

Karol Szymański

<https://orcid.org/0000-0001-9158-9452>

Gdańsk

Dwa filmowe epizody z życia Allana Charlesa Elgarta

Zarys treści: Oparty na źródłach archiwalnych artykuł poświęcony jest Amerykaninowi Allanowi Charlesowi Elgartowi, który w połowie lat sześćdziesiątych XX w. postanowił studiować reżyserię filmową w kraju zza „żelaznej kurtyny”.

Outline of content: The article, based on archival sources, is devoted to Allan Charles Elgart, an American who in the mid-1960s decided to study film directing in the country from behind the Iron Curtain.

Słowa kluczowe: Allan Charles Elgart, Służba Bezpieczeństwa, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi, FAMU, kino homoseksualne, Boris Hybner, Ctibor Turba, Ivan Kraus, Jiří Sýkora

Keywords: Allan Charles Elgart, Security Service in Poland, Film School in Łódź, FAMU, homosexual cinema, Boris Hybner, Ctibor Turba, Ivan Kraus, Jiří Sýkora

Oglądając w bibliotece FAMU (Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Umění) w Pradze filmy szkolne, zrealizowane chociażby przez Věřę Chytilovą, Jana Němeca czy Petra Weigla, natknąłem się na utwór zdumiewający dla czasu i miejsca swego powstania – połowy lat sześćdziesiątych XX w. w totalitarnym porządku państwa „demokracji ludowej”, jakim była ówczesna Czechosłowacja. Ten zatytułowany dość zawile *Můj čas jest твоим czasem jest naszym czasem nie ma času (Můj čas je tvůj čas je náš čas není čas)* zaledwie czterominutowy film to fabularny zapis rozmowy o uczuciach i planach życiowych, jaką prowadzą w łóżku dwaj młodzi homoseksualiści. Zapragnąłem dowiedzieć się czegokolwiek o autorze tego dzieła, tym bardziej że – jak się wkrótce okazało – w jego życiorysie filmowym pojawił się również wątek polski.

W archiwach i pamięci ludzkiej zachowało się niewiele, z oderwanych fragmentów można jednak zrekonstruować dwa epizody z życia reżysera *Mojego czasu* – Amerykanina Allana Charlesa Elgarta, który po falstarcie ze studiami w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej (PWSFTviT) w Łodzi ukończył z powodzeniem naukę na FAMU, ale w późniejszych latach nigdy już do działalności filmowej nie powrócił. W pierwszej części artykułu chciałbym pokazać, w jaki sposób warunki życia obcokrajowca z Zachodu w swoistym Absurdystanie, jaki stanowiła w połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia Polska Rzeczpospolita Ludowa – a mam tu na myśli przede wszystkim akademicką biurokrację i działania Służby Bezpieczeństwa (SB) – pokrzyżowały Elgartowi plany zdobycia wykształcenia i praktyki filmowej. W drugiej części pokażę natomiast, że stało się to możliwe – paradoksalnie – w innym kraju obozu socjalistycznego, który przechodził właśnie dynamiczne, odwilżowe przemiany społeczno-polityczne, kulminujące w 1968 r. podczas wydarzeń Praskiej Wiosny. Skupię się przy tym (podejmując te zagadnienia generalnie po raz pierwszy) na analizie owoców czechosłowackiej edukacji filmowej Elgarta, tj. na trzech interesujących i symptomatycznych utworach nakręconych przez niego na FAMU w latach 1966–1967.

Kwestionariusz 1964

Nazwisko: Elgart

Imiona: Allan Charles

Data i miejsce urodzenia: 2 marca 1941 r., Nowy Jork

Miejsce zamieszkania: 35–76 163rd Str., Flushing, Long Island, Nowy Jork¹

Numer paszportu: B-36873

Wykształcenie:

1954–1958: Bayside High School w Nowym Jorku²

1959–1963: University of Pennsylvania w Filadelfii:

- 1959–1962: College of Arts and Sciences (stopień Bachelor of Arts uzyskany 10 sierpnia 1962 r.)
- 1962–1963: Annenberg School for Communication, specjalizacja: filologia rosyjska (stopień Master of Arts uzyskany 20 maja 1963 r.)³

¹ University of Arkansas Libraries, Fayetteville, Special Collections Department, The U.S. Fulbright Scholar Grantee Directories, *U.S. grantee directory. Students – teachers – research scholars – lecturers – specialists. 1964 fiscal year*, Department of State, Bureau of Educational and Cultural Affairs, [Washington 1965], s. 113, <https://libraries.uark.edu/specialcollections/fulbrightdirectories/1964%20-%201965.pdf> (dostęp: 20.04.2020).

² *Triangle. Bayside High School*, s. 99, <https://www.classmates.com/siteui/yearbooks/4182816707?page=103> (dostęp: 17.02.2020).

³ *Two hundred and seventh commencement for the conferring degrees*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1963, s. nlb. E-mail od Timothy’ego H. Horninga (*public services archivist*) z University Archives of University of Pennsylvania z 2 marca 2020 r.

Służba wojskowa 1963–1964: wojska lądowe Stanów Zjednoczonych (United States Army)⁴

Numer wizy do Polski (na 90 dni): 3557/A/64

Polska Rzeczpospolita Ludowa 1964–1965: kandydat na filmowca zostaje małym szpiegiem i złotym młodzieńcem

Allan Elgart przyleciał do Polski w niedzielę 29 września 1964 r. i niezwłocznie dokonał obowiązkowego dla obcokrajowców zgłoszenia w Samodzielnej Sekcji Rejestracji Cudzoziemców Komendy Milicji Obywatelskiej miasta Łodzi. Dzięki temu wiemy, że był jednym ze 126 Amerykanów, którzy w tymże roku zatrzymali się w Łodzi z różnych powodów: prywatnych, turystycznych, zawodowych czy – jak on właśnie – związanych z nauką⁵. Przyjechał bowiem do Polski jako stypendysta istniejącego od 1946 r. Programu Fulbrighta, który finansował (i wciąż zresztą finansuje) międzynarodową wymianę naukową między Stanami Zjednoczonymi a innymi krajami z całego świata.

Elgart znalazł się w 1964 r. w ekskluzywnej grupie 11 studentów amerykańskich skierowanych – w ramach wymiany dwustronnej – na studia w Polsce. Dziedzina, w której miał się kształcić od października 1964 do lipca 1965 r., była sztuka filmowa (*cinematography*), a miejscem „przypisania” (*assignment*) – nie, jak można by się spodziewać, PWSFTviT, tylko Uniwersytet Łódzki (UŁ). Otrzymał na okres studiów stypendium w wysokości 1000 zł⁶ (finansowane w połowie przez amerykański Departament Stanu, a w połowie przez Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego) oraz miejsce w akademiku.

Zamierzał studiować reżyserię na łódzkiej PWSFTviT, ale nie mógł tam rozpocząć nauki z powodu słabej znajomości języka polskiego. Język rosyjski znał dość dobrze (po studiach rusycystycznych w Annenberg School for Communication,

⁴ Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie (dalej: AIPN), Ministerstwo Spraw Wewnętrznych (dalej: MSW), Sprawa operacyjnego sprawdzenia nr 2403/III, Allan Elgart, sygn. IPN BU 0208/2117 (dalej: Elgart), Streszczenie materiałów dot. ob. USA Elgart Allana [...], s. 81. W cytowanych dokumentach IPN-u wprowadziłem – w zgodzie z zasadami poprawnej polszczyzny – zmiany interpunkcyjne i ortograficzne.

⁵ Łącznie w 1964 r. zarejestrowano w Łodzi 2142 cudzoziemców z państw kapitalistycznych (oraz dodatkowo 1374 w województwie łódzkim), najwięcej z Wielkiej Brytanii, Francji i RFN. AIPN, Komenda Miejskiej Milicji Obywatelskiej w Łodzi (dalej: KMMO Łódź), Sprawozdania [z] 1965 r. Wydz. Ruchu Granicznego KMMO w Łodzi 1965 [1969], sygn. IPN Ld pf 10/579 t. 2 (dalej: Wydz. Ruchu Granicznego KMMO Łódź), Roczne sprawozdanie Samodzielnej Sekcji Rejestracji Cudzoziemców KMO m. Łodzi za rok 1964 z 14.01.1965, s. 11–12.

⁶ Przeciętne miesięczne wynagrodzenie w polskiej gospodarce narodowej wynosiło w 1964 r. 1816 zł, a w 1965 r. – 1867 zł. Główny Urząd Statystyczny, *Przeciętne miesięczne wynagrodzenie w gospodarce narodowej w latach 1950–2018*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/pracujacy-zatrudnieni-wynagrodzenia-koszty-pracy/przecietne-miesieczne-wynagrodzenie-w-gospodarce-narodowej-w-latach-1950-2018,2,1.html> (dostęp: 16.12.2019).

ale też po podjętej przed tymi studiami wakacyjnej wyprawie do ZSRR⁷), jednakże znajomość polskiego – chociaż uczył się go podobno przez trzy miesiące, u Amerykanina polskiego pochodzenia o nazwisku Ostrowski, jeszcze w College of Arts and Sciences – okazała się niewystarczająca i rozstrzygająca o nieprzyjęciu go na bieżący rok akademicki w PWSFTviT. W tej sytuacji Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego skierowało Elgarta do Studium Języka Polskiego dla Cudzoziemców UŁ, gdzie pojawił się 2 października i został przydzielony do grupy IV – humanistycznej.

Z późniejszych donosów tajnych współpracowników SB, ale też z oficjalnego raportu kierownika Studium wynika jednak, że Elgart do nauki się nie przykładał. Był, jak zgodnie twierdzili informatorzy, niezdyscyplinowany, niesystematyczny, mało pracowity. Ponadto w październiku dużo chorował i z tego powodu opuścił 10 dni zajęć – obowiązkowych lektoratów i wykładów. W pierwszej dekadzie listopada zaczął zaś jeździć regularnie do Warszawy i nie wrócił już w ogóle na lekcje, opuszczając Studium bez wiedzy zarówno opiekuna grupy, jak i dyrekcji.

Nie zajmował się więc żadnymi sprawami naukowymi, znalazł natomiast czas i „dojścia”, by jeszcze w 1964 r. wziąć udział – ze źródeł nie wynika niestety, w jakim dokładnie charakterze (statysty?) – w realizacji w Łodzi filmu Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego *Trzy kroki po ziemi*⁸. Otarł się więc prawdopodobnie w Polsce po raz pierwszy o branżę filmową i profesjonalną realizację filmów.

Do Warszawy wyjechał Elgart na dłużej najpierw na VII Międzynarodowy Festiwal Jazzowy „Jazz Jamboree”, który w 1964 r. odbywał się od 24 do 27 października, i – jak czujnie donosił agent SB – „kontaktował się” tam z występującym amerykańskim zespołem Big City Blues⁹. Odtąd podróżował do stolicy coraz częściej. Spotykał się m.in. z małżeństwem znajomych Amerykanów, którzy zatrzymali się w hotelu „Bristol”. Przede wszystkim jednak odwiedzał regularnie ambasadę amerykańską, gdzie od początku utrzymywał bliski kontakt z Johnem D. Scanlanem – analitykiem politycznym i dyplomatą pracującym od 1955 r. dla amerykańskiej Foreign Service, w Polsce przebywającym od lipca 1961 r., a odpowiadającym tutaj – najpierw jako *consular*, potem *political*, a wreszcie *cultural officer* – m.in. za wymianę naukową i kulturalną oraz kontakty z prasą¹⁰.

Wszystkie te drobne okoliczności spowodowały, że Elgart szybko stał się obiektem zainteresowania podlegającego zastępcy komendanta wojewódzkiego Milicji Obywatelskiej ds. Służby Bezpieczeństwa Wydziału II (kontrywiadu)

⁷ Allan Elgart, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=136800293013952&set=ecnf.100000519473953&type=3&theater> (dostęp: 21.04.2020).

⁸ AIPN, MSW, Elgart, Notatka informacyjna z rozmowy przeprowadzonej z ob. Kaczorek Wandą [...], s. 91.

⁹ *Ibidem*, Wyciąg z informacji od tw. „Abdul” z dn. 5.11.64 r., s. 9.

¹⁰ The Association for Diplomatic Studies and Training, Foreign Affairs Oral History Project, Information Series, Ambassador John D. Scanlan, interviewed by: Charles Stuart Kennedy, initial interview date: April 29, 1996, <https://www.adst.org/OH%20TOCs/Scanlan,%20John%20D.toc.pdf> (dostęp: 12.11.2019).

w Komendzie Miejskiej Milicji Obywatelskiej (KMMO) w Łodzi jako „podejrzany o zbieranie materiałów na rzecz wywiadu USA”¹¹. Został więc figurantem i przedmiotem rozpracowywania na długo przed tym, zanim formalnie założono mu, jak zobaczymy dalej, sprawę operacyjnego sprawdzenia. W rezultacie już w początkach listopada 1964 r. zaczęły spływać pierwsze informacje na jego temat od tajnych współpracowników, głównie „Abdula” i „Roberta”, których zadaniem było „zaprzysiąc się z Allanem i w początkowym okresie nie indagować go na tematy zbyt osobiste, aby nie wzbudzić podejrzeń”¹².

Informatorzy opisywali Elgarta jako wysokiego, barczystego i starszego, niż był w rzeczywistości (dawali mu bowiem 26–28 lat, miał zaś naprawdę 24). Nosił okragłe okulary i w tym jesienno-zimowym czasie futrzaną czapkę rosyjską, szarą gabardynową jesionkę, a później kupiony w Warszawie jasnobrązowy kożuszek z długim włosiem oraz buty z wysokimi cholewami (stolica nadała mu więc specyficzny, „arty-styczny” *image*, wykpiony później przez Andrzeja Wajdę przy okazji charakterystyki zewnętrznej przemiany Włodka – głównego bohatera *Polowania na muchy* [1969]). W ówczesnej Polsce rzucano się w oczy, że Elgart ciągle żuł gumę. Przy okazji opisywania wyglądu agenci snuli też dywagacje o jego rzekomym (zasłyszonym) żydowskim pochodzeniu i dziadku czy pradziadku emigrującym z Rosji do Ameryki.

Tajni współpracownicy twierdzili – na podstawie samych wypowiedzi Elgarta w rodzaju „fake politik”¹³ (*sic!* – chodziło chyba o *fuck politics*) – że polityka w ogóle go nie interesowała. Jednocześnie jednak „Abdul” opisywał sytuacje, gdy Elgart starał się wymusić na studencie z Mongolii reakcję na zmiany w najwyższych władzach ZSRR (14 października 1964 r. Leonid Breżniew zastąpił Nikitę Chruszczowa na stanowisku I sekretarza Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego) albo kiedy wraz z Finem Jarmem Jääskeläinem¹⁴ próbował upić samego „Abdula” pół litrem spirytusu, by wydobyć od niego, niby w żartach, informację, czy jest szpiegiem. Z kolei „Robert” przytaczał przebieg sprzeczki między Elgarterem a Feliem Elielem – studentem aktorstwa na PWSFTviT, a później znanym meksykańskim aktorem, reżyserem i producentem teatralnym. Poszło o Fidela Castro. Elgart uważał go – podobnie jak przywódców innych państw komunistycznych – za „fanatyka, a jednocześnie cwaniaka”, który zgromadził miliony w szwajcarskich bankach¹⁵. Twierdził też, że jeśli ktoś rzeczywiście pomagał Ameryce Łacińskiej, to były to Stany Zjednoczone. W rezultacie Eliel uznał go za reakcjonistę, którego cel pobytu w Polsce wydawał się niejasny, chyba że, jak ostatecznie zasugerował, „chodzi o to, że rząd USA wie kogo i po co wysyła do kraju socjalistycznego [podkreślenie – K.Sz.]”¹⁶.

¹¹ AIPN, MSW, Elgart, Postanowienie [z 30.03.1965 r.], s. 8.

¹² *Ibidem*, Wyciąg z informacji od tw. „Abdul” z dn. 5.11.64 r., s. 10.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Jääskeläinen uczył się w łódzkim Studium Języka Polskiego dla Cudzoziemców, zanim w 1965 r. został przyjęty na reżyserię do PWSFTviT.

¹⁵ AIPN, MSW, Elgart, Wyciąg z informacji od t.w. ps. „Roberta” z dn. 16.11.64 r., s. 12–13.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

„Oficjalnie” jednak, jak wspomniałem, polityka Elgarta nie interesowała. Tym zaś, co stanowiło jego prawdziwą pasję, wydawał się jazz. Poza wyprawą na Jazz Jamboree w okresie łódzkim godzinami słuchał nagrań jazzowych (zapewne także polskich, oprócz płyt przywiezionych ze Stanów) i „na tym punkcie” – jak donosił agent – zachowywał się aż „do przesady”¹⁷. „Abdul” uznał to wszakże za świetną „przykrywkę”, kwitując zainteresowania Elgarta stwierdzeniem, że jeżeli „przyjechał [on] do Polski z zamiarami innymi niż nauka, to być może wyrabia sobie opinię, że poza muzyką nic go nie interesuje”¹⁸.

Wróćmy jednak do coraz rzadszych pobytów Elgarta w Łodzi, a coraz częstszych i dłuższych – w Warszawie. 24 listopada 1964 r. wymeldował się ostatecznie z akademika UŁ, pozostawiając jako swój adres – adres warszawskiej ambasady USA. Jak się tłumaczył, jednym z powodów opuszczenia Łodzi były nieodpowiadające mu warunki wspólnej nauki z „cubańcami”¹⁹. O tym, że nie stały za tym jedynie uprzedzenia narodowościowe (czy też, sądząc po sprzeczce z Elielem, rozbieżności ideowe) i że klimat panujący w łódzkim Studium Języka Polskiego dla Cudzoziemców był rzeczywiście specyficzny, świadczą pochodzące z tego okresu opisy w sprawozdaniach Samodzielnej Sekcji Rejestracji Cudzoziemców KMMO. Urzędnicy przywoływali na przykład zdarzenia, gdy jeden ze słuchaczy Studium – Etiopczyk pchnął nożem studenta z Ghany albo kiedy inny – Sudańczyk „bez żadnej przyczyny uderzył w twarz, powodując krwawienie” obywatela Mauritiusa, zaś innym razem opluł kelnerkę w restauracji „Rusałka”...²⁰

Wszystko to mogło być jedynie pretekstem, równocześnie bowiem Elgart walczył o zwiększenie kwoty stypendium, przydział pokoju jednoosobowego oraz zgodę na przeniesienie do Warszawy. Znalazł tu rzecznika w osobie Scanlana, który go „faworyzował”²¹ i wielokrotnie w jego sprawie interweniował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych (MSZ), a ono z kolei naciskało Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki (MKiS). Te ostatnie chciały, żeby Elgart powrócił do Łodzi, ale Scanlan – wobec faktów dokonanych – sprzeciwił się temu. Owymi faktami dokonany były zaś wspomniana wyprowadzka Elgarta z łódzkiego domu studenta oraz to, że od 2 grudnia zamieszkał w warszawskim Domu Turysty PTTK przy Krakowskim Przedmieściu. 14 grudnia został jednak

¹⁷ *Ibidem*, Wyciąg z informacji od tw. „Abdul” z dn. 5.11.64 r., s. 9.

¹⁸ *Ibidem*, s. 10.

¹⁹ *Ibidem*, Notatka służbowa z rozmowy przeprowadzonej z ks. „Barbara” w dn. 2.12.1964 r., s. 14. Niektóre dokumenty opisywały to bardziej dyplomatycznie: Elgartowi „w Łodzi nie odpowiadały [...] warunki wspólnej nauki z ob. Kuby”, *ibidem*, Streszczenie materiałów dot. ob. Elgart Allana [...], s. 81.

²⁰ AIPN, KMMO Łódź, Wyd. Ruchu Granicznego KMMO Łódź, Roczne sprawozdanie Samodzielnej Sekcji Rejestracji Cudzoziemców KMO m. Łodzi za rok 1964 z 14.01.1965, s. 16; *ibidem*, Sprawozdanie Samodzielnej Sekcji Rejestracji Cudzoziemców Komendy Milicji Obywatelskiej m. Łodzi za I kwartał 1965 r. z 7.04.1965, s. 63.

²¹ AIPN, MSW, Elgart, Notatka służbowa z rozmowy przeprowadzonej z ks. „Barbara” w dn. 2.12.1964 r., s. 15.

stamtąd usunięty na żądanie Zrzeszenia Studentów Polskich (które opłacało rachunek hotelowy), motywowane „nieuzasadnionym przedłużaniem pobytu”²².

W międzyczasie, prawdopodobnie jeszcze w pierwszej połowie grudnia, Scanlan sfinalizował jednakże sprawę stypendium i zakwaterowania. Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego przyznało Elgartowi ostatecznie miesięczną kwotę 2400 zł oraz zgodziło się pokryć koszty wynajmu przez niego pokoju jednoosobowego. Elgart zamieszkał w związku z tym od 6 stycznia 1965 r. – już na stałe, do końca pobytu w Polsce – nie byle gdzie, bo w pokoju nr 329 w stołecznym hotelu „Warszawa”. Co wszakże istotniejsze, udało się również załatwić jego przeniesienie do Kolegium Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców na Uniwersytecie Warszawskim (UW). Uczęszczał do niego od lutego, tj. począwszy od drugiego semestru, a poza lektoratami języka polskiego brał także udział trzy razy w tygodniu w kursie literatury polskiej. Jak informowali później tajni współpracownicy SB, Elgart wychodził co prawda późno z hotelu, ale w Warszawie, w przeciwieństwie do Łodzi, dość dyscyplinowanie spędzał przedpołudnia na zajęciach na uczelni. Poza środowiskiem Kolegium zawierał znajomości także ze słuchaczami anglistyki na UW, mimo że – po tym, jak wyraził się, że jest „małym szpiegiem” – Amerykanin, niejaki prof. Stern, „ostrzegął [...] studentów przed utrzymywaniem [z nim] bliższych kontaktów”²³.

W hotelu „Warszawa” Elgart zapoznał się i zaprzyjaźnił z Amerykaninem polskiego pochodzenia, starszym o trzy lata Johnem Kożuszką – stażystą na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, przebywającym w Polsce od września 1964 r. w ramach wymiany stypendialnej między Polską Akademią Nauk i Fundacją Wandy Roehr. Dla dalszego biegu wypadków ważne jest to, że Kożuszko stał się od 4 lutego 1965 r. figurantem sprawy ewidencyjno-obszernościowej o kryptonimie „Stażysta”, jako podejrzany o powiązania z wywiadem amerykańskim. Dla zainteresowania się nim przez kontrwywiad warszawskiej SB wystarczyło w sumie nie tak wiele – stwierdzenie, że „często prowadził rozmowy telefoniczne z USA i wydawał duże sumy pieniędzy, znacznie przekraczające otrzymywane stypendium i pomoc od rodziny”²⁴.

Warto w tym miejscu zrobić dłuższą dygresję na temat Kożuszki nie tylko dlatego, że był – jak się wydaje – przez dwa miesiące nieodłącznym kompanem Elgarta, ale przede wszystkim z powodu wpływu jego przypadków z peerelowskim kontrwywiadem na postępowanie i przyszłe decyzje głównego bohatera.

²² Dokumenty SB przeczą sobie wzajemnie: z jednej strony wynika z nich, że do zachowania Elgarta w Domu Turysty nie można było mieć żadnych zastrzeżeń, a z drugiej – że został z niego usunięty, „ponieważ pił alkohol i sprowadzał kobiety lekkich obyczajów do swego pokoju”, *ibidem*, Notatka służbowa ze spotkania z kp. „Żyłko” [?] w dniu 12.01.64 r., s. 16; *ibidem*, Streszczenie materiałów dot. ob. USA Elgart Allana [...], s. 81.

²³ *Ibidem*, Pismo Naczelnika Wydz. VII Dept. II MSW płk. Z Polaka z 15.03.1965 r., s. 78.

²⁴ AIPN, MSW, Sprawa operacyjnego sprawdzenia [akta kontrolno-śledcze dot. Johna Kożuszko], sygn. IPN BU 0208/2065 (dalej: Kożuszko), Notatka operacyjna dot. fig. sprawy oper. sprawdzenia krypt. „Stażysta” [...], s. 215.

Bezpośredni powód wzmożonej obserwacji Kożuszki przez polskie służby stanowiła awantura z kierownikiem sali restauracyjnej, a następnie z recepcjonistką hotelu „Warszawa”, do której doszło wieczorem 13 stycznia 1965 r. Nietrzeźwy Amerykanin miał podczas kłótni wypowiedzieć zdania, „w których pochwałał zbrodnie faszystowskie dokonane na Polakach”²⁵. Krzyczał mianowicie do recepcjonistki – według jednego z informatorów – „szkoda, że was Polaków wszystkich Niemcy nie wymordowali w czasie okupacji”, a według innego – „mało was Niemcy wybili”²⁶. Tak czy inaczej, co by nie powiedział, stanowiło to zdaniem SB wystarczającą podstawę do „wszczęcia przeciwko [niemu] postępowania przygotowawczego za obrazę narodu polskiego”²⁷.

Dochodziły do tego jeszcze dwie sprawy. Przede wszystkim kontakty Kożuszki z warszawskimi handlarzami walut, z którymi kilkakrotnie wymieniał spore jak na polskie warunki kwoty dolarów po czarnorynkowym kursie (co było oficjalnie karalne)²⁸. Poza tym służby odnotowywały też, szczególnie skrupulatnie, sprawy obyczajowe. Oprócz licznych kobiet przewijających się w życiu Kożuszki punktem zaczepienia mógł być dla nich na przykład wypadek, do jakiego doszło 30 stycznia 1965 r. Wracający nad ranem do hotelu z restauracji „Melodia” Kożuszko – w towarzystwie Elgarta i kilku kobiet – uderzył przypadkowo jedną z nich, Wandę Kaczorek, kluczami w głowę. Kaczorek, z trwałą blizną na czole, zaczęła ponoć potem domagać się od Amerykanina tysiąc dolarowego odszkodowania, co – zdaniem służb – było ewidentnym szantażem, ale Kożuszko bał się zwrócić z tą sprawą do milicji z lęku przed samymi funkcjonariuszami.

Wszystko to leżało, jak wspomniałem, u podstawy wszczęcia wobec Kożuszki sprawy ewidencyjno-obserwacyjnej. Ostatecznie jednak w lutym 1965 r. kontrwywiad doszedł do wniosku, że z powodu braku „specjalnych korzyści politycznych” należy odstąpić od kierowania spraw (głównie tej za obrazę narodu polskiego) na drogę sądową i od zatrzymywania Kożuszki. Uznano, że lepsze będzie „zebranie i pogłębienie materiałów na [niego] po to, aby można było spowodować wystąpienie naszego MSZ do Ambasady USA w jego sprawie, co winno spowodować odwołanie go z Polski przez samych Amerykanów. Wówczas nie my, ale Ambasada USA i Fundacja W. Roehr tłumaczy[ły]by się przed naszymi władzami”²⁹. Jednakże jeszcze w tym samym miesiącu pojawił się inny pomysł: przeprowadzenia z Kożuszką „rozmowy”, w trakcie której SB miała go złamać, z jednej strony strasząc konsekwencjami karnymi i donosem do ambasady amerykańskiej, a z drugiej – uświadamiając, że w Polsce żyje na wyższym poziomie materialnym

²⁵ *Ibidem*, Plan czynności śledczo-operacyjnych dot: Johna Kożuszko, s. 100.

²⁶ *Ibidem*, Notatka służbowa z odbytego spotkania z Tw. „Paweł” w dn. 22.02.65 r., s. 28; *ibidem*, Meldunek specjalny [z 29.01.1965 r.], s. 38.

²⁷ *Ibidem*, Raport w sprawie wszczęcia postępowania przedśledczego [...], s. 30.

²⁸ Na przykład podczas jednej z wymian za „jedynę” 100 dolarów otrzymał 7200 zł, czyli mniej więcej czterokrotność średniego polskiego wynagrodzenia.

²⁹ AIPN, MSW, Kożuszko, Notatka służbowa [z 15.02.1965 r.], s. 141.

niż w Stanach. Celem było skaptowanie Amerykanina do współpracy: „nie dopowiadając mu naszych ostatecznych decyzji i dając aluzyjnie do zrozumienia, że zależą one od jego postawy wobec nas i to w czynach, a nie słowach – zasugerujemy mu możliwość rehabilitacji wobec władz [podkreślenie – K.Sz.]”³⁰.

Kożuszko czuł zresztą, że pętla wokół niego zaciska się. W rozmowach ze znajomymi twierdził, że adresowane do niego listy i paczki są kontrolowane przez SB, skarżył się też, że giną z nich przesyłane przez rodzinę dolary. Poza tym pieklił się w hotelu, że podsłuchiowano jego rozmowy telefoniczne.

Do planowanej przez kontrwywiad rozmowy czy raczej przesłuchania (z udziałem przedstawiciela pionu bezpieczeństwa z Ministerstwa Spraw Wewnętrznych) doszło 2 marca 1965 r. Metoda kija i marchewki, podparta przywoływaniem faktów z życia Kożuszki, mającym świadczyć o jego głębokim rozpracowaniu, przyniosła efekty. Kożuszko przyznając się do handlu walutami, był bardzo zdenerwowany, a nawet płakał. Po wyjściu z KMMO zgłosił się jednakże od razu do ambasady amerykańskiej, a następnego dnia rano, zanim doszło do kolejnego, naznaczonego na 4 marca spotkania ze SB – jak to określił kontrwywiad – „uciekł” z Polski.

Pomógł mu w tym Elgart. Wyszedł mianowicie wcześniej rano 3 marca z hotelu „Warszawa” z bagażami, twierdząc, że jedzie do Łodzi. Wkrótce po nim opuścił hotel – tylko w swetrze i marynarce – Kożuszko, tłumaczący się tym, że odprowadza kolegę na dworzec. Tymczasem odleciał z wyniesionym przez Elgarta dobytkiem z Okęcia do Paryża. Jego zniknięcie hotelowi informatorzy odkryli i zameldowali dopiero dzień później. I taka to była „ucieczka”!³¹ Kontrwywiad zaś – w rezultacie „niedociągnięć” Wydziału „B” (tj. obserwacji zewnętrznej) – „nie zrealizował zaplanowanego przez siebie przedsięwzięcia operacyjnego”³² i musiał w czerwcu 1965 r. zakończyć sprawę Kożuszki i przekazać ją do archiwum.

Z powodu znajomości z Kożuszką warszawski Wydział II KMMO, przejmując wcześniejsze dokumenty odpowiedniego wydziału łódzkiej KMMO, założył 30 marca 1965 r. sprawę operacyjnego sprawdzenia (nr 2403/III, kryptonim „Pomocnik”) samemu Elgartowi. Oficerem prowadzącym został Kazimierz Miśniakiewicz. Celem miało zaś być ostateczne sprawdzenie, czy Elgart prowadzi na terenie Polski działalność szpiegowską.

Dokumentując życie codzienne Elgarta, kolejne doniesienia informatorów oraz raporty SB skupiały się na jego sprawach osobistych, często wręcz intymnych. Stwierdzały na przykład generalnie, że Elgart „lubi dziewczyny”³³ i szuka ich

³⁰ *Ibidem*, Raport o zezwolenie na przeprowadzenie rozmowy z ob. USA: Kożuszko Johnem [...], s. 145.

³¹ Trzeba tu też napomknąć, że Kożuszce kończyło się w marcu stypendium i musiałby pozostać w Polsce na własny koszt, nawet jeśli planował – zapewne pod wpływem Elgarta – studiować od następnego roku akademickiego nie rzeźbę bądź ceramikę na ASP, tylko reżyserię na PWSFTviT w Łodzi.

³² AIPN, MSW, Kożuszko, [Pismo do Dyrektora Biura „B” MSW z 8.03.1965 r.], s. 218.

³³ AIPN, MSW, Elgart, Doniesienie nr 4 z 8.02.65, źródło: „Świtezianka”, s. 24.

towarzystwa. Według tajnego współpracownika ps. Myśliwy Amerykanin „nawiązał wiele kontaktów z młodymi kobietami, które do niego do hotelu przychodzą”³⁴. Z kolei „Rawicz” donosił, że Elgart wspólnie z Kożuszką urządził w hotelu „libacje, na które zaprasza[ł] również kobiety”³⁵.

W dokumentach Elgarta obok Hanny, Urszuli, Joanny czy Barbary pojawia się w tym kontekście również znana nam już egeria – Wanda Kaczorek. SB postanowiła wykorzystać ją do inwigilacji obu znajomych Amerykanów po tym, jak pracownicy hotelu „Warszawa” wyprosili ją 13 lutego 1965 r. po północy z pokoju Elgarta, w którym spała pod jego nieobecność. „Tłumaczyła się, że przebywała tam dlatego, ponieważ uczy[ła] się [z Elgartem] wspólnie języka angielskiego”³⁶. W toku postępowania trzydziestoletnia kelnerka z klubu Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATiF) okazała się byłym tajnym współpracownikiem, ps. Gwiazda. SB ponownie nawiązała więc z nią kontakt i 25 lutego przeprowadziła w pałacu Mostowskich – siedzibie stołecznej KMMO – rozmowę „pod kątem wykorzystania operacyjnego”. Opinia kontrwywiadu o Kaczorek nie była jednoznaczna. W raportach pisano, że „jest kobietą bystrą, spostrzegawczą, inteligentną i sprytną”, w pracy – sumienną i uczciwą, ale „jej strona moralna budzi wiele zastrzeżeń”. Wskazywano bowiem na jej „niski poziom intelektualny i moralny”, o czym miało świadczyć to, że „często dla osiągnięcia korzyści materialnych spędza[ła] noce w towarzystwie aktorów”. Jednocześnie jednak podkreślano, że jako tajny współpracownik udzielała wszelkich informacji z oporem i zwykle nie przedstawiała one większej wartości wywiadowczej³⁷. Faktem pozostaje, że w aktach Elgarta i Kożuszki nie ma żadnych jej donosów, a więc plany SB dotyczące wykorzystania Kaczorek w rozpracowaniu obu Amerykanów spaliły na panewce.

Jak wspominałem, zgodnie z raportami informatorów kontrwywiadu Elgart spędzał przedpołudnia zazwyczaj na UW, później zaś, jak zobaczymy dalej, także na terenie Wytwórni Filmów Dokumentalnych (WFD). Wieczorami natomiast odwiedzał albo ambasadę amerykańską (gdzie spotykał się m.in. ze Scanlanem, zwanym przez niego, Kożuszkę i innych przebywających w Warszawie „chłopców z USA” – „dyrektorem”), albo modne stołeczne lokale. Bywał przede wszystkim w klubie SPATiF-u w Alejach Ujazdowskich, cocktail-barze w hotelu „Europejskim” przy Krakowskim Przedmieściu oraz klubie Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków przy ul. Kruczej. W tych ostatnich dwóch miejscach demonstrował często swoją pasję do jazzu i praktyczne w tym zakresie umiejętności, grając na perkusji, czego nauczył się jeszcze w amerykańskich latach szkolnych. Przede wszystkim jednak zadzierał w tych lokalach kontakty – nie tylko z „muzykami, dziećmi osób wysoko postawionych oraz handlarzami obcych walut”³⁸, ale też

³⁴ *Ibidem*, Notatka służbowa z odbytego spotkania z kp. „Myśliwy” w dn. 7.04. br., s. 88.

³⁵ AIPN, MSW, Kożuszko, Notatka służbowa z odbytego spotkania z t.w. „Rawicz”, s. 163.

³⁶ AIPN, MSW, Elgart, Notatka służbowa z odbytego spotkania z tw. „Paweł”, s. 25.

³⁷ *Ibidem*, Notatka służbowa [z 23.02.1965 r.], s. 29–30.

³⁸ *Ibidem*, Postanowienie [z 30.03.1965 r.], s. 8.

ze środowiskiem filmowców. W SPATiF-ie na przykład – jak donosiła „Świtezianka” – „interesował się gośćmi i nawiązywał znajomości z ludźmi związanymi z filmem, którzy już sobie trochę wypili”³⁹.

Zdaniem tajnego współpracownika bezpieki ps. Rawicz Elgart jawił się jako „bardzo miły chłopiec”⁴⁰, jednakże jak dodawał „Adam” – chłopiec, „który chce rzucić się w oczy za wszelką cenę: chodzi niechlujnie ubrany, jest głośny, ubiera się w ogóle dziwacznie”⁴¹. „Myśliwy” zauważał z kolei, że Elgart w ogóle jest „człowiekiem dziwnym, co przejawia się w [jego] sposobie życia i zachowania. Stara się na każdym kroku otoczeniu zaimponować jakąś oryginalnością zachowania (inaczej trzyma papierosa czy coś w tym rodzaju)”⁴². W przeciwieństwie do Kożuszki – „alkoholika o temperamencie boksera”⁴³ – Elgart miał być nieco zamknięty w sobie i skryty. Dopiero pod wpływem alkoholu rozwiązywał mu się język i stawał się rozrzućny – chętnie zapoznawał wtedy kobiety i „bardzo lubi[ł] się bawić, nie szczędząc pieniędzy na wódkę”⁴⁴. Przejawem ekstrawagancji miało być na przykład to, że Elgart po którymś popisie gry na perkusji w cocktail-barze w Europejskim „na zakończenie otarł dolarami pot z czoła”⁴⁵.

Mógł sobie na takie ekscesy pozwolić, bo – poza stosunkowo wysokim stypendium i dolarami przesyłanymi z domu – na początku kwietnia odwiedził go ojciec, który prócz pieniędzy przywiózł (jak skrupulatnie wyliczył świadkujący temu agent) trochę bielizny, płyty długogrające, lekarstwa, dużo gumy do żucia, dwa kartony papierosów, książki i skrypty oraz, co dla nas szczególnie ciekawe, filmy do kamery i aparatu fotograficznego. Za pieniądze otrzymane od rodziny Elgart planował wyjechać do RFN, Danii bądź Francji, żeby kupić samochód i wrócić nim do Polski, potem zacząć od jesieni studia na PWSFTviT, a jeszcze wcześniej, latem objechać z Kożuszką „kraje wschodnie, azjatyckie”⁴⁶.

Jak pisałem, jeszcze w Łodzi Elgart otarł się w jakimś charakterze o produkcję długometrażowego filmu fabularnego *Trzy kroki po ziemi*. W Warszawie zaś, myśląc poważnie o przygotowaniach do przyszłych studiów na PWSFTviT, kręcił własną kamerą, w lutym bądź marcu, film o wyścigach konnych na Służewcu⁴⁷. Miał w tym zakresie już niejaki doświadczenia, wiemy bowiem skądinąd, że jeszcze w czasach nauki w Annenberg School for Communication zrealizował razem z Kenem Basmajianem (jako operatorem i montażystą) udany, i nagrodzony w szkole, film

³⁹ *Ibidem*, Doniesienie nr 4 z 8.02.65, źródło: „Świtezianka”, s. 24.

⁴⁰ AIPN, MSW, Kożuszko, Notatka służbowa z odbytego spotkania z t.w. „Rawicz”, s. 163.

⁴¹ *Ibidem*, Doniesienie [z 15.02.1965 r.], s. 161.

⁴² AIPN, MSW, Elgart, Notatka służbowa z odbytego spotkania z kp. „Myśliwy” w dn. 7.04. br., s. 88.

⁴³ AIPN, MSW, Kożuszko, Doniesienie [z 25.02.1965 r.], s. 211.

⁴⁴ AIPN, MSW, Elgart, Notatka służbowa [z 18.05.1965 r.], s. 99.

⁴⁵ *Ibidem*, Doniesienie nr 4 z 8.02.65, źródło: „Świtezianka”, s. 24.

⁴⁶ AIPN, MSW, Kożuszko, Doniesienie [z 20.02.1965 r.], s. 170.

⁴⁷ Allan Elgart, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=136135553080426&set=ecnf.100000519473953&type=3&theater> (dostęp: 21.04.2020).

*Another yesterday*⁴⁸. Istotniejsze jednak jest to, że starania Elgarta o nawiązanie branżowych znajomości filmowych przyniosły w końcu efekt. Poznał mianowicie i zbliżył się towarzysko z Jerzym Zapiórem oraz Michałem Ronikierem (krakowianinem mieszkającym zresztą w czasie delegacji w hotelu „Warszawa”), którzy pełnili funkcję asystentów produkcji przy realizowanym w WFD współczesnym filmie fabularnym Haliny Bielińskiej *Sam pośród miasta*. Dzięki stałej przepustce na teren wytwórni, wyrobionej przez „Myśliwego”, Elgart mógł obserwować kulisy realizacji tego filmu, z czego skwapliwie korzystał, przebywając na planie 1–2 razy w tygodniu po kilka godzin. Co więcej jednak, zagrał w *Samym pośród miasta* epizod. Pojawia się mianowicie trzykrotnie na kilka sekund (mniej więcej w 4 i 72 minucie gotowego filmu) w epizodach rozgrywających się na lotnisku Okęcie. Odtwarza Amerykanina w ciemnych okularach i garniturze, który wraz z dziewczyną czeka w kolejce na odprawę samolotu. Niepokoi się przedłużającymi się procedurami, odbiera paszport i bagaż, siedzi w sali odpraw, a wszystko to stanowi pantomimiczne tło działań głównego bohatera filmu, odtwarzanego przez samego Zbigniewa Cybulskiego.

Najważniejszym wszakże faktem wydaje się to, że Elgart – po zdaniu egzaminów wstępnych – został w 1965 r. przyjęty na studia reżyserskie w PWSFTviT⁴⁹. Planował je rozpocząć na własny koszt, po ukończeniu kolegium językowego, od nowego roku akademickiego. W latach sześćdziesiątych w Szkole Filmowej w Łodzi studiowała „spora grupa obcokrajowców z Ameryki Łacińskiej, Afryki, Bułgarii” itd.⁵⁰, nawet z Wielkiej Brytanii, ale Elgart był pierwszym przyjętym do niej Amerykaninem.

Wszystkie te plany i profesjonalne przygotowania⁵¹ pokrzyżowały jednak dalsze kroki SB. W związku ze zdradzonymi przez informatorów pomysłami zakupu za granicą samochodu Elgart stał się obiektem zainteresowania grupy KMMO zajmującej się przemytem. Poza tym kontrwywiad, dążąc do rozstrzygnięcia, kim właściwie jest i jakie są jego powiązania, postanowił w maju „przez wykorzystanie jego skłonności do alkoholu przeprowadzić u niego penetrację osobistą” (*sic!*) w celu zdobycia prywatnego notesu z adresami, jak również zaproponował – ta koncepcja pojawia się po raz kolejny – „podstawienie pod E[lgarta] kobiety, przez którą udałoby się [...] poznanie jego właściwego celu pobytu w Polsce i zwiększyłoby [...] nad nim kontrolę”⁵².

⁴⁸ Allan Elgart, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=136133246413990&set=ec-nf.100000519473953&type=3&theater> (dostęp: 21.04.2020).

⁴⁹ K. Krubski i in., koncepcja dramaturgiczna M. Miller, *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Warszawa 1998, s. 264; zob. też: AIPN, MSW, Elgart, Notatka służbowa z odbytego spotkania z kp. „Myśliwy” z dn. 7.04.65 r. w kawiarni „Rapsodia”, s. 87.

⁵⁰ K. Krubski i in., koncepcja dramaturgiczna M. Miller, *op. cit.*, s. 146.

⁵¹ Elgart uzupełniał przed rozpoczęciem studiów także wiedzę teoretyczną, o czym mogłoby świadczyć zaprenumerowanie przez niego do Warszawy znanego kwartalnika amerykańskiego „Film Quarterly”.

⁵² AIPN, MSW, Elgart, Notatka służbowa [z 18.05.1965 r.], s. 99.

Wreszcie, 3 lipca 1965 r. oficer operacyjny Miśniakiewicz wystąpił do przełożonych o zgodę na przeprowadzenie z Elgarterem rozmowy (czytaj: przesłuchanie go). Celem miało być „profilaktyczne przeciwdziałanie ewentualnej jego wrogiej działalności”⁵³, punktem zaczepienia zaś niezgodne z prawem podjęcie pracy zarobkowej (na planie *Samego pośród miasta*) oraz handel dewizami. Miśniakiewicz zamierzał dowiedzieć się m.in., kto pomógł Elgartowi w znalezieniu pracy w filmie, jakie stosunki łączyły go z Kożuszką oraz jakie ma powiązania z handlarzami walut i środowiskiem przemytniczym. Chciał przy tym obserwować reakcje Elgarta na zadawane pytania i w ogóle jego stosunek do przesłuchujących, a przy okazji sprawdzić reakcję ambasady amerykańskiej po odbytej rozmowie. Najbardziej interesujące jest jednakże – po tylu miesiącach inwigilacji – podsumowanie wniosku Miśniakiewicza. Oficer prowadzący Elgarta stwierdził bowiem, że z jego „dotychczasowego rozeznania [...] nic nie wskazuje na to, aby [Amerykanin] zajmował się [...] działalnością szpiegowską na terenie Polski, a raczej sprawia on wrażenie dobrze spędzającego czas człowieka na koszt innego państwa”⁵⁴.

Wszystkie te działania mogły wskazywać, że rozwój wypadków będzie podobny jak w przypadku Kożuszki. Tyle że Elgart dzień wcześniej, tj. 2 lipca, opuścił Polskę. Być może, mając poczucie niesprecyzowanego osaczenia, przewidywał, co się stanie, a może był to jedynie zbieg okoliczności, że udało mu się uniknąć bezpośredniej konfrontacji z SB. Tak czy inaczej, na jego decyzji o wyjeździe musiały również zaważyć dwie okoliczności: zakończenie z lipcem 1965 r. okresu stypendialnego oraz – *last but not least* – opuszczenie przez Scanlana warszawskiej placówki dyplomatycznej w tym samym miesiącu. Ostatecznie – mimo tylu planów na wakacje i nowy rok akademicki oraz otwarcia, po roku czekania, bram Łódzkiej Filmówki – Elgart nigdy już do Polski nie powrócił. Jego sprawa operacyjna została postanowieniem z 22 października 1965 r. przekazana do archiwum Wydziału „C” KMMO, a 13 stycznia 1966 r. zdjęto ją w ogóle „ze stanu aktualnych spraw”⁵⁵.

Groteskowa dysproporcja między działaniami kontrwywiadu i rozpiętą wokół Elgarta siecią agenturalną a rzeczywistymi rezultatami operacyjnego sprawdzenia wydaje się uderzająca. SB przez dziewięć miesięcy nie udało się wyjść poza sprzeczności, czy Elgart prowadził pod naukowo-artystyczną przykrywką działalność wywiadowczą, czy był jedynie złotym młodzieńcem spędzającym dobrze czas na koszt goszczącego go państwa. Sam zaś figurant ubiegł przedwczesnym i niespodzianym wyjazdem z Polski bardziej natarczywe i bezpośrednie działania służb, zamykając tym samym całą sprawę. Dalsze losy Elgarta w „bratniej” Czechosłowacji potwierdzają, że jego rzeczywistym celem było studiowanie reżyserii filmowej, a polska biurokracja i nadgorliwe ruchy SB tylko mu to uniemożliwiły i ostatecznie zniechęciły do nauki w warunkach PRL-u.

⁵³ *Ibidem*, Raport o pozwolenie na przeprowadzenie rozmowy z ob. Elgarterem Allanem [...], s. 102.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, Postanowienie o przesłaniu (przekazaniu) sprawy ewidencji operacyjnej, s. 105.

W polskim epizodzie z życia Elgarta kraj uchodzący rzekomo za „najwesełszy barak w obozie” ukazał absurdalną, a jednocześnie mroczną i totalizującą gębę. To, co wydawało się stosunkowo proste – zdobycie wykształcenia w słynnej Filmówce w ramach międzynarodowej wymiany stypendialnej – okazało się niemożliwe w warunkach biurokracji, organizacyjnego bajzlu i wszechobecnej inwigilacji. Nasuwają się tutaj, przy innym co prawda rozłożeniu akcentów, pewne analogie do opisanego przez Remigiusza Ryzińskiego⁵⁶ pobytu w Warszawie Michela Foucaulta, który przyjechał w 1958 r., by pokierować Ośrodkiem Kultury Francuskiej, ale po roku – otoczony siecią informatorów zajmujących się przede wszystkim jego życiem intymnym – został zmuszony do porzucenia ambitnych planów i opuszczenia Polski gomułkowskiej. Elgart miał tyle szczęścia, że sześć lat później znalazł możliwości samorealizacji za południową granicą Polski, gdzie trafił nie tylko na koniunkturę polityczno-społeczną, ale też na inną kulturę organizacyjną i zupełnie inny stosunek do kształcenia „dewizowych” studentów (FAMU, w przeciwieństwie do PWSFTviT, była przygotowana do kształcenia studentów obcojęzycznych!).

Czechosłowacka Republika Socjalistyczna 1965–1969: złoty młodzieniec zostaje *filmařem*

Z pobytem Elgarta w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej (CSRS) wiąże się dyskomfort badawczy wynikający z tego, że zachowały się na jego temat jedynie pojedyncze źródła archiwalne. W centralnym czeskim Archiwum Służb Bezpieczeństwa (Archiv Bezpečnostních Složek) nie znajdujemy żadnych dokumentów dotyczących naszego bohatera⁵⁷, co świadczyłoby o tym, że ani przed, ani po sierpniu 1968 r. (czyli po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Pragi) nie stał się on – chociażby tylko jako obcokrajowiec z Zachodu, co w Polsce wystarczało – obiektem zainteresowania Bezpieczeństwa Państwowego (Státní Bezpečnost). Natomiast na FAMU zachowała sięteczka osobowa Elgarta, która zawiera jednak tylko podstawowe informacje o przebiegu jego kształcenia. Mamy wszakże w zbiorach FAMU do dyspozycji coś znacznie istotniejszego, a mianowicie zrealizowane przez Amerykanina w toku studiów trzy bardzo interesujące filmy szkolne. Chociaż więc nie jesteśmy w stanie, tak jak w przypadku Polski, szczegółowo zrekonstruować okoliczności niemal czteroletniej obecności Elgarta w Czechosłowacji, możemy poznać artystyczny rezultat tego pobytu i skupić się na analizie jego dorobku filmowego.

Elgart musiał przejść na FAMU jakąś procedurę rekrutacyjną, ale w jego uczelnianych aktach nie znajdujemy na ten temat żadnych informacji⁵⁸. Tak czy inaczej,

⁵⁶ R. Ryziński, *Foucault w Warszawie*, Warszawa 2017.

⁵⁷ Archiv Bezpečnostních Složek w Pradze, Jmenné evidence, <https://www.abscr.cz/jmenne-evidence/> (dostęp: 2.04.2020).

⁵⁸ E-mail od Jiřího Šoukala z Archiva Akademie Múzických Umění w Pradze z 6 sierpnia 2019 r.

zdał na tyle pomyślnie, że od razu przyjęto go – w roku akademickim 1965/1966 – na drugi rok studiów reżyserskich. Zapewne zaliczono mu więc doświadczenia polskie (choćby udział w realizacji *Samego pośród miasta* i fakt przyjęcia do PWSFTviT), ale też kręcone własną kamerą dotychczasowe próby filmowe.

Na drugim, trzecim (1966/1967), czwartym (1967/1968) i piątym (1968/1969) roku FAMU Elgart studiował – obok naukowego komunizmu i wychowania fizycznego – takie przede wszystkim przedmioty, jak reżyseria filmu fabularnego, seminarium reżyserskie (m.in. u Elmara Klosa i Otakara Vávry), reżyseria telewizyjna, reżyseria etiudy filmowej, rozwój reżyserii filmowej, praca z aktorem, montaż filmu fabularnego, dźwięk i muzyka w filmie, scenografia w filmie, organizacja produkcji, historia filmu itp. Studia ukończył – z wyróżnieniem!⁵⁹ – egzaminem państwowym 27 czerwca 1969 r., broniąc pracy dyplomowej zatytułowanej *Western klasyczny (Klasický western)*. Na 72 stronach omawiał w niej formowanie się gatunku westernu i jego konstytutywnych elementów, umieszczając je w tradycji narracyjnej sięgającej aż epoki Arystofanesa. Elgart uważał przy tym western za gatunek *par excellence* amerykański (choćby doceniany bardziej w Europie niż w samych Stanach Zjednoczonych), który – jego zdaniem – najpełniej odzwierciedlał coś, co nazywał „uniwersum człowieka”⁶⁰.

Przebieg studiów i ich finał pokazują, że Elgart mógł je – w przeciwieństwie do Polski – rozpocząć i zakończyć z sukcesem bez znajomości lokalnego języka, w tym wypadku czeskiego (na przykład jego praca dyplomowa, napisana pierwotnie po angielsku, została przetłumaczona na czeski). Przy okazji zaś ułożył sobie życie osobiste, żeniąc się w trakcie nauki z Violetą Pešlevską – studentką w Katedrze Montażu FAMU, która obroniła się na podstawie pracy dyplomowej pt. *Semiologia i film (Semiologie a film)* w 1969 r.⁶¹

Elgart zrealizował w szkole filmowej według własnych scenariuszy trzy filmy zaliczeniowe: na drugim roku studiów (1966) wspomniany na wstępie *Mój czas jest twoim czasem jest naszym czasem nie ma czasu*, pod opieką pedagogiczną Václava Wassermana, Evalda Schorma i Václava Hanuša, oraz „telewizyjne ćwiczenie” *Noc z Krausem i Sýkorą (Noc s Krausem a Sýkorou)*, pod opieką Jana Matějovskiego, natomiast na trzecim roku (1967) – ćwiczenie atelierowe pt. *Změny a proměny (Změny a proměny)*, pod kierunkiem Evalda Schorma, Otakara Vávry, Jana Kališa i Pavla Šmoka.

Mój czas jest twoim czasem jest naszym czasem nie ma czasu rozpoczyna się serią statycznych kadrów, które ukazują bohaterów opowiadanej w filmie historii oraz określają miejsce akcji, a zarazem stanowią swoisty, autoreferencyjny komentarz reżyserski Elgarta, wskazujący na jego kulturowy *background*. Najpierw słyszymy

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ A. Elgart, *Klasický western*. [Diplomní práce], [FAMU, Praga 1969], s. 65.

⁶¹ Pešlevská wystąpiła też na początku studiów, w 1964 r., jako aktorka (obok rzeźbiarza Hugona Demartiniego) w szkolnym filmie Evžena Plítky *Rabunek (Robčerače)*.

wprowadzający nieokreślone napięcie trzask zacinającej się po przegraniu płyty winylowej, a potem widzimy ją samą, jak obraca się jałowo na talerzu gramofonu. Następnie pojawia się maszyna do pisania z wkręconą czystą kartką papieru. Towarzyszą temu ujęcia okładek płyt Stana Getza i Buddy'ego Richa oraz anglojęzycznych książek – *Big Sur* Jacka Kerouaca, *Man Against Himself* Karla Menningera oraz *Julietty* Markiza de Sade'a. Tę krótką wstępną sekwencję wieńczy obraz stojącego na szafce nocnej zdjęcia dziewczyny w ramce z podpisem „Z miłością – Stella”. Owa Stella będzie jedną z kluczowych postaci w filmie, aczkolwiek zupełnie nieobecna w nim fizycznie.

W ciągu kolejnych czterech minut – między łóżkiem, krzesłem i stołem, w przytłumionym świetle lampki nocnej – Elgart rozgrywa kameralną, intymną historię dwóch młodych, bezimiennych mężczyzn, odtwarzanych przez Borisa Hybnera i Ctibora Turbę. Jesteśmy świadkami ich rozmowy, a właściwie nawet sprzeczki dotyczącej dalszych losów ich miłosnego związku. Bohater grany przez Hybnera chce się bowiem ożenić ze Stellą, próbuje jednak przekonać przyjaciela, że to niczego nie zmieni w ich dotychczasowych stosunkach.

Na początku widzimy w zbliżeniu wystające na łóżku spod koca nagie stopy bohaterów. Turba prosi partnera, by coś zrobił z trzeszczącą płytą, bo działa mu na nerwy. Kamera podąża za stopami wstającego z łóżka Hybnera, który po dywaniku idzie do gramofonu, zakładając w międzyczasie szlafrok. Nastawia nową płytę – z muzyką Ravigo Shankara, której dźwięk towarzyszy nam już do końca filmu. Hybner rzuca hasło, że trzeba się ubierać, ponieważ za chwilę może pojawić się Stella, ale okazuje się, że zapomniał o tym, iż dzisiaj właśnie zapowiedziała późniejszy powrót. Rozedrgany Turba – leżący na łóżku z gołymi łydkami i odsłoniętymi ramionami, co sugeruje, że pod kocem jest zupełnie nagi, ujmowany w planie amerykańskim – zarzuca przyjacielowi, że nie traktuje ich związku poważnie i że w gruncie rzeczy odpowiada mu sytuacja, kiedy może mieć ich dwoje – jego i Stellę – równocześnie. Ostrzega też, że dziewczyna – po ożenku – wszystko z Hybnera „wycisnie”.

Dalsza konfrontacja partnerów i przerzucanie się argumentami rozegrane zostają w narastających zbliżeniach. Zdaniem Hybnera, gdyby dziewczyna dowiedziała się o ich relacji, to byłby dla nich koniec. Turba reaguje na to emocjonalnie: „Jak to koniec? A co ja, co my?” i sugeruje, że ich związek byłby daleko lepszy, gdyby spróbowali żyć razem, tylko we dwóch. Ewidentnie bardziej doświadczony, pragmatyczny czy nawet lekko cyniczny Hybner odpowiada na to, że jedynie małżeństwo z niezazdrosną, niedopytującą o nic kobietą zapewni mu wolność pozwalającą na „męską jazdę” z przyjacielem bez przeszkód i ograniczeń. Poza tym twierdzi, że chce mieć dzieci, bo „każde zwierzę musi się rozmnażać”. Wrażliwszy i nie tak chłodny jak jego partner Turba, łamiąc palce i krzywiąc twarz w napięciu, wykrzykuje, że on tak dalej nie chce, nie może. Hybner wsparty obok niego na łóżku zbliża dłoń do jego policzka ze słowami „nie bój się” i pochyła się jak do pocałunku, ale kończąca film jazda kamery prowadzi nas od głównych bohaterów

do stojącego obok zdjęcia Stelli. Cała sytuacja dramatyczna i wymiana zdań rozgrywa się więc w krótkiej przerwie między kochaniem się protagonistów filmu.

Elgart wprowadził w ten sposób na ekran homoseksualistów jako głównych, pełnoprawnych i normalnych bohaterów filmowych, a co więcej, uczynił z ich dylematów uczuciowych, rozterek psychicznych i realnych problemów życiowych zasadniczą oś utworu, stawiając przy okazji – jak pisałem w innym miejscu – pytanie o granice społecznego konformizmu⁶². Wziąwszy pod uwagę epokę i miejsce realizacji – socjalistyczną Czechosłowację połowy lat sześćdziesiątych XX w. i kinematografię, która, podobnie jak inne kinematografie światowe, dopiero nieśmiało i sporadycznie dopuszczała homoseksualną tematyzację⁶³ – stworzył film – ewenement: dzieło emancypacyjne, poruszające wprost problematykę homoseksualną, a nie tylko utwór sublimujący bądź stylizujący nieheteronormatywne motywy i sugestie. Nowy przy tym był ton. Elgart zaprezentował bowiem relację homoseksualną w sposób zupełnie naturalny, bez jakiegokolwiek otoczki „czegoś specjalnego” i wyjątkowego, co wymagałoby dodatkowych uzasadnień, komentarzy bądź „usprawiedliwień” albo specjalnej tonacji czy specyficznego posmaku. Pokazał związek dwóch mężczyzn po prostu jako jeden z wielu możliwych wariantów związku uczuciowego i sytuacji z życia wziętej, jako stosunek nieróżniący się niczym od innych prezentowanych na ekranach relacji. Był pod tym względem prekursorem w kinie mainstreamowym, a charakterystyczne dla *Mojego czasu* brzmienie pełne bezpośredniości, oczywistości i naturalności stanowiło w ówczesnych czasach nowość i wiązało się z zupełnie świeżym, bezpruderyjnym spojrzeniem na tematykę homoseksualną.

Elgart zatrudnił do głównych ról dwóch mimów: wspomnianych Turbę i Hybnera – *enfants terribles* czeskiej pantomimy, którzy w tym gatunku teatralnym osiągnęli później, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, jako mimografowie, reżyserzy i aktorzy światową renomę – w wyjątkowym momencie ich życia zawodowego. Zrobił to mianowicie na chwilę przed tym, zanim przedarli się do szerszej świadomości publicznej, ale już razem współpracowali, funkcjonowali w praskiej bohemie i występowali ze swymi skeczami w stołecznych lokalach i teatrzykach. Poznali się jesienią 1963 r. na ogólnokrajowym Konkursie Twórczości Młodzieży w Brnie, na którym, adaptując pantomimy Marcela Marceau, Hybner zajął miejsce pierwsze, a Turba – drugie⁶⁴. Wspólnie pracować zaczęli jednak dopiero w 1965 r., kiedy Hybner rozstał się z Divadlem Na Zábradlí, a Turba wrócił ze służby wojskowej. Prezentowali wówczas swoje krótkie programy (m.in. *Nie zabijesz zupełnie bliźniego swego* [*Nezabiješ úplně bližního svého*]) w barze

⁶² Por. K. Szymański, *Krawiec, książę i chłopaki z brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim*, Kraków 2020, s. 76.

⁶³ Więcej zob. *ibidem*, s. 81–83.

⁶⁴ C. Turba, *Alfredův překážkový běh II. Šlapeme chodník s Hybnerem, bez pasáků!*, „Divadelní Noviny” (16 X 2012), <https://www.divadelni-noviny.cz/alfreduv-prekazkovy-beh-ii> (dostęp: 12.03.2020).

„Alhambra”, kawiarni „Luxor” i teatrze Viola. Mieszkali zaś na poddaszu pierwszego czeskiego squatu Hanzelberg i choć mieli już dziewczyny – przyszłe żony, stanowili nierozłączną parę⁶⁵.

Pierwszy wielki sukces Hybner i Turba odnieśli, zwyciężając w październiku 1966 (a więc już po nakręceniu *Mojego czasu* Elgarta) na I Festiwalu Amatorskiej Pantomimy w Litvínovie. W tym samym czasie założyli kompanię o nazwie Pantomima Alfreda Jarry’ego, która działała aż do likwidacji przez komunistyczne władze normalizacyjne w 1972 r. i która miała w swoim dorobku takie przełomowe dla czeskiego teatru spektakle, jak na przykład *Harakiri* (1968), *Idioci* (*Idioti*, 1970) czy *P.A.R. 3441* (1971). Przedstawienia Hybnera i Turby charakteryzowały się odejściem od pantomimy klasycznej na rzecz groteskowego niemego aktorstwa i pantomimy skojarzonej z absurdalnym czarnym humorem, ironią i okrucieństwem. Jak pisze Karolina Plicková, w twórczości czeskich mimów Antonin Artaud spotykał się z Samuelem Beckettem, Alfred Jarry z surrealizmem, *beat generation* z jazzem, a postacią emblematyczną był w niej już nie tyle Pierrot, co Buster (Keaton) bądź Charlie (Chaplin)⁶⁶.

Mój czas to pierwszy wspólny występ ekranowy Hybnera i Turby. Ten pierwszy nie miał do tego momentu jeszcze żadnych doświadczeń filmowych, natomiast drugi z nich był już popularny dzięki zagranej w 1963 r. jednej z głównych ról w przeboju kinowym *Było nas dziesięciu* (*Bylo nás deset*) Antonína Kachlíka – komedii wojskowej o rekrutach zakładających zespół teatralno-muzyczny, w której odtwarzał mima Jirkę. W późniejszym okresie, do początku lat siedemdziesiątych, Hybner i Turba zagrali jeszcze w kilku innych filmach, zarówno samodzielnie, jak i wspólnie, przede wszystkim w eksperymentalnym, pantomimiczno-muzycznym filmie słowackim *Dolina wiecznych karawan* (*Údolie večných karaván*) Miroslava Hornáka z 1968 r.

Film Elgarta, chociaż był debiutem szkolnym, został obsadzony przez początkujących co prawda, ale jednak profesjonalistów⁶⁷. Jak wspomina sam Turba, przy powierzeniu głównych ról dwom mimom być może odegrał jakąś rolę stereotyp postrzegania przedstawicieli tej dyscypliny artystycznej – podobnie jak tancerzy – jako homoseksualistów⁶⁸. Dodatkowe znaczenie mogły mieć przy tym wspomniana „nierozłączność” Hybnera i Turby w tym okresie (ich drogi artystyczne i prywatne zaczęły się rozchodzić dopiero na początku lat siedemdziesiątych) oraz wyraźne między nimi porozumienie i „chemia”, które w *Moim czasie* przedostały się i ujawniły na ekranie.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ K. Plicková, *Pantomima Alfreda Jarryho*. [Diplomová práce], Univerzita Karlova, Praha 2012, s. 36 i n., <https://docplayer.cz/88312581-Karolina-plickova-pantomima-alfreda-jarryho.html> (dostęp: 12.03.2020).

⁶⁷ Ctibor Turba wspomina współpracę z Elgartem bardzo dobrze, a jego samego jako fajnego, miłego i skupionego na pracy artystycznej człowieka. E-mail od Maxima Turby (w imieniu Ctibora Turby) z 22 kwietnia 2020 r.

⁶⁸ Zob. *ibidem*.

W swoim drugim filmie – *Noc z Krausem i Sýkorą* – Elgart, podobnie jak w debiucie szkolnym, eksploruje środowisko praskich teatryzków i ich wschodzących gwiazd, tyle że robi to już bardziej bezpośrednio, odrzucając fabularną historię na rzecz oryginalnej rejestracji fenomenu kabaretu literackiego stworzonego przez Ivana Krausa i Jiříego Sýkorę. Artyści ci występowali początkowo, w połowie lat sześćdziesiątych, w teatrach Viola i Apollo oraz w kawiarni „Luxor”, prezentując tam pantomimiczne kłownady między występami Karela Gotta czy Yvonne Přenosilovej⁶⁹. Pierwszą większą formę autorską przedstawili na scenie teatru Reduta, biorąc udział w programie złożonym z dwóch niezależnych części, w których wystąpiły początkujące duety aktorskie (obok Krausa i Sýkory Jan Vodňanský i Petr Skoumal), a zatytułowanym *Dwukrotnie dwóch albo Recesja Secesja (Dvakrát dva aneb Recese Secese)*⁷⁰. Spektakl ten wpisywał się w formuły *textappealu* i „nieteatru” (*nedivadla*), „wynalezione” i realizowane przez szefa Reduty Ivana Vyskočila, których konstytutywnymi elementami były autorskie teksty wygłaszane wprost do widowni oraz połączona z tym idea pracy na żywo, w improwizowanych dialogach, z publicznością teatralną.

I właśnie na scenie Reduty⁷¹ Elgart zarejestrował w swym niespełna czternastominutowym „telewizyjnym ćwiczeniu” szkolnym najważniejsze fragmenty występu Krausa i Sýkory w *Recesji Secesji*, dokumentując je dla przyszłych pokoleń. Okazało się to z perspektywy czasu o tyle istotne, że emigracja obu artystów po sierpniu 1968 r. uniemożliwiła im dalszą współpracę i tym samym *Noc z Krausem i Sýkorą* stała się jedynym zarejestrowanym na taśmie filmowej świadectwem działalności ich specyficznego kabaretu, który łączył w sobie pierwiastki pantomimy, teatru absurdu i groteski oraz prowokacji obyczajowej i politycznej. Kraus zapamiętał, że spektakl bardzo się Elgartowi podobał i przypominał mu występy ówczesnych gwiazd amerykańskich *night clubów* – duetu Dan Rowan i Dick Martin⁷². Inna rzecz, że Schorm po obejrzeniu na jakimś pokazie na FAMU gotowej *Nocy z Krausem i Sýkorą* tak się zachwycił dwójką artystów (w przeciwieństwie do Vávry, który uznał ich za wariatów), że obsadził ich w groteskowych, epizodycznych rolach monterów wiejskiego radiowęzła w swoim *Końcu proboszcza (Farářův konec)* z 1968 r.⁷³

Noc z Krausem i Sýkorą to film zbudowany z materii, która z trudem poddaje się opisowi słownemu: krótkich skeczy, gier słownych, „znaczących” spojrzeń, min

⁶⁹ E-mail od Ivana Krausa nr 1 z 14 marca 2020 r.

⁷⁰ J. Vodňanský, *Prostě... jako chlap při práci I*, „Divadelní Noviny” (20 III 2011), <https://www.divadelni-noviny.cz/proste%E2%80%A6jako-chlap-pri-praci-i> (dostęp: 14.03.2020).

⁷¹ E-mail od Ivana Krausa z 2 marca 2020 r.

⁷² E-mail od Ivana Krausa nr 1 z 14 marca 2020 r.

⁷³ *Ibidem*. Sýkora rozwijał w tym czasie samodzielnie karierę filmową, występując m.in. w głównych rolach w filmach Juraja Jakubiski *Chrystusowe lata (Kristove roky)*, 1967) oraz *Ptaszki, sieroty i głupcy (Vtáčkovia, siroty a blázni)*, 1969). Kraus natomiast nawiązał współpracę z animatorem Janem Švankmajerem: wystąpił w głównej roli w jego *Mieszkaniu (Byt)*, 1968) oraz dostarczył opowiadaniem *Žywy pľot* podstawy literackiej do filmu *Ogród (Zahrada)*, 1968).

i gestykulacji, sugestii i niedopowiedzeń, niezwyklej intonacji i sposobu frazowania wypowiedzi, absurdałnego ogrywania takich rekwizytów, jak na przykład żyletka, obcęgi, miotła, kawał surowego mięsa czy drewniany stółek. Utwór ma konstrukcję epizodyczną, bez jakiegó specjalnej gradacji dramaturgicznej, a kolejne sceny przypominają ring i następujące po sobie rundy, w których trakcie Kraus z Sýkorą przerzucają się nonsensownymi monologami i prześcigają w niedorzecznych działaniach (panto)mimicznych. Już jeden z pierwszych obrazów filmu, wmontowany pod napisy początkowe, a ukazujący nagie stopy „grające” na klawiaturze fortepianu, wprowadza nas w surrealistyczny klimat niczym – *toutes proportions gardées* – z *Psa andaluzyjskiego* (*Un chien andalou*, 1929) Luisa Buñuela.

W filmie przeważają zblżenia i plany średnie, często ze zmienną głębią ostrości, skupione na dwójce protagonistów ulokowanych w neutralnej, zaciemnionej przestrzeni, czasami z mikrofonem stojącym na pierwszym planie. W krótkich przerywnikach zastosowano dodatkowo efekt specjalny (zdjęcia Jozefa Šimončiča), mianowicie ujęcia zwielokrotniające filmowaną postać jak w kalejdoskopie, co wzmacnia absurdałne oddziaływanie mimicznych gier Krausa i Sýkory. W większości tych przerywników, funkcjonujących niczym przetwarzany lejtmotyw filmu, aktorzy występują – transgresyjnie! – w ostrym makijażu, damskich perukach (Sýkorą jako brunetka, Kraus jako blondynka) i albo w sukienkach, albo z nagimi torsami. Ich występy ograniczają się wtedy do prostych działań fizycznych, w rodzaju kokietyrznego mrużenia oczu i wydymania policzków, wybijania dłońmi regularnego rytmu itp., albo rozwijają się w króciutkie minispekce. Kraus na przykład czyści paznokcie, zęby, a potem pachy zmiotką, Sýkora z kolei czyta podręcznik antykoncepcji i w reakcji nań wyjmuje najpierw z niedowierzaniem, a potem z perwersyjnym uśmieszkiem żyletkę, w innej zaś scenie wbija sobie młotkiem w pierś wielki łom, czemu towarzyszy syk uchodzącego powietrza. W jeszcze innym przerywniku obaj bohaterowie występują w strojach górali i wykrzykują jakieś teksty w niezrozumiałym narzeczu, póki nie okaże się, że jeden z nich wywija miotłą zamiast ciupagi.

Zasadniczą część *Nocy z Krausem i Sýkorą* stanowią jednak cztery segmenty – rejestracje czterech dłuższych skeczy. Pierwszy z nich to po prostu pełna absurdałnych skojarzeń wzajemna prezentacja bohaterów. Sýkora okazuje się tutaj, wedle wypowiedzi Krausa, córką dwóch choreografów, dla której jedynymi podrózkami zagranicznymi były wycieczki na Morawy i Śląsk Czeski (*sic!*), jednak zawsze rozsądnie wracała z nich do kraju. Kraus z kolei to, jak wynika z przemowy Sýkory, syn ewangelickiego pastora i pilotki, schizofrenik, który od dziecka spełnia się w twórczości literackiej, takiej jak anonimy, obsceniczne napisy w toaletach, telegramy, a w końcu poezje erotyczne. Kraus rozbiera się w czasie tej prezentacji z koszuli, odsłaniając tors, pręży mięsy i szczyrzy zęby do kamery. W drugim, dłuższym skeczu bohaterowie siedzą na fortepianie i czytają na głos wyimki z (oczywiście fikcyjnego) dziennika kulturalnego „Wewnętrzny Czech” („Vnitřní Čech”). Przytaczają nonsensowne doniesienia ze świata i kraju, hasła krzyżówki, wiadomości sportowe, kroniki wypadków i życia kulturalnego („Sophia Loren odwiedziła

wczoraj swojego dentystę w towarzystwie producenta Carla Pontiego”). Bawią się przy tym, niemal dadaistycznie, z fonetyką skrótów i inicjałów, sugerują w swych wypowiedziach bliżej nieczytelne aluzje, żonglują słowami. W trzecim epizodzie Sýkora zdejmuje ze stołka siedzisko i siada na gołym metalowym pręcie, czytając przy tym uwspółcześnioną, absurdalną bajkę o Janiku i Marzence, którzy w swej wędrówce przez las spotykają gadające króliki, Jeżibabę, a na zakończenie funkcjonariusza milicji, który chce Janiczka wylegitymować i w związku z tym udaje się z nim w drogę, i wciąż idą, i idą, i idą... Wreszcie ostatni, czwarty skecz to absurdalny numer z wielkim wiklinowym koszem, który Kraus i Sýkora wnoszą na scenę i najpierw z agresją okładają młotkiem i metalowym drągiem. Sýkorze coś w tym przeszkadza i wyciąga spod koszuli wielki ochłap surowego mięsa niczym serce albo płuca jakiegoś zwierzęcia. Z kosza natomiast wychodzi aktor ucharakteryzowany na Chińczyka i śpiewa przed mikrofonem jakimś „chińskim” volapükiem niezrozumiałą piosenkę, a potem znowu się chowa. Cały film pointuje zaś ujęcie Sýkory, który dłubie w nosie i poddając kolejno oględzinom to, co wydlubie, rzuca hasła: „liberté, égalité, fraternité”. W tle tej sceny rozbrzmiewa kakofonia dźwięków z przetworzonej *Ody do radości* Ludwiga van Beethovena, która ironicznie zamyka *Noc z Krausem i Sýkorą*.

Trzeci zrealizowany przez Elgarta na FAMU film szkolny – *Zmiany i przemiany* – jest najbardziej klasyczny i konwencjonalny. Stanowi autorską piętnastominutową adaptację jednoaktówki Tada Mosela z 1948 r., zatytułowanej *Impromptu*. Kiedy Elgart kręcił film, Mosel był już laureatem Nagrody Pulitzera za dramat *All the Way Home* i wyrósł na jednego z najważniejszych dramaturgów amerykańskich, którzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX stulecia kształtowali w Stanach Zjednoczonych gatunek godzinnych sztuk telewizyjnych granych na antenie na żywo.

Impromptu zostało rozpisane na cztery postaci: „eleganckiego, ale starzejącego się mężczyznę” – Ernesta, „aktorkę charakterystyczną” – Winifred, „pierwszą naiwną” – Lorę oraz „młodocianego” Tony’ego⁷⁴. Wszyscy oni, zachowując swoiste cechy oryginałów, zostali w czeskiej adaptacji Elgarta przemianowani na – odpowiednio – Jaroslava, Vandę, Evę i Pavla. Odtwarzający Jaroslava Svatopluk Beneš – renomowany i popularny amant charakterystyczny – miał za sobą najdłuższy staż aktorski i największe sukcesy: zaczynał karierę na deskach teatrów i w filmie jeszcze w latach trzydziestych XX w. Z kolei grająca Vandę Blanka Vikusová, która ukończyła studia aktorskie w trakcie II wojny światowej, grała od lat czterdziestych dużo w teatrze, a później także w spektaklach telewizyjnych. Wreszcie najmłodszy odtwórca – Alena Procházková (Eva) i Jiří Bednář (Pavel) mimo młodego wieku mieli już za sobą pierwsze, udane kroki sceniczne, jak też przed kamerą. Tak więc Elgart w *Zmianach i przemianach* zdecydowanie postawił na profesjonalnych i doświadczonych aktorów teatralnych. O nich zresztą jest sama opowieść.

⁷⁴ Zob. T. Mosel, *Impromptu. Play in one act*, New York [1961], s. 4.

Rzecz rozgrywa się w przestrzeni małego studia telewizyjnego, w którym czwórka bohaterów zjawia się na wezwanie enigmatycznego, skrytego i nieintrygującego w żaden sposób w spektakl reżysera. Kamera operatora (Antonína Kovácsa) krąży między aktorami, przechodząc od jednego do drugiego stosownie do wygłaszanych przez nich kwestii (przy czym istotną rolę odgrywa tu montaż wewnątrz kadrowy). Dominują zbliżenia oraz plany średnie i amerykańskie. Tylko raz, w jednej z początkowych scen, po zapaleniu świateł w studiu, postaci ujmowane są – z góry (z „boskiej” perspektywy reżysera?) – w planie ogólnym na podłodze rozrysowanej niczym szachownica, co wzmacnia w wymiarze wizualnym jeden z kluczowych wątków filmu, związany z pojęciem „gry”. Natomiast zwracając się do wyobrażonej publiczności, aktorzy mówią i grają wprost do „zimnego” obiektywu kamery, który stanowi wówczas dla nich jednocześnie rodzaj lustra.

Bohaterowie są początkowo skonsternowani. Otrzymali do wykonania zadanie, które sami mają wymyślić i zaimprovizować, ale zupełnie nie wiedzą, czego się od nich oczekuje. Dostali jedynie wskazówkę, że nie mogą opuścić studia, dopóki nie zagrają tego, czego chce reżyser, a ten okaże im satysfakcję i obwieści koniec spektaklu, gasząc w studiu światła. Na razie jednak lampy telewizyjne się zapalają, gra się zaczyna, a czwórka aktorów jawi się niczym „postaci poszukujące sztuki”. Zaczynają od wyrażenia swego stosunku do tego, co im zadano. Młody, buntowniczy Pavel ma wiele pytań i wątpliwości, ale rówieśniczka Eva powstrzymuje go od ich wyrażenia, twierdząc, że go to tylko unieszczęśliwi, a niczego nie rozstrzygnie. Sama Eva jest natomiast pełna dobrych chęci i zapału do gry. W przeciwieństwie do lekko zblazowanej Vandy, której jest wszystko jedno, w czym wystąpi. Z kolei rutyniarski Jaroslav próbuje zachowywać się jak profesjonalista, ale twierdzi, że do odegrania zaplanowanej przez reżysera roli potrzebowałby więcej wskazówek.

Protagonści filmu nie wiedząc, co dalej ze sobą zrobić, najpierw dokonują – wprost do kamery – autoprezentacji. Przedstawiają się i mówią kolejno o swym stosunku do teatru. Ujawniają się między nimi pierwsze napięcia, zwłaszcza pomiędzy Pavlem a zaczepną Vandą, być może zazdrosną o młodszą Evę. Pavel pyta prowokacyjnie towarzyszy o motywy, które skłoniły ich do stawienia się na wezwanie i podjęcia gry. Jaroslav jest przecież zbyt wielką gwiazdą i sławnym aktorem na tego typu eksperymenty. Vanda z kolei – grająca zazwyczaj „najlepsze przyjaciółki głównych bohaterek” – podobno nienawidzi teatru, Eva zaś nie jest pewna, czy się do niego nadaje i waha się, czy w ogóle powinna być aktorką. Pavel przyznaje natomiast, że podjął się enigmatycznego zadania jedynie dla pieniędzy.

Aby uśmierzyć wzajemne złośliwości w zespole, Pavel i Jaroslav próbują zapanować nad sytuacją i wytłumaczyć widzom, co się właściwie dzieje i o co chodzi w odgrywanym na ich oczach spektaklu. Pavel robi to bardziej metaforycznie, przywołując sen, który przeraża podobno każdego aktora, o tym, że stoi on

na scenie i nie wie, co ma powiedzieć. Jaroslav natomiast przekazuje informacje bardziej sprawozdawczo: cała czwórka dostała przed godziną wezwanie do studia i zadanie, by zaimprovizowali w atelier jakąś grę, które starają się wykonać tak dobrze, jak tylko potrafią. Gra – jak twierdzi Jaroslav: zgodnie z życzeniem reżysera – ma być grą o życiu. Pavel jednak prostuje, że chodzi o grę, która sama ma być życiem. Sprzeczą się, czy chodzi tu jedynie o żonglerkę słowną.

Tak czy inaczej, czwórka bohaterów zaczyna przez chwilę wdzięczyc się niby w jakiejś sztuce salonowej, wdając się w całkowicie wydumane i sztuczne dialogi. Na to Jaroslav decyduje, że skoro zaimprovizowana sztuka ma być o życiu, to muszą zagrać o czymś realnym i z życia wziętym. Przydziela więc wszystkim role. Vanda będzie matką, a Pavel jej synem, który przyprowadza do domu Evę, by przedstawić ją jako swoją dziewczynę. Vanda jest jednak nastawiona do niej wrogo, bo uważa, że Eva chce jej zabrać jedynaka. Jaroslav ma przy tym odgrywać przyjaciela rodziny, służącego dobrą radą i rozstrzygającego konflikty.

Aktorzy próbują nadać kształt naszkicowanej przez Jaroslava sytuacji, aczkolwiek Vanda obrusza się trochę na rolę matki i wygłasza swoje kwestie z przekąsem. Eva natomiast z pełnym zaangażowaniem odgrywa do kamery scenę prezentacji i wyznaje Pavlowi miłość. Ten się jednak buntuje. Twierdzi, że nikt z nich nie wierzy w to, co mówi. Jaroslav odpowiada na to, że zamiast wierzyć, trzeba rozumieć, co się prezentuje i z jakiego powodu – „gra ma być nie udawaniem, tylko graniem”. Wszyscy trochę się kłócą i w sumie nie udaje się im wymyśleć niczego ciekawego. Zniechęcony Pavel opuszcza studio, twierdząc, że mógł zaoferować tylko siebie samego, ale to okazało się niewystarczające. Po jego wyjściu Jaroslav komentuje zachowanie chłopaka i ocenia, że brak mu predyspozycji do aktorstwa, bo nie ma ani wystarczającej fantazji, ani wytrwałości. Vanda zarzuca Jaroslavowi egocentryzm i narcyzm, na co ten broni się, że jest profesjonalistą i dylematy Pavla ma już na szczęście dawno za sobą. I w tym momencie gasną światła – reżyser najwyraźniej dostał to, czego chciał i uznał spektakl za zakończony. Granica między życiem a grą – najpierw wyraźnie zarysowana – została przekroczona i zamazana, a za teatralną fasadą ujawnili się prawdziwi ludzie z ich wewnętrznymi konfliktami. Zaskoczony Jaroslav twierdzi, że przecież jeszcze nic nie zrobili, a to, co zaprezentowali, nie było ani grą, ani życiem. Vanda uznaje jednak, że publiczność na pewno zrozumie, o co chodziło w przedstawieniu, bo niczym nie różni się od aktorów i też odgrywa i improwizuje „życie” na co dzień.

W tym momencie do studia wraca Pavel, który uznał, że zrobił głupstwo, odchodząc w trakcie gry. Na nowo zapalają się światła. Wszyscy stają gotowi do dalszej improwizacji. Pavel pyta, czy kamery ich nagrywają. Spektakl – życie może toczyć się dalej. W ten sposób kończy Elgart, dopisując tę jedną, finałową scenę Moselowi, swoją alegoryczną opowieść o związkach sztuki z rzeczywistością, zderzeniu rutyny ze świeżością oraz umiejętności angażowania się w kolejne „gry w życie”.

*

Allan Elgart ukończył studia w Czechosłowacji z sukcesem. Wyrazem tego były – obok przyznanego mu wyróżnienia magisterskiego – trzy omówione wyżej, zrealizowane w trakcie nauki, ponadprzeciętne, wyraziste i symptomatyczne dla czasu swego powstania filmy krótkometrażowe. Przeszedł w nich od tradycyjnego, ale prowokacyjnego ze względu na tematykę homoseksualną, dramatu psychologicznego i konfliktu postaw, przez twórczą rejestrację kabaretu literackiego stworzonego przez dwóch „gniewnych” aktorów, aż do alegorycznej, egzystencjalnej opowieści o życiu postrzeganym jako pole nieustannej improwizacji i gry. W sumie jego profesjonalne zainteresowania wydawały się spójne i konsekwentne. Filmy Elgarta były przy tym nowoczesne, odbijała się w nich znajomość najnowszych trendów nie tylko w sztuce filmowej, ale w ogóle w modernistycznej kulturze artystycznej, ponadto wchodziły one w dialog z ówczesnymi dokonaniem kina czechosłowackiego, w tym nowofalowego. W utworach Amerykanina można się bowiem doszukiwać analogii do klasycznego, realistycznego nurtu filmów czechosłowackich, podejmujących jednak drażliwe tematy obyczajowe i społeczne (na przykład z twórczością Karela Kachyňa), do „performatywnych” dzieł słowackiej Nowej Fali, wykorzystujących m.in. chwyt charakterystyczne dla sztuk pantomimicznych i kabaretowych, czy wreszcie do alegorycznych, ascetycznych filmów Jana Němeca bądź Antonína Mášy. Szkolne filmy Elgarta, gdyby miały szersze rozpowszechnianie i oddźwięk, z powodzeniem mogłyby konkurować z niektórymi współczesnymi im utworami krótko-, a może i długometrażowymi, nakręconymi w normalnych ramach produkcyjnych czechosłowackiej kinematografii.

Elgart wykorzystał w optymalny sposób do realizacji swej pasji filmowej warunki, jakie stworzono mu w Katerze Reżyserii FAMU, a jakich nie udało mu się zapewnić wcześniej w realiach PRL-u i na łódzkiej PWSFTviT. W tej sytuacji zagadką, której nie dałem rady niestety rozwikłać, pozostaje pytanie, dlaczego po wyjeździe z Czechosłowacji nie kontynuował kariery filmowej. Odnalezione w archiwach i relacjach fakty z jego życia urywają się w zasadzie na roku 1969. Dalsze koleje losu Elgarta pozostać muszą, przynajmniej w tym momencie, nieopisane.

Postscriptum

Po ukończeniu studiów Elgart zamieszkał wraz z żoną Violetą w Nowym Jorku. Z ich związku przyszedł na świat syn Marko. Para jednak rozwiodła się, a nową partnerką życiową Elgarta została Maria Santos.

W 2020 r. ciężko chory Elgart nie był w stanie odpowiedzieć na moje pytania zadane za pośrednictwem Facebooka. Jego najbliższa rodzina odmówiła mi zaś niestety wszelkich informacji i pomocy przy pisaniu artykułu.

Two Cinematic Episodes from the Life of Allan Charles Elgart

Abstract

The article, based on archival sources, is devoted to Allan Elgart, an American who in the mid-1960s decided to study film directing in the country from behind the Iron Curtain. First, in 1964, as part of a Fulbright Foundation scholarship program, he came to Poland intending to study at the State Film School in Łódź. However, he could not undertake studies due to his lack of knowledge of the Polish language and bureaucratic obstacles. At the same time – being a suspect of passing information on to American intelligence – he was surrounded by a security service network, which resulted in his leaving Poland after less than a year of stay. Paradoxically, he completed his film studies in 1965–1969, in another country of “people’s democracy” – at the FAMU in Czechoslovakia, where he encountered liberal political changes, a different organisational culture and a different attitude to “foreign exchange students”. At that time, he made three interesting student films, in which you can look for reminiscences of the then Czechoslovak new wave, including an emancipatory film about young homosexuals and their life problems: *My time is your time is our time – there is no time*.

Два киноэпизода из жизни Аллана Чарлза Элгарта

Аннотация

Статья, основанная на архивных источниках, посвящена американцу Аллану Элгарту, который в середине 1960-х годов решил поступить на факультет кинорежиссуры в стране из-за «железного занавеса». Сначала, в 1964 году, в рамках стипендии Фонда Фулбрайта, он приехал в Польшу с намерением поступить в Государственное высшее кинематографическое и театральное училище. Однако он не смог начать обучение из-за незнания польского языка и бюрократических препятствий. В то же время, заподозренный в передаче информации американской разведке, он был окружен агентурной сетью службы безопасности, что, в конечном итоге, привело к тому, что он решил покинуть Польшу после менее чем годичного пребывания. Парадоксально, но он успешно завершил свое обучение киноискусству в 1965–1969 годах в другой стране «народной демократии». – в Чехословакии в FAMU, где он столкнулся с благоприятной политической конъюнктурой, другой организационной культурой и другим отношением к «твердо-валютным студентам». В это время он снял три интересных школьных фильма, в которых можно найти реминисценции тогдашней чехословацкой новой волны, включая эмансипационный фильм о молодых гомосексуалах и их жизненных проблемах под названием «Мое время – твоё время – наше время – нет времени».

Bibliografia

Źródła

Instytut Pamięci Narodowej w Warszawie

Komenda Miejska Milicji Obywatelskiej w Łodzi, Sprawozdania [z] 1965 r. Wyd. Ruchu Granicznego KMMO w Łodzi 1965 [1969]

Ministerstwo Spraw Wewnętrznych

Sprawa operacyjnego sprawdzenia nr 2403/III, Allan Elgart

- Elgart Allan
Sprawa operacyjnego sprawdzenia [akta kontrolno-śledcze dot. Johna Kozusko]
Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Warszawie [1944] 1954–1990
Materiały operacyjne przechowywane poza teczkami operacyjnymi dot. obserwacji figu-
ranta: Jarmo Jaaskelainen, pseudonim „Jar”, obywatela Finlandii
- Elgart A., *Klasický western. Diplomní práce*, [Praga 1969].
- Fulbright U.S. student program, Fulbright grantee directory, <https://us.fulbrightonline.org/component/filter/?view=filter>.
- Główny Urząd Statystyczny, *Przeciętne miesięczne wynagrodzenie w gospodarce narodowej w latach 1950–2018*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/pracujacy-zatrudnieni-wynagrodzenia-koszty-pracy/przecietne-miesieczne-wynagrodzenie-w-gospodarce-narodowej-w-latach-1950-2018,2,1.html>.
- Mosel T., *Impromptu. Play in one act*, New York [1961].
- Pešlevská V., *Semiologie a film. Diplomní práce*, [Praga 1969].
- The Association for Diplomatic Studies and Training, Foreign Affairs Oral History Project, Information Series, Ambassador John D. Scanlan, interviewed by: Charles Stuart Kennedy, initial interview date: April 29, 1996, <https://www.adst.org/OH%20TOCs/Scanlan,%20John%20D.toc.pdf>.
- Triangle. Bayside High School*, <https://www.classmates.com/siteui/yearbooks/4182816707?page=103>.
- Two hundred and seventh commencement for the conferring degrees*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1963.
- University of Arkansas Libraries, Fayetteville, Special Collections Department, The U.S. Fulbright Scholar Grantee Directories, *U.S. grantee directory. Students – teachers – research scholars – lecturers – specialists. 1964 fiscal year*, Department of State, Bureau of Educational and Cultural Affairs, [Washington 1965].

Opracowania

- Ryziński R., *Foucault w Warszawie*, Warszawa 2017.
- Szymański K., *Krawiec, książę i chłopaki z brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim*, Kraków 2020.
- Turba C., *Alfredův překážkový běh II. Šlapeme chodník s Hybnerem, bez pasáků!*, „Divadelní Noviny” (16 X 2012), <https://www.divadelni-noviny.cz/alfreduv-prekazkovy-beh-ii>.
- Vodňanský J., *Prostě... jako chlap při práci I*, „Divadelní Noviny” (20 III 2011), <https://www.divadelni-noviny.cz/proste%E2%80%A6-jako-chlap-pri-praci-i>.

Karol Szymański, dr nauk o sztuce, filmoznawca i historyk. Z zawodu wydawca, redaktor i *print manager*. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Autor, producent i wykonawca portalu www.naekranachprl.pl, poświęconego rozpowszechnianiu i recepcji filmów w Polsce w latach 1944–1989. Miłośnik sztuki piosenki Marty Kubišovej, Anny Prucnal i Marianne Faithfull (karol_szymanski@wp.pl).

Karol Szymański, PhD in Arts, film expert and historian. By profession – publisher, editor, and print manager. Member of the Polish Society for Film and Media Studies. The author, producer, and performer of the www.NaEkranachPRL.pl website devoted to the distribution and reception of films in Poland in 1944–1989. Enthusiast of Marta Kubišová, Anna Prucnal, and Marianne Faithfull (karol_szymanski@wp.pl).