, bo wszyscy ciekawi ludzie wyjechali, gdzieś indziej pojechali” – odpowiada Rubinstein. Czy zatem Bartowi powiódł się zamiar „odklamania”, odwrócenia negatywnego wizerunku miasta? A może pytanie należałoby postawić inaczej: czy w ogóle

intencją autora było rewidowanie negatywnych opinii o Łodzi? Nie można bowiem niekiedy oprzeć się wrażeniu, że dyskurs o charakterze miasta często schodzi na drugi plan (co jeszcze bardziej dosadnie ukażą kolejne *łódzkie* filmy Barta), podczas gdy na czoło wysuwa się dążenie do zarysowania wielowymiarowej sylwetki człowieka – artysty. Centralnym punktem zainteresowania przywołanych dokumentów jest osoba, jej twórczość, i przede wszystkim, jej pamięć. Filmy Barta to zapisy rozmów z interesującymi ludźmi, którzy dzięki temu, że na danym etapie życia zetknęli się z Łodzią, są w stanie przywrócić współczesnym pamięć o dawnym wyglądzie i charakterze miasta. Ale czyż sam fakt, że miasto może pochwalić się tyloma utalentowanymi, odważnymi, fascynującymi postaciami nie świadczy przeciw tezie, że jest ono złe? Lub, co wydaje się wierniejsze intencji tekstów, należałoby tu użyć czasu przeszłego i wysunąć domysł, że filmy miały za zadanie udowodnić, że miasto nie było złe. Trzeba bowiem uwypuklić, że bohaterami Barta są ludzie, którzy od dawna w Łodzi nie mieszkają i których

w momencie pisania tego tekstu – 2009 roku – często nie było już wśród żywych. Są to opowieści o postaciach i miejscach, których w Łodzi od dawna nie ma. W jednym z wywiadów Bart w obrazowy sposób zilustrował nie tylko brak pamięci Łodzian odnośnie mającej tu miejsce tragedii narodu żydowskiego, ale także dominujący stan specyficznej apatii i marazmu intelektualnego:

*Zapewne z wrodzonej delikatności ludzie wolą nie uświadamiać sobie, że ktoś inny stworzył ich miasto. Często pytam o to, lecz nie znalazłem nikogo, kto wiedziałby cokolwiek o ludziach, którzy kiedyś mieszkali w jego mieszkaniu. [...] W pięknej kamienicy, w której wychowali się Brandysowie, młodzi ludzie w krawatach nie dowierzali, że istniało tam życie przed powstaniem ich biura, a nazwisko Brandys niewiele im mówiło. W Fabryce muchołapek odwiedzam jedno z mieszkań na terenie dawnego getta, a właścicielka słusznie bierze mnie za wariata, bo przecież mieszka w nim od zawsze<sup>3</sup>.*

<sup>3</sup> *Nadzieja i oczekiwanie*. Z Andrzejem Bartem rozmawia Iga Gańczarczyk, Katalog Festiwalu Dialogu Czterech Kultur 2009, red. I. Gańczarczyk, Łódź 2009, s. 42.

---

## **PO ZŁYM MIEŚCIE?: OD ANDRZEJA BRAUNA DO MAESTRA**

---

Kolejne filmy zrealizowane przez Barta wprawdzie nie należą już do cyklu *Złe miasto?*, ale w gruncie rzeczy, stylistycznie i tematycznie wydają się jego kontynuacją.

*Andrzej Braun, Hiob, Powinność i Maestro* (oraz *Ryszard Stanisławski. Próba przypomnienia* - do tego utworu nie udało nam się jednak dotrzeć) są znów filmami biograficznymi, w których Bart opowiada o pojedynczych bohaterach (najczęściej związanych w pewien sposób z Łodzią, choć czasami ten związek jest wręcz marginalny - jak w przypadku filmu *Maestro*). Zwłaszcza zaś trzy pierwsze dzieła łączą się w pewną całość - można zaryzykować twierdzenie, że stanowią swoistą trylogię.

Bohaterami tych trzech filmów są osoby urodzone w międzywojniu, które wychowały się w Łodzi, tu spędziły dzieciństwo i tu w młodzięcym wieku zastała ich wojna. Żadna z nich po wojnie nie wróciła na stałe do Łodzi. To, co jeszcze łączy losy trójki głównych bohaterów to fakt, iż w czasie okupacji wszyscy oni aktywnie działali w konspiracji. Andrzej Braun znalazł

się w Warszawie, został członkiem ZWZ, później żołnierzem AK (po wojnie zamieszkał w Warszawie). Marek Rudnicki (bohater filmu *Hiob*) wraz z rodzicami trafił do warszawskiego getta, stamtąd wydostał się na aryjską stronę i został członkiem Kedywu. Z polecenia dowódców musiał uczestniczyć w wykonywaniu wyroków na zdrajcach, co odzywa się w nim nieustannie jako wyrzut sumienia i nie daje mu spokoju do końca życia. Rudnicki po wojnie osiadł na stałe w Paryżu. Natomiast Halina Szwarz (bohaterka *Powinność*), osoba absolutnie niezwykła i o niezmiernie interesującej biografii, po wybuchu wojny, w wieku szesnastu lat zgłosiła się do łódzkiego oddziału ZWZ. Otrzymała od swoich przełożonych rozkaz podpisania volkslisty i wyjechała w głąb Rzeszy na studia (jako tajny agent polskiego wywiadu). Tam wykonała dwie niezwykle ważne dla aliantów akcje: w Hamburgu (gdzie zdobyła i przekazała swoim przełożonym informacje o lokalizacji ważnych obiektów przemysłowych, stoczni i innych punktów strategicznych, które alianci mogli później zniszczyć) oraz w Berlinie (gdzie udało jej się

zdobyć pracę w Centralnym Archiwum Medycyny Wojennej – tam gromadziła cenne informacje, pozwalające zlokalizować dokładne rozmieszczenie niemieckich jednostek wojskowych na froncie wschodnim). Zwłaszcza – jak się później okazało – ta druga akcja miała nieocenione znaczenie dla działań militarnych aliantów (za obie Halina Szwarz została odznaczona: Brązowym i Srebrnym Krzyżem Zasługi z Mieczami). W maju 1944 roku Szwarz została w Łodzi aresztowana przez Gestapo. Była bita i torturowana. Cudem uniknęła śmierci (był już na nią wydany wyrok) i udało jej się zbiec w czasie transportu więźniów do Niemiec. Po wojnie była prześladowana przez UB. Przebywała najpierw w Krakowie, później w Poznaniu i Warszawie, gdzie ukończyła rozpoczęte w czasie wojny studia medyczne i poświęciła się pracy naukowej. W połowie lat siedemdziesiątych utworzyła pierwszy w Polsce Uniwersytet Trzeciego Wieku.

We wszystkich trzech filmach Bart poważnie ogranicza (zazwyczaj bogaty) repertuar stosowanych przez siebie środków. Niemal nie występują w nich in-



scenizacje: w niewielkim stopniu są one jeszcze obecne w *Powinności*, gdzie widzimy aktorkę odtwarzającą sceny z przeszłości, o których mówi Halina Szwarz; natomiast w *Hiobie* dla zilustrowania zawartych w opowiadaniu Rudnickiego opisów akcji dywersyjnych Bart wykorzystuje fragment fabularnego filmu *Kontrybucja* (1966) w reżyserii Jana Łomnickiego. W trzech wspomnianych filmach

autor zbliża się w stronę subtelnego, oszczędnego stylu dokumentalnego – ich forma opiera się przede wszystkim



kadr z filmu *Hiob*, reż. Andrzej Bart

kim na wizerunku wypowiadających się przed kamerą osób. Wydaje się, że wynika to po części z tego, iż ładunek zawarty w opowiadanych przez jego bohaterów

historiach jest tak wielki, że reżyser nie widział potrzeby dodatkowego „wzmacniania” filmowego efektu. Filmy te nie są jednak całkowicie pozbawione – tak chętnie przez Barta stosowanych – zabiegów „kreatywnych”. Jednym z nich jest częste wykorzystywanie archiwalnych zdjęć i fragmentów kronik filmowych. W *Andrzeju Braunie* są to przede wszystkim stare zdjęcia z przedwojennej Łodzi. W *Hiobie* i *Powinności* pojawiają się fragmenty dokumentalne, w których widzimy np. gestykulującego Adolfa Hitlera (gdy bohaterowie rozpoczynają opowieść o okresie wojny), obrazy defilującego wojska lub też zdjęcia wykonujących wojenne manewry niemieckich czołgów. Obrazy te (będące „obiektywnym” zapisem autentycznych wydarzeń historycznych) zostają w dziełach Barta zderzone z indywidualnymi wspomnieniami bohaterów. Szczególnie wyraźnie jest to widoczne w *Hiobie*, w którym to Bart wprowadza do filmowanej przez siebie przestrzeni telewizyjne monitory. Na nich na przemian pojawiają się fragmenty kronik oraz twarz bohatera, mówiącego o swoich przeżyciach z czasów wojny.



W ten sposób reżyser świadomie pokazuje, iż w swoich filmach stara się zderzyć pamięć zbiorową (manifestującą się w tychże archiwalnych nagraniach) z indywidualną pamięcią swoich bohaterów. Innym elementem, tak często stosowanym przez Barta i obecnym także w trzech omawianych wyżej filmach (zwłaszcza w *Andrzeju Braunie* i *Hiobie*), jest wykorzystanie sztuki tworzonej przez filmowanych bohaterów. W *Andrzeju Braunie* jest to fragment

kadr z filmu *Powinność*, reż. Andrzej Bart

autobiograficznej powieści *Psie pole*, w której pisarz opisuje swoje młodzińcze lata spędzone w przedwojennej Łodzi, zaś w *Hiobie* są to obrazy Marka Rudnickiego, wyrażające m.in. wiele treści i emocji związanych z okupacyjną przeszłością. To właśnie fragmenty dzieł tworzonych przez filmowane postacie (podobnie jak w pozostałych filmach Barta) dopełniają obraz ich indywidualnej pamięci i pozwalają zestawić go z obowiązującą wizją historii. Czy jednak

taka obowiązująca, „obiektywna” wizja jest prawomocna i możliwa? Dyskurs na temat historii zdaje się w filmach Barta nieustannie łączyć i przeplatać z refleksją na temat pamięci (która jest nieodzownym warunkiem istnienia tej pierwszej). Historia staje się jednocześnie drugim wielkim tematem twórczości Barta.

Oglądając filmy Andrzeja Barta nie sposób nie zwrócić uwagi na jeszcze jedną istotną ich właściwość.

Otóż wszystkie one przesiąknięte są atmosferą nostalgii i poczucia, iż świat, o którym opowiadają, bardzo szybko odchodzi do przeszłości. Odchodzą także ludzie. Jakże znaczący w tym kontekście jest fakt, iż w przypadku kilku dzieł, ich bohaterowie niedługo po zrealizowaniu filmów umierali. Stało się tak w przypadku Mariana Brandysa, Andrzeja Brauna, Marka Rudnickiego i Haliny Szwarc. Trudno

oprzeć się wrażeniu, iż Bart stara się w swoich dokumentach „uchwycić” rzeczywistość, która lada moment przeminie, zarejestrować relacje ostatnich świadków, którzy pamiętają jeszcze inny, lepszy świat, który dzisiaj jest już, de facto, przeszłością.

*Maestro* to przedostatni, jak dotąd, dokument wyreżyserowany przez Andrzeja Barta. Różni się on nieco od trzech poprzedzających go filmów. O ile *Andrzej Braun*, *Hiob* i *Powinność* łączą się w jedną całość, o tyle filmowi *Maestro* bliżej jest raczej do opowieści o Ewie Rubinstein



czy Andrzeju Czeczocie. Przede wszystkim dlatego, że bohaterowie dwóch ostatnich filmów należą już – podobnie jak Andrzej Bukowiński, główna postać *Maestra* – do innego, młodszego pokolenia. Są to osoby urodzone jeszcze w latach trzydziestych (pozornie niewiele młodsze od Andrzeja Brauna, Haliny Szwarc i Marka Rudnickiego), które jednak w wiek młodzieńczy weszły już po zakończeniu wojny. Piętno wojennych doświadczeń nie jest w ich przypadku tak silne i nie ma decydującego wpływu na ich późniejsze, dorosłe życie. Pokoleniowo są oni bliżsi samemu Bartowi,

kadr z filmu *Maestro*,  
reż. Andrzej Bart

co pozostaje nie bez wpływu na kształt i charakter filmów o nich. Okres wojny nie jest już w tych utworach głównym punktem odniesienia. W większym stopniu dotyczą one problemu sztuki tworzonej przez filmowanych bohaterów, ale także – jak zawsze u Barta – indywidualnych życiorysów każdej z portretowanych postaci. W *Maestro* głównym bohaterem jest mistrz brazylijskiego filmu reklamowego, którego utwory – o czym może nie wszyscy wiedzą – wielokrotnie zdobywały najważniejsze nagrody na światowych festiwalach filmów reklamowych, a sam autor uważany jest za jednego z pionierów tej gałęzi kina w Ameryce Południowej. Jego utwór zatytułowany *Hitler* został uznany za jeden z czterdziestu najwybitniejszych filmów reklamowych dwudziestego wieku. Znów stawia Bart przed kamerą postać niezwykłą, zaś cały dokument złożony jest z wypowiedzi Bukowińskiego, przeplatanych krótkimi filmami jego autorstwa. *Maestro* jest jednym z najbardziej wysmakowanych estetycznie filmów Barta. Jego rytm wyznaczony jest przez wartką, interesującą opowieść Bukowińskiego, splecioną z niezwykle ekspresyj-

nymi, efektownymi fragmentami jego reklam. W warstwie formalnej Bart znów jest bardzo oszczędny. Przeważają nastrojowe, wyciemnione zdjęcia, zaś ujęcia, w których widzimy siedzącego w fotelu i popalającego cygaro bohatera są najczęściej statyczne. Ostre, wyraziste światło z góry (dające wrażenie „teatralności”) okalające jego postać, stwarza przy tym poczucie obcowania z nim twarzą w twarz i uczestnictwa w snutej przez niego opowieści. Dynamikę filmowi nadaje montaż, idealnie współgrający z krótkimi filmami Bukowińskiego, a także muzyka (m.in. świetnie wykorzystanie motywów z reklam bohatera oraz grany przez autora utwór Michała Urbaniaka).

---

## FILMOWE REPREZENTACJE LITZMANNSTADT GETTO

---

Ostatnim filmem, któremu chcielibyśmy się dokładniej przyjrzeć, jest *Radegast* (z 2008 roku). Nie jest to wprawdzie film zrealizowany samodzielnie przez

Barta, ale napisał on do niego scenariusz. Reżyserii podjął się natomiast Borys Lankosz, reżyser nieco młodszego pokolenia. *Radegast* jest filmem, który opowiada o łódzkim getcie, a uwaga twórców koncentruje się na mającym tam miejsce spotkaniu dwóch społeczności żydowskich. Na łódzkich Bałutach zetknęli się z jednej strony łódzcy Żydzi, w większości zamieszkujący także przed wojną tę najbiedniejszą dzielnicę Łodzi (ale także osiedlonych tu ze wszystkich innych rejonów miasta), z drugiej zaś bogata i wykształcona warstwa Żydów z Europy Zachodniej, a także z Czech. W październiku 1941 roku przybyły pierwsze transporty z Wiednia, Berlina i Pragi. Moment zetknięcia tych dwóch światów – bo tak można określić różnicę między łódzkimi i zachodnimi Żydami – był szokiem dla obu stron. Wśród przybyszów z Zachodu przeważali intelektualiści, artyści, naukowcy i prawnicy (mieszkańcy getta zaczęli żartować, że odtąd w Łodzi *na jednym metrze kwadratowym mamy więcej potencjalnych noblistów niż reszta świata*) oraz przedstawiciele dobrze wykształconej klasy średniej, natomiast wśród mieszkań-

ców Łodzi większość stanowiła najuboższa warstwa. Ciekawe, jak opisuje swoje pierwsze wrażenia po przybyciu do Łodzi jeden z bohaterów filmu: *Wreszcie wysadzili nas z wagonów, ustawili w pięcioosobowych rzędach i kazali nam iść kamienistą drogą, która nie wyglądała jak droga, ale jak coś, co przytrafia się na końcu cywilizacji* – wspomina Erwin Singer, który przyjechał jednym z pociągów z Pragi. *Szliśmy, wokół nas jakieś pola, wreszcie doszliśmy do miejskich zabudowań, ale jeszcze nie wiedzieliśmy, gdzie jesteśmy* – kontynuuje i dodaje, że na tle zarośniętych i brudnych mieszkańców getta, w pierwszej chwili nowo przybyli wyglądali jak przybysze z innego świata. Żydzi z Zachodu przebywali w Łodzi tylko pół roku, bowiem w maju 1942 roku, gdy zaczęły się pierwsze transporty do obozów zagłady, to właśnie oni – jako najmniej wydajni w fizycznej pracy i najgorzej przystosowani do warunków życia w getcie – zostali wywiezieni w pierwszej kolejności.

*Radegast* jest jednym z najciekawszych dokumentów jakie powstały w ostatnich latach na temat

Litzmannstadt Getto. Film Barta i Lankosza nie ma przy tym ambicji pokazania całościowego obrazu funkcjonowania getta, ale koncentruje się na tym właśnie momencie w jego historii, w którym doszło do spotkania dwóch światów, dwóch społeczności: Żydów z zachodniej i wschodniej Europy. Film ten nie dotyczy także wprost postaci Chaima Rumkowskiego, który przewija się w opowiadaniach osób wspominających życie w getcie i który odtwarzany jest w filmie przez znanego łódzkiego aktora, Bronisława Wrocławskiego. Postać Rumkowskiego służy tu przede wszystkim nakreśleniu relacji między polskimi mieszkańcami getta a przybyszami z Zachodniej Europy. Dokument *Radegast* koresponduje w znacznym stopniu z powieścią Andrzeja Barta pt. *Fabryka muchołapek*, która w całości poświęcona jest właśnie osobie Rumkowskiego. Książka powstała nieco wcześniej (ukazała się rok przed premierą filmu) i jest znakomitym studium postaci przewodniczącego Rady Starszeństwa Żydów w łódzkim getcie. Bart pokazuje tam ścierające się ze sobą odmienne racje, nie pozwalające jednoznacznie osądzić postawy

Rumkowskiego (choć próba takiej oceny znajduje się w końcowej partii książki, w ostatniej, oskarżycielskiej mowie sądowego obrońcy). Wydaje się jednak, że w *Radegaście* postać Rumkowskiego nie jest najistotniejsza. Pełni ona tu raczej rolę swoistego medium, dookreślającego wspomniany obraz wzajemnych stosunków dwóch żydowskich społeczności.

Ciekawe jest porównanie *Radegastu* z innymi filmami na temat łódzkiego getta. Niewątpliwie do najbardziej znanych należy *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego (1998). Dokument ten zderza obrazy Litzmannstadt Getto utrwalone na slajdach Waltera Genewaina (odnalezionych w 1987 roku w jednym z wiedeńskich antykwariatów), pełniącego w getcie funkcję księgowego, z relacją Arnolda Mostowicza, pracującego w getcie jako lekarz. Warto zwrócić uwagę, że także w tym filmie (we wspomnieniach Mostowicza) pojawia



się, interesujący Barta i Lankosza, temat spotkania dwóch żydowskich kultur. Bohater opowiada o tym, jak egzotyczni wydawali się łódzkim mieszkańcom getta ich nowi współtowarzysze niedoli. I jednocześnie podkreśla zagubienie tych drugich i nieumiejętność poradzenia sobie w nowej sytuacji. W *Fotoamatorze* pojawia się także temat Rumkowskiego. Mostowicz zdaje się jednak bronić przewodniczącego Judenratu, zdradza m.in. szczegóły tajnego spotkania „prezesa” (jak był nazywany Rumkowski) z radą lekarzy, poprzedzającego jeden z najtragiczniejszych momentów w historii getta – wywózkę dzieci i starców, czyli „szperę”. Przeciwnie wrażenie można odnieść oglądając film Lankosza i Barta, wynika to jednak chyba w głównej mierze z interpretacji aktorskiej Wrocławskiego, który czyta fragmenty przemówień Rumkowskiego (ów „oskarżycielski” ton, jaki wyłania się z gry Wrocławskiego, zdaje się nie być do końca zamierzony przez twórców filmu). Podstawowa różnica między *Fotoamatorem* a dziesięć lat później *Radegastem* polega jednak przede wszystkim

na odmiennym sposobie potraktowania zagadnienia istnienia getta. *Fotoamator* był jednym z pierwszych filmów, podejmujących temat łódzkiego getta i, opierając się na kontraście dwóch przeciwstawnych relacji: Mostowicza i Geneweina, próbował ukazać całościowy obraz życia w getcie, zwracając jednocześnie uwagę na niebezpieczeństwo relatywizacji pamięci. Natomiast obraz Barta i Lankosza podejmuje węższy temat i ma przy tym dużo bardziej subiektywny charakter. Pojawia się tu znów element „kreatywny” – są nim inscenizowane sceny z udziałem wspomnianego Wrocławskiego. Niektóre z nich mają status niemal wizyjny (jak końcowa scena w Chełmnie nad Nerem).

Drugim filmem, z którym warto zestawić *Radegast*, jest *Baluckie getto* (2008) czeskiego reżysera Pavla Štingla. Dokument Štingla pokazuje dzisiejsze Bałuty, które niewiele zmieniły się od czasu wojny. Film składa się ze wspomnień czeskich Żydów, którym udało się przeżyć, zderzonych z obrazkami współczesnych Bałut. Analogia narzuca się sama: nędza, brud i brak



artystyczną swobodę w śmiałym operowaniu humorem. Pod tym względem filmy Barta niewątpliwie kontrastują z jego twórczością powieściopisarską. Nie jest to jednak zarzutem pod adresem filmowej twórczości Barta. Wręcz przeciwnie, szacunek wobec bohaterów jest czymś szalenie ważnym i coraz rzadziej spotykanym w dzisiejszym dokumencie.

*Radegast* jest ostatnim – jak dotąd – dziełem dokumentalnym współtworzonym przez Andrzeja Barta. Chociaż nie jest ostatnim jego filmem – lada moment na ekrany polskich kin wejdzie bowiem *Rewers*, fabularny obraz w reżyserii Borysa Lankosza, który powstał na podstawie scenariusza Barta. Będzie on zatem „debiutem” fabularnym Barta. Kilka tygodni wcześniej w wydawnictwie W.A.B. ma ukazać się powieść Barta pod tym samym tytułem. Historia więc – jeśli można tak powiedzieć – zatoczyła pewne koło: oto bowiem Andrzej Bart, pisarz i dokumentalista, który od pisania scenariuszy filmowych rozpoczął swoją karierę<sup>4</sup>, stworzył swój pierwszy film fabularny. Film, który zdobył szereg

nagród na 34. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, w tym najważniejszy laur – Złote Lwy dla najlepszego filmu fabularnego. Tadeusz Sobolewski, jeszcze przed ogłoszeniem zwycięzców festiwalu, pisał:

*„Rewers” rozbija jakiś pancierz w naszym widzeniu historii. Lankosz i Bart - reżyser i scenarzysta - w miarę rozwoju akcji, coraz śmielej grają z widzem, odwracają klisze, przechodzą od romansu do horroru, od horroru do farsy. W historii jest i tak, i tak - zawsze inaczej niż się spodziewamy, aż do paradoksalnego finału, w którym jest zarazem martyrologiczny patos, puszcza oko do widza, wzbudza uśmiech, którego nie musimy się wstydić. Życie ma dwie strony. I może jest tak, że diabeł w historii też odgrywa jakąś pozytywną rolę i można mu zapalić ogarek? „Rewers”, począwszy od pokazu prasowego, stał się faworytem festiwalu. Żywy film, odwołujący się do inteligencji widza, wprowadzający do polskiego kina jakiś nowy ton, wybijający jakieś okno<sup>5</sup>.*

---

<sup>4</sup> W 1983 roku na podstawie scenariusza Andrzeja Barta Krzysztof Skudziński zrealizował telewizyjny film fabularny *UFO* [za: [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl)]. Drukiem (pod nazwiskiem Andrzej Bart-Sołtysik) ukazał się scenariusz *Człowiek, na którego nie czekały psy*, Łódź 1983.

Być może zaczyna się nowy etap obecności Andrzeja Barta w świecie filmowym – już nie tylko jako reżysera i scenarzysty filmów dokumentalnych, ale także jako autora scenariuszy filmów fabularnych. W kontekście *Rewersu* i mającej miejsce współpracy reżyser-pisarz narzuca się – podjęta także przez krytyków i twórców filmu<sup>6</sup> – interpretacja tego wydarzenia jako kontynuacji chlubnych tradycji szkoły polskiej. Inteligentna rozmowa z widzem była wówczas możliwa dzięki ścisłej współpracy reżyserów i pisarzy – takich jak Tadeusz Konwicki, Jerzy Andrzejewski, Jan Stefan Stawiński, Stanisław Dygat, Józef Hen. Miejmy nadzieję, że sukces *Rewersu* – na marginesie warto wspomnieć, że będzie on także polskim kandydatem do Oscara – otworzy zarówno przed Bartem, jak i innymi polskimi pisarzami, nowe możliwości pracy w filmie fabularnym.

---

Ewa Ciszewska, Andrzej Michalak

---

<sup>5</sup> T. Sobolewski, „*Rewers*” faworytem festiwalu, „Gazeta Wyborcza” 15. 09.2009.

---

<sup>6</sup> por. T. Sobolewski, *Gdynia - ziemia obiecana*, „Gazeta Wyborcza” 21.09.2009, s. 21 oraz wypowiedzi Borysa Lankosza i Jerzego Kapuścińskiego (producenta *Rewersu*), bez tytułu, „Gazeta Wyborcza” 21.09.2009, s. 22.



Łukasz Biskupski

● **KIOSKI/KIOSKE**



## TRANSLOKACJA DOŚWIADCZENIA

**W**ywieźliśmy kiosk do Niemiec. Właśnie tak. Starą żółtą budę z laminatu o wymiarach 2,5 m x 2,5 m x 2,70 m i wadze przeszło 400 kg zapakowaliśmy na lawetę i przetransportowaliśmy ponad 1000 km na zachód, przez dwie nieistniejące już granice, do Giessen, małej uniwersyteckiej miejscowości koło Frankfurtu nad Menem w dawnych Niemczech Zachodnich. Nie było to tanie, nie było to łatwe, nie wydawało się też specjalnie mądre. Dlaczego zatem poświęciliśmy tyle wysiłku, żeby przewieźć przedmiot uznawany za śmieć w miejsce, do którego on zupełnie nie pasuje? Właśnie dlatego.

### O CO CHODZI Z TYM KIOSKIEM?

Barwne budki z tworzyw sztucznych są z pewnością jedną z ikon wizualnych łódzkiej przestrzeni publicznej. Stoją na przystankach, skrzyżowaniach, rynkach i w innych niewralgicznych punktach miasta. Ale są one również symbolem szerszych problemów ekonomicz-

nych, politycznych, społecznych i estetycznych. Jednym z nich jest chaos wizualny polskich miast. Innym – historia polskiej transformacji ustrojowej, rozwój gospodarki wolnorynkowej oraz wejście w erę globalnych korporacji.

Kioski są kluczowym elementem w sporach dotyczących przestrzeni publicznej i tego, kto ma prawo decydować o jej kształcie. Kolorowe budy stały się w ciągu ostatnich 2-3 lat celem aktywistów lokalnych. Paraartystyczne happenin-gi nieformalnego łódzkiego ruchu społecznego Grupa Pewnych Osób – takie jak pikieta estetyczna *Psu na budę* (2007) przeciw konstrukcji nielegalnie postawionej w samym sercu miasta na rogu ul. Piotrkowskiej i Piłsudskiego – przykuwały uwagę przechodniów. Spotykały się także z reakcją ze strony kioskarzy, którzy twierdzą, że próbuje się odebrać im prawo do zarabiania na życie. Stroną



są tu również władze miejskie, które mimo deklarowanej troski o estetykę centrum, zasłaniają się skomplikowaną sytuacją prawną, uniemożliwiającą jakiegokolwiek skutecznego działania. Kioski materializują zatem polityczny wymiar przestrzeni miejskiej.

Na przykładzie kiosku śledzić można nie tylko transformację polskich miast, ale również rodzenie się polskiego kapitalizmu. Pod koniec lat osiemdziesiątych jak na drożdżach wyrastały „gieldy” i „rynki”; świeżo upieczeni przedsiębiorcy rozstawiali materace i szczęki, powstawały i upadały pierwsze prywatne firmy (o nazwach zazwyczaj kończących się na „-ex”). Kiosk jako przedmiot jest tu kluczowy. Spółka Kami odniosła sukces rynkowy, bo odpowiedziała na masowe zapotrzebowanie polskich mikrobiznesmenów. Co ciekawe, nie była to pierwsza taka konstrukcja obecna w Polsce. Wcześniej, chyba jeszcze w latach osiemdziesiątych, importowano do Polski budy z Jugosławii – w zakresie równie ograniczonym, jak ograniczona była wówczas prywatna inicjatywa. Dopiero po transformacji i wybuchu kapitalizmu, popyt wzrósł nie-

botycznie. Jak nas poinformował polski producent, sprzedano łącznie około 18 000 kiosków, z czego większość na początku lat dziewięćdziesiątych.

Popyt na kioski skończył się (co zmusiło producenta do przerzucenia się na produkcję tzw. “budek dozoru” i toalet przenośnych) wraz wejściem do Polski hipermarketów międzynarodowych sieci, z którymi kioskarze nie mogli konkurować. Wystarczy odwiedzić cmentarzysko bud na Górnaku lub przejechać się ulicami, zwracając uwagę na wszystkie nieczynne kioski, aby przekonać się o skali zjawiska. Śmierć, a w najlepszym razie przejście w stan wegetacji, kiosków wyznacza kolejny etap polskiej transformacji. Pierwsze starcie z globalizacją reprezentowaną przez międzynarodowe korporacje skończyło się dla kiosków tragicznie.

Przypadek kiosków to też przykład “modernizacji różnych prędkości”, nierównego tempa rozwoju poszczególnych obszarów rzeczywistości. Z Zachodu przyszły hipermarkety, ale już nie standardy estetyki przestrzeni miejskiej. Chociaż „rynki” upadły, budy w centrum miasta

zostały, symbolizując zatrzymanie się Łodzi na pewnym etapie. Stoją w centrum jako proteza prawdziwej tkanki miejskiej, prowizoryczna niby-architektura, odpowiadająca na potrzeby, których nie potrafią zaspokoić miejsca planiści i architekci. Budy zamiast budynków, czyli przestrzeń publiczna w kryzysie.

## **PROJEKT SZTUKI PUBLICZNEJ**

*Kioski/Kioske.* Projekt sztuki publicznej to efekt polsko-niemieckiej współpracy pomiędzy studentami kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim i studentami Stosowanych Sztuk Performatywnych na Justus Liebig Universität w Giessen. Pomysł na realizację artystyczną powstał podczas stypendium DAAD, w ramach którego studenci z Giessen mieszkali przez kilka miesięcy w Łodzi. Autorki uderzone jaskrawą formą estetyczną kiosku, zupełnie niespotykaną w Niemczech, zaczęły poznawać złożone konteksty związane z obecnością bud w mieście i konfrontować z nimi swoje reakcje na ten specyficzny

obiekt. Ostatecznie, zamiast dokonywać jego reprezentacji, postanowiły przywieźć do domu autentyczny obiekt, wyrwany z przestrzeni Łodzi.

Sam transport kiosku do Niemiec umieścić go w jeszcze jednym kulturowo-ekonomicznym kontekście. Integracja z Unią Europejską otworzyła przed polskimi mikroprzedsiębiorcami nowe drogi zarobku. Po otwarciu granic z Niemiec i innych krajów Zachodniej Europy, zaczął do nas płynąć strumień wyrzuconych na śmieci lodówek, telewizorów, zestawów stereo, mebli i rozbitych samochodów. Wywożąc kiosk do Niemiec, stworzyliśmy artystyczny komentarz do tej sytuacji – odwróciliśmy relację władzy. Tym razem Niemcy otrzymali coś (kiosk), co w Polsce uznane zostało za śmieć, a z dużym nakładem energii i funduszy sprowadzone zostało do Niemiec, jako kulturowy import.

Kiosk przewieziony został z Łodzi do centrum Giessen w ramach projektu przygotowanego na festiwal *Theatermaschine*, imprezy transdyscyplinarnej, ale wywodzącej się z festiwalu teatralnego. W związku z tym



Fotomontaż, Hannah Borisch

**Kioski/Kioske.** Projekt sztuki publicznej

**autorki:** Hannah Borisch, Maika Knoblich

**współpraca :** Ania Wiktorek,

Adam Brajter, Michał Gruda,

Paula Karbownik

**kurator:** Łukasz Biskupski

Giessen, Festiwal Theatermaschine

17-21 czerwca 2009

Łódź, II Festiwal Działań

Miejskich Miastograf

1-5 października 2009

projekt *Kioski/Kioske* operuje środkami z pogranicza sztuki konceptualnej i performansu. Poprzez translokację i sposób prezentacji obiektu, poruszony zostaje problem kryzysu polskiej przestrzeni publicznej. Przedmiot ten mógł nabrać takiego znaczenia dopiero po umieszczeniu go w ramach określonej narracji. Dlatego podczas projektu przeprowadziliśmy szereg wywiadów wideo: rozmawialiśmy z producentem kiosków o historii jego firmy; z Grupą Pewnych Osób o tym, dlaczego atakują budy; z architektem miasta o problemach łódzkiej przestrzeni publicznej i z samymi kioskarzami o tym, jak oni postrzegają zamieszanie wokół ich miejsca pracy. Autonomia prezentowanego obiektu została przełamana poprzez ukazanie pewnego *Przedtem* i *Gdzie Indziej* – społecznego i politycznego kontekstu, z którego się on wywodzi. Wewnątrz kiosku umieszczono przedmioty z Polski, projekcje wideo wywiadów oraz nagrania dźwięków z Łodzi. Wchodzący pojedynczo widzowie mogli wybierać nagrania. Wpuszczała ich – witając po polsku – jedna z autorek pracy, Hannah Borisch.

Narracja kontekstualizująca ten przedmiot była jednak tylko jedną z oferowanych ścieżek odbioru pracy. W Niemczech skupiliśmy się na performatywnym oddziaływaniu kiosku – na tym, co on „robi” wyjęty ze swojego pierwotnego otoczenia i wrzucony tam, gdzie zupełnie nie pasuje – na plac przed uniwersytetem. Sam obiekt okazał się mieć w sobie taką moc, że pomimo wywiadów, starających się ukazać kontekst, z którego pochodzi kiosk, jego aura zdominowała całą sytuację. Żółta budka, ustawiona w centrum arcyzadbanego niemieckiego miasteczka, jawiła się patrzącym nie jako żywy łącznik z inną konkretną przestrzenią i sytuacją społeczno-kulturową, lecz jako przedmiot spoza rzeczywistości – prostopadłościenny fantazmat, uruchamiający orientalistyczne wyobrażenia o Wschodzie i komunizmie. Taką reakcją prowokowały same autorki projektu. Umieściły wewnątrz kiosku stereotypowe ikony Wschodu, z fotografią papieża Jana Pawła II na czele, i urządziły pokaz sztucznych ogni na wernisażu projektu, tworząc surreálną atmosferę wokół obiektu.

Zaaranżowano sytuację, pozwalającą na obserwację narastającej w Niemczech ostalгии. Owa bliżej nieokreślona tęsknota za przeszłością jest na terenie byłego NRD reakcją na bolesne doświadczenie kapitalistycznej współczesności. Giessen leży jednak na terenie dawnych Niemiec Zachodnich. Tam ostalгия to zjawisko wyłącznie z obszaru popkultury, przejawiające się między innymi w popularności takich filmów jak *Good bye, Lenin!* czy wszelkiego rodzaju gadżetach z innego miejsca i innego czasu - z NRD. Utrzymany w kolorowej estetyce lat osiemdziesiątych kiosk, który przybył z jeszcze dalszego wschodu, wpisał się właśnie w taki kontekst jako eksterytorialna przestrzeń fantazmatu w samym centrum Giessen.

**Kioski/Kioske** – prawie to samo słowo, różni je tylko końcówka. Jedna litera zmienia prawie wszystko.



Hannah Borisch

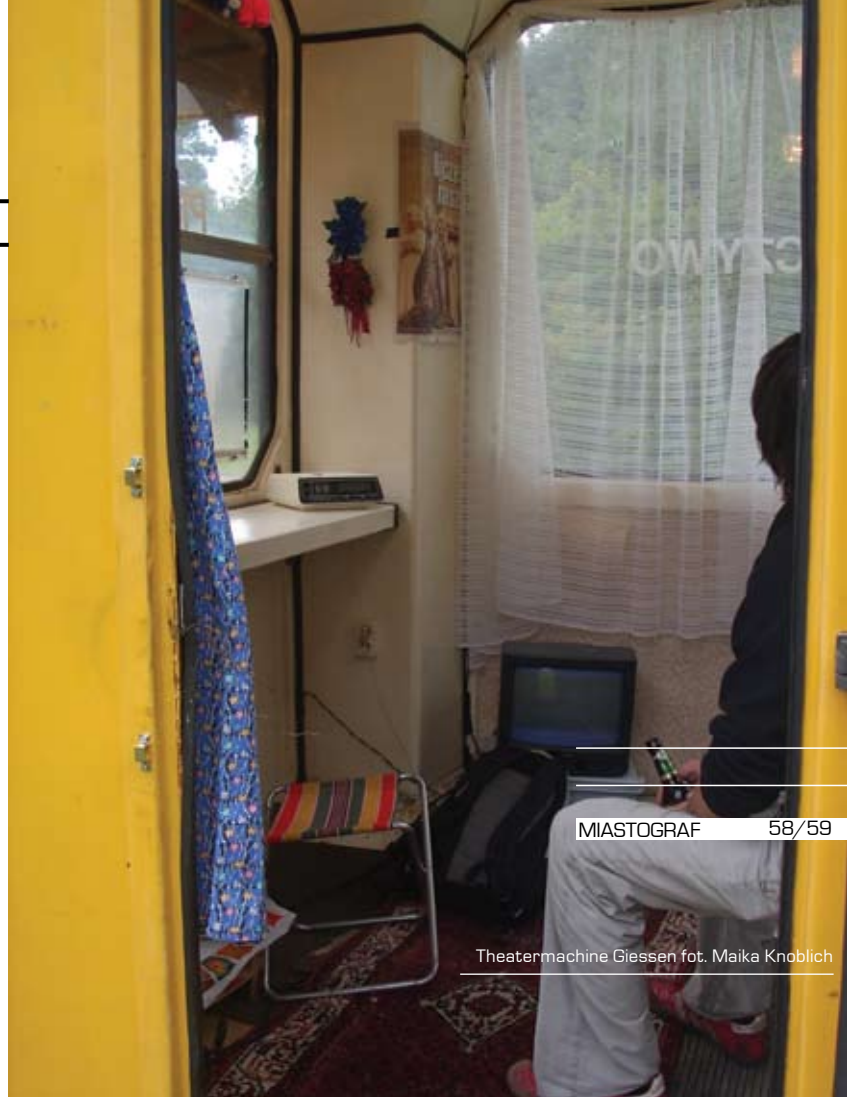
● **KIOSKI/KIOSKE**



## CZĘŚĆ I (NIEMCY)

**A**kcja niczym z kryminału: Trzech studentów stoi nocą na opustoszałym terenie kampusu uniwersyteckiego. Czekają na wielką, zataczającą się lawetę, która wolno sunie po leśnej drodze w kierunku jasno oświetlonej reflektorem halogenowym łąki. Transporter rozstawia swój żuraw i powoli podnosi ogromny, żółty obiekt. Coraz więcej ludzi wychodzi z domów, aby przyjrzeć się niezwykle mu wydarzeniu. Kierowca w czerwonej czapce uważnie steruje pozycją przedmiotu, rzuca ostatnie kontrolne spojrzenie na sąsiadujące drzewo i daje znać: postawić kiosk.

Studenci obserwujący zajście klaszczą. Eli, która właśnie dołączyła do grupy, zawołała: - To jest naprawdę taki sam kiosk jak ten, który miał mój dziadek w Polsce! Jako dziecko bywałam w środku, kiedy odwiedzałam dziadka. Znając język polski, zagaduje kierowcę w czerwonej czapeczce (nawet nie wiedziałam, że Eli zna polski). >



*Wkrótce okazuje się, że nasz złoty kiosk inspiruje ludzi do przywoływania wszystkich polskich słówek, które – jak sądzą – znają, często są to jednak wyrazy pochodzenia rosyjskiego, czeskiego lub z innych języków słowiańskich.*

*Podczas festiwalu teatralnego, którego otwarcie miało miejsce kilka dni po „przybyciu” kiosku, zwiedzający goście przychodzą, by zobaczyć ten dziwny obiekt i jego wnętrze. Instalacja ta dostępna jest przez cały dzień. Zwiedzający zostają przywitani w języku polskim. Odpowiadają po angielsku, francusku, rosyjsku, włosku, polsku, turecku i szwedzku – jednak żaden z nich nie powinien mówić po niemiecku.*

*Kiosk z Polski jest traktowany jak gość: wszy-scy troszczą się o niego, pytają, skąd pochodzi, jak minęła mu podróż. Oferuje się mu paletę języków jako usprawiedliwienie, że nie mówi się w jego języku i jeszcze nigdy nie było się w jego kraju.*

Każdy, kto w trakcie pięciodniowego festiwalu studenckiego „Theatermaschine '09” odwiedzi instalację

>Kioski<, zostaje serdecznie przyjęty. Przed ogromnym złotym pudłem z plastiku czekają dwie młode kobiety w pluszowych pantoflach. Odwiedzający zostają uściskani, powitani buziakiem i dostają miejsce siedzące na stołku przed kioskiem. Ofiaruje się im pluszową parę pantofli (różowe i jasnozielone pantofle organizatorzy przywieźli ze sobą z Polski). Wszystkie rozmowy toczą się w języku polskim. Goście, nie rozumiejąc ani słowa, uśmiechają się tylko. Chcemy, aby czuli się dobrze traktowani – podobnie jak my czuliśmy się jako goście w polskich domach. Tutaj też zaczyna się balansowanie na granicy przepaści między stereotypami a doświadczeniami.

Na tablicy przed kioskiem zapisano kredą miejsca w Łodzi: Piotrkowska, Chinatown, Kościuszki, Plac Wolności oraz inne. Zwiedzający są proszeni (oczywiście w języku polskim) o wybranie sobie jednej z tych nazw. Wymawiając ją, mogą popełniać błędy, ale zostaną one skorygowane, co wymawiający przyjmują z uśmiechem.

Wielu ludzi pewnie uważa, że słowa na tablicy oznaczają nazwy napojów. Budzi się w nich obawa, że będą musieli



Theatermaschine Giessen  
fot. Stefan Beer

pić mocną wódkę. Zamiast tego dostają od nas do ręki stary zardzewiały klucz, którym otwierają drzwi do kiosku.

Odwiedzający mogą sami lub w parach tam wejść. Dwanaście minut – tyle dostają czasu na pobyt we wnętrzu o wielkości 2,5 m. x 2,5 m., aby móc doświadczyć kiosku jako przestrzeni i obiektu.

Dwa chybotałe krzesła z poduszkami, kwiecista tapeta na ścianie, zasłony w oknach, stara drabina, niebieski fartuch, stare wydanie „Faktu” i mały telewizor – to wszystko składa się na wyposażenie tego pomieszczenia.

Z ukrytych głośników słychać nagrania dźwiękowe, które zarejestrowaliśmy wokół kiosków w wybranych przez odwiedzających miejscach. Dźwięk jest głuchy i brzmi faktycznie tak, jakby pochodził z zewnątrz. Przy Chinatown słyszy się radio, piły mechaniczne i gruchanie gołębi; przy al. Kościuszki – zapowiedź 'Uwaga, Tramwaj' i hałas uliczny.

Po minucie na czarnym ekranie małego telewizora można zobaczyć śnieg, potem film o transporcie kiosku z Łodzi. Pojawiają się również nagrania z ulic z rzędami kolorowych bud, kiosk na autostradzie, jego „przybycie”

dokładnie na tę ławkę, na której sami zwiedzający właśnie w tym kiosku siedzą. Wciąż na nowo wyświetlane są zdjęcia przerywane przez „padający śnieg”, czyli zakłócenia.

Niektórzy ludzie uderzają w telewizor. Dwie małe dziewczynki z opiekunką, które odwiedzają instalację, nie mogą jeszcze oddzielić medium filmowego od rzeczywistości. Nie rozumieją, jak kiosk, w którym teraz siedzą, wisi w powietrzu na żurawiu, a mimo to krzyczą radośnie: My latamy! My latamy!

Nie każdy ma czas obejrzeć w ciszy film i ślady pozostawione w tym pomieszczeniu, które przez długi czas było użytkowane. Ponieważ kiosk stoi przy promenade, przechodnie bądź goście festiwalowi zatrzymują się często przy okienku. Od czasu do czasu podchodzi do niego pani, która pozdrawia ich po polsku i pyta, czy wszystko w porządku. Reakcje dziesięciominutowych mieszkańców kiosku są różne: niektórzy w ogóle nie reagują, inni zakładają fartuchy i z humorem próbują sprzedać gazetę, drabinę i wszystko, co się tylko da. Otwierają zacinające się okno przesuwane do kontuaru i zmieszani odpowiadają na pyta-

nia przechodniów, skąd to złote pudło pochodzi, co to ma być i co by tu można sprzedać.

Pewnego razu naszą instalację odwiedza dwóch mężczyzn. Jeden pyta drugiego: „Rozumiesz język polski? Rozumiesz coś z tego?”. „Nie”, odpowiada drugi, po czym dodaje: „Jesteś z Niemiec?”. „Nie, a Ty?”. Następnie obaj mężczyźni ściskają sobie dłonie, przedstawiają się i opowiadają jeden drugiemu, jak trafili do Gießen.

Dopiero potem staje się jasnym dla odwiedzających, że oni sami byli elementem, o jaki uzupełniony został artystyczny wizerunek kiosku – dla tych wszystkich, którzy go mijali i zajrzeli przez okna do jego wnętrza.

Po zwiedzeniu instalacji odwiedzający nadal siedzą na zewnątrz i rozmawiają ze sobą, niektórzy idą po piwo i wracają. Czasami na zewnątrz na małych składanych stołkach, siedzi do dziesięciu osób. Tutaj staje się oczywistym, jakie znaczenie mają kioski w Niemczech: stanowią one miejsca spotkań, tutaj ludzie wymieniają się nowinkami i piją piwo po pracy. Możliwe, że zostaną tam chwilę dłużej również ci odwiedzający, którym ruch artystyczny zazwyczaj nie jest dobrze znany.

*Ja, 24-letnia niemiecka studentka, sama teraz jestem posiadaczką kiosku. Troszczę się o to, co się z nim stanie, kiedy w październiku skończy się zezwolenie na jego lokalizację na terenie uniwersytetu. Mój profesor sądzi, że to jest „całkiem wspaniały obiekt”. Nasza sekretarka wyobraża sobie, że mogłaby postawić kiosk jako altankę u siebie. Koledzy, którzy razem ze mną studiują, dowiadują się regularnie, jak naszemu „gościowi” się wiedzie. Jedna ze studentek chciałaby dać koncert w kiosku (perkusja miałaby stać na dachu). Żartujemy, że mógłby on zostać użyty następnie jako pomieszczenie na galerię lub długo wyte-skniona druga scena eksperymentalna. Ktoś inny planuje imprezę dla pięciu osób (z kulą dyskotekową).*

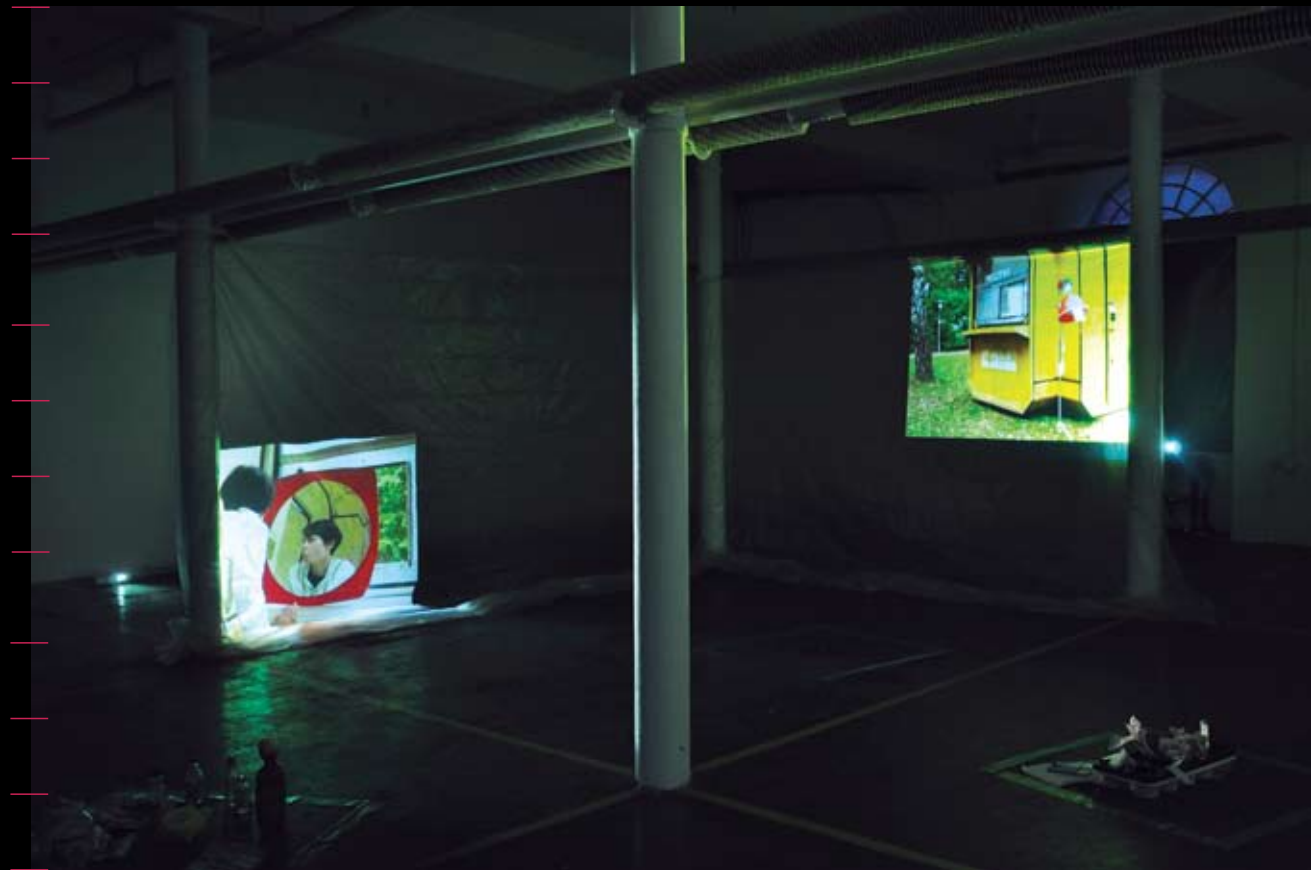
*Jeżeli nasz kiosk miałby zmienić jeszcze raz lokalizację, zostanie tak samo pożegnany, jak został powitany: z fajerwerkami, który już raz został odpalony, gdy jego poprzedni właściciel, sprzedając go, zarobił duże pieniądze. „Fontanny ognia” na dachu kiosku powodują, że nie wygląda on już jak kram, lecz jak obcy obiekt z innego świata, który wyłądował na naszej łące.* ■



„Kioski/Kioske” - Miastograf,  
Łódź, fot. Karolina Szczepocka

Hannah Borisch

przeł. Ania Wiktorek





„Kioski/Kioske” - Miastograf, Łódź. fot. Karolina Szczepocka



Igor Rakowski-Kłos, Malwina Wadas

● **ZŁE MIASTO?** Tajemnice Łodzi w powieściach Ludwika Starskiego

---

*Mam wrażenie, że te szare odrapane mury domostw łódzkich kryją w sobie niejedną tajemnicę, dzieje wielu tragedji i zbrodni.  
(Szatan Łodzi)*

---

## Zielona 48

---

**N**a wąskim odcinku ulicy Zielonej, pomiędzy Zakątną i 28. Pułku Strzelców Kaniowskich, pod numerem 48, stoi imponująca trzypiętrowa kamienica. Gонец redakcyjny wyskakuje tu z tramwaju i ukłoniwszy się dozorczy kamienicy, panu Jakubowi, wbiega na ostatnie piętro, aby odebrać od Ludwika Starskiego kartki z nowymi odcinkami powieści. Wszystkie zapisane równym, czytelnym charakterem pisma – do maszyny do pisania przekona się nieco później. Na razie korzysta ze swojego wiecznego pióra marki Montblanc z białą gwiazdką na nakrętce. Atrament wpuszcza się do niego pipetką przy schowanej stalówce, a przed rozpoczęciem pisania wkręca się ją na gwincie.

Naprzeciwko kamienicy, tam gdzie pieczywo sprzedaje pani Landsbergowa, w 2009 roku mieścić się będzie sklep elektrotechniczny. Tuż obok, gdzie swoją masarnię prowadzi pani Triczel – biuro rachunkowe. A na kamienicy, w której wraz z rodziną mieszka młody Ludwik Starski, zawiśnie tabliczka z napisem „*Uwaga! Budynek do rozbiórki!*”. Masywny gmach straszyc będzie wieczorami czarnymi oczodołami okien.

Lutek, jak nazywał starszego brata Adam Ochocki, także dziennikarz, stanowił jeden z filarów Republiki, jednego z największych polskich koncernów prasowych. Założona przez dziennikarzy: Czesława Oltaszewskiego i Władysława Polaka, fabrykanta – Maurycego Poznańskiego, właściciela kin – Sergiusza Cynamona i lekarza – doktora Leszka Kirkiena spółka

wydawała między innymi „Express Wieczorny Ilustrowany”, na którego łamach ukazywały się felietony, wiersze satyryczne i sensacyjne powieści odcinkowe autorstwa Starskiego. On sam pełnił w dzienniku funkcję sekretarza redakcji.

Jego literacka aktywność nie ograniczała się tylko do tekstów drukowanych w prasie. W 1925 roku razem ze swoim szkolnym, a później redakcyjnym kolegą, Jerzym Bolskim, stworzył łódzką rewię, która nie zdobyła jednakże uznania lokalnej publiczności. Pierwszy i ostatni program, w reżyserii Konstantego Tatarkiewicza, zatytułowany *Hallo, łodzianki!* wystawiono w drewnianym pawilonie w ogrodzie Staszica.

Ludwik Starski związał swoje życie z Warszawą, gdzie przeniósł się w 1931 roku. Miał wtedy 28 lat. W stolicy szybko zdobył uznanie jako autor scenariuszy filmowych (m.in. *Pieśniarz Warszawy, Piętro wyżej, Sportowiec mimo woli*) i piosenek (m.in. *Już taki jestem zimny drań, To idzie młodość, Ach, jak przyjemnie kołysać się wśród fał*). Po wojnie stał się jedną z najważniejszych postaci polskiej kinematografii – zarówno jako autor scenariuszy (*Zakazane piosenki, Skarb, czy Przygoda na Mariensztacie*), jak i kierownik zespołów filmowych („Warszawa”, „Iluzjon”). Nic dziwnego, że jego literackie juvenilia, pisane na potrzeby łódzkiej prasy, zostały niemal całkowicie zapomniane, a nazwisko Starski – także za sprawą jego syna Allana – na zawsze złączyło się z historią kina, a nie literatury.

---

## **Z ŁASKI BOŻEJ I ŁASKI CZYTELNIKÓW**

---

Sam Starski o swojej twórczości beletrystycznej wypowiedział się chyba tylko raz, w felietonie opublikowanym wraz z ostatnim odcinkiem swojej debiutanckiej powieści *Szatan Łodzi* sygnowanej pseudonimem Julian Starski:

*Dzisiaj kończy się powieść, którą drukował „Express” od przeszło sześciu miesięcy. Powieść, którą się czytało po desperacku z jakąś zaciętością człowieka, co już nic nie ma na świecie do stracenia.*

*Przysłużył się Julcio Starski społeczeństwu łódzkiemu, albowiem mógł pisać jeszcze kilka miesięcy, ale skończył, bo ma duszę jak gołąb, a serce kochające i litościwe.*

*A gdy mu po kilku latach wdzięczni łodzianie pomnik postawią, wtedy taki napis wyryty zostanie na tablicy:*

*– Tu spoczywa Julian Starski, powieściopisarz z łaski Bożej i łaski czytelników, którzy mu zawczasu głowy nie rozbili. Niechaj mu ziemia lekką będzie, chociaż chodzą po niej tacy, na których ciąży kara ciężkiego więzienia, a światłość wiekuista niech mu zawsze świeci, chociaż gaz wciąż drożeje i elektryczność tak samo... [dalszy ciąg nastąpi].*

*Wdzięczni czytelnicy.*

*Gdy pod wczorajszym odcinkiem „Szatana” ukazał się napis: „dokończenie nastąpi”, wtedy wśród czytelników i czytelniczek zawrzało, zakotłowało się, jak w ulu.*

*Posypały się do redakcji na imię Starskiego listy i liściki. Depesze gratulacyjne, pisma dziękczynne, powinszowania i ofiary na rzecz sanatorium w Kochanówku.*

*(Na marginesie „Szatana Łodzi”)*

Trudno dziś stwierdzić, jak te prowokacyjne słowa i załączone do felietonu zmistyfikowane listy od czytelników miały się do rzeczywistych reakcji odbiorców. Pewne jest tylko, że po debiucie powieściowym w wieczornym wydaniu „Expressu Ilustrowanego” Ludwik Starski, podpisując się różnymi, choć łatwymi do rozszyfrowania pseudonimami – Julian Starski, Jan Star, L. Star – opublikował jeszcze dziesięć powieści. Oprócz wspomnianego *Szatana Łodzi. Powieści awanturniczo-obyczajowej z życia łódzkiego* (1923 – 1924), pierwszej z serii beletrystycznej, która na stałe już zagościła na łamach dziennika, były to: *Szczury Łodzi. Powieść sensacyjno-kryminalna z życia łódzkiego* (1925), *Tajemnice łódzkiego cmentarza. Sensacyjny romans z życia Łodzi* (wspólnie z Heleną Ordeżanką; 1925), *Wampiry Bałut. Romans awanturniczo-*

erotyczny, osnuty na tle zdarzeń prawdziwych (1925 – 1926), *Demon „Czarnej willi”*. Powieść sensacyjno-erotyczna z życia Łodzi (1926), *Czerwona garsoniera* (1926), *Tajemnica hotelu „Imperial”*. Łódzki romans kryminalny (1927), *Dama w czarnym dominie. Zagadka psychologiczno-kryminalna* (1927), *Niewidzialny – nowy szatan Łodzi. Powieść kryminalna z życia łódzkiego* (1929), *Szajka „Czerwonych Dżentelmenów”*. Sensacyjno-kryminalny romans, osnuty na tle życia Łodzi i Warszawy (1930), *Krwawa Rakietka. Powieść sensacyjno-kryminalna* (1931). Po przeprowadzce do Warszawy autor *Szatana Łodzi* kontynuował pisanie powieści dla warszawskich gazet.

Już same tytuły wiele mówią o treści łódzkich utworów Starskiego. Określają ją: sensacja i erotyka, ale przede wszystkim „gród bawelny, protestów i plajt” (*Szczury Łodzi*), „jaskinia wszelkiego rodzaju gry i hazardu”, „potworne gniazdo, gdzie pieniąż lęgnie się w krwi, brudzie i występku”, „bawelniana Sodoma” (*Szatan Łodzi*) – Łódź.

„Express Wieczorny Ilustrowany” jest dziennikiem, zajmuje się sprawami aktualnymi i również w powieściach Starskiego widoczna jest dbałość o szczegółowe odwzorowanie realiów ówczesnej Łodzi. Opisy trybu życia, nazwiska, elementy topografii miasta – wszystko to nieustannie odsyła do rzeczywistości pozatekstowej.

## **RZEKŁBYŚ: SÓL Z PIEPRZEM PRZEMIESZANA**

Fabrykanci mieszkali w pałacach. Zarządcy fabryk, wyżsi urzędnicy i inżynierowie, w eklektycznych kamienicach w centrum miasta, najchętniej przy Piotrkowskiej. Dla majstrów i cenionych robotników budowano tak zwane famuły – wielorodzinne, nietynkowane budynki. Pozostali robotnicy żyli na przedmieściach w mieszkaniach czynszowych, bieda-domach i suterenach. Bez kanalizacji, w przeludnionych pomieszczeniach, często pozbawionych okien. Zabudowa podłódzkich wsi stanowiących zaplecze wielkiego miasta nie była odgórnie regulowana. Tu również panował architektoniczny chaos i złe warunki sanitarne.

Wielkie i małe interesy, rozkwit świetnych fortun i dramaty tysięcy proletariuszy, kawiarniane rozrywki w centrum i dno nędzy na Bałutach – wszystko to składało się na niepowtarzalny klimat Łodzi. Starski z upodobaniem obrazuje ten

stan w swoich powieściach. Bohaterowie rekrutują się spośród wszystkich warstw społecznych. Najbardziej interesujące postacie, kluczowi bohaterowie, pochodzą jednak z dwu skrajnych środowisk: finansowej elity i mieszkańców biednych Bałut. Odbiorca „Expressu” to raczej ktoś „spomiędzy” tych grup. Nie bywa ani w salonach Śródmieścia, ani w bałuckich szynkach. Z tym większym zainteresowaniem zagłębia więc poprzez łamy powieści do nieznanych rewirów własnego miasta. Układają się one w mozaikę przedstawiającą metropolię z całą jej różnorodnością i egzotyką. Tym samym, powieści Starskiego wpisują się w zainicjowany w XIX wieku przez Eugeniusza Sue w *Tajemnicach Paryża* nurt przedstawiania miasta jako zagadkowej, wielowymiarowej przestrzeni zbrodni i kontrastów społecznych.

## **FLÂNEUR GRZĘŻNIE W BŁOCIE**

Łódź u Starskiego podzielone jest na trzy strefy: Bałuty, centrum i okolice Rudy Pabianickiej. Każdy z rejonów posiada odrębną charakterystykę, typowych mieszkańców i właściwe sobie wydarzenia.

Zwykło się mówić, że Łódź to jedna ulica z odchodzącymi od niej kilkoma drogami dojazdowymi. Chodzi oczywiście o Piotrkowską. W powieściach Starskiego tylko tam można poczuć się jak w metropolii (w dwudziestoleciu to jedyna ulica, na której podjęto próby utwardzenia powierzchni). Piotrkowska z powieści Starskiego zdaje się być miejscem wymarzone dla baudelaire'owskiego flâneura:

*Odetchnął z ulgą, gdy znalazł się na Piotrkowskiej, porwany przez wir wielkomiejskiego życia. Z lubością wsłuchiwał się w pulsującą krzykiem życia symfonię ulicy, chciwie łowił uszami przeraźliwe sygnały samochodowe i odgłosy dzwonek tramwajowych.*  
(Niewidzialny)

Centrum miasta jest równocześnie centrum życia towarzyskiego. Tutaj bawi się łódzka socjeta. W ciągu dnia modnie jest spacerować Piotrkowską bądź bywać w cukierniach: u Roszkowskiego (Piotrkowska 76), Szaniawskiego (Piotrkowska 13), czy Gostomskiego. Wieczorami bohaterowie przenoszą się do Malinowej (Piotrkowska 72), Tivoli (Tuwima 1/3), Louvre albo Teatralnej:

*Gwar rozmów, szcęk widelców, brzęk talerzy, nawoływanie kelnerów – wszystko to tworzyło dziwną, podniecającą atmosferę. Orkiestra poczęła grać z impetem jakieś wściekle, dygocące w urywanym tempie shimmi. Wrzask jazzu wrzynał się brutalnie w melodię, rozbryzgując ją jakby klinem na wszystkie strony. Ledwo przebrzmiały w powietrzu pierwsze tony, gdy z kilku stolików oderwały się lekko parki i poczęły tańczyć na środku sali.*  
*[Szczyry Łodzi]*

*Po chwili znaleźli się na sali. Duszne powietrze, przesiąknięte mieszaniną najróżniejszych woni, uderzyło ich w nozdrza. Pod sufitem unosiły się gęste chmury dymu papierosowego. Skłębione pary danserów poruszały się z trudem po wyfroterowanej posadzce pod takt wrzaskliwego charlestona.*  
*[Dama w czarnym dominie]*

---

U Starskiego nie tylko legalne lokale, cieszące się sławą modnych miejsc odwiedzanych chętnie przez łódzką elitę kulturalną i finansową mieszczą się przy Piotrkowskiej. Często właśnie tu zlokalizowane są miejsca sekretnych schadzek, w których panują najdziwniejsze, najbardziej wyuzdane obyczaje. Spotyka się tam ta sama elita, a ich charakter pozostaje tajemnicą poliszynela.

## **PODWÓJNE ŻYCIE ŁODZIAN**

Łódź Starskiego pełna jest miejsc dwuznacznych, w których bywają ludzie o podwójnej moralności. Nic nie jest takie, jakim wydaje się na pierwszy rzut oka. Złota fabrykancka młodzież, uczciwi mieszczenie i szanowani filantropi w nocy zmieniają się w uczestników „najwyuzdańszych bachanali” (*Szatan Łodzi*), członków klubów kokainowych i nałogowych hazardzistów przegrywających w karty nie tylko majątki, ale nawet swoje żony. Mały drewniany domek na końcu ulicy Zielonej tylko wygląda na niezamieszkały, a naprawdę skrywa palarnię opium i szulernię. Na pozór zwykły jubiler, Tadeusz Karat, faktycznie należy do międzynarodowego gangu narkotykowego. Na zapleczu swojego sklepu, mieszczącego się na rogu Andrzeja i Piotrkowskiej, sprzedaje kokainę i morfinę przemycone z Berlina. Szanowana pani Nauerowa prowadzi w centrum miasta luksusowy lokal:

*W jednym z domów przy ul. Piotrkowskiej pomiędzy ul 6-go sierpnia a Andrzeja mieści się „salon mody” pani Eugenii Nauerowej. „Salon” nazywa się bardzo wyszukanie i – przyznać należy – dość oryginalnie: „Safo”. Przed laty nazywał się prosto, szablonowo – „Eugenia”, później jednak właścicielka zmieniła jego nazwę. I od momentu, kiedy w bramie ukazał się nowy szyld, zakład pani Nauerowej, rzadko dotychczas przez klientelę odwiedzany, stał się najmodniejszym salonem Łodzi.  
(Tajemnica hotelu „Imperial”)*

Miejsce to tylko oficjalnie jest jednak salonem mód, a w rzeczywistości pełni funkcję domu publicznego, w którym kobiety z wyższych sfer oddają się lesbijskiej miłości z zatrudnianymi przez Nauerową pracownicami.



il. Wacław Drozdowski

*W zakładzie pani Eugenji zatrudnionych było pięć panien. Wszystkie przystojne, bardzo ładne, ale o jakimś „dziwnym” wyglądzie. „Dziwnym”, bo trudno znaleźć bardziej odpowiednie określenie. Miały te dziewczęta z „Safo” jakiś inny wyraz zawsze podkrążonych oczu, spojrzenie ciężkie, powłóczyste, cerę bladą jakby zniszczoną wskutek bezsenności, czy nienormalnego życia.*  
*(Tajemnica hotelu „Imperial”)*

## **CUCHNĄCE ULICZKI, SPLEŚNIAŁE DOMKI**

Choć życie towarzyskie najbogatszych koncentrowało się na Piotrkowskiej, także Bałuty tętniły swoim niepowtarzalnym rytmem. Rzeczywistość tej dzielnicy, swoistego zaplecza wielkiego miasta, przeludnionego, zamieszkiwanego przez niewykwalifikowanych robotników, pogarszało jeszcze prawo, nakazujące przymusowe osiedlanie tutaj przestępców (tak zwanych pobytovców). Nie prowadzono resocjalizacji, nie kontrolowano warunków socjalnych, nie prowadzono tu działań kulturalnych. Bałuty znajdowały się na marginesie miasta, choć topograficznie leżały w bezpośrednim sąsiedztwie centrum.

U Starskiego to dzielnica gdzie „wśród wąskich, cuchnących uliczek [...] szumowiny miejskie płyną wartkimi falami”, w „spleśniałych domkach bałuckich” (*Szczury Łodzi*) policja urządza obławy, a w szynkach można spotkać rudego Wacka, kulawego Bolka, ślepego Janka czy czarnobrewą Zośkę.

*W powietrzu rozlegały się głośnie śmiechy, okrutne wyzwiska i nawoływania. [...] Ludzie korzystając z ładnej pogody wyszli z ciemnych, ponurych nor, by tu na ulicy, nad cuchnącymi rynsztokami upajać się „świeżym” powietrzem.*  
*Przed bramami domów na ławkach i krzesłach siedzieli starsi, gwarząc pomiędzy sobą*

*głośno, podczas gdy młodzi przechadzali się po chodniku i jezdni...*

*Tu i ówdzie siadał na schodach jakiś domorosły koncertant, wygrywając na harmonii lub organkach melodie stare jak te spleśniałe domki bałuckie.*

*(Szczury Łodzi)*

Bałuckie rewiry nędzy stanowią kontrapunkt dla fabrykanckich pałaców i kawiarnianych lokali. Niemniej jednak ubodzy mieszkańcy nie chcą zmieniać swojego społecznego położenia, przeciwnie – gdy powieściowe losy skierują jednego z wielu rudych Wacków albo kulawych Bolków do centrum miasta, zaczynają oni tęsknić do znanych sobie zaułków, brudnych podwórek i nieutwardzonych dróg. Żyją w hermetycznym świecie, do którego nikt z zewnątrz nie ma dostępu. Gdy bohater *Szatana Łodzi* wstępuje do bałuckiego szynku Langerowej, od razu zostaje zauważony jako obcy:

*Nagle drzwi szynku otworzyły się i stanęła w nich smukła postać młodzieńcza.*

*Był to – Kranc... [...]*

*– To z pewnością jakiś „szpic” – mruknął ponuro do swych towarzyszy kulawy Bolek.*

*– Szpic, szpic – począto szeptać w szynku.*

*Wówczas kulawy Bolek, wstał wolno z miejsca, namacał nóż w kieszeni i ruszył z wolna ku wyjściu.*

*Przybliżył się do Kranca i nagle trachnął go z olbrzymią pięścią w pierś. Zachwiał się Kranc, ale wnet chwycił Bolka za gardło i począł dusić go z całej siły.*

*Pospieszili mu wszyscy na pomoc.*

*Błysnęły noże...*

*(Szatan Łodzi)*

Gdyby nie pomoc jednego z bywalców szynku – rudego Wacka, którego dawniej Kranc wybawił z opresji – główny bohater niechybnie by zginął. Przekroczył bowiem granicę nieprzekraczalną w świecie powieści Starskiego. Granicę finansową i społeczną, ale przede wszystkim, granicę rzeczywistości rządzącymi się innymi zasadami.

Wśród „bałuciarzy” daje się zauważyć szczególny kodeks. Bywalcy szynków żyją na bakier z prawem, łamią odgórnie narzucone zasady, ale zarazem stanowią własne, obowiązujące tylko w tej dzielnicy. Nie donosi się na policję, a porachunki załatwia we własnym gronie, samodzielnie wymierzając sprawiedliwość. Czują się związani ze swoim środowiskiem, choć nie obchodzi się ono z nimi delikatnie, raczej doświadcza surowo od najmłodszych lat. Starski opisuje ten świat brutalnie, ale z szacunkiem, którego próżno szukać w opisach postaci ze środowiska manufakturowej socjety. Antoś Kryspin, „prosty, szczerzy syn Bałut”, który „wierzy w triumf prawdy” (*Wampiryzm Bałut*) pod względem moralnym wart jest więcej niż Nacio Puchalski, „młodzian przesadnie elegancki, zawsze wyperfumowany i wypudrowany, którego czystość białizny była zawsze odwrotnością jego sumienia” (*Szczyry Łódź*).

## **WIELKIE PROWINCJONALNE MIASTECZKO**

Równoległe do nawiązania przez Starskiego współpracy z warszawskimi kabaretami motywem przewijającym się przez jego powieści jest konfrontacja miast: Warszawy i Łodzi. Pierwsze z nich to oficjalna stolica państwa i jednocześnie ważny ośrodek kulturalny. Drugie – stolica przemysłowa, potęga finansowa, borykająca się z wahaniem koniunktury, miasto rządzonych kontrastów klasowych. Oba miasta są duże, dynamicznie się rozwijają. Łodzianie bywają w Warszawie a warszawianie w Łodzi. Bohaterka *Czerwonej garsoniery* ucieka do stolicy w nadziei na szybką odmianę złego losu.

*Obejrzała się poza siebie i skinęła ręką na taksówkę stojącą na rogu.*

*Auto potoczyło się przez chodnik.*

- *Mexican!* – rzuciła Stefka adres szoferowi.  
- *Dokąd jedziemy?* – zapytała Bertonówna, gdy auto ruszyło z miejsca.  
- *Do „Mexicanu”... Jest to najwytworniejszy lokal nocny w Warszawie... Dancing, restauracja, estrada – słowem, czego dusza zapagnie. Tutaj to się ludzie bawią, nie tak jak w Łodzi..*  
- *Taaak – westchnęła cicho jej towarzyszka...*  
- *Zdawałoby się, że te dwa miasta nie leżą w jednym i tym samym kraju, że w Warszawie są zupełnie inni ludzie niż w Łodzi. Nikt tu nie narzeka na złe czasy czy na podatki... Forsa płynie szerokim korytem, niby, że tak powiem, Wisła... Hulają warszawiaki – nie ma co...*  
- *Tak... A co to ma wspólnego ze mną i z tym „Mexicanem”?*  
- *Zobaczysz... Występuje tam balet, tak zwany „Mexican-girls”... Ja też... Ten balet-mistrz Sławikow nauczył mnie trochę tańczyć i hasam sobie co wieczór po kilka minut... Płacą za to bardzo dobrze, a prócz tego – hotel i jedzenie...*  
- *Aha... A skąd pani wie, że mnie zechcą tam przyjąć? Nie umiem zresztą tańczyć...*  
*Bruczówna roześmiała się na cały głos.*  
- *Ach, jaka pani naiwna... Mówi przez panią prowincja – Łódź...*  
*[Czerwona garsoniera.]*

I faktycznie, dziewczyna zachowywała się jakby przyjechała z dalekiej prowincji. Była pod takim wrażeniem Warszawy, tak odurzona atmosferą wielkiego miasta, że zupełnie nie zauważyła, jak wplątała się w sytuację jeszcze gorszego upodlenia niż to, przed którym uciekła z Łodzi.

Na bohaterach powieści Starskiego ogromne wrażenie robi, bogatsza niż łódzka, oferta rozrywkowa. Zauważa to nie tylko młoda i onieśmielona Bretonówna, ale i postacie bardziej obyte towarzysko. Erwestówna i Tarlicki z Tajemnicy

hotelu „Imperial” zachwycają się gwarem stolicy. W ich wypowiedziach pobrzmiewa swoisty kompleks łódzki, poczucie niższości, prowincjonalne zakłopotanie.

*Po kilku minutach znaleźli się na ulicy... Mimo bardzo późnej pory ruch w mieście był dość ożywiony. Syreny samochodów napelniały wyciem powietrze, gwar głośnych rozmów rozlegał się dokoła.*

*- To nie Łódź - mruknął reporter - U nas o tej porze wszystko śpi...*

*- Tutaj zaczynają się dopiero bawić... We wszystkich zakładach gastronomicznych - pełno... I nie tylko w mieście, ale i pod miastem...*

*(Tajemnica hotelu „Imperial”)*

*Z dala dochodził upajający aromat drzew parku Łazienkowskiego... Z żalem pomyślał nasz reporter o ciasnej, zakopconej Łodzi, gdzie wychudzeni, wieczni zmęczeni ludzie tęsknią za odrobiną zieleni...*

*Poprzez Aleję Szucha wydostała się taksówka na Marszałkowską. Wciśnięty w wygodne siedzenie, obserwował Tarlicki z zajęciem olbrzymie tłumy przechodniów, śpieszące po szerokich zadrzewionych chodnikach.*

*Oślepiające światła reklam, ogłuszający zgiełk i gwar uliczny, rozpędzone auta i tramwaje - wszystko to zlewało się w potężną symfonię społecznego miasta.*

*Jakże daleko - zda się, w innej części świata leży Łódź, oddzielona od Warszawy przestrzenią zaledwie 130-kilometrową. Tu - metropolja europejska, rozmach, rozpęd życia, tam - wielkie prowincjonalne miasteczko, duży Zgierz czy Pabianice.*

*(Tajemnica hotelu „Imperial”)*

## **CZUŁA NIENAWIŚĆ**

Ludwik Starski zwykł mawiać, że jest człowiekiem z parterowej Marszałkowskiej. Jego twórczość beletrystyczna udowadnia jednak, że przez pierwsze lata swojego życia był przede wszystkim człowiekiem z Zielonej. Z jego powieści wylania się obraz Łodzi naszkicowany z dziwną dwuznacznością – mieszaniną sympatii i pogardy, czegoś na kształt czułej nienawiści. Jego bohaterowie często pogardliwie mówią o swoim mieście. Uśmiechają się sardonicznie widząc jak w reprezentacyjnych rejonach miasta pojazdy suną „po wyboistych łódzkich brukach, wiecznie reparowanych przez magistrat i wiecznie stanowiących największe w Europie curiosum niechlujności i brudu” (*Szczury Łodzi*). Nie chcą żyć „w społeczeństwie, które składa się od góry do dołu z ludzi, dotkniętych niepowodzeniem, kraczących jak kruki” (*Tajemnice łódzkiego cmentarza*). Mówią wprost: „Łódź jest trupem” (*Tajemnice łódzkiego cmentarza*). Często uciekają przed biedą i niepowodzeniami do innych miast, bo nie mają ochoty „grać roli robaka, toczącego szkielety” (*Tajemnice łódzkiego cmentarza*). Ale spomiędzy inwektyw i wyrzutów pod adresem Łodzi odzywa się co pewien czas serdeczna ironia, desperackie próby przyrównywania rodzinnego miasta do europejskich i amerykańskich metropolii, a nawet eksponowana przed cudzoziemcami duma bycia lodzermenschem. I ta dwuznaczna postawa wobec „pasierba całego kraju” (*Szatan Łodzi*) wydaje się najcenniejszym elementem powieściowych światów Ludwika Starskiego. Postawa, która nieobca jest chyba również dzisiejszym łodzianom...



---

---

Juljan (Ludwik) Starski

Łódzki romans kryminalny

● **TAJEMNICA HOTELU IMPERIAL**

„Express Wieczorny Ilustrowany” 1 lipca 1927

## odcinek 6.

### Portjer hotelu „Imperial”

**W** okolicach dworca wiedeńskiego mieści się hotel „Imperial”, mało znany ludności Łodzi, gdyż przeznaczony głównie dla przyjezdnych.

Trzypiętrowa, odrapana kamienica, w której mieści się hotel, wciśnięta pomiędzy inne podobnie zniszczone domy, nie zwracała na siebie uwagi przechodniów. Można było obok niej przejść po kilka razy dziennie i nie wiedzieć, gdzie znajduje się hotel „Imperial”.

Co prawda, nad głównym wejściem wisiał duży blaszany szyld, lecz i litery, i tło były już zatarte i tak bezbarwne, że zupełnie zlewały się z szarzyną odrapanych murów. Hotel „Imperial”, jak z powyższego można wywnioskować, nie zalicza się do „pierwszorzędnych” w rodzaju „Grand-Hotelu”, co jednak nie upoważnia do przypuszczenia, by właściciel tego zakładu robił złe interesy.

Wtajemniczeni (a tych zawsze i wszędzie znajdziesz) twierdzą nawet z całą stanowczością, że „Imperial” przynosi więcej profitu aniżeli „takie nawet cztery «Grandy»”. Oczywiście w twierdzeniu tym jest pokaźna doza prze-

sady, niemniej jednak nie należy uznać tych wiadomości za wierutne kłamstwo.

Wprowadził hotel „Imperial” oddawał swe pokoje po znacznie niższej cenie, ale za to ruch tu był większy, a i zresztą w „Grand-Hotelu” nie ma przecie portjera Jakuba. Otóż właśnie.

Portjer Jakub jest bowiem filarem hotelu „Imperial”, a poza tem zięciem jego właściciela. Wydaje się to dziwne, aby portjer był mężem córki swego chlebobdawcy, ale kto ma spryt i rzutkość Jakuba, ten się z pewnością dziwić nie będzie.

Portjer Jakub ma obecnie lat 42. Ma tylko jedno oko i jest kompletnie łysy. Kiedyś, gdy był znacznie młodszy, został przyjęty do hotelu „Imperial” jako pomocnik ówczesnego portjera Leona. Młody Jakub już wtedy zdradzał niepospolite zdolności do interesów.

Zawiązał liczne znajomości z ulicznymi dziewczętami, które – na „zamówienie” gości – tylnem wejściem wprowadzał do numerów.



il. Wacław Drozdowski

Pobierał za to sowite „procenty” zarówno od jednej, jak też i drugiej strony. W krótkim czasie specjalność Jakuba zyskała taki rozgłos, że już nie przyjezdni, dla których hotel był przeznaczony, ale „ludzie z miasta” poczęli przychodzić do hotelu „Imperial” na zabawę.

Oczywiście, że właściciel hotelu, Oskar Berton, robił na tak częstem oddawaniu numerów świetne interesy, choć – przyznać trzeba – nic wówczas nie wiedział o procedurze sprytnego Jakuba.

A gdyby wiedział, byłby Jakuba bezwzględnie wyrzucił, gdyż Berton bał się policji i nie umiał z nią żyć dobrze, to znaczy zblatować. Za to młody pomocnik portjera żył w najlepszej komitywie z rewirowym i stójkowym, i gwizdał sobie na wszystko.

Oskar Berton miał córkę, której strzegł jak oka w głowie. Nazywała się Klara i była bardzo ładną dziewczynką. Jakubowi podobała się czarnowłosa pensjonarka, a i on – wówczas chłopiec wcale niebrzydki – nie był jej obojętny.

Dość, że pewnego dnia Oskar Berton, otworzywszy najzupełniej przypadkowo drzwi niezajętego pokoju, oznaczonego numerem 37, cofnął się nagle na korytarz,

wyrwał z rąk przechodzącej pokojówki szczotkę do zamiatania i, nastawiwszy ją jak pikę, runął na Jakuba, obrzydliwie rozneglizowanego.

Nie należy chyba dodawać, że we wspomnianym numerze 37 znajdowała się w tym samym czasie i takim samym neglizżu, rozplamieniona wskutek wyszukanych pieszczoł miłosnych – Klara Bertonówna.

Uderzenie szczotki było fatalne dla Jakuba. Nic dziwnego, Oskar Berton służył w swoim czasie w kawalerii rosyjskiej.

Pomocnik portjera stracił oko. Ponieważ jednak zyskał jednocześnie żonę i różowe widoki na przyszłość, poczyszył się rychło, że jedno oko też mu wystarczy.

Pochopność, z jaką stary Berton zgodził się na oddanie swej jedynaczki Jakubowi, nie powinna nikogo zdziwić. Okazało się bowiem, iż Klara jest już od jedenastu tygodni w błogosławionym stanie, że kocha Jakuba i za nikogo innego nie wyjdzie, i że Jakub – dwudziestoletni młodzik – ma odłożony kapitałik, którym zaimponował nawet staremu Bertonowi.

Tak więc Jakub począł z nadzieją, choć przy pomocy jednego tylko oka, spoglądać w zbliżającą się różową przyszłość. ■





**Festiwal Działań Miejskich Miastograf** organizowany jest przez:

**Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich TOPOGRAFIE**

**Koncepcja programowa:** Łukasz Biskupski

**Promocja:** Agnieszka Gajewska

**Kioski/Kioske kurator:** Łukasz Biskupski

**Przeglądy Filmowe kurator:** Ewa Ciszewska

**Olimpiada Sportów Miejskich koordynator:** Michał Grelewski

**Lomografie kurator:** Przemysław Górski

**Koncerty koordynator:** Michał Pabiś

**Księgowość i Administracja:** Emil Lechowski

**Sprawy Prawne:** Tomasz Lachowski

**Zespół:** Iza Bartnicka, Kamil Brzeziński, Klaudia Chmielecka, Malwina Cyrek, Piotr Czaiński, Rafał Czekajewski, Maria Frankiewicz, Michał Gruda, Anna Jędrzejak, Paula Karbownik, Michał Leszczyński, Wiktor Marzec, Maciej Paszkowski, Adam Przymusiak, Vojislav Radojčić, Kamil Rusiecki, Michał Stasiak, Maciej Zasadziński, Agata Zysiak

**Projekt graficzny i skład:** Jakub Dygas

**Specjalne podziękowania:** Francesca Bellussi

**Współpraca:** Koło Naukowe Filmoznawców UŁ

organizator:



sponsorzy:



popieramy:



partnerzy:



