

## Dorota Skotarczak: Stanisław Bareja – do i od kina gatunków

Stanisław Bareja był reżyserem wybitnym, który wypracował swój własny styl. Stał się autor „Misii” klasą samą dla siebie. Co ciekawe, właśnie te komedie, w których antysystemowość jest najbardziej widoczna, cieszą się do dziś największą popularnością. A buntowniczność nie polega tu na przełamaniu obyczajowych czy społecznych tabu, ale jej istotą jest antysystemowość, protest przeciwko zniewoleniu, promocji tandety, arogancji i pogardy dla zwykłych ludzi – pisze Dorota Skotarczak w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bareja. Kolory szarości”.

Kino gatunków jest charakterystyczne dla klasycznego Hollywood. Widz idąc do kina na western, musical czy komedię, dobrze wiedział, czego się spodziewać – każdy z tych gatunków był realizowany w niezliczonych filmach, wprowadzie nieco inaczej, ale zgodnie ze ściśle wypracowanymi regułami. Według Charlesa Altmana „kino gatunków należy do rejonu kultury i kontrkultury, równocześnie wyraża pragnienia i potrzeby niedopuszczone przez dominującą ideologię, jak i odzwierciedla główne zasady tej ideologii (...). Ta konfiguracja pozwala widzowi na spełnienie niemożliwego marzenia; może on doświadczyć spełnienia zakazanych uczuć i pragnień, otrzymując jednocześnie pieczęć aprobaty ze strony oficjalnej kultury” [1].

W polskiej kinematografii uprawianie kina gatunków w zasadzie nie było możliwe, choćby ze względu na jej stosunkowo niewielką produkcję. Było jednak możliwe otwarcie na jego inspirację, na co przykładem mogą być filmy

okresu międzywojennego. Ale przykładów też dostarczają niektóre filmy wyprodukowane po odwilży, która nastąpiła w kulturze polskiej po 1956 roku. Jednym z jej znamion było właśnie przyzwolenie na różnorodną obecność zachodniej kultury popularnej.

Stanisław Bareja uprawiał dwa gatunki filmowe: komedię i kryminał. Wszystko, co nakręcił należy do jednego z nich, ale... To „ale” jest istotne, bowiem zdarzało mu się gatunki mieszać i powstawały komedie kryminalne, poza tym niekiedy – pozostając zasadniczo na gruncie komedii – wpisywał się w aktualne mody filmowe, czerpał z kina o zacięciu społecznym, obyczajowym. Jeśli jednak przyjrzeć się wszystkiemu, co wyreżyserował, to wydaje się, że w jego dorobku widoczna jest przynajmniej jedna z zasadniczych cech, o których wspomina Altman: z jednej strony jest on antysystemowy, a z drugiej posiada aprobatę tego systemu.

Uwaga o aprobacie systemu w stosunku do filmów Barei może wydać się zaskakująca, zwłaszcza jeśli się zna jego późniejszą twórczość. Lecz wszystko, co pojawiało się na ekranach kinowych czy telewizyjnych, musiało mieć zgodę władz. Zatem ta wersja jego filmów, która ostatecznie trafiała do widza, musiała być dla niej jakoś akceptowalna.

Z kina gatunków Bareja czerpał najbardziej w latach sześćdziesiątych; wtedy też nie miał większych kłopotów z cenzurą. W tym czasie widać wyraźnie zafascynowanie Barei klasycznym jak i współczesnym kinem hollywoodzkim, czego zresztą się nie wypierał. A zatem komedia *Mąż swojej żony* (1960), debiut Barei, przypomina *Żonę modną* (1957, reż. Vincente Minnelli), z bardzo popularnym Gregory Peckiem i Lauren Bacall. Pokazywano ją wówczas w polskich kinach. W obu filmach istota konfliktu zasadza się na funkcjonowaniu młodych małżonków w innych światach zawodowych. U

Barei: on – kompozytor muzyki poważnej, ona: słynna lekkoatletka, u Minnellego: on – dziennikarz sportowy, ona – projektantka mody, obracająca się w snobistycznym środowisku.

W następnej kolejności reżyser zrealizował kryminał *Dotknięcie nocy* (1962). Tytuł zdaje się nawiązywać do dwóch innych filmów, głośnego amerykańskiego *Dotknięcia zła* (1957, reż. Orson Welles) oraz polskiego z tzw. czarnej serii *Końca nocy* (1957, reż. Julian Dziedzina, Paweł Komorowski i Walentyna Uszycka). Ale są tu też poza hollywoodzkie inspiracje. Finałowa scena ujęcia przestępcy na wysypisku śmieci przypomina śmierć Maćka Chełmickiego w *Popiele i diamentach* (1958, reż. Andrzej Wajda), z tą różnicą, że Maciek był jednak bohaterem pozytywnym. Kolaudanci filmu zaś dostrzegli w nim pewne nawiązania fabularne do *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego [2].

Z kolei w serialu telewizyjnym *Kapitan Sowa na tropie* (1965-1966) wykorzystał Bareja klasyczny schemat z opowiadań Artura Conan Doyle'a o przygodach Sherlocka Holmesa, eksploatowany wcześniej przez Hollywood. Kapitan Sowa (Wiesław Gołas) to as służby śledczej, któremu towarzyszy na wzór doktora Watsona, mniej lotny porucznik (Michał Szewczyk). Dwudziestopięciominutowe odcinki *Sowy* wzorowane są na ówczesnych serialach kryminalnych telewizji amerykańskiej np. na *Peter Gun* (1958-1961, reż. Blake Edwards).

Natomiast w *Małżeństwie z rozsądkiem* (1966) mamy scenę, będącą niemalże kopią podobnej sceny ze słynnego musicalu *West Side Story* (1962, reż. Robert Wise, Jeremy Robbins). Daniel Olbrychski wyobraża w niej siebie, że ratuje napadniętą Elżbietę Czyżewską. Napadający zaś ubrani są zupełnie jak Marlon Brando w *Dzikim* (1953, reż. Laslo Benedek).

Ostatnim filmem Barei zrealizowanym w latach sześćdziesiątych była *Przygoda z piosenką* (1968), komedia muzyczna, w której szczególnie wyraźnie widać fascynację reżysera klasycznymi musicalami. Do *Deszczowej piosenki* (1952, reż. Stanley Donen) nawiązuje scena, w której artyści śpiewają i tańczą w deszczu, są ubrani nawet w podobne płaszcze przeciwdeszczowe. Do *Modelki* (1944, reż. Charles Vidor), gdy zmienia się kolory podczas występu. A w końcu do *Królewskiego wesela* – scena w której jeden z bohaterów wbiega na ściany i sufit jest właściwie kopią popisów Freda Astaire’a.

Z czasem reżyser rezygnuje z nawiązań do innych filmów. Pojawiają się one jeszcze w dwóch pierwszych produkcjach z lat siedemdziesiątych. W *Poszukiwany – poszukiwana* (1973) korzysta ze schematu wypróbowanego jeszcze na deskach teatralnych m.in. w słynnej *Ciotce Karola* Thomasa Brandona z 1892 roku, która doczekała się kilkadziesiąt ekranizacji. W komedii Barei bohater również ukrywa się w przebraniu kobiecym. Choć inspiracji dostarczyło tutaj też pewnie *Pół żartem, pół serio* (1958, reż. Billy Wilder). Tyle tylko, że w filmie Wildera bohaterowie uciekają przed gangsterami, a u Barei adiunkt Stanisław Maria Rochowicz (Wojciech Pokora) przed milicją. W *Nie ma róży bez ognia* (1974) pojawiają się natomiast dwie sceny, które można uznać za kongenialne wobec swoich oryginałów. Pierwsza to wspinaczka Janka (Jacek Federowicz) po ścianie wieżowca, skopiowana ze słynnej komedii *Jeszcze wyżej* (1923, reż. F. C. Newmeyer, S. Taylor) z Haroldem Lloydem. A druga z *Nocy w operze* (1935, reż. Sam Wood) z Braćmi Marx – chodzi o scenę, gdy do mieszkania wchodzi kolejne osoby ze swoimi sprzętami, a każda twierdzi, że ma prawo w nim mieszkać.

Ale były to ostatecznie filmy, w których Bareja umieszczał sceny nawiązujące do hollywoodzkiej klasyki. Zauważmy, że rezygnacja z tej manieri następuje wraz z rozwojem artystycznym reżysera. Bareja, jakiego pamiętamy i cenimy do dziś, to ten z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy to wypracował swój własny styl. Jest on już wyraźny w *Poszukiwany – poszukiwana* i w *Nie ma róży bez ognia*, mimo pozostałości dawnej manieri. Natomiast od *Bruneta wieczorową porą* (1976) zaczyna się Bareja „późny” – najlepszy, klasyczny.

Od tej chwili staje się autor *Misia* (1980) klasą samą dla siebie. Jego kolejne filmy nadal określa się jako komedie i nie budzi to zastrzeżeń. Tyle tylko, że teraz jego realizacje zaczynają rozsądzać tradycyjne reguły gatunkowe. Oto *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* i *Miś* traktowane są też często jako reprezentanci kina moralnego niepokoju. Nurt ten narodził się i rozwijał w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, a w jego ramach powstawały obrazy bardzo krytyczne wobec zastanej rzeczywistości. Wobec jednak niemożności otwartego skrytykowania panującego ustroju, skupiały się na problemie kryzysu wartości [3]. I rzeczywiście, oba wspomniane filmy Barei idealnie wpisują się w poetykę i tematykę tego nurtu. Dostrzegali to zresztą ówcześni krytycy, choćby Zygmunt Kałużyński [4]. Chwaląca ten film w 1981 roku Bożena Janicka [5], osiemnaście lat później napisała kolejną jego recenzję, będącą swoistym uzupełnieniem poprzedniej. W figurze straszego, słomianego misia dostrzegła symbol zniewolenia przez Związek Radziecki [6].

Jego komedie, tak jak inne gatunki realizowane setkami w klasycznym Hollywood, przeszły ewolucję. Początkowo trzymały się wypracowanych wcześniej schematów, a krytyka otaczającej rzeczywistości była uprawiana na niewielką skalę, najbardziej chyba w *Małżeństwie z rozsądku*. Ale stopniowo filmy Barei przestają być tylko komediami robionymi ku radości widzów – co

samo w sobie było w PRL ryzykowne – a stają się wypowiedziami na tematy zasadnicze. Serial telewizyjny *Alternatywy 4* (1983) to metafora Polski początku lat osiemdziesiątych. Zaś serial *Zmiennicy* (1986), pełen zabawnych sytuacji, ma za temat walkę dobra ze złem, w tle natomiast wielką historię Polski. Oba seriale można odbierać na poziomie bezpośrednim, bawiąc się zgrabnie opowiedzianą historyjką, w której czasem daje się zauważyć jakiś element wypożyczony z dawnego kina gatunków, np. w *Zmiennikach* przebieranki. Jeśli jednak zastanowimy się chwilę, dostrzeżemy że za fabularnym schematem kryje się znacznie głębsza refleksja.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze inną rzecz. Z czasem w filmach Barei zaczął być coraz bardziej widoczny element antysystemowy, buntowniczy. W związku z tym reżyser miał coraz większe kłopoty z przejściem przez komisje kolaudacyjne i cenzurę. *Miś* wszedł na ekrany dopiero na fali „Solidarności”, *Alternatywy 4* leżały kilka lat na półce, a na ekrany telewizorów trafiły dopiero po dodaniu na początku informacji, że akcja dzieje się w minionym okresie lat siedemdziesiątych, za poprzedniej ekipy rządzącej. Rosła siła wywrotowa filmów reżysera *Zmienników* i doszło do wyraźnego zaburzenia proporcji między tym, co stanowiło element kultury oficjalnej a kontrkulturą, na rzecz tej ostatniej. Jest to też przełamanie zasady tradycyjnego kina gatunków, w którym balansuje się zgrabnie „pomiędzy”, nie przekraczając jednak linii w żadną stronę.

Co ciekawe, właśnie te komedie, w których antysystemowość jest najbardziej widoczna, cieszą się do dziś największą popularnością. Najwyraźniej ich buntowniczy, kontrkulturowy przekaz przekonuje widzów i jest dobrze czytelny. A buntowniczność nie polega tu na przełamywaniu obyczajowych czy społecznych tabu, ale jej istotą jest antysystemowość, protest przeciwko zniewoleniu, promocji tandety, arogancji i pogardy dla zwykłych ludzi.

Patrząc z tego punktu widzenia popularność filmów Stanisława Barei może skłaniać do rozmyślań na temat kondycji obecnego polskiego społeczeństwa, choć to oczywiście przekracza ramy tego artykułu.

Stanisław Bareja był reżyserem wybitnym, który wypracował swój własny styl. Taka twórczość, autorska, wyrastająca poza rzemiosło, wymyka się zwykle klasyfikacjom, co nie znaczy, że są one zupełnie niemożliwe. Filmy Barei wpisują się zatem jakoś w schematy kino gatunków, ale jednocześnie reżyser potrafi te schematy wykorzystać w niezwykle, twórczy sposób, nadając im własne piętno. W efekcie, można powiedzieć, powstał poniekąd nowy gatunek – filmy Barei.

*Dorota Skotarczak*

Przypisy:

[1] Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A Helman, „Kino” 1986, nr 6, s. 20.

[2] A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960-1980)*, Warszawa 2008, s. 53.

[3] D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003.

[4] Z. Kałużyński, *Jak cię złapię, zrobię film*, „Polityka” 1979, nr 7, s. 10.

[5] B. Janicka, *Patuba* , „Film” 1981, nr 20, s. 9.

[6] B. Janicka, *Misior*, „Kino” 1997, nr 3, s. 18.

*Fot. archiwum Filmu / Forum*