

Formy obcości

O stylu filmów Andrzeja Barańskiego

SEBASTIAN JAGIELSKI

*Opowiadał kiedyś Andrzej Barański – pisał w recenzji irańskiego filmu *Unieście nas wiatr* (1999) Abbasa Kiarostamiego Tadeusz Sobolewski – że jego niespełnionym pragnieniem jest film przedstawiający po prostu koronę drzewa obserwowaną przez długi czas, poruszającą się na wietrze w zmiennym oświetleniu dnia*¹. Recenzent przyznaje potem, że do marzenia Barańskiego zbliża się właśnie Kiarostami, który w swoich filmach nie opowiada, lecz ukazuje. Filmu, który przedstawiałby tylko koronę drzewa, Andrzejowi Barańskiemu nigdy nie dane było zrealizować, zewsząd bowiem docierały do niego upomnienia, które wskazywały mu jedynie słuszną drogę, tę, która wiedzie przez meandry akcji, labirynty intryg i dżunglę konfliktów. Pomimo tego spektaklowi się nie zaprzedał. Pozostał wierny sobie, za co wielokrotnie przyszło mu słono zapłacić. Jego ostentacyjnie statyczne i kontemplacyjne kino wzbudzało – i wzbudza nadal – niechęć, nieufność, irytację i rozdrażnienie tak krytyków, jak i nieprzygotowanej na podobne doznania publiczności².

*Barański postępuje się spokojnym, wyważonym rytmem – pisał na łamach „Filmu” Jan F. Lewandowski. I dodawał: [W kinie Barańskiego] brakuje tego gwałtownego spięcia, które zmusza widza, by przeżył chwilę wstrząsu, by potem znowu oddać się spokojnej kontemplacji. Wszakże i na najbardziej głuchej prowincji zdarzają się od czasu do czasu chwile napięcia, wybuchy namiętności i emocji. Chciałoby się, aby kino Barańskiego, coraz dojrzalsze w kreowaniu autonomicznego świata prowincji (...) stało się także nieco żywsze. By spokojne kino Barańskiego straciło nieco na spokoju*³. Zaś Małgorzata Karbowski na tych samych łamach zapytywała: *Czy Barański (...) nie lekceważy w jakiś sposób „atrakcyjności”? A więc tego, co powoduje iż zapętniają się sale kinowe? By następnie pośpieszyć z dobrą radą: A może jednak, nie rezygnując z obranej metody twórczej, warto skupić się w większym niż dotąd stopniu na dramaturgii? Po to, by filmy mogły również zafrapować, wciągnąć widza przeciętnego?*⁴

Jak można wnosić z przytoczonych wypowiedzi, krytyków szczególnie „uwierał” spokój, kontemplacyjność i bezruch filmów Barańskiego. Zatraskani o dobre samopoczucie polskiego widza i o sukces frekwencyjny filmów reżysera, gorąco zachęcali go do poszerzenia stałego wachlarza chwytów dramaturgicznych o „gwałtowne spięcia”, „napięcia”, „wybuchy” i „wstrząsy”. Bo choć, owszem, na najbardziej nawet głuchej prowincji zdarzają się od czasu do czasu chwile napięcia, to te właśnie chwile w ogóle Barańskiego nie zajmują. Co istotne, rodzimi recenzenci nie zaprzestali upominać się o efektowną intrygę i dynamiczną akcję nawet wówczas, gdy reżyser dał się już poznać jako niekwestionowany

autor. W recenzji *Nad rzeką, której nie ma* (1991) krytyczka „Filmu” rozbijającą konstatawała: *...piękno pięknem, nostalgia nostalgia, w kinie opowiada się jednak jakąś historię*⁵. Bez względu na niekompetencję niektórych krytyków brak akceptacji i niezrozumienie, z jakim spotkało się kino Barańskiego – i często nadal spotyka – wydaje się niezwykle charakterystyczne. Źródeł owego niezrozumienia szukać należy – jak sądzę – przede wszystkim w stylu jego filmów.

Problem stylu

Nie ma filmów niemających stylu, choć oczywiście styl może być pozbawiony znaczenia, może być niewidoczny bądź też użyty nieświadomie. Znamy w historii kina epoki i twórców, którzy większą rolę przywiązywali do tego, jak mówili, niż co mówili. Reżyserów zwykle dzieli się na tych, którzy odwzorowanie rzeczywistości przedkładają nad formę i tych, dla których kino najpierw jest formą, a dopiero potem zwierciadłem rzeczywistości. Rozróżnienie to, wypływające z przekonania, że cała sztuka kina wywodzi się albo od Mélièsa, albo od braci Lumière, jest prawdziwe tylko w części. Wszak jak każda, najbardziej nawet nierzeczywista fikcja filmowa jest ufundowana na tym, co realne, tak i każde, najbardziej nawet naturalistyczne filmowe odzwierciedlenie rzeczywistości z perspektywy czasu okazuje się wytworem konwencji artystycznej. Uogólnienie to wydaje się paradoksalnie funkcjonalne: z jednej strony bowiem uświadamia, że wszystkie filmy, tak realistyczne, jak i formalistyczne, mają styl; z drugiej zaś, że w jednych styl jest bardziej widoczny (tym samym łatwiej o ich zdefiniowanie) niż w innych, tych mianowicie, które stylu wydają się pozbawione, których styl wydaje się neutralny. Wydaje się, że obrazy „mélièsowskie”, np. późne filmy Viscontiego, mają „więcej stylu” niż „lumièr’owskie” filmy Mike’a Leigh. Ale i dzieła Viscontiego, i Leigh odznaczają się własnym charakterem pisma, własnym stylem, który stanowi o ich odrębności i wyjątkowości.

Od czego zatem zależy „widzialność” stylów? Bordwell i Thompson powiadają, że oryginalne dzieło sztuki najpierw może wydać się trudne i obce, bo nie przystaje do konwencji, nie odpowiada normom, do których przywykliśmy (np. malarstwo kubistyczne, muzyka oparta na dwunastu tonach, francuska „nowa powieść” z lat 50.). Gdy jednak przyjrzymy się mu bliżej, niechybnie przekonamy się, że dzieło to tworzy niekonwencjonalny i innowacyjny system formalny, który w przyszłości uda nam się rozpoznać i nazwać⁶. Nigdy nie dostrzegliśmyby osobliwości i oryginalności nowego stylu, gdyby nie odchylenia i modyfikacje norm potocznego języka filmowego, odrzucanie i unieważnianie systemów i struktur, które w danym czasie i miejscu dominują. Tym samym ze względu na ową historyczność każdego stylu najłatwiej dostrzec go w filmach, które są nam kulturowo obce: wydaje się, że filmy Ozu mają „więcej stylu” niż dzieła Bruno Dumonta, a dzieła Bruno Dumonta niż nieudolny *Komornik* (2005) Feliksa Falka. W tym też tkwi – jak sądzę – źródło problemów, które z kinem Barańskiego mają rodzimi krytycy. Bo jego filmom w istocie bliżej do dzieł Ozu niż do produktu Falka. Styl filmów Barańskiego jest „widoczny”, ale oczywiście nie dlatego, iżby ukazywał obcą kulturę, lecz dlatego, że w niczym nie przypomina tego, do czego polskie kino zdążyło nas przyzwyczaić, z czym nas już oswoiło. Niewątpliwie każdy widz żywi takie, a nie inne oczekiwania względem stylu: filmy Barańskiego – jak

mniemam – nudzą i męczą szczególnie tych krytyków, którzy umiłowali, by się posłużyć określeniem Mirosława Przyliipiaka, „kino stylu zerowego”. Natomiast tym, którzy znają filmy Ozu, *Nagą wyspę* (1960) Shindō, filmy Rohmera i Olmiego, kino Barańskiego nie wyda się nudne, wręcz przeciwnie, wyda im się osobliwie znajome. Bowiem ci widzowie wiedzą już, że kino nie zawsze i nie tylko opowiada historie, że istnieją też filmy, w których opowiadanie zostaje zepchnięte na ich margines.

Mogłoby się wydawać, że filmy Andrzeja Barańskiego, których styl rzuca się w oczy, są filmami „mélièsowskimi”, a sam reżyser jest twórcą wierzącym w obraz. W istocie rzecz jest nieco bardziej skomplikowana. Bo Andrzej Barański – paradoksalnie – wydaje się reżyserem wierzącym w rzeczywistość, który jednak tak konstruuje swe filmy, że odnosi się wrażenie, iż wierzy w obraz. Albo inaczej: gdy słucha się jego wypowiedzi, czyta przeprowadzone z nim wywiady, odnosi się wrażenie, że realizuje on filmy „lumière’owskie”, gdy się je jednak obejrzy, jasne się staje, że bliżej im do dzieł „mélièsowskich”. Erwin Panofsky w eseju *Styl i medium w filmie* pisał: *Opanować i sfotografować rzeczywistość niestylizowaną tak, żeby rezultat miał styl – oto, na czym polega zadanie*⁷. Analogiczne zadanie stawia przed sobą sam Barański. Styl jego dzieł jest ściśle uwarunkowany zarówno charakterystycznymi związkami pierwowzorów literackich z rzeczywistością, jak i – co już oczywiste – związkami medium filmowego z rzeczywistością. Pamiętając o uwikłaniu każdego tekstu filmowego w tradycję, proponuję analizę stylu filmów Barańskiego opartą na kategoriach identyczności (*Naga wyspa* Shindō), wariacyjności (filmy Ozu) i opozycji (kino moralnego niepokoju).

Etnograficzna przeźrystość – etnograficzna fikcja

*Barański jest chyba jedynym polskim reżyserem, który potrafi stanąć „twarzą w twarz” ze zwykłą, szarą inercyjną rzeczywistością, jaką jest małomiasteczkowy świat [i] dostrzec w nim swoiste piękno i poezję*⁸ – pisała w swojej pracy magisterskiej Anna Gądek. Gądek koncentruje się w niej na owym „małomiasteczkowym świecie”, natomiast mnie w niniejszym tekście będzie interesować przede wszystkim „poezja i piękno”. Gądek, patrząc na filmy Barańskiego okiem socjologa, największą ich siłę i wartość upatruje w konstrukcji prostych i zapracowanych bohaterów, jednak oni są przecież tworem tyleż reżysera, ile autora pierwowzoru literackiego, a także aktorów wcielających się w te postaci. Oryginalność i piękno tych obrazów tkwi, jak sądzę, przede wszystkim w wyrafinowanym, nieprzeźrystym i „szczelnym” stylu, który w głównej mierze jest zasługą samego reżysera.

Fundamentem filmów Andrzeja Barańskiego jest rzeczywistość. Choć nie dąży on w nich do tego, by to, co realne jawiło się takie, jakie jest naprawdę, to i tak najistotniejszy jest dlań autentyzm historii, które w swoich filmach chce opowiedzieć. Tym samym to ów autentyzm (auto)biograficznych powieści Siemińskiego, pamiętników Wojciechowskiego czy dzienników Stańczakowej ostatecznie decyduje o tym, że Barański postanawia je „ufilmować”. Interesują go bowiem te formy i narracje, w których obecne jest bezpośrednie, niefikcjonalizowane „ja” autorskie, w których granica między autorem rzeczywistym a podmiotem tekstu zaciera się, gdy autor o swoich przeżyciach, doświadczeniach i poglądach mówi

explicite. By pojąć wagę, jaką Barański przywiązuje do realizmu kreowanych przez siebie światów, realizmu, który później zostaje przecież zanegowany, niezbędne wydaje się przybliżenie metody jego pracy.

Barańskiego metodę pracy nad filmem można by określić – zresztą słowami samego reżysera – mianem etnograficznej. Dla Barańskiego, jak dla etnografa, „narracje odnalezione w rzeczywistości” są ciekawsze niż historie „wymyślone”. Ale podczas gdy dla wyznawców etnografii tradycyjnej najważniejsza jest surowa, naga, nieskażona estetyzującym spojrzeniem rzeczywistość, dla Barańskiego jest ona istotna tylko w początkowym okresie pracy nad filmem, wtedy zatem, gdy najważniejsze są dla niego „surowe bodźce”, to, co autentyczne. Andrzej Barański inaczej niż posługujący się tradycyjnymi metodami filmowcy-etnografowie i antropolodzy, którzy dążą do tego, by być niezauważonymi, niewidzialnymi, ostentacyjnie wpisuje swoją podmiotowość, swoje „ja” w materię dzieła. Dlatego też, mówiąc o metodzie etnograficznej stosowanej przez Barańskiego, nie mam na myśli jej klasycznego rozumienia, lecz jej współczesne ujęcie, które zawdzięczamy pracom Clifforda Geertza: [A]ntropologiczne pisma (...) są (...) fikcjami w tym sensie, że są „czymś skonstruowanym”, „czymś ukształtowanym” – takie jest bowiem pierwotne znaczenie słowa *fictio* – nie chodzi tutaj o to, że są to rzeczy fałszywe, nie oparte na faktach, czy będące jedynie wydumanymi eksperymentami myślowymi⁹. Istotne dla współczesnej etnografii i antropologii jest nie tylko zrozumienie roli fikcji w opisywaniu czy filmowaniu surowej rzeczywistości, lecz także określenie statusu samego badacza – doświadczającego etnografa czy antropologa¹⁰. Film etnograficzny – twierdzi Jay Ruby – czy jakkolwiek inny film o rzeczywistości uważa się dziś za wyrażenie własnego punktu widzenia, a nie za okno na rzeczywistość¹¹. Podobnie Barański: nie tylko odkrywa w swoich filmach cudzą „rzeczywistość”, lecz snuje też opowieść o sobie, nie tylko „zanurza” się w rzeczywistość, którą próbuje poznać, zrozumieć, opisać i sfilmować, lecz poznać i zrozumieć chce również samego siebie. Tak pojętej metodzie etnograficznej jest wierny po dzień dzisiejszy. Oczywiście niektóre spośród jego filmów są dziełami *par excellence* etnograficznymi (*Niech gra muzyka*, 2000), większość jednak to swoiste „etnograficzne fikcje” (*W domu*, *Niech cię odleci mara*, 1982, czy *Kobieta z prowincji*). Na przykładzie *Kobiety z prowincji* przyjrzyć się kolejnym etapom twórczej pracy Barańskiego, której granice wyznaczają z jednej strony „etnograficzna przezroczystość”, z drugiej zaś „etnograficzna fikcja”.

Kobieta z prowincji jest drugą – po wydanej w 1971 roku powieści *Niech cię odleci mara* – książką Waldemara Siemińskiego, a zarazem drugim utworem tego autora, który Andrzej Barański przeniósł na ekran: w 1981 roku zaadaptował powieść debiutancką, a trzy lata później właśnie *Kobietę z prowincji*. Powieść została skonstruowana z zarejestrowanych na taśmie magnetofonowej autobiograficznych opowieści pochodzącej z Kazimierza nad Wisłą (książkowego Łaźmierz) ciotki autora, Anny z Głowackich. W *Postłowi* Siemiński, z wykształcenia socjolog¹², skrupulatnie omawia kolejne etapy pracy nad książką: od trwającej dwa lata rejestracji rozmów (i notowania przemilczanych przez Głowacką, a wydobytych od innych członków rodziny wątków jej biografii), przez zapis pierwotny, selekcję i uporządkowanie wątków, po końcową kompozycję fragmentów i podjęcie decyzji o kierunku narracji (ta biegnie wstecz, ku dzieciństwu). Gdy zważy-
my na zarysowany powyżej żmudny proces rodzenia się utworu (prace nad nim

rozpoczął Siemiński w 1975 r., a w 1980 książka miała pierwodruk na łamach „Regionów”), tym łatwiej dostrzeżemy upodobanie Barańskiego do tego, co autentyczne, do etnograficznego szczegółu. O determinacji reżysera świadczy też to, że powieść, którą chciał przenieść na ekran, w istocie nie istniała, bo *Kobieta z prowincji* w wersji książkowej ukazała się dopiero w 1987 roku, a zatem dwa lata po premierze filmu na X Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku.

Jednak stosowana przez Barańskiego etnograficzna metoda pracy nad filmem przejawia się nie tylko w doborze materiału wyjściowego, lecz także – a może przede wszystkim – w starannym (od)tworzeniu świata, epoki, którą na taśmie celuloidowej zamierza powołać do życia, w gruntownej i obszernej dokumentacji, sumiennej obserwacji realiów, jak i w gromadzeniu wszelkich autentycznych rekwizytów, historyczno-etnograficznych szczegółów. Sam Barański przyznał niegdyś: *Zawsze (...) chodzi o to, aby odtworzyć z pietyzmem cały zespół spraw materialnych towarzyszących akcji i czasowi, zresztą nie tylko materialnych. Niejednokrotnie staram się, aby pewne określone słowa czy frazy, charakterystyczne dla danego czasu, koniecznie znalazły się w dialogach. One dają wiarygodność, współtworzą klimat epoki. Często łapię się na tym, że mniej mi zależy na intrydze, a bardziej na właściwej prezentacji owego tła*¹³. Wypowiedź ta w pewnym sensie tłumaczy niecodzienne wśród filmowców, a charakterystyczne dla etnografów, zamiłowanie Andrzeja Barańskiego do badań terenowych. Przy okazji kolejnych filmów wraz z operatorem robi mnóstwo zdjęć miejsc i wnętrz, w liczbie znacznie przewyższającej potrzeby przygotowywanego projektu, ale – jak sam mówi – *dla nas jest to okazja wejścia do stu cudzych mieszkań, na podwórze. Możemy fotografować pierzynę na łóżku, możemy wejść do komórki, na strych. A przy okazji fotografujemy także ludzi, z ich domami, meblami, garnkami, obrazkami na ścianach*¹⁴. Co charakterystyczne, reżyser niechętnie sytuuje akcję swoich filmów w tych samych miejscach, w których rozgrywała się akcja adaptowanych przez niego książek. Kazimierz Dolny, w którym umiejscowiona jest fabuła *Kobiety z prowincji* Siemińskiego, w filmie został zastąpiony miejscowością Piontek, reżyser bowiem potrzebował miasteczka *bardzo przeciętnego, miasteczka jakich wiele*¹⁵. Także realizując *Dwa księżyce* (1993) bronił się przed osadzeniem akcji filmu w Kazimierzu, o którym pisała Kuncewiczowa. *Dla mnie miejsce jest żywym uczestnikiem. Trudno jest potem podłączyć to, co nowe, do tego, co autentyczne. Trudno jest połączyć te różne naczynka włoskowate, żeby obraz ożył, żeby przyszła ręka na powrót zaczęła poruszać palcami. Dlatego wolę zaczynać wszystko jeszcze raz od początku, w nowym miejscu, tam wszystko jest jednej generacji*¹⁶. Rezygnacja z gotowych dekoracji Kazimierza nad Wisłą (gdzie toczy się akcja nie tylko *Kobiety z prowincji*, ale i *Niech cię odleci mara*) czy Krzeszowic (gdzie rozgrywają się opowiadania Stanisława Czycza, według których zrealizował Barański *Nad rzeką, której nie ma*) zmusza go do poszukiwania nowych miejsc, nowych obiektów i nowych plenerów, które mogłyby – niczym aktorzy – zagrać w jego filmie. Odnosi się jednak wrażenie, że rezygnacja z pierwotnych, „książkowych” miejsc akcji jest podyktowana przede wszystkim pragnieniem odbywania coraz to nowych wypraw terenowych. Odkrywania nowych miejsc, obcych ludzi, cudzych mebli i garnków.

Jednak kino Andrzeja Barańskiego bynajmniej nie ogranicza się do rejestracji starannie odtworzonych wnętrz z epoki, pozornie zwyczajnych przedmiotów-dro-

biażgów, krajobrazów, które dzięki użyciu travellingów panoramicznych objawiają swe zachwycające piękno (z tą techniką mamy do czynienia m.in. w filmie *W domu, Nad rzeką, której nie ma* czy w *Dwóch księżyczach*). Choć rzeczywistość jest dla reżysera niezwykle istotna, to w swoich filmach stara się za wszelką cenę jej przeciwstawić, zanegować ją, podać w wątpliwość. Andrzej Barański nie dąży do ewokowania i prezentowania rzeczywistości, do wiernej reprodukcji przedmiotu czy miejsca, lecz do ich reprezentacji. Rzeczywistość jest dla niego tylko surowym materiałem, z którego będzie dopiero wykuwać znaczenia. „Wierzący w rzeczywistość” André Bazin w swoich pionierskich pracach dotyczących fotograficznej reprodukcji starał się wykazać, że *znaczenie filmowe jest pewnym continuum – przebiega od najbardziej surowych, realistycznych filmów po najbardziej abstrakcyjne*¹⁷. Gdzie na tej osi sytuuje się kino Barańskiego? Jego filmy odwołują się do surowej rzeczywistości po to tylko, by móc poddać ją osobliwym przekształceniom, transformacjom i transmutacjom. Reżyser środkami filmowymi odkrywa niezwykłość w tym, co wydawałoby się nader zwyczajne; uniezwykła i odnawia doświadczenie i postrzeganie otaczającej rzeczywistości. Bliska uchwycenia tej cechy filmów Barańskiego wydaje się Maria Kornatowska¹⁸, gdy pisze, że *Kobieta z prowincji* jest dziełem hiperrealistycznym.

W filmie etnograficznym, tak jak w dokumentalnym, naprawdę istotne są dwie fundamentalnie odmienne koncepcje relacji pomiędzy tym, kto film realizuje, a tym, kto jest filmowany. Jay Ruby opisuje te postawy na przykładzie twórczości Dzigi Wiertowa i Roberta Flaherty’ego. *Dla Wiertowa i większości filmowców – twierdzi Ruby – film jest środkiem ekspresji ich wrażliwości, a punkt widzenia twórcy jest sprawą najważniejszą, nawet jeśli celem filmu jest zaprezentowanie rzeczywistości życia innych ludzi. Wkładem podmiotu filmu jest „surowy materiał”, który podczas procesu filmowego ma ulec transformacji*¹⁹. Flaherty, w przeciwieństwie do Wiertowa, zwłaszcza podczas realizacji *Nanuka z Północy* (1922), usiłował zreplikować spojrzenie, jakie na otaczającą rzeczywistość mieli filmowani przezeń ludzie. Metoda Barańskiego zdaje się czymś pośrednim między metodą Wiertowa a tą stosowaną przez Flaherty’ego: w swych filmach prezentuje własną wizję świata, ale stara się też uchwycić tubylczy punkt widzenia, pojąć, jak jego bohaterowie rozumieją życie i jak pojmują świat. Jednym słowem, jak „etnograficzna przeźroczystość” pre-realizacji filmów Barańskiego jest bliska metodzie Flaherty’ego, tak „etnograficzna fikcja” gotowych już dzieł wydaje się tożsama z tą, którą swym nazwiskiem sygnował Wiertow.

Wschodnie inspiracje

Andrzej Barański wielokrotnie przyznawał w wywiadach, iż uwielbia kino japońskie, a dwa spośród trzech najwyżej przez niego cenionych filmów zrealizowali twórcy japońscy. Jego niedościgłym wzorem jest *Naga wyspa* Kaneto Shindō: „*Naga wyspa*” to absolutny ideał. *Przetworzenie codzienności, powszedniości w tak efektowny sposób staje się metaforą ludzkiego, uniwersalnego losu. Nie potrafię tego doścignąć. Co wcale nie znaczy, że chcę to naśladować. Fascynuje mnie mechanika tego filmu. Cała historia w nim opowiedziana składa się ze zwykłości, z banalnych cząstek życia, jednocześnie jest to całość wspaniale zorganizowana pod względem estetycznym. (...) Ponieważ podejmuję się realizacji*

tekstów o niekonwencjonalnej dramaturgii (...) to przez to szczególnie ważna staje się dla mnie sprawa formy. Przez nią niejako powinienem kompensować niedobory dramaturgiczne²⁰ – przyznał niegdyś. Przytoczona wypowiedź wskazuje jednoznacznie, że czerpanie z kulturowego tezaursu, swoiste „dziedziczenie” (tu przede wszystkim rozwiązań formalnych), nieobce jest także samemu Barańskiemu. Także jego dzieła powstają przez wchłonięcie innych tekstów i przekształcenie ich w indywidualny, własny styl.

Co charakterystyczne, inspiracje, nawiązania i wpływy, jakie filmy reżysera zdradzają, układają się w zadziwiająco jednolitą sieć powiązań filmowych. Wraz z powstaniem *W domu* obserwujemy stopniowe odchodzenie Barańskiego od poetyki teatru absurdu, w której zanurzone były jego krótkie filmy studenckie, ku filmowi japońskiemu, a szczególnie ku kontemplacyjnemu kinu spod znaku Yasujiro Ozu. Z kolei w *Tabu* (1987) możemy dostrzec wpływy wczesnego kina skandynawskiego, gdzie surowa przyroda jest zwierciadłem tragicznych losów bohaterów. Inspiracją dla Barańskiego była zapewne filmowa i teoretyczna twórczość Carla Theodora Dreyera, z jego *zasadą abstrakcji* polegającą na *redukcji obrazu zmierzającej w stronę jego symbolizacji*²¹ na czele. (Notabene koncepcja Dreyera, jakoby najbliższą filmowi dziedziną sztuki była architektura²², koresponduje do pewnego stopnia z poglądem Barańskiego, zdaniem którego realizowanie filmów jest rodzajem modelarstwa). W kolejnych filmach reżyser odbywa wędrówki po historii przede wszystkim autorskiego kina europejskiego. Wydaje się, że rozgrywający się w latach 60. obraz *Nad rzeką, której nie ma* czerpie z filmowego stylu tej epoki – z francuskiej nowej fali (warto wspomnieć, że Dreyer, należał także do ulubieńców krytyków z kręgu „Cahiers du cinéma”). Natomiast narracja *Dwóch księżyców*, filmu skonstruowanego z 17 epizodów, w których aż 40 aktorów zagrało role główne i drugoplanowe, odsyła tak do mozaikowych filmów Roberta Altmana, jak i do rozświetlonych dzieł Erica Rohmera, którego twórczość wywodzi się przecież z nowej fali. W twórczości Barańskiego ścierają się zatem rozmaite tradycje filmowe i teatralne, które współlistnieją i nawzajem się dopełniają, tworząc dorobek nader spójny i konsekwentny. Ale choć niemal każdy ze wspomnianych filmów odsyła do odmiennych tekstów i kontekstów kultury, to swoistą podstawę, fundament jego filmowej twórczości stanowi inspiracja kinem i kulturą japońską. Intertekstualne nawiązania tak do *Nagiej wyspy*, jak i do kina Ozu, które jest tu swego rodzaju synonimem tego, co w kulturze japońskiej najbardziej japońskie, prześledzę na przykładzie *Kobiety z prowincji* i filmu *W domu*.

W filmach Barańskiego mamy do czynienia z antydramatycznością, której źródło tkwi przede wszystkim w odmiennym niż ma to miejsce w kulturze europejskiej pojmowaniu kategorii czasu. Barański, jak Shindō w *Nagiej wyspie* i jak Ozu, kontempluje przemijanie, powolny bieg zdarzeń, które nie zmierzają do efektownej kulminacji. Bo nie cel jest tu istotny. W filmach tych zamiast efektownych zwrotów akcji i fajerwerków inscenizacyjnych, tak charakterystycznych dla filmów europejskich czy amerykańskich, mamy do czynienia z brakiem intrygi, z „nieważnością” anegdoty. Barański – jak Ozu – miał płatać wątki, wymyślać nieprawdopodobne zdarzenia i czuwać nad odpowiednim tempem akcji, ukazuje codzienne sytuacje i zwyczajnych bohaterów, którzy poddają się temu, co jest, godzą się na życie takie, jakie jest „naprawdę”. Ozu powiedział niegdyś: *Filmy*

z wyraźną intrygą nudzą mnie. Oczywiście film powinien posiadać pewną strukturę, bez niej nie byłoby filmu, ale czuję, że film nie może być dobry, kiedy zawiera zbyt wiele akcji i dramatu²³. Myśl tę mógłby też wypowiedzieć Andrzej Barański. I wypowiedział, choć w nieco inny sposób: *Mniej interesują mnie dynamiczne zdarzenia, coś, co tworzy wyrazistą, pełną dramatycznych zwrotów akcję, a głównie to, co bierze się z sumy drobnych zachowań, reakcji*²⁴. Tak w filmach Barańskiego, jak i w *Nagiej wyspie* czy dziełach Ozu „akcja” ujawnia się w powolności, niezmienności i statyczności. Jednak sąd ten rażąco kłóci się z wypowiedzią samego reżysera, który w jednym z wywiadów przyznał, że zawsze ukazuje *rzeczywistość z epickim, często nawet ponad miarę, rozmachem*²⁵. Jak jednak pogodzić kontemplacyjną statyczność z epickim rozmachem? Jak – i czy jest możliwe – zneutralizować ową antynomię? W filmach Barańskiego „epickość” i ruch zostały doskonale ukryte i zasłonięte, usłone i wyciszone.

Współistnienie owych opozycji szczególnie wyraźnie dochodzi do głosu w filmie *W domu*, w którym mamy do czynienia ze specyficzną techniką stylistyczną związaną z ruchem planów. W zależności od ich układu otrzymujemy regresywny (od zbliżenia do planu ogólnego) bądź progresywny (od planu ogólnego do zbliżenia) typ frazy. Przy czym tak w filmie *W domu*, jak i w późniejszych dziełach Barańskiego dominuje fraza regresywna. Przyjrzyjmy się dwóm scenom z początkowych partii tego filmu: (1) Najpierw naszym oczom ukazuje się przód olbrzymiego radia, opodal którego stoi drewniana figurka chłopca na nartach; chwilę później dostrzegamy już postać pochylającego się nad radiem ojca, który nasłuchuje numerów wylosowanych tego dnia w totolotku. (2) W jednej z kolejnych scen widzimy czyjąś dłoń, która spod serwety przykrywającej stół wyciąga kopertę pokrytą czerwonymi sercami i wyciętymi z gazet mocno uszminowanymi kobiecymi ustami, a w końcu dostrzegamy postać matki, która wyraźnie roztargniona zwraca się do ojca: *Widziałeś coś podobnego, bo ja jeszcze nie, jak żyję*. W drugiej z opisanych scen zbliżenie listu nadesłanego przez niejaką Małgorzatę Kogucik i zbliżenie dłoni matki zostały splecione z obrazem pokoju (a w nim postaciami matki i ojca) za pomocą bardzo powolnych ruchów kamery, która najpierw kieruje się nieco w górę, by następnie wyraźnie odsunąć się od krzykliwej koperty. Natomiast w pierwszej ze scen dwa wyizolowane kadry zostały spięte ze sobą dopiero w montażowni. Obie sceny ukazują charakterystyczny sposób, w jaki Barański buduje filmy: najpierw kamera wydobywa przedmiot w zbliżeniu, by następnie ukazać go w planie ogólnym. Z frazą progresywną mamy natomiast do czynienia w *Kobiecie z prowincji*, w następującej po oświadczeniach Solskiego scenie, w której najpierw widzimy Andzię w planie ogólnym, by następnie – dzięki cięciu montażowemu – dojrzeć w zbliżeniu oplatający jej dłonie różaniec. Opisane zabiegi rytmiczują narrację, nadają jej osobliwe tempo. Wspomniane filmy rozgrywają się niemal wyłącznie w ciasnych, klaustrofobicznych i szczelnie zakomponowanych kadrach, więc cięcia i spokojne, prawie niezauważalne *travellingi* wyraźnie rozszerzają ogląd świata przedstawionego. Dzięki tym zabiegom skonstruowane ze statycznych, nieruchomych kadrów filmy nieoczekiwanie „nabierają powietrza”, epickiego rozmachu, jak rzekłby reżyser.

Zabieg pokazujący, jak ze statycznych i jakby zastygłych w bezruchu scen, w których – pozornie tylko! – nic się nie dzieje, wydobyć swoisty dynamizm, dostrzegł Barański zapewne w filmie *Shindō*. Powraca w nim, niczym refren,



Horror w Wesołych Bagniskach, reż. Andrzej Barański (1995)

Niech cię odleci mara, reż. Andrzej Barański (1982)



scena, w której raz kobieta, a raz mężczyzna płynie łódką: najpierw kamera w planie amerykańskim przypatruje się jego/jej postaci, by następnie zobaczyć ją/jego już w planie ogólnym. W filmie Shindō plan amerykański zostaje zastąpiony planem ogólnym, podczas gdy u Barańskiego plan ogólny zwykle pojawia się w miejsce przedmiotu wydobywanego przez kamerę w zbliżeniu. Różnicę tę można tłumaczyć choćby tym, że *Naga wyspa* rozgrywa się w scenerii rajskiej japońskiej wyspy, podczas gdy miejscem akcji filmu Barańskiego jest głównie ciasny dom. Tym samym, by wydobyć epicki rozmach w scenerii zwykłego, banalnego domu, by widzowie mogli dostrzec ów rozmach (zwykle tak nie jest: *vide* wypowiedź Lewandowskiego), należało go wyraźniej uwidocznic, stąd też „zamaszyste” frazy progresywne i regresywne tworzące formę i styl filmów Barańskiego.

Epicki rozmach, o którym mówił reżyser, jest też w jego filmach konstruowany w inny sposób – na przykład przez monumentalizację postaci. Tak charakterystyczny dla *Nagiej wyspy* zabieg formalny spotykamy także w *Kobiecie z prowincji*. Barański przyznał niegdyś: *Robiłem film o kobiecie, choć ciekawej, to w jakimś stopniu tuzinkowej, w sposób taki, jak o wielkim artyście, mężu stanu, naukowcu, bo ja wiem, może Einsteinie. Jej życiorys nie obfitował w nadzwyczajne perypetie, środowisko, w którym żyła, też było dość „zwykające”. Ale trzeba było to robić tak, jak kino o kimś nadzwyczajnym*²⁶. W filmie oś konstrukcyjną stanowią losy Andzi; to ona i jej życie sytuują się w centrum filmowej opowieści. Reżyser wyekstrahował przestrzeń małego miasteczka z otoczenia: pojawiają się tu tylko te postaci, z którymi Andzia albo jest związana uczuciowo, albo też w jakiś sposób od nich zależy. Zresztą w przestrzeni filmu egzystują one w sposób nader szczególnie: są kadrowane z oddali, z głębi pokoi, korytarzy, zza firanek, a kamera nie wydobywa ich twarzy z mroku ciemnych pokoi. Pełniąc rolę nieistotnych, acz niezbędnych elementów w życiu Andzi, funkcjonują wyłącznie jako jej dopełnienie i swego rodzaju dookreślenie. Co więcej, prowadzona w pierwszej osobie narracja przybiera tu postać wszechobecnego monologu bohaterki, która wypowiadając je, kieruje się wprost do kamery.

Jednak efekt monumentalizacji postaci Barański osiąga przede wszystkim dzięki specyficznemu oświetleniu i ustawieniom kamery. Wnętrza w *Kobiecie z prowincji* mają mnóstwo okien i drzwi, przez które wpadają oślepiające promienie światła; bohaterowie zaś sytuują się w cieniu. Oczywiście chwyt ten można tłumaczyć choćby tym, że w filmie zastosowano wyłącznie rekonstrukcję oświetlenia naturalnego²⁷, toteż tak okna, jak i otwarte drzwi są tu jedynym źródłem światła, które rozjaśnia pogrążone w mroku pokoje. Ale swego rodzaju świetlistość tego i innych filmów Barańskiego (szczególnie obrazów *Dwa księżycy*, *Dzień wielkiej ryby* /1996/ czy *Parę osób, mały czas* /2005/) odsyła też do stosunku, jaki sam reżyser ma do kreowanych przez siebie bohaterów i świata, w którym egzystują: *Realizacja filmu jest zawsze dla mnie rodzajem promocji osoby albo stylu życia, bycia człowiekiem*²⁸. Tym samym impresjonistyczny światłocień wypełniający kadry jego filmów buduje aurę odświętności i wyjątkowości, sprawia, że sportretowani bohaterowie i rzeczywistość, w której żyją, jawią nam się jako niezwykle i niepowtarzalne. Co więcej, powagę nadają też Andzi spojrzenia kamery, która przygląda się jej z dołu, z żabiej perspektywy, czyniąc ją tym samym kimś ważnym i godnym. Strategia ta została doprowadzona do skrajności w sce-

nie, w której bohaterka odwiedza swą siostrę Jadwigę. Oto Andzia, stojąc przed drzwiami jej domu, czyta list od kuzynki ich przyjaciółki, rozstrzelanej podczas II wojny światowej Żydówki Siejwy – kamera kadruje ją z dołu (odnosi się wrażenie, jakby została umieszczona kilka metrów poniżej stóp Andzi), sprawiając, że kobieta jawi się nam jako pomnik, posąg.

Ze swego rodzaju monumentalizacją postaci mamy też do czynienia w *Nagiej wyspie*, w której zmienność wyłania się z niezmienności, a ekspresyjność z tego, co statyczne. Najpierw w nieruchomym kadrze widzimy pusty obraz nieba, by następnie dostrzec pojawiającą się w górnej części kadru twarz kobiety/mężczyzny, która/który, uginając się pod ciężarem dźwiganych na ramionach wiader wody, „wchodzi” w kadr, „wchodzi” na nas. W *Kobiecie z prowincji* mamy do czynienia z analogicznym „wchodzeniem” i „wychodzeniem” bohaterów z nieruchomego kadru. Szczególnie wyraźnie taktykę tę można dostrzec w sekwencji, w której Andzia oprowadza nas po własnym domu: energicznym krokiem przechodzi przez kolejne pokoje, a my, widzowie, śledzimy następujące po sobie w szybkim tempie kadry, w które bohaterka „wchodzi”, i z których równie szybko „wychodzi”.

Również w innych filmach Barańskiego bohaterowie „znikają” z kadrów. Są bowiem tylko fragmentem, elementem świata przedstawionego, nie zaś jego centrum. Po raz kolejny zastosowana przez reżysera taktyka przywodzi na myśl kontemplacyjne obrazy filmów Ozu. W filmach japońskiego twórcy, jak pisze Aneta Pierzchała, *punktem centralnym nie jest postać; ona pojawia się i odchodzi. Wrażenie jej niekonieczności w przestrzeni buduje sposób wprowadzania postaci „na scenę” – zwykle najpierw w kadrze pojawia się ulica, fragment wnętrza i w tę obecną już przestrzeń dopiero wchodzi człowiek*²⁹. Nie inaczej ma się rzecz z dziełami Barańskiego. Film *W domu* otwiera obraz autobusu, którym syn wyrusza do miasta na studia (*notabene* nie dane nam będzie go zobaczyć, bo główny bohater filmu jest tu wielkim nieobecnym, jest bohaterem, którego nie ma). W inicjalnej scenie *Niech cię odleci mara* oczami Witka przypatrujemy się sklepowi jego rodziców, on jednak ukaże nam się dopiero wówczas, gdy wkroczymy – wraz z nim – do owego sklepu. Z kolei na obrazie pustej łąki (w oddali tylko można dostrzec jakiś dom, jakieś drzewo) pojawia się czołówka *Kobiety z prowincji*. Tym samym znakomitą większość filmów Barańskiego, jak i dzieł Ozu, otwierają „puste sceny”. Domeną ich jest nieobecność postaci, pusta przestrzeń, brak.

Maria Kuncewiczowa w zbiorze opowiadań *Dwa księżycy* zadaje w istocie antropologiczne pytanie: *Co o świecie można wiedzieć z widzenia?*³⁰ Ja zaś – parafrazując Kuncewiczową – zapytuję: co o świecie przedstawionym filmów Barańskiego można „wiedzieć” z ich widzenia? Albo też: co o treści filmów Barańskiego można „wiedzieć” z formy i stylu jego filmów? Powszechnie sądzi się, że forma jest tylko tym, w co przyobleka się treść. Co więcej, inne równie mocno zakorzenione przekonanie zakłada, że w dziele sztuki formę od treści da się odseparować. Oczywiście formy czy stylu nie sposób od treści oderwać, bo nie są one li tylko zewnętrznym wobec treści ornamentem, który łatwo dałby się wyekstrahować. Wszelako już formalisci powiadali, iż odróżnianie treści od for-

my nie ma najmniejszego sensu, bo treść znaczy tylko wówczas, gdy ma jakąś formę, a forma – treść. Innymi słowy, forma konstruuje znaczenie, nie zaś maskuje. Andrzeja Barańskiego rozumienie formy jest zbieżne do pewnego przynajmniej stopnia z tym, co prawie sto lat temu dla określenia istoty dzieła poetyckiego zaproponowali formalisci³¹. Tak dla nich, jak i dla Barańskiego zadaniem sztuki jest „uniezwyklenie”, „udziwnienie” naszego postrzegania, percypowania oswojonej, a więc i oczywistej rzeczywistości. Staje się to możliwe dzięki formie filmowej, która pozwala zobaczyć codzienność w odmienny sposób. Dzięki temu więcej udaje się dostrzec, doznać i doświadczyć. Idzie tu zatem o odświeżanie, aktualizację widzenia codzienności, „szukanie dziury” w jej zastanym, zastygłym i zakrzepłym porządku. Formalisci na odnawianie widzenia rzeczywistości ukuli określenie „udziwnienie” albo „uniezwyklenie”. Z kolei Bertolt Brecht mówił w odniesieniu do teatru o „efekcie obcości”, Freud o odczuciu „tego, co niesamowite”, zaś analizujący twórczość Barańskiego Waldemar Frąc o „zadziwieniu”. Wszystkie wymienione określenia dotyczą w istocie jednego zjawiska – postrzegania świata w wyjątkowy, nieszablonowy sposób. *Życie jest nadzwyczajne*³² – tymi słowami na łamach „New York Timesa” puentował swą nader pochlebną recenzję *Kobiety z prowincji* Walter Goodman.

Frąc we wspomnianym tekście twierdzi, że kino Andrzeja Barańskiego jest formą obiektywizacji pamięci codzienności, która zostaje odczytana w perspektywie wyjątkowości, zadziwienia właśnie. W taki tylko sposób może przetrwać, może zostać ocalona od zapomnienia. *Jego kino staje się rodzajem swoistej argumentacji wewnętrznej, która pojawia się w rozumiejącym doświadczeniu przemijania każdej, nawet najbardziej nieznaczącej – zdawałoby się – części rzeczywistości*³³. By przeniknąć powierzchowną oczywistość filmów Barańskiego, Frąc wskazuje sensotwórczy model, którego centralnymi pojęciami są: mikro-kosmos, przedmiot, chwila i miłość. Owe pojęcia tworzą *model ogarniania codzienności* w filmach Barańskiego.

Według Frąca to chwila, konkretny moment stanowi fundamentalny wymiar filmowych światów reżysera. Zatopione w trwającym momencie oko kamery utrwała ulotną codzienność, zatrzymuje ją i unieruchamia w wyizolowanym kadrze. Uwiecznia to, co przemijające. Reżyser przyznał niegdyś: *Trzeba wylapywać takie kadry z życia, chwycić je, ale nie jak motyla w siatkę, żeby przyszpilić. Raczej bezinteresownie. U Japończyków to właśnie stanowiło o sztuce...*³⁴ W filmach Barańskiego oko kamery jest wpatrzone w słomkę pływającą po wodzie (*Kobieta z prowincji*), w trzy krzyże sterczące na kazimierskim wzgórzu (*Dwa księżycy*), w dzbanek z mlekiem (*Tabu*), pustą przestrzeń, w której można dostrzec tylko jakiś dom, pojedyncze drzewo (*Tabu*). Przypatruje się też księżycowi, który nie tylko obserwuje, ale i przemawia do mieszkańców Kazimierza (*Dwa księżycy*), jak i obojętnej na to, co dookoła, rzecze (*Dzień wielkiej ryby*). Prowadzony w filmach Barańskiego dyskurs wydaje się bliski myśli zen. Sam reżyser woli jednak mówić o swoiście polskiej, tylko bliskiej myśli zen, wrażliwości.

Pomimo zapewnień reżysera jego filmy obfitują w sugestie tworzące poczucie nieskończoności, są wypełnione kontemplacją pustych przestrzeni, nie-wyrażaniem i nie-działaniem. W *Kobiecie z prowincji* niczym lejtmotyw powraca obraz zachodzącego słońca, którego gasnące światło kładzie się na ścianach pokoju Andzi. Obraz ewokuje przemijalność bytu, upływ czasu i ruch chwili. Analogicznie

w *Dwóch księżycach*, gdzie bunt letników i mało istotne dramaty tubylców są skontrastowane z obrazem niewzruszonego, zimnego księżycy, bo natura jest ślepa na bunt i niezgodę człowieka, na życie takie, jakie jest. Barański niegdyś przyznał: *Można krzyczeć, rozbierać się, biegać po ścieżkach – a noc, jak miała zapaść, i tak zapadnie. Jesteśmy drobinkami w kosmosie, nasz czas jest krótki, a świat dookoła piękny*³⁵. Barańskiego postrzeganie kategorii czasu wydaje się z gruntu nieeuropejskie. Dla Europejczyka upływający czas i natura są wrogami, bowiem wciąż mu przypominają o ulotności, nietrwałości bycia, o tym, że śmierć jest blisko³⁶.

Czas, przemijanie i śmierć są głównymi bohaterami filmów Andrzeja Barańskiego. O śmierci w jego filmach możemy mówić w dwóch wymiarach: zewnątrztekstowym (*W domu*, *Dwa księżyce*) i wewnątrztekstowym (*Kobieta z prowincji*, *Parę osób, mały czas*). Źródłem *W domu* była śmierć ojca reżysera. Swoim filmem trenem pragnął on ocalić od zapomnienia rodzinny dom. Choć śmierć nie jest bohaterem filmu, nikt tu nie umiera, to odnosi się wrażenie, że czai się ona za rogiem, że wciąż jest obecna. Film opowiada bowiem o pustce, jaką pozostawia w życiu rodziców wyjazd ich syna na studia, o braku, dojmującej nieobecności, z którą rodzice nie umieją sobie poradzić – wszystko, co robią i o czym myślą, kieruje się w stronę nieobecnego syna. W ukazanym w filmie rytuale wciąż tych samych gestów i zachowań kryje się cień śmierci. W *Dwóch księżycach* wprowadzie umiera żebraczka Agata, ale to nie jej odchodzenie sytuuje się w centrum przedstawienia. Dopiero autokomentarz reżysera lokuje film w kontekście zmierzchu, odchodzenia i śmierci: *Realizując „Dwa księżyce” nie dawała mi spokoju myśl, że za chwilę nadejdzie rok 1939, piekło wojny i kres moich letników, polskiej inteligencji. (...) Ci ludzie z Kazimierza i ci ze Spoon River*³⁷, to dwie „umarłe klasy” zwykłych zjadaczy chleba i jednocześnie niezwykle, jedynych ludzi, którzy wzięli udział w pięknej przygodzie p.t. życie i przeminęli³⁸. Śmierć jest też ukrytym bohaterem filmu *Parę osób, mały czas*, który inicjuje wiersz-list Jadwigi do nieobecnego już Mirona. Cały film jest projekcją czasu i osoby, której już nie ma. Śmierć unosi się też nad *Kobietą z prowincji*. Odwrócenie standardowego kierunku narracji, która biegnie tu od starości ku dzieciństwu, uświadamia wyraźnie ulotność każdego istnienia, jak i odświętność każdego banalnego, zwyczajnego bycia. Film ten ukazuje, jak lata minione nawarstwiają się, wydarzenia późniejsze na wcześniejszych, by wreszcie odkryć, że u kresu drogi czeka początek, a początek jest końcem. Barański wieńczy swój film obrazem bohaterki z wielkim trudem stawiającej na łące pierwsze w życiu kroki, zatem w scenie rozświetlonej pustej łąki, na której została umieszczona czołówka filmu, w istocie obserwowaliśmy jej nieistnienie. Jej śmierć. Jej życie się domknęło, wypełniło. Jednak, jak sugeruje ostatnia scena filmu, kres jest nowym początkiem. Dla Andzi życie ma się dopiero zacząć...

Kobiety z prowincji a ludzie z marmuru

Powszechnie sądzi się, że po polskiej szkole filmowej najciekawszym artystycznie zjawiskiem w naszej kinematografii jest kino moralnego niepokoju. Najważniejsze filmy tego nurtu powstały w latach 1976-1981, zatem w tym czasie, kiedy Andrzej Barański miał już za sobą debiut telewizyjny w żaden sposób nienawiązujący do filmów wówczas w Polsce produkowanych. Co więcej, także jego zapatrywania na rolę i funkcję filmu nie korespondowały z tymi, które mieli

reżyserzy zgromadzeni w Zespołach Filmowych „Tor” i „X”. Ów okres w karierze Barańskiego był znaczący twórczą zapaścią. Mogłoby się więc wydawać, że odrodził się dla kina dopiero wówczas, gdy kino moralnego niepokoju zostało rozbite, zgładzone przez system (najwybitniejsze dzieła reżysera zostały zrealizowane dopiero po roku 1984). Ale przecież *Niech cię odleci mara*, film, który otworzył drugi etap w karierze reżysera – dodajmy, nader owocny – trafił do produkcji jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego, wtedy zatem, gdy kino moralnego niepokoju święciło największe sukcesy. Film Barańskiego wpisał się przy tym w nurt filmów o stalinizmie, które zaczęły powstawać na początku lat 80.³⁹ Zamilknięcie reżyserów z kręgu kina moralnego niepokoju zbiegło się w czasie z twórczymi sukcesami Barańskiego, co nie znaczy jednak, że rozkwit jego talentu w jakikolwiek sposób był uzależniony od wyciszenia prądu, z którym nic go nie łączyło, a dzieliło niemal wszystko. Czas ten okazał się dla niego owocny być może dlatego, że dominacja w polskim kinie filmów moralnego niepokoju to czas mówienia zespołowego, wspólnej walki o lepsze jutro, Barański tymczasem z nikim bratać się nie chciał, jak zawsze chciał mówić własnym głosem, po swojemu. Trafnie zauważył Tadeusz Lubelski, że *po epoce zbiorowości, której wyraz dało kino moralnego niepokoju, nastąpił czas rozproszenia, atomizacji, ale i skupienia zarazem*⁴⁰. Jak wiele różniło Barańskiego od twórców spod znaku kina moralnego niepokoju – oprócz narzucających się różnic w pojmowaniu roli historii, polityki czy prowincji⁴¹ – widać także w stylu i formie.

Dobrochna Dabert w swojej monografii kina moralnego niepokoju, próbując odpierać zarzuty niektórych krytyków oskarżających filmy nurtu o warsztatową nieudolność, schematyczność i szkicowość, pisała: *Odrzucenie pokusy estetyzowania świata przedstawionego było dla twórców nurtu gestem oczywistym. W upiększaniu tkwiło bowiem, w ich przekonaniu, niebezpieczeństwo fałszu, którego chcieli za wszelką cenę uniknąć. Program ascetycznej powściągliwości, surowej poetyki filmów kina moralnego niepokoju współgrał z ujawnionym w tym kinie kanonem wartości etycznych. Głównym imperatywem tego kina była prawda, dlatego też poetyka tych filmów tak ściśle sprzężona była z etyką*⁴². Jednak krytykom nie o upiększanie, nie o estetyzowanie świata przedstawionego szło, lecz o to, że większość filmów tego prądu była nieporadna warsztatowo, że raziły naiwnością niektórych recept, schematycznością anegdot z czarno-białym podziałem ról, dramaturgiczną szkicowością, nieznośną publicystyką. Bo twórcy kina moralnego niepokoju znacznie mniejszą wagę niż np. reżyserzy szkoły polskiej przywiązywali do strony formalnej swoich dzieł, gdyż liczyła się dla nich – inaczej niż dla Barańskiego – wyłącznie treść. Odmienne rzecz się ma z dwoma dziełami stylu (o dziwo) niepozbawionymi: *Człowiekiem z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy i *Wodzirejem* (1977) Feliksa Falka, których formalne rozwiązania porównam z tymi zaproponowanymi przez Barańskiego.

Najważniejsze, wykorzystujące znaną z *Obywatela Kane’a* (1941) Wellesa zasadę strukturalną dzieła głównego nurtu inicjują następujące po sobie w szybkim tempie krótkie sceny Polskiej Kroniki Filmowej, którym towarzyszą optymistyczne słowa piosenki o szczęśliwym, socjalistycznym świecie. Kolejne kadry przedstawiają zdarzenia, czynności i ludzi, a immanentną ich cechą jest ruch – Birkut albo układa na budowie cegły, co się spotyka z owacją publiczności, albo przemawia na wiecu, energicznie przy tym gestykulując, albo składa pod rzeźbą

w galerii białe goździki, te same, które w następnym ujęciu otrzyma od kogoś, kogo oczami przyglądamy się światu. Prócz tego podziwiamy pochody, wiece, których nieodłącznym elementem są dźwigane przez „lud pracujący” majestatyczne podobizny Stalina i powiewające na wietrze flagi. Ciąg tych dynamicznych, nasyconych ruchem i „dzianiem się” kadrów zamyka obraz zdejmowania ze ściany kamienicy posągowej podobizny Birkuta. Sekwencję gwałtownych ujęć zastępuje dynamiczna scena rozgrywająca się na korytarzu Telewizji Polskiej: podążamy za energiczną Agnieszką i redaktorem telewizyjnym, by w końcu znaleźć się wraz z nią przed budynkiem, w stronę którego pokazuje, by tak rzec, obraźliwy gest. Kamera kadruje ją z żabiej perspektywy, a spoza ekranu dobiegają pierwsze taktę energicznego utworu Korzyńskiego wyśpiewywanego przez Alibabki.

W scenie-ujęciu otwierającym film *W domu* statyczna kamera przygląda się w planie ogólnym autobusowi, którym na studia odjedzie syn. Ujęcie to trwa całe 40 sekund (warto dodać, że w przeciętnym filmie hollywoodzkim ujęcie trwa 6 sekund). Następne ukazuje rodziców w planie amerykańskim z oddali żegnających syna, kolejne zaś odjeżdżający autobus, który kamera kadruje znowu w planie ogólnym.

Ostatnia sekwencja *Wodzireja* rozgrywa się na ekskluzywnym, transmitowanym przez telewizję balu, na którym Danielak zabawia tłumy pogodną, banalną piosenką (*Piosenka radość w nas rozpala, la la la la / Wspólnego śpiewu rośnie fala, la la la la / Gdy płyną dźwięki tej piosenki, la la la la / Każdy się robi w sercu miękki, la la la la*). Przyjrzyjmy się ustawieniom i ruchom kamery budującym tę scenę. Na stojącą w oddali kamerę naciera prowadzony przez wodzireja roztańczony tłum, jednak gdy balowicze dotrą dostatecznie blisko, wycofają się bezpiecznie i wrócą do punktu wyjścia. Kamera biegnie teraz po prawej stronie Daniela, by szybko znaleźć się wśród bawiącego się tłumu i z tyłu przypatrywać się ich ufryzowanym głowom i roześmianym twarzom. Gdy towarzystwo stworzy korowód i rozbiegnie się po wąskich korytarzach hotelu, kamera powędruje tam wraz z nimi i albo będzie biegła kilka kroków przed prowadzącym korowód Daniela, albo też ulokuje się po lewej stronie mknących gości tak, by przyglądać się utworzonemu przez nich „wężowi” w całej jego okazałości.

Inicjalna scena *Kobiety z prowincji* została zbudowana z trzech ujęć, które konstruuje stabilnie umieszczona kamera zachowująca stały dystans do usadowionej bezpośrednio przed nią postaci.

Jak można wnosić już z pobieżnego opisu tych scen, filmy Wajdy i Falka stawiają sobie za cel wprowadzenie nas do wnętrza świata przedstawionego, tak byśmy odnosili wrażenie udziału w akcji i nie odczuwali sztuczności, fikcjonalności świata przedstawionego, podczas gdy w filmach Barańskiego kamera zawsze pozostaje na zewnątrz prezentowanych zdarzeń. W filmach Wajdy i Falka mamy do czynienia z aktywnym przemieszczaniem się obserwatora, a widz, identyfikując się z okiem kamery, jest zmuszony podróżować i oglądać świat przedstawiony wraz z nim, podczas gdy u Barańskiego ruchy kamery są bardzo oszczędne, nieczęsto też spotykamy tu travellingi panoramiczne. Kamera w filmach moralnego niepokoju wydaje się nieomal niewidoczna, podczas gdy w filmach Barańskiego widz wyraźnie odczuwa jej obecność – statyczna kamera przypatruje się postaciom i obiektom ze stałego punktu widzenia. Reżyser nigdy nie kopiuje, nie naśladuje rzeczywistości, toteż jego dzieła zaskakują i niepokoją

sztucznością kompozycji. Jeśli o filmach Barańskiego moglibyśmy rzec, że są sztuczne, wypracowane i dopracowane, że charakteryzują się nieśpiesznym, leniwym rytmem i że są budowane wolnymi od napięcia i dramatyzmu scenami-chwilami, scenami-ujęciami, to o filmach Wajdy i Falka, jak i o innych dziełach spod znaku moralnego niepokoju, moglibyśmy rzec coś zupełnie przeciwnego. Dzieła te przede wszystkim cechuje dynamizm, chwytność rzeczywistości w każdym niemal jej przejawie, imitacja i kopiowanie tego, co realne. Bo Wajda i Falk, jak większość reżyserów amerykańskich czy europejskich, stawiają sobie za cel zatarcie granicy między widzem i światem przedstawionym. Dlatego też w ich filmach nie spotkamy wypełniających dzieła Barańskiego pustych ujęć, w których nie ma postaci, bądź takich, które nie spełniają funkcji narracyjnej. Twórca *Tabu* nie zaprasza widza do utożsamienia się z jego bohaterami. Dlatego np. Ewa Dałkowska w *Kobiecie z prowincji* nie wczuwa się w odgrywaną przez siebie rolę, inaczej niż aktorzy kina moralnego niepokoju, którzy swe kreacje wzorowali na występach gwiazdorów amerykańskiego kina lat 70.: Jacku Nicholsonie, Dustinie Hoffmannie, Gene'ie Hackmanie⁴³, a ci z kolei wywodzą się ze słynnego The Actors Studio. Co charakterystyczne, Andrzej Barański oburzał się, gdy krytycy usiłowali za wszelką cenę wepchnąć jego filmy do szuflady z napisem: „mały realizm”. *Kiedy stawiałem w filmie pierwsze kroki – mówił Barański – zwracano mi uwagę na godne naśladowania wzorce: (...) na mały realizm. Bardziej wspaniałomyślni wskazywali na kino czeskie. A mnie nie pociągało ani jedno, ani drugie*⁴⁴. Barański inspiracje – jak już wspomniałem – czerpie nie z Zachodu, lecz ze Wschodu. Wszak swój filmowy ideał i wzór odnalazł w kinie i kulturze japońskiej, podczas gdy reżyserzy kina moralnego niepokoju inspirowali się przede wszystkim... kinem czeskim, a szczególnie – Jiresem, Chytilovą, Formanem, Passerem, Schormem i Menzlem⁴⁵.

Stylistyczny system zaproponowany przez Barańskiego narusza potoczne normy i struktury dominujące w kinie głównego nurtu, z którego wywodzi się stylistyka kina moralnego niepokoju. O filmach Wajdy czy Falka powiedzielibyśmy raczej, że są „swojskie”, „nasze”, podczas gdy o filmach Barańskiego, że „obce”, uduchowione⁴⁶. Bliskie jest nam kino moralnego niepokoju, bo jego twórcy nie zrywają z tradycyjną „przeźroczystością” świata przedstawionego, bo swe filmy konstruują według parametrów dobrze rozpoznanego stylu. Natomiast stylistyczne i formalne struktury, z których układa swe dzieła Barański, przeciwstawiają się temu, co w polskim kinie właśnie dominuje. Są obce. Tak, jakby nie były „stąd”.

W filmach Barańskiego wyczuwa się pewien rozdział między tym, o czym dzieła te opowiadają, a tym, w jaki sposób to czynią. Reżyser niejako przeciwstawia sobie formę i treść. Używa wyszukanej formy, by powiedzieć o czymś banalnym, trywialnym, zwykłym, bez znaczenia. To, co teatralne, sztuczne i nieprzeźroczyste splata się z tym, co dojmująco realne, namacalne. Bo codzienne, zwyczajne zdarzenia, które Barański przedstawia w swoich filmach, domagają się ubrania w realistyczną, werystyczną konwencję. On jednak zdarzeniom tym manifestacyjnie narzuca formę hermetyczną, ostentacyjnie sztuczną. Rudolf Arnheim⁴⁷, jeden z filarów szkoły teoretyków formy (w przeciwieństwie do zwolenników teorii fotograficznej reprodukcji), powiadał, że rola kina wobec świata polega na dawaniu i braniu. Reżyser czerpie ze świata surowe bodźce, które postrzega jako obiekty i zdarzenia, potem dokonuje projekcji owych obiektów

w wyobrażony własny wzór, który następnie narzuca „światu”. Co istotne jednak, ten wykoncypowany wzór jest zmuszony przystosować do „świata”, tak aby i on, i „świat” byli usatysfakcjonowani. Tymi słowami można by w skrócie opisać strategię, jaką realizując swe dzieła, posługuje się Barański: fundament jego filmów stanowi to, co realne, co oferuje mu rzeczywistość, której następnie narzuca własną, nierealistyczną już formę. Problem zaczyna się wówczas, gdy swoją wizję chce narzucić „światu”, bo „świat” odrzuca ją, uznając za coś dziwnego, obcego, nie-swojego. Wydawałoby się zatem, że wina leży po stronie twórcy: swej wizji świata nie przystosował do „świata” takiego, jaki on w istocie jest. Innymi słowy, „świat” nie jest w stanie zaakceptować wizji artysty, bo surowe bodźce, owe obiekty i zdarzenia, które posłużyły mu do stworzenia własnego wzoru rzeczywistości, nie ułożyły się w taką formę, jakiej „świat” od niego oczekiwał. Rozdźwięk między oczekiwaniami odbiorców a dziełem sprawia, że stworzony przez reżysera wzór nie może dołączyć do wzorów normatywnych. Reżyser stworzył swój własny wzór przeciwko innym wzorom, a właściwie przeciwko tym, które pochodzą z tego „świata” – oswojonym i dobrze rozpoznanym.

SEBASTIAN JAGIELSKI

¹ T. Sobolewski, *Kiarostami – chwilowy raj*, w: tegoż, *Za duży blask*, Kraków 2004, s. 155.

² Co charakterystyczne, po filmach statycznych, gdy krytycy szczególnie głośno upominali się o akcję i intrygę, reżyser starał się „udynamicznąć” swe fabuły. Po filmie *W domu* powstały *Wolne chwile* (1979), film, który ma niewiele wspólnego z charakterystycznym dla kina Barańskiego stylem, zaś po *Nad rzeką, której nie ma* pojawiło się zdumiewające swą rozpasaną erotyką *Kawalerskie życie na obczyźnie* (1992). *Wolne chwile* i *Kawalerskie życie...* to filmy, w których da się dostrzec i wyrazistą intrygę, i konflikt, i akcję. Są to jednak, moim zdaniem, najgorsze filmy w całym dorobku reżysera.

³ J. F. Lewandowski, *Spokojne kino Barańskiego*, „Film” 1983, nr 44, s. 11.

⁴ M. Karbowiak, *Dziesięć pierwszych lat. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1984, nr 20, s. 15.

⁵ B. Janicka, *Kiedy znów będę młody*, „Film” 1991, nr 8, s. 10.

⁶ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York 1997, s. 71.

⁷ E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, tłum. J. Mach, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 147.

⁸ A. Gądek, *Miasteczko Barańskiego. Analiza wybranych motywów*, UJ 1995, praca magisterska niepublikowana.

⁹ C. Geertz, *Opis gesty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, tłum. M. M. Piechaczek, w: tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005, s. 30.

¹⁰ Por. C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, tłum. E. Dżurak, S. Sikora, Warszawa 2000.

¹¹ Filmy realizowane obiektywnie – twierdzi Ruby – nie mają autorów, lecz realizatorów, którzy ukazują ciąg przyczynowo-skutkowy i starają się odpowiedzieć na pytania: kto, kiedy, gdzie i dlaczego. Zob. J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48, s. 26.

¹² Siemiński ukończył socjologię na Uniwersytecie Warszawskim, zajmował się – prócz literatury – także architekturą i planowaniem przestrzennym. Por. P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja. Proza Polska od 1956*, t. V, Warszawa 1994, s. 267-268.

¹³ A. Barański, *Moje kino*, „Film” 1985, nr 29, s. 10.

¹⁴ A. Barański, *Cerata w niebieskie kwiaty*, rozm. R. Grzela, „Kino” 1998, nr 11, s. 35.

¹⁵ A. Barański, *Małomiasteczkowe braterstwo: Krzeszowice, Pińczów*, rozm. P. Marecki, w: P. Marecki, *Czyż i kino. Literatura Stanisława Czyża jako inspiracja dla twórczości filmowej*, UJ 2007, praca doktorska niepublikowana.

- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ D. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Łódź 1995, s. 169. Por. też: A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
- ¹⁸ M. Kornatowska, *Wodzireje i Amatorzy*, Warszawa 1990, s. 116.
- ¹⁹ J. Ruby, dz. cyt., s. 22.
- ²⁰ A. Barański, *Moje kino*, dz. cyt., s. 10.
- ²¹ T. Szczepański, *Pasja według Carla Theodora*, „Film na Świecie” 1989, nr 6, s. 31.
- ²² C. T. Dreyer, *Wyobraźnia i kolor (1943)*, tłum. J. Nowak, „Film na Świecie” 1989, nr 6, s. 43.
- ²³ Cyt. za: P. Schrader, *Ozu i zen*, tłum. I. Dembowska, „Film na Świecie” 1984, nr 301-302, s. 54.
- ²⁴ M. Karbowski, dz. cyt., s. 14.
- ²⁵ A. Barański, *Bez tezy*, rozm. L. Kurpiewski, „Film” 1986, nr 27, s. 10.
- ²⁶ A. Barański, *O Andzi jak o Einsteinie*, rozm. M. Karbowski, „Film” 1985, nr 43, s. 19.
- ²⁷ Por. tamże.
- ²⁸ A. Barański, *Po co ten sekretariacik?! Po co te telefony?!*, rozm. P. Śmiałowski, „Kino” 2006, nr 2, s. 48.
- ²⁹ A. Pierzchała, *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska*, Kraków 2005, s. 63.
- ³⁰ M. Kunciewiczowa, *Dwa księżycy*, Warszawa 1980, s. 18.
- ³¹ Por. np. W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 95-111.
- ³² W. Goodman, *The Polish „Woman from the provinces”*, „New York Times” 1987 (22 III). <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9804EEDF153AF931A15750C0A961948260>. Recenzja ukazała się w przeddzień pokazu filmu w Museum of Modern Art.
- ³³ W. Frąc, *Spełnienie pamięci w obrazie*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 109.
- ³⁴ A. Barański, *Realizm Andrzeja Barańskiego*, rozm. T. Sobolewski, „Kino” 1992, nr 11, s. 13.
- ³⁵ A. Barański, *Okiem Guliwera*, rozm. Ł. Maciejewski, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 15, s. 24.
- ³⁶ Por. A. Pierzchała, dz. cyt.
- ³⁷ Idzie o *Umarłych ze Spoon River* Edgara Lee Mastersa.
- ³⁸ A. Barański, *Okiem Guliwera*, dz. cyt.
- ³⁹ Wtedy to właśnie wezbrała w polskim kinie fala filmów obrachunkowych o epoce stalinowskiej: *Dreszcze* (1981) Wojciecha Marczewskiego, *Niedzielne igraszki* (1983/1988) Roberta Glinńskiego, *Matka Królów* (1982/1987) Janusza Zaorskiego, *Wielki bieg* (1981/1987) Jerzego Domaradzkiego, czy wreszcie *Przestuchanie* (1982/1989) Ryszarda Bugajskiego. Ale filmy te z *Niech cię odleci mara* Barańskiego łączy tylko to, iż rozgrywają się w tym samym mniej więcej czasie.
- ⁴⁰ T. Lubelski, *Solidarność osobnych*, „Kino” 1989, nr 10, s. 4.
- ⁴¹ Dla twórców kina moralnego niepokoju najważniejszym zadaniem było zinterpretowanie, rozpoznanie rzeczywistości, które miało doprowadzić do oskarżenia chorego systemu. Reżyserzy chcieli pokazać i odkłamać zdegenerowany, pełen korupcji i oportunistów świat. Tymczasem istotą kina Barańskiego jest nie-interpretowanie, nie-moralizowanie, nie-nazywanie, jego filmy są pozbawione psychologizmu, wskazywania palcem, kto dobry, a kto zły. W filmach reżysera *W domu* – inaczej niż w dziełach kina moralnego niepokoju – kontekst polityczno-historyczny uobecnia się przede wszystkim w drobnych gestach, wypowiedziach jakby od niechcenia półsłówkach, przelotnych aluzjach. Co więcej, większość filmów Andrzeja Barańskiego, jak i filmów moralnego niepokoju, rozgrywa się na prowincji. W filmach moralnego niepokoju przestrzeń małych miasteczek, którą zamieszkują ludzie przeciętni i banalni, staje się synonimem czegoś podrzędnego. To poczekalnia – bohaterowie czekają tylko, by móc się stąd wyrwać, by uciec do wielkiego świata, gdzie będą mogli zrobić karierę, odnieść sukces. Przestrzeń małych miasteczek w kinie moralnego niepokoju jest miejscem klęski bohaterów, podczas gdy u Barańskiego jest Arkadią.
- ⁴² D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 268.
- ⁴³ Tamże, 17-18.
- ⁴⁴ A. Barański, *Bez tezy*, dz. cyt., s. 10.
- ⁴⁵ Por. D. Dabert, dz. cyt., s. 8.
- ⁴⁶ Por. Cz. Dondziłło, *Przed laty w domu*, „Film” 1976, nr 22, s. 16.
- ⁴⁷ Por. D. Andrew, dz. cyt., s. 54-55.