

Być w świecie, którego już nie ma

Kino Andrzeja Barańskiego

SEBASTIAN JAGIELSKI

[A] mi czegoś strasznie brak. Tak brak, że aż boli. Oglądam się za siebie, szukam z tyłu. Czy coś w życiu zgubiłam? Przecież tam, z tyłu, na zakręcie drogi, wszystko jest jak było przedtem, w dzieciństwie. Przystaję, wypatruję. Straszny żal mnie ogarnia. Nigdzie nie mam swojego miejsca, nikt mnie nie zrozumie¹.

Andzia, kobieta z prowincji

Czy nie zbyt często mówimy o filmie autorskim? Miano autora, rozdzielane jak komplement, zyskuje dziś właściwie każdy, kto uprawia ten zawód. (...) Łatwo przychodzi dziennikarce nazwać byle film „medytacją twórczą”, lekką ręką postawić zręcznego adaptatora na równi z XIX-wiecznym powieściopisarzem. (...) [Jednak] kino ma swoich autorów. Są filmy, których nie można traktować w innych kategoriach, bo wtedy tracą jakiekolwiek znaczenie² – tymi słowami Tadeusz Sobolewski otwierał opublikowany na łamach „Filmu” w 1980 roku artykuł poświęcony krótkim filmom Andrzeja Barańskiego. Istotnie, jest w twórczości Barańskiego coś szczególnego, osobnego i wyjątkowego, co odróżnia jego dzieła od filmów innych reżyserów; więcej, co nie pozwala łatwo – o ile w ogóle – przypisać ich do żadnej formacji artystycznej (jak na przykład do kina moralnego niepokoju). Autorzy nielicznych przyczynków i recenzji widzą w Barańskim portrecistę *Polski gminno-powiatowej*³, której nieodmiennie przygląda się on z ciepłem, zrozumieniem i zaciekawieniem⁴, twórcę kina *prostego, bez formalnych udziwnień* [sic!], *poniekąd społecznego*⁵.

Zdaniem reżysera są trzy rodzaje kina: *Kino może być rozrywką umysłową, jak krzyżówka, rebus. (...) Filmy te uświadamiają widzowi, na jakim świecie żyje. Inny rodzaj kina to kino jako sklep z zabawkami. W tego rodzaju filmach rzecz polega na stworzeniu nowej rzeczywistości. (...) Ten rodzaj kina ośmiela, rozszerza myślenie widzów. (...) Trzeci rodzaj kina jawi mi się jako miejsce, w którym ludzie rozpamiętują swoich ojców, braci, dziadków. (...) Czyli kino jako uroczysko, miejsce kultu, miejsce przywoływania duchów*⁶. Podobny pogląd wyraził w *Kinie i wyobraźni* Edgar Morin: *Przeszłość, która umyka, a zarazem pozostaje, to świat widm, to są umarli. (...) Odzyskiwanie przeszłości jest specyficzną właściwością obrazu filmowego*⁷. Dla Barańskiego, jak dla Morina, kino jest rodzajem *Zaduszek* – w swoich filmach zwraca się ku przeszłości, by wywołać z otchłani nieistnienia światy na zawsze już minione i tych, których już nie ma, a którzy

domagają się upamiętnienia, uobecnienia, ocalenia od zapomnienia. Barański w swoich filmach kieruje się w stronę przeszłości, która jest nierozzerwalnie związana z pamięcią, albo inaczej – kieruje się w stronę pamięci, która obraca się wokół przeszłości. To, co przeszłe, jest tezauryzowane w pamięci, będącej rodzajem przechowalni.

Zagadnieniom tym poświęcę kolejne rozdziały niniejszej pracy, by w ostatnim podjąć próbę naświetlenia związków stylu filmów Barańskiego z jego osobowością. Jednak nie chodzi tu bynajmniej o wskrzeszanie dawno już skompromitowanego biografizmu. Twórczość Barańskiego (mam na myśli filmy zrealizowane w interesującym mnie okresie, w latach 1982–1995, w czasie kiedy powstały jego najwybitniejsze dzieła⁸⁾ nie jest, jak sądzę, *explicite* autobiograficzna. Nie mamy tu do czynienia ani z filmowymi autobiografiami, ani z dziennikami intymnymi czy fabularnymi esejami⁹⁾, ale z adaptacjami literatury. To twórczość pośrednio autobiograficzna – osobowość reżysera skrywająca się za literackością objawia się właśnie (choć nie wyłącznie) w indywidualnym stylu, w którym pozostawia z pozoru nieznaczące ślady i tropy, a te z kolei budują podmiotowy portret autora-reżysera. Portret ten jednak nie jest odseparowany od tego, co społeczne; podmiotowe nigdy nie ma charakteru samoistnego, lecz jest powiązane z tym, co zewnętrzne, a podmiot określa się za pośrednictwem tego, co wobec niego odmienne – innych podmiotów, rzeczywistości społecznej¹⁰⁾. Dlatego też nader osobistej twórczości Andrzeja Barańskiego (jak i samemu autorowi) będę się przyglądał również w kontekście jej powikłanych relacji z kinem i kinematografią polską przełomu lat 70. i 80., zatem w kontekście tego, co instytucjonalne i zbiorowe.

O sobie jak o innym

Począwszy od *Niech cię odleci mara* (1982), Andrzej Barański konstruuje filmy na podstawie narracji (auto)biograficznej, *literatury żywiącej się pamięcią*¹¹⁾. Na adaptacyjną, by tak rzec, twórczość Barańskiego składają się dwa nurty. Z jednej strony mamy tu do czynienia z ekranizacjami dzienników, spisanych wspomnień, których autorzy, zwykle niewykształceni i przy tym nieprzywiązujący zbytnej wagi do form gramatycznych, chcieli jak najwierniej oddać specyfikę swojego codziennego życia (to *casus Kobiety z prowincji* Waldemara Siemińskiego, skonstruowanej z zarejestrowanych na taśmie magnetofonowej autobiograficznych opowieści ciotki autora, ale także ze *Wspomnień wędrownego kramarza* Edwarda Koziela, na kanwie których powstał *Kramarz* /1990/, czy *Życiorysu własnego robotnika* Jakuba Wojciechowskiego, według którego zrealizowano *Kawalerskie życie na obczyźnie* /1992/). Z drugiej zaś z powieściami, w których manifestuje się postawa pamiętnikarza lub relacja świadka: *Niech cię odleci mara* Siemińskiego, *Nim zajdzie księżyc* Stanisława Czycza, na podstawie którego powstał film *Nad rzeką, której nie ma* (1991), czy *Dwa księżycy* Marii Kuncewiczowej.

Konstruowanie filmów na podstawie dzieł, które zdają relację z tego, co *zdarzyło się naprawdę*, które opowiadają historię życia konkretnego człowieka, każe nam postawić pytanie o motywacje reżysera przy wyborze tej, a nie innej książki. Choć nie bez znaczenia jest fakt, że akcja większości filmów Barańskiego rozgrywa się w dwudziestoleciu międzywojennym albo w latach 50. i 60.¹²⁾, to jednak o wyborze pierwowzoru literackiego decyduje – jak się zdaje – przede wszystkim

autentyzm opowieści. Sam Barański mówił: *Kiedy już znajdę książkę, którą chciałbym przenieść na ekran, to zanim się ostatecznie zdecyduję, staram się dowiedzieć, czy zaprezentowane w niej fakty zdarzyły się rzeczywiście, czy faktycznie autor opisał swego ojca, swoją matkę, swoje miasteczko itd. Strasznie mi zależy, żeby to był autentyk*¹³. Podobne wyznanie znajdujemy w wywiadzie, jakiego reżyser udzielił „Kinu” ponad dziesięć lat później: *[Interesuję się] dziennikami, pamiętnikami spisywanymi przez autorów z własnego życia. Nie tylko dlatego, że te zdarzenia miały miejsce, ale również ze względu na „bezinteresowny” tok opowieści, nie sterowany schematami dramatycznymi. Życie, o którym tam się opowiada, mocno trzyma się realnych uwarunkowań i toczy się według własnych pryncypiów*¹⁴. Według Barańskiego przeszłość powtórzona w narracjach autobiograficznych odsyła do świata takiego, jaki został zapisany w pamięci narratora, będącego zarazem autorem i bohaterem¹⁵. Słowem, interesują Barańskiego te utwory, które przynoszą prawdę o pamięci osobistej, jednostkowej. Warto tu przywołać wywód jednego z najprzenikliwszych badaczy pamięci Paula Ricoeura, który, omawiając koncepcję wzroku wewnętrznego w *Wyznaniach* św. Augustyna, pisał: *Pamięć jest moja i z tego tytułu stanowi wzorzec mojej, osobistej własności dla wszystkich przeżyć podmiotu*¹⁶. Pamięć autora narracji autobiograficznych dotyczy zatem jego przeszłości, jest przeniknięta jego doświadczeniami, wrażeniami i emocjami. Tym samym reżyser pragnący zekranizować owe autobiografie zrezygnować musi, jak się zdaje, z manifestowania swojego *ja*, bo przecież nie jego publicznej spowiedzi jesteśmy w filmie świadkami. To jednak tylko pozory. Jak bowiem powiada Christian Metz: *[Czytelnik] nie zawsze będzie mógł odnaleźć własny film, albowiem to, co ma on przed sobą w prawdziwym filmie, jest teraz cudzą fantazją*¹⁷. W przypadku filmów Barańskiego nie mamy do czynienia z fantazją na temat adaptowanych (auto)biografii, lecz – by tak rzec – z zadowoleniem się reżysera w cudzej rzeczywistości, w cudzej pamięci.

W dziełach Barańskiego spotykamy się zatem z osobliwym *powtórzeniem* powtórzenia tego, co minione: najpierw przeszłość jawi się we wspomnieniu autora pierwowzoru literackiego, by następnie zostać zrekonstruowana w kinie, które przecież wyrasta z potrzeby powtórzenia – tu: literackiej rzeczywistości, z potrzeby, jak twierdził choćby André Bazin¹⁸, konstruowania substytutów pozwalających zastąpić to, co nieobecne. Tym samym obraz filmowy, będący rekonstrukcją *rzeczywistości (auto)biograficznej*¹⁹, umożliwia przemianę nieistniejącego w istniejące, rzeczy nieobecnej w obecnej, umożliwia zmartwychwstanie przeszłości. A wszystko po to, by to, co minęło, nie rozproszyło się w odmętach niepamięci, by przeszłość ochronić przed upływającym czasem i ocalić ją od zapomnienia. A dzięki kamerze, medium pozwalającym wskrzeszać przeszłość, utrwalenie tego, co było, staje się możliwe.

Co jednak dla nas najistotniejsze, zrekonstruowana przeszłość nie jest tą samą, którą była kiedyś. Wszakże jeśli nie możemy dokładnie odwzorować tego, co zostało zapisane w pamięci (wspomnienia bowiem zamazują się, zacierają, są fragmentaryczne i niejasne), to tym bardziej nie możemy przeszłości, w takiej postaci, w jakiej jawiła się komu innemu, powtórzyć w kinie. Zatem Barański nie reprodukuje świata, ale rekonstruuje w swoich filmach wspomnienia będące wytworem cudzej pamięci. Pamięć autora pierwowzoru literackiego, przekuta w narrację autobiograficzną, zostaje tu wzbogacona o *ja* reżysera, o jego subiektywne



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

i osobiste postrzeganie świata. Więcej nawet: cudza przeszłość staje się tu wehikułem pamięci własnej, obce jest na usługach swojego. Jednym słowem, w cudzej przestrzeni odnajduje Barański świat, w którym – jak powiedziałby Ricoeur – chciałby zamieszkać.

Bycie tam i bycie tu

Jak już zauważyłem, historie opowiedziane w filmach Andrzeja Barańskiego rozgrywają się w przeszłości bezpowrotnie utraconej, którą na użytek filmu trzeba rekonstruować. Ale kim jest ten, kto opowiada, kto kreuje te historie będące „ufilmowanymi”, zwykle prowadzonymi w pierwszej osobie narracjami (auto)biograficznymi? Czyj punkt widzenia każe nam się przyjąć? Z czym „wzrokiem wewnętrznym” będziemy się utożsamiać?

W scenie inicjalnej *Niech cię odleci mara* umieszczona za żywoplotem statyczna kamera każe nam się przyglądać sklepowi rodziny głównego bohatera, Witka, którego głos dobiega spoza kadru; gdy wreszcie wejdziemy do wnętrza sklepu, bohater wkroczy do niego wraz z nami, zarazem nam się uobecniając. Staje się dla nas jasne, że świat przedstawiony filmu oglądamy oczami bohatera,

że ludzie, krajobrazy i przedmioty pojawiają się zapośredniczone przez jego spojrzenie. Imitując opowiadanie w pierwszej osobie, Barański wyraźnie daje do zrozumienia, że to bohater ma władzę nad przestrzenią filmową, kamera zaś jest tylko narzędziem umożliwiającym uobecnienie się jego „wzroku wewnętrznego”.

W filmach Barańskiego narracja subiektywna objawia się za pośrednictwem towarzyszących poszczególnym sekwencjom monologów wygłaszanych przez bohaterów z offu, ujęć z punktu widzenia postaci filmowej²⁰ czy przez wyodrębnione odmienną (czarno-białą albo zamgloną bądź wyraźnie prześwietloną) fakturą zdjęć wyobrażeń, obrazów imaginacyjnych, sennych wizji i retrospekcji, które często są antycypowane zbliżeniem twarzy bohaterów. Jednak świat przedstawiony, prócz *wzroku wewnętrznego* bohaterów umożliwiającego prezentację wnętrza postaci, przedstawia nam jeszcze ktoś. W *Niech cię odleci mara* Witek, spacerując po miasteczku, odwiedza bliskie mu osoby i prezentuje ważne dla mieszkańców miejsca (Urząd Bezpieczeństwa Publicznego, Dom Kultury) oraz snuje (docierając do nas spoza kadru) opowieść o rzeczywistości i atmosferze prowincji. Jednak śledząc peregrynacje bohatera, wyraźnie odczuwamy obecność kogoś jeszcze, kogoś, kogo Witek oprowadza po miasteczku i komu objaśnia prawa nim rządzące. W scenach niekończących się monologów wewnętrznych bohatera jego kadrowana w zbliżeniu twarz często jest ustawiona półprofilem do kamery, jakbyśmy byli świadkami jego rozmowy, przy czym interlokutor bohatera jest dla nas niewidoczny. Ten, którego obecność w *Niech cię odleci mara* wciąż jest nam sugerowana, jest kimś z zewnątrz, jest obcym. W scenie, w której mieszkańcy miasteczka zbierają się przy łóżku zmarłego Burzy, kamera prześlizguje się po twarzach zebranych, jakby szukając w obcym tłumie kogoś znajomego, i gdy w końcu wyłowi Witka, przemówi on do nas zza kadru. Wszystko to sprawia, że jesteśmy tu konfrontowani po pierwsze z wewnętrznym punktem widzenia bohatera, a po drugie – ze *wzrokiem zewnętrznym* tego, kto patrzy, a zatem z punktem widzenia osobowym (zakładającym identyfikację z postacią) i wizualnym (zakładającym identyfikację z kamerą)²¹.

Te dwie perspektywy są u Barańskiego wyraźnie różnicowane, zatem prawie nigdy nie mamy wątpliwości, kto patrzy. Klasyczny problem kina subiektywnego, polegający na tym, że ten, kto widzi, jest widziany za sprawą rozdwojenia nadawcy na przedmiot i podmiot postrzegania (bohater widzi na ekranie sam siebie, jak to zwykle ma miejsce, gdy wspominamy), w filmach Barańskiego praktycznie nie występuje, gdyż narrator subiektywny zwykle nie podlega tu kontaminacji ze *wzrokiem zewnętrznym*²², stanowiąc odrębną i równoprawną instancję nadawczą²³. Warto zaryzykować tezę, że o ile pierwszy ma źródło w pierwowzorze literackim, o tyle drugi jest swoistą manifestacją osobowości autora-reżysera; gdy pierwszy odpowiada za treść, drugiemu podporządkowana jest forma.

W filmach Andrzeja Barańskiego ten, kto patrzy, dyspozytor spojrzenia, jest obecny zarówno tam, gdzie zastosowano narrację subiektywną, jak i tam, gdzie posłużono się narracją w trzeciej osobie. Kim zatem jest wszechwiedzący i wszechobecny *demonstrator obrazów*? Nigdy nam się nie uobecnia, zawsze pozostaje poza kadrem. Tę jego właściwość Laffay ujmował następująco: *Nie jest nim* [tj. *demonstratorem obrazów*] (...) reżyser (...), *lecz postać niewidoczna, fikcyjna* (...), *która za naszymi plecami odwraca kartki albumu, dyskretnym znakiem skierowuje naszą uwagę na ten lub ów szczegół* (...) i *przede wszystkim nadaje rytm przesu-*



Kobieta z prowincji, reż. Andrzej Barański (1984)



wającym się obrazom²⁴. Według Laffaya *demonstrator obrazów* jest bytem idealnym, wyraźnie odróżniającym się od autora jako konkretnej postaci, jest bytem anonimowym i bezosobowym. Ale choć *demonstrator obrazów* to *ja* uobecniająca się w filmowym języku, *ja* demonstrujące obrazy, to jednak, jak sędzę²⁵, nie można go – jak chciałby tego Laffay i strukturaliści w ogóle – rozpatrywać w oderwaniu od konkretnej jednostki, autora. Jest zatem *demonstrator obrazów* swoistym wysłannikiem, reprezentantem reżysera, podsuwającym klucz do rozszyfrowania go. Swą obecność ujawnia w tych partiach filmu, w których forma rodzi dystans wobec tego, co widzimy na ekranie (wówczas zostajemy skonfrontowani z utworem, którego styl wyraźnie odbiega od standardu, jakim jest przezroczysty styl wypracowany przez hollywoodzkie kino głównego nurtu). Dzięki temu dystansowi (przez który rozumiem stałe przypominanie nam, widzom, o tym, że to, co oglądamy na ekranie, jest filmem) świat przedstawiony filmu oglądamy z zewnątrz.

Demonstrator obrazów w filmach Barańskiego daje o sobie znać przede wszystkim w długich i statycznych ujęciach, w wolnych jazdach kamery, umożliwiających kontemplację umykającej chwili, a także w planach ogólnych i w nietypowych ustawieniach kamery, kiedy to postaci kadrowane są z oddali (z głębi pokoiów, korytarzy, zza firanek), a kamera nie wydobywa ich twarzy z mroku (na przykład w *Kobietie z prowincji* /1984/ zastosowano rekonstrukcję światła naturalnego). Ujawnia się on także przez demaskację obecności kamery (w *Dwóch księżycach* /1993/ krople wody zalewają obiektyw kamery), jak i za sprawą przedmiotów oglądanych w *perspektywie zadziwienia*: choćby wtedy, gdy na pralkę czy telewizor patrzymy niczym na eksponaty muzealne. W inicjalnej sekwencji *Kobiety z prowincji*, składającej się z trzech scen, statyczna, zachowująca stały dystans kamera przygląda się siedzącej za stołem tytułowej bohaterce, Andzi; zbliżenia przedmiotów, o których opowiada, zamykają każdą ze scen. Pierwszą scenę, w której bohaterka zachwala korzyści płynące z posiadania pralki, zamyka obraz tego właśnie sprzętu; drugą, w której mówi ona o rozkoszach płynących z oglądania telewizji (*od początku do końca, do ostatniego programu*), kończy zbliżenie olbrzymiego telewizora; trzecią zaś wieńczy zastawiony jedzeniem stół, który świadczy o tym, że teraz bohaterka je posiłki tak sycące, jak na Wielkanoc. Oglądając tę sekwencję, upewniamy się, że zgromadzone w domu sprzęty prezentuje Andzia *demonstratorowi obrazów*, który najpierw uważnie jej się przygląda, by następnie swoim wzrokiem wydobyć opisywane przez nią przedmioty w zbliżeniu pozwalającym jej, że posłużyć się formułą Edgara Morina²⁶, *przesłuchiwać*. A to właśnie one w filmowym świecie Barańskiego spełniają nader istotną funkcję. O przedmiocie w filmach Barańskiego pisał Waldemar Frąć: *...ludzką powszechność przepełnia materialność konkretnych rzeczy, które widziane są w perspektywie zadziwienia. Zatem zwyczajność rzeczy znika; choć w ich istnieniu nic się nie zmienia, postrzegane zostają inaczej. Akt obrazowej uwagi przekonuje, że nie są oczywistością, że mogą być nośnikami jakiejś tajemnicy*²⁷. *Demonstrator obrazów* zatem umożliwia dostrzeżenie niezwykłości, niepowtarzalności rzeczy banalnych, sprawia, że przedmioty zostają wydobyte z nieistnienia, z nicości. Jak przenikliwie ujął to Edgar Morin: [Kino] *zagarnia rzeczy, które lekceważyliśmy na co dzień, używane w charakterze narzędzi, te, którymi posługujemy się z nawyku; kino budzi je do nowego życia: „rzeczy były rzeczywiste, stają się teraz obecne”* (Cohen-Seat)²⁸.

Oglądając sekwencję inicjalną *Kobiety z prowincji*, odnosimy wrażenie, jakby *demonstrator obrazów* zwiedzał skansen, po którym, omawiając zgromadzone tam eksponaty, oprowadza go Andzia, gdy tymczasem my, widzowie, spodziewalibyśmy się raczej, że wejdzie w jej świat. Sprawia to, iż – nie zmniejszając dystansu między nami a światem przedstawionym – nie pozwala zapomnieć, że jest, a my wraz z nim, tylko obserwatorem. *Demonstrator obrazów* w filmach Barańskiego jest figurą Obcego, który jak Guliwer na wyspie Liliputów z uwagą przygląda się tubylcom i ich zwyczajom, a te – choć pospolite i zdawałoby się nieciekawe – jawią mu się jako egzotyczne i niezwykle. Tym samym temu, co nam kulturowo bliskie, przygląda się on tak, jakby przypatrywał się odległemu, dziwnemu i niedającemu się zrozumieć światu, którego nie zdołał jeszcze owoić i posiąść. Znany nam świat i swojskie obyczaje podlegają uniezwykleniu. Toteż wydaje się, że zdystansowane oko *demonstratora obrazów* jest na miejscu akcji i zarazem poza nią; odseparowane od filmowej rzeczywistości jest obecne jakby tuż obok. Tadeusz Sobolewski trafnie ujął tę cechę filmów reżysera: *Barański ukazuje Polskę z całkowitym pominięciem romantycznych klisz, tak właśnie, jakby ukazywał Skandynawię czy Chiny. Patrzy na świat trochę jak gość z Księżyca lub jak archeolog, zafascynowany materialnymi szczegółami życia* ²⁹.

Reasumując: *demonstrator obrazów*, uobecniający się w formie filmów i dzięki formie manifestujący swoją odrębność, w świecie przedstawionym utworów Barańskiego jest kimś z zewnątrz, jest Obcym. Jego postawa wydaje się bliska tej określonej przez Clifforda Geertza mianem *bycia tam* ³⁰. Zarazem jednak sposób, w jaki *demonstrator obrazów* przygląda się światu, jednoznacznie świadczy o tym, że patrzy na niego z czułością, tak jakby to był jego prywatny, własny świat, za którym tęskni, którego potrzebuje, a którego już nie ma. Na re-kreowaną rzeczywistość patrzy, paradoksalnie, jak Obcy, i jak swój zarazem. *Bycie tam* spaja się z *byciem tu*. *Tam mieszka się z Tutaj* ³¹.

Nostalgia i melancholia

Jak *bycie tam*, w filmowym świecie Barańskiego, przejawia się w zdystansowanym spojrzeniu *demonstratora obrazów*, tak *bycie tu* daje o sobie znać w spojrzeniu nacechowanym nostalgicznie ³². Pierwsza scena *Nad rzeką, której nie ma* wprowadza nas w rzeczywistość lat 60. Statyczna kamera w planie ogólnym przygląda się stacji PKP skąpanej w letnim słońcu, by po chwili płynnym ruchem skierować się od prawej strony ku lewej i zatrzymać dopiero wówczas, gdy natrafi na siedzących na ławce głównych bohaterów, Admirala i Atamana. Następne ujęcie pokazuje w półzbliżeniu chłopców układających przemówienie, którym będą witać przybyłe do miasteczka dziewczyny. Kolejne ujęcie – powolnym ruchem, od lewej strony ku prawej – przedstawia miasteczko z lotu ptaka, w tle natomiast słyszymy wielokrotnie powracający temat muzyczny Henryka Kuźniaka. W rzeczywistość przedstawioną filmu *demonstrator obrazów* wchodzi łagodnie, jest ostrożny i uważny, jakby niepewny, jednak gdy na swej drodze spotyka Admirala i Atamana, wie już, że jest u siebie. Dlatego właśnie scenę tę wieńczy pełne nostalgicznej czułości spojrzenie na miasteczko, spojrzenie komunikujące, że *demonstrator obrazów* znalazł swoje miejsce.



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

Jak już wspominałem, Barański rekonstruuje w swych filmach światy, które minęły, których już nie ma, i czerpie przyjemność z samej możliwości kontemplowania nieobecnej rzeczywistości. Przedstawiając miniony świat, chce, by trwał on wiecznie, by nie podlegał ciśnieniu czasu. Toteż rzeczywistość uchwycona w spojrzeniu *demonstratora obrazów* jest pogrążona w beczasowości, niezmienności, wiecznej teraźniejszości. Podobnie o doświadczeniu upływającego czasu w filmach Barańskiego pisał Frąc: *Kontemplowanie chwili, nieważne jak odległej w czasie, jest rodzajem przewyciężania totalności przemijania. Zapamiętanie w tym, co akurat się zdarza, jest sposobem mentalnego odrywania się od nieredukowalnej przemiany teraźniejszości w przeszłość. Ocalona i utrwalona w obrazie chwila to paradoksalne doświadczenie czasu, które samo dla siebie staje się jakąś formą negacji*³³. Kontemplując chwilę, pozwalając jej trwać w nieskończoność, *demonstrator obrazów* zaklina rzeczywistość, jakby mówił: *Chwilo, trwaj, jesteś piękna!* Niezwykłym zbiorem takich efemerycznych chwil są *Dwa księżyce*: zalotna Flora w białej, zwiewnej sukni i z bukietem żółtych róż w dłoni dumnym i pełnym wdzięku krokiem zmierza na stację po ukochanego. Miasteczko zamiera wówczas w bezruchu: mężczyźni, kobiety i dzieci odrywają się od codziennej krzątania, by podziwiać pochodz podeksytowanej kobiety. Jednak *demonstrator obrazów*, przyglądając się w długim ujęciu Florze, zachwyca się nie nią, lecz chwilą, która trwa, która nie mija.

W filmach Barańskiego nostalgia manifestuje się nie tylko w chwilach ekstazy przeżywania rzeczywistości, lecz także przez rozmaite formy powtórzenia – mamy tu bowiem do czynienia zarówno z podkreślającymi rozwój *akcji*, powracającymi scenami, z dzielącymi film na części ujęciami, jak i z ramami narracyjnymi. Dzielące film na części sceny-pauzy pełnią funkcję symbolicznych refrenów. Jednym z takich refrenów jest w *Kobiecie z prowincji* obraz słomki unoszonej przez wodę, w której odbija się niebo i kontury budynków, obraz nieubłagane odmierzający czas życia Andzi, życia, którego nie pozostało już wiele. W *Dwóch księżyczkach* taką funkcję pełnią tytułowe dwa księżycy: obydwa – zarówno czerwony księżyc tubylców-wieśniaków, jak i biały, przynależny letnikom-artystom – pojawiają się na przemian ponad krętym korytem Wisły. Natomiast w *Horrorze w Wesółych Bagniskach* (1995) biała chusteczka upadająca na ziemię podczas ostatniego spotkania Jerzego z nieszczęśliwie w nim zakochaną Agnieszką prześladuje go w snach-koszmarach. Obrazy pływającej słomki czy Wisły skąpanej w blasku księżyców przypominają zastygłe w bezruchu fotografie, jakby za sprawą owych zamrożonych obrazów chciano osiąść teraźniejszość, a tym samym – utrwalić wieczność.

Wrażenie nieprzemijalności, utrwalenia chwili wywołują w filmach Barańskiego także ramy narracyjne. Filmy te zmierzają do tego samego punktu fabularnego, z którego wyszły, do tej samej przestrzeni, sytuacji czy obrazu. Autobus odjeżdżający z wyruszającym na studia młodzieńcem w filmie *W domu* (1975) wróci na ten sam dworzec w finale filmu. Tłem, na którym pojawia się czołówka *Kobiety z prowincji*, jest rozświetlone ujęcie łąki, tej samej, która powróci w zakończeniu filmu, a obrazowi będzie towarzyszyć znany już z czołówki temat muzyczny Henryka Kuźniaka. Analogiczną konstrukcję kompozycyjną zastosowano w *Tabu* (1987) – tu tłem, na którym pojawia się czołówka filmu, jest płonący dom cieśli Krystiana – powróci on w ostatniej scenie filmu, w której usłyszymy temat muzyczny Zygmunta Koniecznego, ten sam, który rozbrzmiewał w czołówce filmu. By opowiedzieć o nieistniejących już przestrzeniach harmonii i piękna, o światach bez początku i końca, miejscach, w których nigdy nic się nie zaczyna i nie kończy, stosuje Barański struktury domknięte niczym koła³⁴, których żywiołem i zasadą jest powtórzenie.

Ale nostalgię w filmach Barańskiego, prócz refrenicznie powracających scen i ram narracyjnych, ewokują również przedmioty, pośród których szczególne miejsce zajmują fotografie. Rzeczy – ślady i świadkowie przeszłości – przywodzą na myśl coś bliskiego, a już nieobecnego; są rodzajem znaku, swoistym impulsem wywołującym wspomnienie czegoś, co samo nie może się uobecnąć, rodzajem talizmanu zabezpieczającego przed zapomnieniem. W *Tabu* funkcję taką pełni pieniążek zatrzęsnięty w drewnianej kuli, zaś w *Nad rzeką, której nie ma* – fiński nóż. Nim cieśla Krystian z *Tabu* porzuci zakochane w nim kobiety, matkę i jej 15-letnią córkę Milkę, ofiaruje tej drugiej pieniążek zamknięty w drewnianej kuli. Ta z czułością dotyka pomagającego jej ukoić ból amuletu, który nie pozwoli jej zapomnieć o utraconej miłości, zapowiadając zarazem najtrwalszą pamiątkę ich uczucia – dziecko. Natomiast w *Nad rzeką, której nie ma* fiński nóż (film otwiera wiersz Andrzeja Bursy pod takim właśnie tytułem), będący łącznikiem między czasem teraźniejszym a dziecięcym czasem minionym, niegdyś wiązał się z przygodą i bohaterstwem, dziś – pokryty rdzą – leży w szufladzie. Spędzający waka-

cje w rodzinnym miasteczku Admirał i jego przyjaciel Ataman wyruszają na nocną wyprawę zainicjowaną wydobyciem noża z szuflady. Jednak obaj szybko zdają sobie sprawę, że to, co niegdyś wydawało im się rwącą rzeką, dziś jest zaledwie strumykiem. Ujęcia sugerujące, że doświadczają deziluzji, niemożności powrotu do tego, co minione, sąsiadują tu ze sceną, w której bohaterowie przyglądają się odjeżdżającemu pociągowi – jeśli fiński nóż symbolizuje przeszłość, to pociąg jest znakiem tego, co dopiero będzie.

Jednak w filmach Barańskiego nie tylko ożywione czyjaś reminiscencją przedmioty odsyłają do tego, co było, nie tylko one spajają czas teraźniejszy z czasem minionym. Śladem czasu przeszłego, swoistym *kwitem do przechowalni pamięci*³⁵ są też fotografie *utrwalające* – jak celnie ujął to za Peterem Wollenem Christian Metz – *fragmenty przeszłości niczym muszki zatopione w bursztynie*³⁶. Oto Witek, bohater *Niech cię odleci mara*, ogląda wraz z ojcem stare albumy, rozprawiając przy tym o historii swojej rodziny. W *Dwóch księżycach* pokój krawcowej Walentyny jest wypełniony różnymi fotografiami – oprawionymi w ramki i ukrytymi w książkach, wiszącymi na ścianach i stojącymi na szafach. Zarówno obdarzone własną historią przedmioty, jak i będące alegorią przeszłości fotografie budzą tu z uśpienia to, co minione, stając się pretekstem do wspomnień. Wszak dla bohaterów filmów Barańskiego, Milki, Admirała i Walentyny, przeszłość jest rajem utraconym, światem piękniejszym i cudowniejszym niż nieprzyjazna rzeczywistość. Ta bowiem nieodmiennie wiąże się z cierpieniem.

Podobnie rzecz się ma z nostalgią, która powoduje zubożenie na nieprzyjazną i obcą teraźniejszość: jej domeną jest przeszłość, będąca swoistym azylem chroniącym przed tym, co teraz. *Nostalgia to* – jak powiada Wojciech Bałus – *wyraz alienacji pragnącej odzyskać to, co utracone na zawsze. Dlatego jest ona melancholiczna. Rodzi bowiem pełne nieusuwalnego smutku napięcie pomiędzy tym, co nieszczęśliwie pożądane a obcą rzeczywistością*³⁷. Marek Zaleski zaś pisze: *Zadomowienie, za którym tęsknimy i którego potrzebujemy, niegdyś związane z geograficznie określonym miejscem do życia, dziś jest stanem umysłu*³⁸. Zatem z jednej strony nostalgia jest symptomem nieprzystosowania, wyobcowania, jest figurą braku i straty, z drugiej zaś niesie z sobą zadowolenie, przyjemność i szczęście, których źródłem są niekończące się peregrynacje po czasie bezpowrotnie utraconym. Pod tym względem przypomina ona melancholię, która u Barańskiego przejawia się nie tyle w stylu filmów, ile w zaludniających je postaciach.

Melancholia ma oczywiście bogatą tradycję ikonograficzną – przedstawiano ją zwykle jako postać kierującą swe spojrzenie w odległą przestrzeń, zamyśloną, siedzącą wśród przedmiotów symbolizujących przemijanie³⁹. Najbardziej rozpoznawalnym gestem melancholijnej ikonografii jest gest podparcia głowy tak, by twarz przylegała do dłoni, gest będący oznaką egzystencji przygniecionej ciężarem nie do udźwignięcia. W filmach Barańskiego melancholia w najbardziej oczywisty sposób dotyka postaci nadwrażliwych kobiet, granych przez Joannę Szczepkowską – i Flora, bohaterka *Dwóch księżyców*, i Agnieszka z *Horroru w Wesółych Bagniskach* doświadczają depresji i popadają w egzaltację, które są cechami melancholii (ta pierwsza, dodajmy, przyobleka swe kruche ciało w płaszcz Melancolie). Ale cierpi też na nią Witek z *Niech cię odleci mara* i Admirał z *Nad rzeką, której nie ma*. Obu często widzimy w sytuacji, gdy ich wzrok



Nad rzeką, której nie ma, reż. Andrzej Barański (1991)

Dwa księżycy, reż. Andrzej Barański (1993)



utkwiony jest w ziemię, a głowę wspierają na ręce. Są też niezmiennie smutni, wciąż zamyśleni i jakby nieobecni (w jednej ze scen matka Witka pyta go nawet: *Nie za często rozmyślasz?*). Mimo że są centrum świata, to nie wnoszą do niego żadnego dziania się, rezygnują z prób interwencji, są bezwolni. Domeną postaci zaludniających filmowe światy Barańskiego jest – jakby powiedział Ricoeur – *smutek bez powodu*⁴⁰ czy – jak ujął to, cytując Fernando Pesse, Bińczyk – *nic, które boli*⁴¹.

*Nie chodziłem zapłakany od rana do wieczora, ale w środku byłem. Miałem kłopot z istnieniem. (...) W sprawach zawodowych nadspodziewanie dobrze mi szło, ale myślenie, że nie daję sobie rady, mnie nie opuszczało*⁴² – mówił Barański, opowiadając o czasie, kiedy na przełomie lat 60. i 70. studiował w łódzkiej szkole filmowej. Andrzej Barański, podążając w swych filmach za dawnym sobą, szukając własnego miejsca, którego już nie ma, chce odzyskać przeszłość dawno minioną. Przyswajając sobie tekst będący wytworem pamięci innego, odnajduje w nim własne doświadczenie, swój bezpowrotnie utracony świat. W pamięci innego dostrzega swoje wspomnienia, w obcym odkrywa siebie⁴³. Jest zarazem *tu u siebie i tam na zewnątrz*. W jego filmach wyrazem tego rozdarcia jest figura *demonstratora obrazów*, przybysza nawiedzającego nieznaną mu przestrzeń i pozostawiającego tam ślady swojej obecności. Z jednej strony zdaje się on w owej przestrzeni zdomowiony, wszak przygląda się jej tak, jakby był u siebie (spojrzenie nostalgiczne); z drugiej zaś wciąż podkreśla swoją odmienność i odrębność (spojrzenie zdystansowane). Ostatnia scena *Nad rzeką, której nie ma* rozpoczyna się zbliżeniem wyboistego bruku. Następnie kamera powolnym ruchem wznosi się ku górze, tak jakby człowiek (melancholik?) podnosił pochyloną głowę. Wówczas dostrzega oddalających się Admirała i Atamana (scena ta następuje bezpośrednio po ich nocnym doświadczeniu deziluzji), ale już za nimi nie podąża, odprowadza ich tylko spojrzeniem. Po chwili chłopcy nikną za olbrzymim drzewem rzucającym cień na ulicę, my zaś przyglądamy się drodze, którą podążają anonimowi ludzie. Trzeba tu podkreślić, że *demonstrator obrazów* w filmach Barańskiego nie opuszcza miejsc, które nawiedził. To Obcy, który przychodzi, ale nie odchodzi. Jak sam Barański, przez swoje filmy uciekający w przeszłość (będącą w istocie wieczną teraźniejszością), z której wyrugowano ból. Dla niego, jak dla nostalgika, ból wiąże się wyłącznie ze współczesnością.

Istnieć naprawdę to być gdzie indziej

W 2000 roku Tadeusz Sobolewski wydał *Dziecko Peerelu*, książkę będącą próbą odpowiedzi na pytanie: Czym był PRL? Autor, koncentrując się na twórczości Tadeusza Konwickiego, Krzysztofa Kieślowskiego i Mirona Białoszewskiego, przekonuje, że choć to czas bezpowrotnie utracony, to nie stracony, a w Polsce w owym czasie, prócz komunizmu, *istniała rzeczywistość*⁴⁴. Jednak Jerzy Płażewski w opublikowanej na łamach „Kina” recenzji książki sprzeciwia się sytuowaniu twórczości Mirona Białoszewskiego obok dzieł Konwickiego czy Kieślowskiego: *Dla pejzażu politycznego tamtych lat może i charakterystyczna była działalność twórcy oddanego „pochwałom samego istnienia”, ale bezspornie na rzeczywistość Peerelu wydatniej wpłynęli artyści o aktywniejszej i mniej neutralnej postawie*⁴⁵ – pisał krytyk. Niewątpliwie Białoszewski żył *po swojemu*,



W domu, reż. Andrzej Barański (1975)

Parę osób, mały czas, reż. Andrzej Barański (2005)



prywatne przedkładając nad publiczne. Nie uczestniczył w masowych uniesieniach, nie ulegał naciskom zbiorowości. W stanie wojennym mówił: *Mam dystans do „Solidarności”*. *Bo właśnie teraz jest czas kołysania się razem. Ja się z nimi razem nie kołyszę*⁴⁶. Nie Sprawa, Misja, Bohaterstwo i Heroizm były dlań istotne, lecz codzienność, prywatność i wolność; ale wolność osobista, nie zbiorowa⁴⁷. Jednak Jerzemu Płażewskiemu z pewnością szło nie o walkę Białoszewskiego o siebie, o prywatność i intymność.

Kontrowersję zaistniałą pomiędzy oboma krytykami, ale i co ważniejsze spór dwóch wobec PRL-owskiej rzeczywistości postaw łatwiej zrozumieć, gdy przywołać ważne rozróżnienie Zygmunta Baumana, który w *Wieloznaczności nowoczesnej, nowoczesności wieloznacznej* pisał, iż: *Są przyjaciele i są wrogowie. Są też „obcy”*⁴⁸. Opozycja przyjaciele-nieprzyjaciele – jak prawda i fałsz czy dobro i zło – pozwala uczynić rzeczywistość jasną, czytelną, pozbawioną wątpliwości. Natomiast Obcy, ni to wróg, ni to przyjaciel, sytuuje się w społeczeństwie gdzieś między ładem a chaosem. Jest nieokreślony, a jego nieokreśloność kwestionuje ład świata, burzy jego przejrzystość. Przenieśmy tę Baumanowską typologię na przestrzeń polskiego kina epoki PRL-u: wówczas *przyjaciółmi* będą ci, których twórczość zawierała mniej lub bardziej ukrytą krytykę systemu komunistycznego, *wrogami* zaś ci, którzy z oddaniem mu służyli, natomiast *obcymi* będą ci, w życiorysach których brak jasnych deklaracji, a którzy konsekwentnie tworzyli własne kino. Byli skazani na wyobcowanie i marginalizację, bowiem Obcy zawsze pozostanie nie-swój. *Dziecko Peerelu* zamykają fotografie bohaterów książki. Są wśród nich podobizny zarówno *przyjaciół* (jak Wajda, Łoziński czy Kieślowski), jak i tych, którzy stronili od zbiorowych uniesień (jak Białoszewski), bo – według Sobolewskiego – na rzeczywistość Peerelu mieli wpływ i jedni, i drudzy. Wśród fotografii jest także zdjęcie Andrzeja Barańskiego, ponieważ tak jak Białoszewski został naznaczony piętnem obcości⁴⁹. A tym, co czyni z niego Obcego, jest z jednej strony owa polityczna neutralność, z drugiej zaś – inność, odrębność filmowego świata.

Bauman powiada, że Obcy znajduje się fizycznie w zasięgu dłoni, duchowo jednak pozostaje niewiarygodnie odległy⁵⁰. O Barańskim można rzec, iż będąc jednym z nas, nie jest do nas podobny, będąc jednym z wielu⁵¹, nie realizuje filmów takich jak inni. W czym zatem manifestuje się owa odrębność, inność, osobność jego filmów? Skrupulatnie rejestrując zwyczajną codzienność, nie goniąc za widowiskowością, Barański koncentruje się na detalu i geście. W efekcie jego wyciszonym filmom bliżej do kina japońskiego: filmów Yasujirō Ozu czy Kaneto Shindo, niż do kina europejskiego czy hollywoodzkiego, którym zwykle inspirował się rodzimi twórcy⁵². Dlatego też czerpiące skądinąd wzorce kino Barańskiego jawi się jako osobliwe, nieprzejrzyste, wręcz dziwne, a żeby się z nim rozprawić i unieszkodliwić jego twórcę, narzuca się mu zrozumiąłość i powszechnie przyjętą konwencję. Jednym słowem: by Obcy się nie wyróżniał⁵³, należy poddać go ujednoliceniu, pozbawić jego filmy niecodziennego stylu, pozbawić go jego *ja*. Dla artysty oznacza to stan permanentnego kryzysu, poczucia nieprzystawania i tymczasowości, rozdarcia i niepewności. Ilustracji takiej diagnozy dostarczył sam Andrzej Barański, gdy w roku 1980 na łamach „Filmu” przejmująco pisał o niemożności włączenia się w dominujący nurt polskiego kina (warto dodać, że wówczas elementy kina moralnego niepokoju przemycali do swoich filmów

wszyscy, nawet wysługujący się władzy, jak Bohdan Poręba): *Cały czas działam przeciwko sobie. Chcę robić filmy, jakich nie powinienem (inni już je robią lepiej). Piszę jakieś scenariusze, idzie mi to bardzo opornie. Robię wszystko, żeby stać się taki jak inni, żeby przystosować się do kina takiego, jakie jest*⁵⁴. Wypowiadający te słowa reżyser wydaje się kimś, kto trwa zawieszony między *ja* i *nie-ja*, między klęską niebycia innym i niemożnością bycia sobą, wydaje się skazany na lekceważenie i izolację. Jak powiada w cytowanej już książce Bauman: *Raz obcy – zawsze obcy; obcym nie można „przestać być”. (...) W najlepszym wypadku można stać się „byłym obcym”, (...) osobą żyjącą pod nieustannym naciskiem, aby być kimś innym, niż jest, i która musi wstydzić się tego, kim jest, bowiem ponosi winę za to, że nie jest, kim być powinna*⁵⁵. Obcy nigdy nie dostosuje się do większości i nigdy nie będzie podążał za ogółem; to ktoś, kto zawsze będzie poza i nie podda się ujednoliceniu.

Barański, pisząc cytowane wyżej słowa, miał 39 lat. Zdążył już zrealizować dwa filmy fabularne – według własnych, osobistych scenariuszy. Opowiadające o starszym małżeństwie oczekującym na powrót syna ze studiów *W domu* było trenem poświęconym pamięci zmarłego wówczas ojca reżysera⁵⁶. *Film „W domu”* – mówił reżyser – *mogłem zrobić tylko przez jakieś niedopatrzenie. Zrozumiałem to, kiedy film był już gotowy. Takiej lawiny złej woli nigdy nie doświadczyłem. W końcu film wyszedł cało z opresji, ale następne takie moje propozycje zostały odrzucone. (...) Nigdy nie widziałem tylu skrzywionych*⁵⁷. I ani nagroda dla najlepszego debiutu telewizyjnego na festiwalu w Gdańsku w roku 1976, ani pozytywne recenzje⁵⁸ nic tu nie pomogły. Cztery lata później udało się Barańskiemu zadebiutować filmem pełnometrażowym. *Wolne chwile* (1979) opowiadały historię reżysera teatrzyku studenckiego, chimerycznego Kwaśniewskiego, przygotowującego nowy niekonwencjonalny program – Teatr Większego Zaufania. Film ten, będący satyrą na teatr studencki, który unicestwia się, brnąc w eksperymenty formalne i wyzbywając się wszelkiej bezinteresowności, spotkał się z jawną obojętnością tak ze strony krytyków, jak i publiczności⁵⁹. Scenariusz *Wolnych chwil*, jak scenariusz *W domu*, Barański oparł na własnych doświadczeniach studenckich⁶⁰. Ale filmy wyrosłe z głębokiej potrzeby opowiadania o sobie komuś innemu zostały przez odbiorców (decydentów kinematografii w pierwszym przypadku, a krytyków i publiczność – w drugim) odrzucone i zlekceważone.

W filmach z lat 80. (począwszy od *Niech cię odleci mara*) elementy autobiograficzne, stanowiące dotąd – by tak rzec – jądro jego twórczości, zostają dyskretnie przysłonięte literackością, jakby reżyser nie chciał już (nie mógł? nie potrafił?) mówić o sobie wprost. To wówczas postanowił zamieszkać w cudzych (auto)biografiach, a w formie jego filmów uobecnia się – po raz pierwszy – *demonstrator obrazów*. Nie mogąc (nie chcąc?) spotkać się z własnym *ja* bezpośrednio na taśmie filmowej, reżyser za pośrednictwem *demonstratora obrazów* przenosi tę konfrontację w sferę niewidoczną, skrytą i utajoną, a swego wysłannika wyposaża w dwa kontrastujące ze sobą spojrzenia: zdystansowane i nostalgiczne. To pierwsze jest konsekwencją konieczności egzystowania we wrogiej rzeczywistości, jak i ucieczki w świat cudzej pamięci; natomiast źródłem drugiego jest pamięć o przeszłości (cudzej, ale i swojej; obcej, ale jakby bliskiej), która jest jego prawdziwą, duchową teraźniejszością. Przed współczesnością, wiążącą

się z bólem odrzucenia, Barański ucieka, jak niektórzy jego bohaterowie i jak nostalgicy. Jak powiedziała Maria Janion: *Jest [on] tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest* ⁶¹. Także w swoich filmach (choć zwykle nie na pierwszym planie) Barański opowiada historie obcości – swojskiej, a odrzuconej. Bohaterami jego światów są również Inni: Andzia z *Kobiety z prowincji* i Michał z *Dwóch księżyców* to małomiasteczkowi filozofowie-odmieńcy, Wawicki z *Horroru w Wesolych Bagniskach* i Białoszewski z *Paru osób, małego czasu* to homoseksualiści. Wszyscy oni są poza i obok, zawsze nie na swoim miejscu i zawsze nie u siebie. Jak sam Barański, który pielęgnuje w swoich filmach inność i obcość. Także w stylu owych dzieł – w *niepowtarzalności powtarzanego*, w uniezwykłym i zadziwieniu.

Ale Barański, zagłębiając się w przeszłość, przywołując w swoich filmach światy na zawsze już minione, chce – jak już wspominałem – ocalić je od zapomnienia. Swoje – cytowane powyżej – wyznanie kontynuował: *Aż nagle któregoś dnia akceptuję siebie w całości, łącznie z miejscem urodzenia, pochodzeniem, matką, ojcem, bratem, poglądami, widzeniem świata i łatwo przenoszę na papier myśli. Wybuch następuje na ogół w momencie, kiedy już jestem załamany, pozbawiony wszelkiej nadziei włączenia się do „bieżącego” kina, a więc kiedy już wywieszam białą flagę, poddaję się – wtedy dopiero patrzę bezinteresownie na to, co się koło mnie dzieje. Przypominam sobie dziadka, dom, rodziców, Nidę ⁶², stację kolejki wąskotorowej i to mi daje siłę, żeby spisać testament. Tak, każdy z tych tekstów jest dla mnie testamentem. To jest moja „ostatnia wola” ⁶³. Istotnie, w swoich dziełach ocala on tak cudzą, jak i własną przeszłość (a raczej: cudzą przeszłość, która staje się medium przeszłości własnej), ale wspomnianie, rozpamiętywanie przeszłości ma dla artysty oczywisty walor terapeutyczny. Wspomnienie dziadka, domu i Nidy przywraca mu dawny świat i dawnego siebie, ale nade wszystko wyrывa go z melancholijnego letargu, by przywrócić go światu. Dokonuje się tu magiczny proces ponownego odzyskiwania siebie, powrotu do siebie. Pamięć, będąca jakby odrębną rzeczywistością, odrywa go od wrogiej i złej współczesności, pozwalając tym samym na samoodrodzenie. Zatem prócz mocy terapeutycznej wspomnienie ma siłę kreacyjną – powrót do tego, co było, jest także zbawiennym impulsem, wyzwala twórcze natchnienie. Hélène Cixous pisała: *Sztuka z definicji jest gestem ratunku* ⁶⁴. Pamięć i film nie tylko ocalają od zapomnienia umarłe światy, ale także samego reżysera wyrывają z niebycia.*

Niech rozważania te zakończą słowa Hélène Cixous, która – podobnie jak Barański i Białoszewski – pielęgnuje w swej twórczości inność: *Szekspir i Kleist. Są i inni. Ale nigdy nie znałam równych ich wspaniałomyślności. Tam właśnie kochałam. I czułam się kochana. A stamtąd rozwinę pomysły na przyszłość. Dzięki kilku, którzy byli głupcami wobec życia, pozostałam przy życiu, w czasie gdy nie było nigdzie miejsca dla całej-mnie (choć było miejsce dla cząstek mnie). Gdy nie pisałam. (...) Urodzona kilkakrotnie – umarła kilkakrotnie, bym mogła odrodzić się z popiołów* ⁶⁵.

SEBASTIAN JAGIELSKI

- ¹ W. Siemiński, *Kobieta z prowincji*, Warszawa 1987, s. 15.
- ² T. Sobolewski, *Kamyk na dłoni*, „Film” 1980, nr 12, s. 10.
- ³ P. Marecki, *Zdjęcia najgorsze. O filmie „Fotografia jest sztuką trudną” Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 237.
- ⁴ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 187.
- ⁵ P. Marecki, dz. cyt.
- ⁶ A. Barański, *Młody film polski: rozmowy przed i po debiucie fabularnym*, „Kino” 1980, nr 5, s. 17.
- ⁷ E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 86.
- ⁸ Dodajmy, precyzując ten sąd, że w latach 1982-1995 Barański zrealizował osiem filmów pełnometrażowych i jeden średniometrażowy film telewizyjny (*Lucyna*). Są wśród nich dwa filmy niewątpliwie wybitne (*Kobieta z prowincji* i *Dwa księżycy*), pięć bardzo dobrych (*Niech cię odleci mara*, *Tabu*, *Kramarz*, *Nad rzeką, której nie ma* i *Horror w Wesołych Bagniskach*) i tylko jeden film wyraźnie słabszy (*Kawalerskie życie na obczyźnie*).
- ⁹ Por. T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, w: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 81-103.
- ¹⁰ Por. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 217-247.
- ¹¹ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 6.
- ¹² Uważam, że o współczesności więcej dają nam do myślenia filmy kostiumowe niż filmy współczesne. Dowcipna anegdota nie tylko lepiej oświetla przekaz, ale i ociepla. Nawet bardzo trudne sprawy, czy z natury swej smutne, zostają przedstawione w innym, zaskakującym ujęciu – mówił Barański w jednym z wywiadów. A. Barański, *Okiem Guliwera*, rozm. Ł. Maciejewski, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 15, s. 24.
- 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. 34.
- ¹⁵ Por. M. Zaleski, dz. cyt., s. 66: *Autobiografia jest tyleż sztuką pamięci, co wyobraźni*, a także J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 139: (...) relacja z (prze)życia wymaga wsparcia fikcji.
- ¹⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007, s. 127.
- ¹⁷ Ch. Metz, *The Imaginary Signifier*, Bloomington 1977, s. 12, cyt. za: B. McFarlane, *Tło, problemy i nowe propozycje*, tłum. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 10.
- ¹⁸ Por. A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9-17.
- ¹⁹ Określam tak świat przedstawiony utworu prymarnego, adaptowanego dzieła (auto)biograficznego.
- ²⁰ W terminologii hollywoodzkiej ujęcie to znane jest jako *p.o.v* – *point of view shot*.
- ²¹ M. Przyłipiak, *O kategorii nadawcy wewnątrztekstowego dzieła filmowego*, w: *Autor – Film – Odbiorca*, red. A. Helman, Wrocław 1991, s. 67-80.
- ²² W dalszej części tekstu na określenie wzroku zewnętrznego będę posługiwał się Laffayowską kategorią *demonstratora obrazów*.
- ²³ W filmach Barańskiego narrator subiektywny ewokuje obrazy sporadycznie; dzieje się tak wówczas, gdy zastosowane zostaje ujęcie z punktu widzenia postaci filmowej (*p.o.v.*) lub gdy mamy do czynienia z obrazami mentalnymi: wyobrażeniami, obrazami imaginacyjnymi. Warto dodać, że słowom wypowiedzianym z offu towarzyszą tu wyłącznie obrazy, które należą do *demonstratora obrazów*.
- ²⁴ A. Laffay, *Opowiadanie, świat, kino*, tłum. S. Kowalski, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr LXVI, z. 2, s. 202.
- ²⁵ Laffayowską koncepcję *demonstratora obrazów* należy, jak mi się wydaje, przeformułować, uwzględniając przede wszystkim ewolucję (strukturalistycznej) kategorii narratora we współczesnej teorii literatury, por. A. Zawadzki, dz. cyt.
- ²⁶ E. Morin, dz. cyt., s. 93.
- ²⁷ W. Frac, *Spełnienie pamięci w obrazie*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 116.
- ²⁸ E. Morin, dz. cyt., s. 92-93.
- ²⁹ T. Sobolewski, *Realizm Andrzeja Barańskiego*, „Kino” 1992, nr 11, s. 12.
- ³⁰ Por. C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, tłum. E. Dżurak, S. Sikora, Warszawa 2000.
- ³¹ C. Geertz, dz. cyt., s. 147.
- ³² Nostalgia, będąca rodzajem wrażliwości, została opisana naukowo po raz pierwszy przez medyka Johannesa Hofera z Bazylei, który w 1688 roku z dwóch greckich słów: *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie, utworzył nazwę choroby, na jaką zapadali szwajcarscy żołnierze tęskniący za krajem rodzinnym. *Nostalgia*

- czność – pisze Marek Zaleski – *nie jest cechą przedmiotu. Jest rodzajem oglądu świata. Stąd powinniśmy mówić raczej o nostalgicznym uczuciu, aniżeli o poczuciu nostalgiczności* (M. Zaleski, dz. cyt., s. 11-12.); i dalej: *Estetyka nostalgii jest zmaczona: to piękno, które rodzi melancholię, przyjemność, która sprawia ból* (M. Zaleski, dz. cyt., s. 12).
- ³³ W. Frąc, dz. cyt., s. 118.
- ³⁴ Por. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdują straty*, Warszawa 1998, s. 55-61: *melancholia ma skłonność do (...) struktur kolistych*.
- ³⁵ A. Zaleski, dz. cyt., s. 34.
- ³⁶ Ch. Metz, *Fotografia i fetysz*, tłum. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 249.
- ³⁷ W. Bałus, *Mundus Melancholicus*, Kraków 1996, s. 105.
- ³⁸ M. Zaleski, dz. cyt., s. 15.
- ³⁹ Por. też hasło *Melancholia*, w: C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2004, s. 272: *Kobieta stara, ponura i zbolata, ubrana w brzydkie suknie, bez żadnych ozdób, siedząca na głazie z łokciami na kolanach, obie- ma dłońmi podpierająca brodę*.
- ⁴⁰ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 102.
- ⁴¹ M. Bieńczyk, dz. cyt., s. 15.
- ⁴² A. Barański, *Cichością krzyknąłem*, rozm. K. Bielas, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”) 2005, nr 44, s. 10. Notabene analogicznym emocjom Barański dał wyraz również w krótkometrażowym *Podaniu* (1972), opowiadającym o dorosłym mężczyźnie, który chce zapisać się do przedszkola, *bo – jak sam mówi – nie może dać sobie rady w życiu*.
- ⁴³ *Sięgnąłem po książki bliskich mi autorów, książki, które sam chętnie bym napisał, gdybym potrafił – wyznał Barański. A. Barański, Okiem Guliwera*, dz. cyt., s. 24.
- ⁴⁴ T. Sobolewski, *Dziecko Peerelu*, „Kino” 1990, nr 8, s. 15.
- ⁴⁵ J. Płażewski, *Postępować uczciwie w nieuczciwej grze*, „Kino” 2000, nr 9, s. 57.
- ⁴⁶ T. Sobolewski, *Dziecko Peerelu. Esej. Dziennik*, Warszawa 2000, s. 61.
- ⁴⁷ W roku 1953 za znajomość z Leszkiem Solińskim, którego Białoszewski sprowadził do Warszawy, wyrzucono go z redakcji „Świata Młodych”. UB przechwytywało listy obu podejrzanych o homoseksualizm artystów, więziło i przeszukiwało Solińskiego.
- ⁴⁸ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s. 79.
- ⁴⁹ Dla Andrzeja Barańskiego Miron Białoszewski jest twórcą nader ważnym. Już w 1985 roku reżyser przyznawał w jednym z wywiadów (A. Barański, *O Andzi jak o Einsteinie*, rozm. M. Karbowiak, „Film” 1985, nr 43, s. 19.), że przymierza się do adaptacji *Zawatu* Białoszewskiego. Produkcja jednak nigdy nie ruszyła, gdyż nie zdołano pozyskać praw autorskich. W kilkanaście lat później, w roku 1998, Barański zdradził w wywiadzie (A. Barański, *Cerata w niebieskie kwiaty*, dz. cyt., s. 33.), iż zamierza zrealizować film o przyjaciółce poety, Jadwidze Stańczakowej; gotowy był już scenariusz, ale na realizację zabrakło funduszy, nie udało się ich zresztą zebrać przez kolejnych siedem lat. W końcu film *Parę osób, mały czas* ukończono w 2005 roku.
- ⁵⁰ Z. Bauman, dz. cyt., s. 88-89.
- ⁵¹ Jak inni reżyserzy, studiował w łódzkiej szkole filmowej, ale co ciekawe, w opowieści o Filmówce, skonstruowanej z wypowiedzi wykładowców i byłych studentów tejże uczelni, Andrzej Barański nie zabiera głosu (czyżby go o to nie poproszono?), a jego nazwisko pojawia się tu zaledwie dwukrotnie – w wypowiedziach Filipa Bajona i Janusza Majewskiego. Por. K. Krubski, *Filmówka. Opowieść o łódzkiej szkole filmowej*, Warszawa 1998, s. 209, 210.
- ⁵² Analogie pomiędzy filmami Barańskiego a kinem japońskim można mnożyć: wyciszone, antypsychologiczne filmy autora *W domu* zaludnione są postaciami, które nigdy się nie buntują, z godną podziwu pokorą przyjmują swój los; rysunek postaci przyjmujących życie takie, jakie jest, bierze się może z przyjęcia buddyjskiej, nieeuropejskiej koncepcji świata. Nadto ujmowanie codzienności w perspektywie zadziwienia należy wywieść z japońskiej kategorii estetycznej i moralnej *wabi*, którą można rozumieć jako nieoczekiwane ujrzenie niepowtarzalności całkiem zwyczajnych przedmiotów, może cień przeszłości obecny w Teraz, bądź – szerzej – jako kategorię odnoszącą się do radości i spokoju, wyciszonego (nieaktywnego) życia, wolnego od zmartwień świata doczesnego (podaję za znakomitą pracę Anety Pierzchały badającej związki między kinem japońskim a kulturą europejską, *Butelka i susząca się bielizna – o „Tokijskiej opowieści” i „Dryfujących trzcinach” Yasujiro Ozu*, w: *też: Obcość przeżytych. Film japoński a kultura europejska*, Kraków 2005, s. 35-85). Dodajmy, że sam Barański często podkreślał w wywiadach, iż jego ukochanym filmem, niedościgłym ideałem jest *Naga wyspa*

- (1960) Shindo, którą inspirował się, realizując *W domu*. Por. A. Barański, *Moje kino*, dz. cyt., s. 10; A. Barański, *Bez tezy*, rozm. L. Kurpiewski, „Film” 1986, nr 27, s. 10.
- ⁵³ W recenzji filmu *W domu* Czesław Dondziłło pisze wprost: *Ale czemu służy takie programowe wypranie tematu z wszelkiej atrakcyjności, poza oczywistą chęcią wyróżnienia się?* (Cz. Dondziłło, *Przed laty w domu*, „Film” 1976, nr 22, s. 16.); Małgorzata Karbowiak zaś dobrotnie radzi: *Czy Barański (...) nie lekceważy w jakiś sposób „atrakcyjności”? A więc tego, co sprawia, iż zapętniają się sale kinowe? (...) 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?* (M. Karbowiak, *Dziesięć pierwszych lat*, „Film” 1984, nr 20, s. 15).
- ⁵⁴ A. Barański, *Siła w odrębności*, w: tenże, *Jutro już się zaczęło*, „Film” 1980, nr 28, s. 10.
- ⁵⁵ Z. Bauman, dz. cyt., s. 104-105.
- ⁵⁶ „*W domu*” było moją determinacją. Właśnie wtedy umarł mój ojciec, poczułem, co to znaczy kruchość życia. Zapragnąłem – mówiąc słowami Gałczyńskiego – ocalić ojca, mój dom od zapomnienia. Ten film to mój tren – powiedział Barański (A. Barański, *Cichością krzyknąłem*, dz. cyt., s. 10).
- ⁵⁷ A. Barański, *Siła w odrębności*, dz. cyt., s. 5, 10.
- ⁵⁸ Wybitny krytyk Konrad Eberhardt w roku 1976, pisząc na łamach „Kina” o filmach telewizyjnych, tak ocenił *W domu*: *Jest film Barańskiego wnikliwy, choć zrealizowany z widocznym, acz zrozumiałym u debiutanta skrepowaniem...* (K. Eberhardt, *Konkuruje z kinem czy je uzupełnia*, w: tenże, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 446). Natomiast na łamach „Ekranu” Barbara Kaźmierczak pisała: *Barański już dziś w swoim debiutancim filmie udowodnił, że możemy od niego oczekiwać własnego stylu, własnego języka filmowego. Na pewno warto zapamiętać to nazwisko* (B. Kaźmierczak, *W domu*, „Ekran” 1977, nr 14, s. 7). Także Tadeusz Szczepański w swojej recenzji filmu nader entuzjastycznie witał nowego, świetnie zapowiadającego się reżysera (T. Szczepański, *Debiut*, „Odgłosy” 1976, nr 21, s. 10).
- ⁵⁹ Por. P. Jędrzejewski, *Teatr Większego Zaufania*, „Odgłosy” 1979, nr 52, s. 10; A. Ochalski, *Za duża skrzynka*, „Ekran” 1979, nr 51, s. 20-21.
- ⁶⁰ Zanim Barański rozpoczął studia na wydziale reżyserii łódzkiej szkoły filmowej, po ukończeniu technikum budowlanego w Kielcach studiował na politechnice w Gliwicach, gdzie działał w teatrze studenckim, przygotowując scenografie, pisząc i wystawiając sztuki. Warto dodać, że opiekunem teatru był w owym czasie sam Tadeusz Różewicz (i to w Gliwicach prapremiery miały niektóre jego sztuki). To jego scenariuszom, przypomnijmy, poświęcił Barański teoretyczną pracę wieńczącą jego studia w Łodzi i to jego sztukę – *Moją córeczkę* – wyreżyserował w 2000 roku.
- ⁶¹ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: taż, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2001, s. 163.
- ⁶² Barański pochodzi z małego miasteczka – Pińczowa.
- ⁶³ A. Barański, *Siła w odrębności*, dz. cyt., s. 10.
- ⁶⁴ Cyt. za: P. Leszkowicz, T. Kitliński, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Kraków 2005, s. 232.
- ⁶⁵ H. Cixous, *Sorties*, w: taż, *La Jeune Née*, Paris 1975, cyt. za: P. Leszkowicz, T. Kitliński, dz. cyt., s. 244.