

Paweł Jaskulski

Instytut Polonistyki Stosowanej
Uniwersytet Warszawski

Ewolucja filmowej twórczości Andrzeja Barańskiego

Słowa kluczowe: Andrzej Barański, *Księstwo*, autor, ewolucja, kino polskie

Key words: Andrzej Barański, *Heritage*, author, evolution, Polish cinema

Andrzej Barański wciąż pozostaje reżyserem nieznanym szerszemu kręgowi odbiorców. Od początku kariery był twórcą sytuującym się poza głównym nurtem kinematografii, a jego twórczość w rodzimym piśmiennictwie filmowym nie zajmowała ważnego miejsca.

Na taki stan rzeczy – obok kwestii związanych ze skromną promocją i dystrybucją – mogła mieć wpływ poetyka obrana przez autora *Kobiety z prowincji*¹. Barański przyzwyczaił widzów do określonego stylu, który pozostaje w zasadzie niezmienny od premiery debiutanckiego filmu *W domu*². Do cech charakterystycznych tego stylu należą: umiejscawianie akcji na prowincji; adaptacje utworów literackich spoza kanonu; wyczulenie na szczegół oraz kunsztowność kompozycji kosztem atrakcyjności fabuły³; zainteresowanie życiem zwyczajnych, przeciętnych bohaterów⁴.

Zachowanie tych cech sprawiało, że Barański nie podporządkował się chociażby standardom kina rozrywkowego. Konsekwentna odmowa posługiwania się tradycyjnymi konwencjami opowiadania utrudnia statystycznemu widzowi odbiór jego filmów. Na liście pisarzy, których dzieła reżyser przynosił na ekran – oprócz Marii Kuncewiczowej, Michała Choromańskiego i Kornela Filipowicza – nie ma twórców obecnych w szkolnej czy akademickiej historii literatury. Adaptacje prozy Waldemara Siemińskiego czy Stanisława Czycza były wydarzeniami artystycznymi, ale nie na tyle bezprecedensowymi, żeby zapewnić główne nagrody na najważniejszych polskich festiwalach filmowych, co przełożyło się na mniejszą popularność nawet najlepszych filmów Barańskiego, na przykład *Kobiety z prowincji* i *Nad rzeką, której nie ma*. W utworach tych

¹ *Kobieta z prowincji* (1985), reż. Andrzej Barański.

² *W domu* (1976), reż. Andrzej Barański.

³ „Piękno pięknem, nostalgia nostalgią. Ale kino musi opowiadać historie” – pisała Bożena Janicka w recenzji filmu *Nad rzeką, której nie ma* (1991, reż. Andrzej Barański). Zob. B. Janicka, *Kiedy znów będę młody*, „Film” 1991, nr 8, s. 10.

⁴ Nawet jeśli bohaterem filmu czyni Barański pisarza Mirona Białoszewskiego, to skupia się na ukazaniu jego codziennej, prozaicznej egzystencji. Zob. film *Parę osób, mały czas* (2007), reż. Andrzej Barański.

można wskazać klasyczne zasady kompozycyjne⁵, ale większą uwagę przykuwa zachowanie reguł dramaturgii życia, o czym szerzej opowiada Piotr Marecki – badacz szczególnie zasłużony dla promowania twórczości Barańskiego⁶.

Co więcej, reżyser nie odżegnywał się od tego, że działa z premedytacją⁷. Wobec tego powstają pytania: czy Barański jako reżyser kiedykolwiek modyfikował styl swoich filmów? Czy też wolał rolę wiecznego *outsidera* kina polskiego? Na pozór odpowiedź na drugie pytanie może być twierdząca, ale dokładne prześledzenie filmografii doprowadzi do zaskakujących wniosków. Reżyser próbował różnych środków wyrazu, zanim odnalazł najwłaściwszą dla siebie metodę artystycznego spełnienia. Sądzę, że jego ostatni jak dotąd film fabularny, *Księstwo*⁸, stanowi najważniejszy – o czym będę szerzej pisał – zwrot w karierze twórcy obrazu *Niech gra muzyka*⁹. Z drugiej strony w tym przypadku modyfikacja formy mogła już nie mieć większego znaczenia, ponieważ pozycja Barańskiego jako „artysty osobnego” w kinematografii jest zbyt mocno ustabilizowana.

Samo pojęcie kanonu wymyka się zresztą klarownym definicjom i ulega mniejszym bądź większym przeobrażeniom¹⁰. Wyniki ankiety *12 filmów na 120 lat kina*, przeprowadzonej w 2015 roku dla Muzeum Kinematografii, potwierdzają jednak, że, przynajmniej na polskim gruncie, rozważania o zmienności kanonu pozostają czystą teorią¹¹. Na czterdzieści dwa tytuły, które uzyskały minimum dwanaście głosów (liczba ta była kryterium kwalifikacji), nie ma ani jednej produkcji Barańskiego. W kategorii „Inne wskazywane filmy polskie” figurują za to trzy jego dzieła: *Dwa księżyce*¹², *Kobieta z prowincji* oraz *Nad rzeką, której nie ma* otrzymały od dwóch do pięciu głosów. Etykieta „twórcy osobnego” towarzyszy reżyserowi z Pińczowa po dziś dzień. Taką typizację uzasadnia zarówno dorobek twórczy, jak i postawa artysty, ale z drugiej strony ewidentnie ogranicza ona zasięg oddziaływania dzieł Barańskiego za sprawą ich marginalizacji.

Problem ten dotyczy zresztą szeregu polskich filmowców. Na potrzeby artykułu *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*¹³ Piotr Zwierzchowski i Krzysztof Kornacki sprawdzili bibliografię publikacji napisanych po 1989 roku.

⁵ J. Ostaszewski, *Dramaturgia*, [online] <<http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dramaturgia/276>>, dostęp: 9.09.2017.

⁶ P. Marecki, *Rola literatury w twórczości Andrzeja Barańskiego*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=rQL2yD4V7Ok>>, dostęp: 17.08.2017.

⁷ Por. T. Sobolewski, *Realizm Andrzeja Barańskiego*, „Kino” 1992, nr 11, s. 14–15.

⁸ *Księstwo* (2011), reż. Andrzej Barański.

⁹ *Niech gra muzyka* (2001), reż. Andrzej Barański.

¹⁰ Por. A. Assmann, *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, w: tejże, *Miedzy historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013; *Szkoła Polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998; *Kino polskie: reinterpretacje: historia, ideologia, polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008; jak również teksty publicystyczne, na przykład Ł. Maciejewski, *Nowy kanon polskiego kina*, „Film” 2010, nr 5, s. 57–63.

¹¹ *Wyniki ankiety: 12 filmów na 120-lecie kina*, [online] <<http://kinomuzeum.pl/?p=14471>>, dostęp: 9.03.2017.

¹² *Dwa księżyce* (1993), reż. Andrzej Barański.

¹³ P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 28–39.

Autorzy skupili się na liczbie prac poświęconych danemu reżyserowi. Okazało się, że najwięcej tekstów powstało o Krzysztofie Kieślowskim. Tuż za nim uplasował się Kazimierz Kutz. Dalej pojawiają się między innymi: Andrzej Wajda, Wojciech Jerzy Has, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Jerzy Skolimowski i Jerzy Hoffman. Zwierzchowski i Kornacki wskazują, że podstawową tendencją polskiego filmoznawstwa jest opisywanie twórczości reżyserów zaangażowanych w kwestie narodowe, historyczne, polityczne. Skutkiem tego taki model kina uważa się za najważniejszy. Kino autorskie nie ma w tym starciu większych szans. Czy jego twórcy nie zasługują jednak na większą uwagę badawczą niż pojedyncze wzmianki prasowe i artykuły? Poza tym pomijanie w refleksji naukowej artystów pokroju Barańskiego przekłada się na uboższy obraz kultury.

Trzy etapy i swoisty paradoks

W karierze Barańskiego można wydzielić trzy okresy: 1) studencki, 2) wczesnej twórczości fabularnej (do którego zaliczam filmy *W domu* i *Wolne chwile*¹⁴) oraz 3) dojrzały, rozpoczęty w 1982 roku filmem *Niech cię odleci mara*¹⁵.

W szkole filmowej Barański zapowiadał się jako wnikliwy obserwator życia społecznego, dla którego istotą twórczości jest satyryczno-krytyczne spojrzenie na świat¹⁶. Filmy krótkometrażowe powstałe w tym czasie nie wytyczały kierunku, który reżyser ostatecznie obrał. *Kręte ścieżki*¹⁷, *Dzień pracy*¹⁸, *Podanie*¹⁹ i *Księżyc*²⁰ były nagradzane na festiwalach etiud studenckich²¹. Barański prezentował w nich świat zdeformowany. Ziemia okazywała się niebezpieczną planetą, którą bohaterowie *Księżyc*a rychło opuszczają. W *Podaniu* alternatywą była ucieczka do świata imaginacji. Warto pamiętać, że wszystkie etiudy – oprócz *Dnia pracy*, w którym dominowała jednak faktura dokumentalna, a opiekę pedagogiczną sprawował Kazimierz Karabasz – zostały zrealizowane pod kierunkiem Janusza Majewskiego (wraz z Kazimierzem Konradem), reżysera, któremu również nieobca była poetyka absurdu²². Twórca *Kawalerskiego*

¹⁴ *Wolne chwile* (1979), reż. Andrzej Barański.

¹⁵ *Niech cię odleci mara* (1982), reż. Andrzej Barański. Zaproponowana przeze mnie typologia jest – rzecz jasna – klasyfikacją umowną, która ma jedynie pomóc w dostatecznie klarownym podziale filmografii Barańskiego. Należy pamiętać, że na potrzeby tego artykułu biorę pod uwagę wyłącznie wybrane pełnometrażowe filmy fabularne. Nie zajmuję się krótkimi metrażami, kinem dokumentalnym oraz animacjami tworzonymi przez Barańskiego, które swą stylistyką niejednokrotnie odwołują się do kształtu formalnego etiud studenckich reżysera.

¹⁶ K. Mąka-Malatyńska, *Kręte ścieżki*, [online] <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=321206>>, dostęp: 31.08.2017.

¹⁷ *Kręte ścieżki* (1970), reż. Andrzej Barański.

¹⁸ *Dzień pracy* (1971), reż. Andrzej Barański.

¹⁹ *Podanie* (1972), reż. Andrzej Barański.

²⁰ *Księżyc* (1973), reż. Andrzej Barański.

²¹ *Dzień pracy* – Grand Prix na warszawskim Festiwalu Etiud Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej (1972); *Podanie* – nagroda jury Klubu Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich podczas tej samej edycji festiwalu.

²² Zob. *Rondo* (1958), reż. Janusz Majewski, z udziałem aktorskim Sławomira Mrożka.

*życia na obczyźnie*²³ nie dochował jednak wierności takiej stylistyce już w swoim pierwszym filmie telewizyjnym.

Andrzej Barański zadebiutował w epoce kina Młodej Kultury. Jego pierwszy film *W domu* jest manifestem autorskiego pomysłu na kino. Świat przedstawiony w debiucie Barańskiego być może należał do „rzeczywistości nieprzedstawionej”, ale rozumianej inaczej niż w słynnej książce Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego²⁴. Reżyser podjął ryzyko stworzenia intymnego dzieła, do czego skłoniły go prywatne przeżycia²⁵. Sam Barański powiada, że realizacja *W domu* doprowadziła go do przewartościowania zainteresowań²⁶. „Wtedy rozsmakowałem się w autobiograficznych relacjach różnych ludzi” – stwierdza reżyser²⁷. Swoim konceptem usytuował się obok kina głównego nurtu. Wpisał się tym samym w grupę twórców o oryginalnej osobowości artystycznej, jak choćby Witold Leszczyński.

Stosunek krytyków do propozycji Barańskiego był ambiwalentny. Jedni zarzucali mu skłonność do elitaryzmu, zbyt minimalistyczną konstrukcję debiutanckiego dzieła²⁸. Życzliwsi dostrzegli w debiutanckim obrazie zapowiedź kariery twórcy świadomego artystycznego celu i środków, dzięki którym go osiągnie²⁹. Największym entuzjastą okazał się Tadeusz Szczepański, który z radością witał narodziny nowej osobowości artystycznej³⁰. Barański nie spotkał się więc z całkowitym sprzeciwem. Przeważały jednak głosy negatywne, a sam główny zainteresowany nie najlepiej wspomina tamten okres:

[...] *W domu* 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 skrzywionych³¹.

W każdym razie film *W domu* był pierwszym przełomem w karierze reżysera. Radykalny odwrót od groteskowej stylistyki nie przyniósł Barańskiemu chwały w środowisku – tak możemy odczytywać zacytowaną wyżej wypowiedź – lecz dowiódł, że reżyser ten będzie odznaczał się indywidualistyczną, nonkonformistyczną postawą.

²³ *Kawalerskie życie na obczyźnie* (1993), reż. Andrzej Barański.

²⁴ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

²⁵ „*W domu* było moją determinacją. Właśnie umarł mój ojciec, poczułem, co to znaczy kruchość życia. Zapragnąłem – mówiąc słowami Gałczyńskiego – ocalić ojca, mój dom od zapomnienia. Ten film to mój tren” (*Cichością krzyknąłem. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Katarzyna Bielas*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2005, nr 44, s. 10).

²⁶ *Kształt bardzo chropowaty. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Łukasz Maciejewski*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 15, s. 15.

²⁷ Tamże.

²⁸ C. Dondziłło, *Przed laty w domu*, „Film” 1976, nr 22, s. 16; M. Karbowiak, *10 pierwszych lat. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1984, nr 20, s. 15.

²⁹ K. Eberhardt, *Konkuruje z kinem czy je uzupełnia*, w: tegoż, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 446; P. Kaźmierczak, *W domu*, „Ekran” 1977, nr 14, s. 7.

³⁰ T. Szczepański, *Debiut*, „Odgłosy” 1976, nr 21, s. 10.

³¹ A. Barański, *Siła odrębności*, w: *Jutro już się zaczęło*, „Film” 1980, nr 28, s. 10. Cytowane słowa pochodzą ze sprawozdania z Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (nie podano nazwiska redaktora, który zanotował wypowiedź reżysera).

„Strategię mitobiografa”³² reżyser kontynuował w kinowym debiucie pod tytułem *Wolne chwile*. Tadeusz Sobolewski w recenzji zatytułowanej *Kino większego zaufania*³³ zastanawiał się, co łączy film Barańskiego z dominującym wówczas nurtem moralnego niepokoju. Podobieństw doszukiwał się w podjęciu tematyki teatralnej. Zwrócił uwagę na fakt, że coraz częściej bohaterami polskich filmów stają się „[...] artyści, personsy publiczne, a więc wodzireje, aktorzy prowincjonalni, reporterzy, nie mówiąc już o zapaśnikach marzących o operze i rysownikach, co zmarnowali talent dla boksu”³⁴. Zasugerował tym samym, że *Wolne chwile* dają się wpisać w kontekst kultowych filmów moralnego niepokoju, na czele z *Wodzirejem*³⁵, *Amatorem*³⁶, *Aktorami prowincjonalnymi*³⁷, *Arią dla atlety*³⁸. Wykonywanie artystycznego zawodu (nawet nieprofesjonalnie) nie tylko wyróżniało bohatera, ale pozwalało mu także na komunikację z odbiorcą poprzez ukryte przekazy dzieła.

Poczucie odpowiedzialności za kształt przyszłej sztuki teatralnej, którą bierze na siebie główny bohater *Wolnych chwil*, Kwaśniewski³⁹, może łączyć go z Filipem Moszem, tytułowym *Amatorem* Kiesłowskiego. Odpowiedź na pytanie, czy *Wolne chwile* zaliczają się do kina moralnego niepokoju, nie jest jednak aż tak istotna. Co więcej, sam Barański nie ukrywał, że nie zależało mu na wpisaniu się w ten nurt. Oto jego wypowiedź na ten temat:

Wolne chwile weszły na ekran w 1979 roku, gdy już dominowało kino moralnego niepokoju, co filmowi nie pomogło; starałem się w nim, penetrując dobrze mi znane z autopsji środowiska twórców teatrów studenckich, zaproponować formułę poważnej komedii i chyba dałem za mało sygnalizujących ją znaków rozpoznawczych⁴⁰.

Prawdopodobnie nie istnieje ani jedna autotematyczna wypowiedź reżysera, w której nie powoływałby się on na własny życiorys albo światopogląd. Chęć zapisu autobiograficznego była dlań zawsze silniejsza niż potrzeba uczestnictwa w pokoleniowej formacji.

Niektórzy recenzenci odczytali przesłanie *Wolnych chwil* zgodnie z intencją autora. Stanisław Ćwik słusznie reasumował, że Barański celowo zrealizował dzieło będące na uboczu kinematografii⁴¹. Dodawał, że historia ukazana w filmie zawiera wprawdzie odniesienia do realnego świata, ale są one „przedstawione za pomocą szczególnego rodzaju metafory”⁴². Z jednej strony mamy do czynienia z nieskomplikowaną historią o perypetiach amatorskiego teatru,

³² T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 617.

³³ T. Sobolewski, *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52, s. 10.

³⁴ Tamże.

³⁵ *Wodzirej* (1978), reż. Feliks Falk.

³⁶ *Amator* (1979), reż. Krzysztof Kiesłowski.

³⁷ *Aktorzy prowincjonalni* (1979), reż. Agnieszka Holland.

³⁸ *Aria dla atlety* (1979), reż. Filip Bajon.

³⁹ Krzysztof Majchrzak otrzymał za tę kreację nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego.

⁴⁰ Cyt. za: M. Karbowiak, dz. cyt., s. 14–15.

⁴¹ S. Ćwik, *W podwójnym widzeniu*, „Walka Młodych” 1980, nr 5, s. 26.

⁴² Tamże.

z drugiej jednak osoba głównego bohatera nie poddaje się łatwym klasyfikacjom. Kwaśniewski aspiruje do bycia prawdziwym artystą. Na drodze do artystycznego spełnienia nie boi się starcia z wszelkimi przeciwnościami. Jak zauważył Ćwik, postać Kwaśniewskiego kumuluje w sobie wiele problemów, z którymi borykał się każdy ówczesny artysta. Podczas pracy nad awangardową sztuką bohater zaczyna rozumieć, że jednostka twórcza nie może istnieć w oderwaniu od instytucji, które nakładają na nią rozmaite obostrzenia.

Reżyser zbliżył się nieco bardziej do kreatywnego wariantu kina moralnego niepokoju adaptacją powieści Waldemara Siemińskiego *Niech cię odleci mara*⁴³. Do uznanych filmowców „kreatorów” należą: Wojciech Marczewski, Filip Bajon, Robert Gliński i Jerzy Domaradzki. Wszyscy czterej w swej twórczości poświęcili wiele miejsca epoce stalinizmu: Marczewski w *Dreszczach*⁴⁴, Bajon w *Wahadełku*⁴⁵, Gliński w *Niedzielnym igraszkach*⁴⁶, a Domaradzki – w *Wielkim biegu*⁴⁷. Akcja filmu *Niech cię odleci mara* rozgrywa się w tym samym czasie historycznym. Linia fabularna koncentruje się zaś wokół procesu psychofizycznego dojrzewania głównego bohatera, Witka (Marek Probosz). Młodzieniec nie przechodzi tak głębokich przemian w wyniku komunistycznej indoktrynacji jak bohater *Dreszczy*. Zapewne też doświadczenie stalinizmu nie będzie warunkowało jego dorosłego życia w tak znacznym stopniu, jak w przypadku bohatera *Wahadełka*.

W *Niech cię odleci mara* największym dramatem okazuje się likwidacja sklepu rodziców Witka. Tragedia ma tu inny, bardziej lokalny wymiar niż w wyżej wymienionych dziełach. W filmie z ust głównego bohatera pada zdanie: „[...] prości ludzie nie mają historii”⁴⁸. Ta dialogowa kwestia streszcza historiozofię w ujęciu Barańskiego. W omawianym filmie opowieść snuje się z perspektywy ludzi na tyle zafrasowanych własnym życiem, że obecność wątku martyrologicznego byłaby bezzasadna.

Adaptacja powieści *Niech cię odleci mara* stanowiła antycypację dalszej kariery reżysera. Barański nadal wypowiadał się – tak jak w etiudach studenckich oraz dwóch pierwszych filmach fabularnych – w pierwszej osobie, ale od tej pory za pomocą historii innych ludzi. W tym sensie realizował definicję filmu autorskiego Konrada Eberhardta. Według wybitnego krytyka o zaistnieniu filmu autorskiego świadczy fakt, że jest nakręcony „[...] w pierwszej osobie

⁴³ W. Siemiński, *Niech cię odleci mara*, Warszawa 1971. Bardzo ważną postacią w filmie *Niech cię odleci mara* jest stary socjalista ideowiec Stefan Burza (kreacja Bolesława Płotnickiego). Burza jest jedynym bezpośrednim łącznikiem z kinem moralnego niepokoju. Postać starego komunistycznego idealisty była obecna w najlepszych dziełach nurtu, na przykład w *Przypadku* (1987) Krzysztofa Kieślowskiego i *Scenach dziecięcych z życia prowincji* (1987) Tomasza Żygadły. Zob. M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 187.

⁴⁴ *Dreszcze* (1981), reż. Wojciech Marczewski.

⁴⁵ *Wahadełko* (1981), reż. Filip Bajon.

⁴⁶ *Niedzielne igraszki* (1983, premiera 1988), reż. Robert Gliński.

⁴⁷ *Wielki bieg* (1981, premiera 1987), reż. Jerzy Domaradzki.

⁴⁸ Tadeusz Sobolewski wykorzystał to zdanie w tytule recenzji *Niech cię odleci mara*. Zob. T. Sobolewski, *Ludzie prości nie mają historii*, „Kino” 1983, nr 8, s. 9–12.

[...] jest maksymalnie osobisty [...] jest w najdrobniejszym szczególe prywatną własnością reżysera”⁴⁹.

Nieprzypadkowo Marecki w podsumowaniu rozmowy z reżyserem przypomina pojęcie – zapożyczone od Roberta Escarpita – „twórcza zdrada”, które wprowadziła do rodzimego filmoznawstwa Alicja Helman⁵⁰. Marecki stwierdza, że w przypadku Barańskiego trafny i zarazem polemiczny w stosunku do terminu Escarpita określeniem będzie „twórcza wierność” wobec adaptowanych utworów literackich⁵¹. Konsekwencja – dla niektórych być może rzadko spotykany i do końca niezrozumiały upór – w adaptacji dzieł amatorskich (*Wspomnienia wędrownego kramarza* Edwarda Koziela⁵² i wydany w 1930 roku *Życiorys własny robotnika* Jakuba Wojciechowskiego⁵³), pisarzy z „drugiej linii” (*Nim zajdzie księżyc* Stanisława Czycz⁵⁴) czy mniej znanych tekstów uznanych autorów (*Skandal w Wesółych Bagniskach* Michała Choromańskiego⁵⁵) to znak szczególny Barańskiego⁵⁶.

Wobec zebranych tu faktów swoisty paradoks może stanowić zaskakująco wysoka oglądalność filmów Barańskiego w telewizji. O tym fenomenie wypowiedział się sam reżyser:

Jeden z przykładów stanowi mój film *Braciszek*⁵⁷. Nie jest to typowe dzieło religijne; zrealizowałem go w zupełnie innej, mocno realistycznej konwencji. Mimo późnej godziny premierowej projekcji (około północy) film obejrzało milion osiemset widzów. Do tej chwili w telewizji łącznie odbyło się już ponad osiemdziesiąt projekcji, zatem nawet biorąc pod uwagę fakt, że często obrazy te są pokazywane o nieprzystępnych godzinach, liczba widzów jest ogromna. Dlatego mówiąc o odbiorze filmu, nie można już ograniczać się do liczby sprzedanych biletów⁵⁸.

Słowa reżysera potwierdzają, że jego dzieła mogą zainteresować szerszą publiczność. Co więcej, Barański po sukcesie filmu *Parę osób, mały czas* przeżywał swoisty renesans kariery wśród intelektualistów. Czas ten zaowocował

⁴⁹ K. Eberhardt, *Tadeusz Konwicki – pisarz przy kamerze*, „Film” 1960, nr 51, s. 6.

⁵⁰ A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

⁵¹ P. Marecki, *Twórcza wierność*, w: tegoż, *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009, s. 263.

⁵² E. Koziel, *Wspomnienia wędrownego kramarza*, Poznań 1971. Autobiograficzna książka Koziela stała się osnową scenariusza filmu Barańskiego *Kramarz* (1990).

⁵³ J. Wojciechowski, *Życiorys własny robotnika*, t. 1, Poznań 1971. Na podstawie wspomnień Wojciechowskiego Barański wyreżyserował film *Kawalerskie życie na obczyźnie*.

⁵⁴ S. Czycz, *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968. Tytuł jednego z opowiadań zawartych w tym zbiorze tekstów przywołujących młodość pisarza, *Nad rzeką, której nie ma*, Barański uczynił tytułem swojego filmu.

⁵⁵ M. Choromański, *Skandal w Wesółych Bagniskach*, Warszawa 1993. Ekranizacja tej powieści dokonana przez Barańskiego nosi tytuł *Horror w Wesółych Bagniskach* (1996).

⁵⁶ Ł. Maciejewski, *Płynąć pod prąd, czyli do źródeł*, „Film” 2012, nr 5, s. 62–65.

⁵⁷ *Braciszek* (2007), reż. Andrzej Barański.

⁵⁸ *Talerz zwany druciakiem. Z reżyserem Andrzejem Barańskim rozmawia Paweł Jaskulski*, „Odra” 2017, nr 1, s. 76.

między innymi publikacją wspomnianej rozmowy twórcy z Mareckim⁵⁹ oraz przewodnictwem jury na festiwalu w Gdyni w 2010 roku. Za symboliczne zwieńczenie drogi twórczej można uznać nagrodę za całokształt artystycznych dokonań przyznawaną przez polską sekcję FIPRESCI (2015).

Przypadek Barańskiego jest zatem o tyle dziwny, że sukcesy i uznanie współczesnej krytyki nie przekładają się na zaistnienie jego nazwiska w przestrzeni publicznej, czemu z kolei przeczy telewizyjny *box-office*. Sądzę, że problem polega na tym, że filmy te są najczęściej oglądane bez elementarnej wiedzy o ich autorze. Na stan wiedzy o Barańskim bez wątpienia ma wpływ jego rzadka obecność w refleksji filmologicznej (zarówno w jej odmianie naukowej, jak i publicystycznej). Skłonność do lekceważenia sylwetki twórczej reżysera może brać się z kolei z przewidywalności oraz jednolitości stylistycznej jego filmów. Weźmy też pod uwagę – przeważający szalę na niekorzyść – fakt, że w dorobku twórcy *Dnia wielkiej ryby*⁶⁰ nie ma ani jednego „głośnego” filmu. Choć należy pamiętać, że filmów Barańskiego, które żywo dyskutowano w prasie, powstało kilka: *Kobieta z prowincji*; *Nad rzeką, której nie ma*; *Dwa księżyce*; *Parę osób, mały czas*. Nie były to jednakże tytuły, które dotarły do szerokiej publiczności kinowej. Uważam, że pod tym względem wspomniane na wstępie *Księstwo* było szansą na drugi przełom w karierze Barańskiego. Poetyka tego dzieła świadczy o zmianie stylu reżysera, który dostosował wykorzystywane środki filmowe do bardziej współczesnych standardów kina (dynamiczny montaż, epizodyczna forma, niejednoznaczne postaci). Film nie trafił jednak nawet do konkursu głównego festiwalu w Gdyni, a przy okazji towarzyszyła mu etykieta środowiskowego *faux pas*⁶¹. Autor literackiego pierwowzoru *Księstwa*⁶², Zbigniew Masternak, w przywołanym powyżej felietonie *Chuji na wodzie* opisał swoją polemikę podczas festiwalu w Karlovych Varach z dyrektorem polskiego Instytutu Kultury w Pradze, Piotrem Drobnikiem, który uważał *Księstwo* za bardzo szkodliwy dla wizerunku polskiej wsi film. Drobnik nie wziął pod uwagę jego pozytywnego przyjęcia na samym festiwalu, po którym ukazała się chociażby pochlebna recenzja w słynnym magazynie „Variety”.

⁵⁹ Jest to jedyna publikacja zwarta poświęcona Barańskiemu. Zob. P. Marecki, *Twórcza wierność*, w: tegoż, *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, s. 263. Ponadto w tym czasie bardzo ważne artykuły na temat filmów Barańskiego napisał Sebastian Jagielski. Zob. S. Jagielski, *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 174–193; tenże, *Formy obcości. O stylu filmów Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 167–184; tenże, *Patrząc przez peryskop: męskie pragnienie w filmach Andrzeja Barańskiego*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009, s. 211–237. Bardzo wartościowy tekst napisał również Waldemar Frąć. Zob. W. Frąć, *Andrzej Barański – spełnienie pamięci w obrazie*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.

⁶⁰ *Dzień wielkiej ryby* (1997), reż. Andrzej Barański.

⁶¹ Z. Masternak, *Chuji na wodzie*, [online] <<http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/1902-zbigniew-masternak-chuji-na-vodie>>, dostęp: 22.03.2017. Zob. A. Simon, *Review: „Heritage”*, [online] <<http://variety.com/2011/film/reviews/heritage-1117945626/amp/>>, dostęp: 25.03.2017.

⁶² Film jest ekranizacją trzech powieści Masternaka: *Chmurołap* (2006), *Niech żyje wolność* (2006) i *Scyzoryk* (2008), wydanych w 2011 roku pod wspólnym tytułem *Księstwo. Trylogia młodości*.

Kompleks polski

Barański opowiada w *Księżtwie* o wiejskim pochodzeniu, czyli kompleksie rzeszy Polaków. Celne uwagi na temat filmu zawarł w swoim felietonie Marecki. Stawia w nim tezę, że:

[...] wieś polska jest w rodzimym kinie prawdopodobnie najbardziej zakłamanym obszarem rzeczywistości. Filmy wiejskie, dziejące się u Pana Boga za piecem, między, w ogródku czy na ranczu, to najczęściej nieśmieszne komedie chichoczące z głupoty prowincji, realizowane z perspektywy medialnej Warszawy, nierzadko z udziałem gwiazd poprzezbieranych za lokalsów⁶³.

Gatunek publicystyczny wymusił na autorze pewne przejawskrawienia, lecz trudno nie zgodzić się z jego stanowiskiem. Hipotezy Mareckiego czy Masternaka⁶⁴ są warte zastanowienia. W większości współczesnych dzieł filmowych, które zdobyły popularność, problemy wsi nie są bowiem potraktowane serio. Wiejska sceneria przypomina w nich raczej sztafaż, malownicze tło dla układu wydarzeń. Przyjęcie takiej konwencji wynika z faktu, że produkcje te pełnią przede wszystkim funkcję rozrywkową. Barański w *Księżtwie* zaprezentował coś odwrotnego, zawierzywszy całkowicie prozie twórcy *Nędzoli*⁶⁵.

Pochodzący ze wsi Piórków Zbigniew Masternak w trzech powieściach (*Niech żyje wolność*, *Chmurołap*, *Scyzoryk*) opisuje (konfabuluje?)⁶⁶ doskonale sobie znaną rzeczywistość. Nieprzypadkowo nazwisko głównej postaci – Zbigniewa Pasternaka – różni się tylko inicjalną literą od nazwiska autora⁶⁷. Większość – wzorowanych na prawdziwych mieszkańcach Piórkowa – postaci przewijających się w *Księżtwie* już nie żyje. Według słów samego pisarza niektórzy popełnili samobójstwo, inni zginęli pijani pod kołami ciężarówek⁶⁸.

Węzły spajające filmy Barańskiego pozostały nienaruszone. *Księżtwo* jest adaptacją autobiograficznej literatury. Małe miasteczko, co prawda, ustąpiło miejsca wiosce, ale wydarzenia nadal rozgrywają się na prowincji⁶⁹. Bohater pozostaje w ścisłym związku z rodzinną miejscowością, nawet jeśli przebywa

⁶³ P. Marecki, *Świat nieprzedstawiony: wieś polska*, „Przekrój” 2010, nr 33, s. 4.

⁶⁴ Z. Masternak, *Wieś w polskim kinie*, [online] <<http://www.polskacanada.com/zbigniew-masternak-wies-w-polskim-kinie/>>, dostęp: 13.03.2017. Dłuższy esej o identycznej problematyce, zatytułowany „Jańcio Wodnik” Jana Jakuba Kolskiego, czyli u Pana Boga za piecem, Masternak opublikował w tomie *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010, s. 59–70.

⁶⁵ Z. Masternak, *Nędzole*, Poznań 2014.

⁶⁶ J. Majmurek, „*Księżtwo*”. Reż. Andrzej Barański, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/3509-ksiestwo-rez-andrzej-baranski.html>>, dostęp: 23.08.2017.

⁶⁷ Warto pamiętać o tym, że autor *Kramarza* zawsze szukał pomysłów na film w tekstach artystycznych, które charakteryzowały się nie tylko odpowiednim stopniem kreacji literackiej, ale przede wszystkim zapisem przeżyć doświadczonych przez pisarza. Wśród literackich pierwowzorów jego filmów, oprócz już wspomnianych dzieł, należy wymienić *Dwa księżyce* (1933) Kuncewiczowej, zbiór opowiadań będących podstawą scenariusza obrazu pod tym samym tytułem.

⁶⁸ Informacje zebrane podczas rozmowy przeprowadzonej przez autora artykułu ze Zbigniewem Masternakiem 20 sierpnia 2016 roku.

⁶⁹ Pozostałe filmy Barańskiego, których akcja dzieje się na wsi, to *Tabu* (1988) oraz *Niech gra muzyka*.

poza nią (zob. scenę wizyty rodzinnej w Krakowie). Opowieść o Zbyszku Pasternaku można jednak postrzegać jako symptom zmiany artystycznego stylu reżysera. W opowiadaniu o ludziach ze wsi bliżej mu do *Wesela* Wojciecha Smarzowskiego⁷⁰ niż do realizmu magicznego w wykonaniu Jana Jakuba Kolskiego. *Księstwo* w odróżnieniu od filmu Smarzowskiego pozbawione jest jednak wymiaru karykaturalnego. Ponadto artysta z Pińczowa do tej pory czuł się najlepiej w rekonstruowaniu przeszłości, odtwarzaniu minionego czasu. W programowej wypowiedzi dla „Kina” wyraźnie zaznaczył, że bohater współczesny go nie interesuje⁷¹. Zbyszek Pasternak – postać współczesna – jest więc kolejnym *novum*.

W stosunku do dotychczasowego dorobku nastąpiły zatem dwa znaczne przekształcenia. Zmiany dotyczą konstrukcji bohatera oraz obrazu prowincji. Krytycy natrafiali co prawda na podobieństwa między Zbyszkiem a postaciami z pozostałych filmów Barańskiego⁷². Bohatera *Księstwa* odróżnia jednak presja ze strony świata zewnętrznego, wywierana między innymi przez współmieszkańców wsi. Reżyser opowiedział o tym aspekcie w wywiadzie udzielonym Łukaszowi Maciejewskiemu⁷³.

Dla głównego bohatera przymusowy powrót na wieś (główny motyw powieści *Niech żyje wolność*) – po nieudanym miejskim epizodzie – wiąże się z automatycznym spadkiem o kilka szczebli w drabinie społecznej. W rodzinnej krainie nikt oprócz matki nie wita go z radością. Miejscowi przyjmują Zbyszka jak odmienca, intruza, który bezpodstawnie „wybija się na niepodległość”. Zbyszek zataja przed nimi poniesioną w mieście klęskę. Zwróćmy przy okazji uwagę na wieloznaczność tytułu. Czy *Księstwo* jest ziemią obiecaną, czy raczej ziemią przeklętą? Definitywne rozstrzygnięcia są niemożliwe, gdyż Barański rozkłada racje. Zbyszek rozumie, że pozostając zbyt długo w wiosce, straci szansę rozwoju. Z drugiej strony pełni ona funkcję azylu. W konsekwencji nie potrafi podjąć ponownego wyzwania i decyzji o ostatecznym opuszczeniu wsi. W kontekście tytułu można więc mówić o swego rodzaju ojcowiznie, której nie wypada się wyrzec w imię innych wartości (na przykład sukcesu zawodowego).

Antybohater

Bohater traktuje swoją – wmówioną przez ojca w dzieciństwie – wyjątkowość jako realną cechę, która jednak nie sprawdza się w żadnych warunkach, a tylko pogłębia frustrację bohatera oraz sprawia, że jego kontakty z otoczeniem stają się coraz bardziej utrudnione. Wewnętrzny konflikt – rozdźwięk między rodowodem a przywiązaniem do wsi – najlepiej oddają sceny, w których zostało

⁷⁰ *Wesele* (2004), reż. Wojciech Smarzowski.

⁷¹ A. Barański, *Młody film polski: rozmowy przed i po debiucie fabularnym*, „Kino” 1980, nr 5, s. 17–18.

⁷² Ł. Maciejewski, *Płynąć pod prąd...*, s. 65.

⁷³ *Kształt bardzo chropowaty...*, s. 13.

wyeksponowane znaczenie języka. W retrospekcjach ojciec bohatera unika gwary, a jego kultura językowa przechodzi na syna. Z kolei sentymentalny wujek z Krakowa, którego odwiedza dorosły już Zbyszek, do gwary chętnie powraca. Terytorialna odmiana języka staje się dla niego jedynym łącznikiem z wsią, za którą bardzo tęskni. W kluczowej scenie Zbyszek staje się orędownikiem gwary i wiejskiej tożsamości. Kiedy przebywający na obozie we wsi opiekun tak zwanej trudnej młodzieży kpi z lokalnej mowy, Zbyszek ripostuje: „Ino żebyśta mi tutaj stodoły nie spolili”. W momentach krytycznych postanawia być wierny społeczności, z którą na co dzień nie odczuwa żadnej więzi. Takich tropów znajdziemy w *Księżtwie* więcej (zob. sekwencje usypiania psów oraz blokady drogi przez chłopów).

Barański w konstrukcji postaci odchodzi od klasycznego wzorca bohatera filmowego⁷⁴. Ponadto dokonuje tego w dość oryginalny sposób, ponieważ wyjątkowe cechy Zbyszka okazują się mistyfikacją, zaprzeczają bohaterstwu. Autokreacja skazuje go na destrukcję psychiczną. Zbyszek nie potrafi uprawiać ziemi, co symbolizuje jego wykluczenie z lokalnej społeczności, a nawet stygmatyzuje bohatera. Konrad Tambor porównał ten epizod ze sceną orki w *Czasie wojny* Stevena Spielberga⁷⁵. W *Księżtwie* tonacja pesymistyczna bierze jednak górę. Lista niepowodzeń bohatera jest długa, a to nie przystoi człowiekowi noszącemu pseudonim „Książę”. Zbyszkowi zdarza się też określić siebie znaczącą kontaminacją: Diego Armando Goethe (synteza doskonałości; pseudonim odnoszący się do piłkarza Diego Maradony i Johanna Wolfganga Goethego). Książę zdaje sobie sprawę, że powrót prawdopodobnie przeciągnie się o lata, a upływ czasu nie ułatwi ponownego wejścia do wiejskiej wspólnoty.

Chociaż w *Księżtwie* dużo miejsca zajmuje krytyka społeczna, reżyser zdecydował się związać tragiczne zakończenie wyłącznie ze Zbyszkciem. Samozwańczy Książę jest w pewnym sensie ofiarą prowincji. Kadr wypełnia obraz człowieka bezradnego wobec okoliczności oraz przekonania o własnej bezradności. Zbyszek wciąż usprawiedliwia kolejne porażki. Podczas przejazdu „okazują” narzeka w rozmowie z nowo poznanym kierowcą na swój marny los. Interlokutor – młody i cwany „człowiek sukcesu” – wyrzuca go z samochodu. Nie szanuje ludzi pokroju Księcia, dlatego nie potrafi wysłuchać do końca jego smutnej historii. Kierowca żegna go, by tak rzec, mocno niecenzuralnym słowem, co również przykuwa uwagę, ponieważ do tej pory w twórczości fabularnej Barańskiego nie było miejsca na wulgaryzmy.

Ostatnia sekwencja przywodzi na myśl klasyczne rozwiązania akcji z kina gatunków (na przykład zaskoczenie), co nie zdarzało się w poprzednich utworach Barańskiego. Niespodziewana – na dodatek zupełnie absurda – śmierć Księcia może zdezorientować odbiorcę, wymusić na nim refleksję nad jej sensem. Barański uważa, że gdyby ocalił bohatera i zrekompensował jego

⁷⁴ „Antybohater to postać ekranowa będąca wyrazem odejścia od mitologii bohaterstwa i klasycznego wzorca bohatera jako kogoś posiadającego cechy szczególne i wyjątkowe” (M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 19).

⁷⁵ *Czas wojny* (2011), reż. Steven Spielberg. Zob. K. Tambor, *Księżtwa*, „Kino” 2012, nr 5, s. 80–81.

porażki, wiązałoby się to z nadmiernym uproszczeniem⁷⁶. Tragiczny koniec wieńczy kumulację fatalnych wydarzeń. Poza tym finał dobrze komponuje się z wisielczym poczuciem humoru, cechującym oryginał literacki.

Forma

Księżstwo jako film współczesny wyróżnia utrzymana w stylistyce retro warstwa wizualna. Barański – kręcąc w Górach Świętokrzyskich – wykorzystał tylko część kieleckiej szkoły krajobrazu, której mistrzami byli Paweł Pierściński oraz Andrzej Pęczalski. Właściwie zaczerpnął od nich jedynie ideę przedstawienia w czerni i bieli⁷⁷. Według reżysera barwy te nie powielają rzeczywistości, lecz ją interpretują⁷⁸. Zauważmy, że Barańskiego nie interesuje pocztówkowa prezentacja Gór Świętokrzyskich. Czarno-biała estetyka dopełnia potoczność świata przedstawionego. Kamera jest skierowana przede wszystkim na ludzi, w dalszej kolejności na krajobraz (zdjęcia Jacka Petryckiego). Warto dodać, że kamera marki RED – a właśnie taką pracowali na planie operatorzy – rejestruje obraz w kolorze. Twórcy mogli dzięki temu oczyścić obraz kolorowy z nadmiaru szczegółów. Wobec tego w kadrze pozostały wyłącznie niezbędne elementy. Do oświetlenia użyto lamp stosowanych w filmach z lat siedemdziesiątych⁷⁹. Te sposoby inscenizacji według reżysera miały zapewnić zamierzony efekt zwyczajności.

Uwagę przykuwa również obsada. Barańskiemu zależało na osobach, dla których gwara będzie językiem naturalnym; stąd decyzja o zatrudnieniu aktorów o prowincjonalnych korzeniach. Wśród zespołu aktorskiego jedyną – stosunkowo – znaną postacią był Henryk Gołębiewski (Johnny). Wyróżnia się też występ Grzegorza Gromka (Szefo), absolwenta Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. Odtwórca głównej roli przesadza niekiedy z teatralizacją postaci, choć można przyjąć tezę, że gra Rafała Zawieruchy służy wyodrębnieniu Zbyszka z lokalnej społeczności. Znakomitą kreację matki Księcia stworzyła Aldona Jankowska, aktorka kojarzona przez szerszą widownię z udziału w telewizyjnym *show* Szymona Majewskiego.

Barański raz jeszcze?

W twórczości Barańskiego istotną rolę odgrywają inspiracje kinem dalekowschodnim⁸⁰. Uwielbienie dla *Nagiej wyspy* Kaneto Shindō⁸¹ oraz fascynacja sztuką filmową Yasujirō Ozu w praktyce twórczej wiązały się ze specyficznym

⁷⁶ *Talerz zwany druciakiem...*, s. 80.

⁷⁷ A. Bukowiecki, *Sens czerni i bieli. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „FilmPro” 2010, nr 4, s. 43.

⁷⁸ Tamże, s. 44.

⁷⁹ Tamże, s. 47.

⁸⁰ A. Barański, *Moje kino*, „Film” 1985, nr 29, s. 10–11.

⁸¹ *Naga wyspa* (1960), reż. Kaneto Shindō.

wykorzystaniem filmowych środków wyrazu. U Barańskiego obraz jest bardzo statyczny. Kształt formalny jego filmów odpowiada portretowanej prowincjonalnej codzienności, w której zmiany należą do rzadkości. Sebastian Jagielski scharakteryzował tę formę dzięki porównaniu z zaledwie dwoma fragmentami sztandarowych dzieł kina moralnego niepokoju⁸². Zderzenie początkowych ujęć *Kobiety z prowincji* oraz *W domu*, w których statyczna kamera obserwuje ten sam obiekt (w *Kobiecie z prowincji* jest to główna bohaterka, w drugim przypadku w planie ogólnym prezentowany jest autobus, którym odjedzie na studia syn pary głównych bohaterów⁸³), z – pełną dynamicznych ruchów kamery – finałową sekwencją *Wodzireja* oraz sceną z *Człowieka z marmuru*⁸⁴ rozgrywającą się na korytarzu Telewizji Polskiej, ujawnia diametralne różnice w sposobach obrazowania. Paradoksalnie obecność kamery zaznacza się wyraźniej w „spokojnych”⁸⁵ filmach Barańskiego niż u Falka i Wajdy, którzy ruch aparatu czynią jedną z głównych cech swojego stylu. Niezmienny punkt widzenia kamery w *Kobiecie z prowincji* kieruje uwagę widza na skrupulatnie zorganizowaną rzeczywistość ekranową (przedmioty, postacie, wnętrza). Natomiast Wajda i Falk stawiają sobie za cel zatarcie granicy między widzem i światem przedstawionym, „[...] tak byśmy odnosili wrażenie udziału w akcji i nie odczuwali sztuczności, fikcjonalności [...], podczas gdy w filmach Barańskiego kamera zawsze pozostaje na zewnątrz prezentowanych zdarzeń”⁸⁶. Barański zasygnalizował więc swoją odrębność także w przyjętej formie.

Jak wspominałem, reżyser, tworząc filmy eksperymentalne, śmieiej czerpał z poetyk gatunkowych. Narracja w animacjach (przykładowo w *Kabarecie*⁸⁷, *Warzywniaku*, *360°*⁸⁸, *Oazie*⁸⁹) dowodzi, że Barański sprawnie posługuje się ostrymi jakościami estetycznymi. *Księstwo* może świadczyć o tym, że do głównego nurtu działalności artystycznej zaczął przenikać margines zainteresowań reżysera. Poświadczają to części składowe *Księstwa*: konstrukcja bohatera, epizodyczność fabuły, wypuklenie ciemnej strony życia na prowincji, wulgaryzacja języka.

Plany realizacyjne reżysera są imponujące. Na liście życzeń Barańskiego znajdują się między innymi: *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego, *Żywoty mężów pomarańczowych* Waldemara Fydrycha, tom wierszy *Małe muzea* Bohdana Zadury. Ekranizacje tych książek z pewnością będą nie lada wyzwaniem. Oryginalne spojrzenie Barańskiego na kino i bezkompromisowość zaprezentowana w *Księstwie* pozwalają wierzyć, że jest on twórcą, który poradzi sobie z tym zadaniem.

⁸² S. Jagielski, *Formy obcości. O stylu filmów...*, s. 180–182.

⁸³ Jagielski zwraca uwagę na fakt, że ujęcie otwierające *W domu* trwa 40 sekund, podczas gdy w pierwszym lepszym filmie hollywoodzkim czas ujęcia wynosi sześć sekund. Zob. tamże, s. 181.

⁸⁴ *Człowiek z marmuru* (1977), reż. Andrzej Wajda.

⁸⁵ Określenie Jana Lewandowskiego. Zob. J. Lewandowski, *Spokojne kino Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1983, nr 44, s. 14–16.

⁸⁶ S. Jagielski, *Formy obcości. O stylu filmów...*, s. 181.

⁸⁷ *Kabaret* (1983), reż. Andrzej Barański.

⁸⁸ *Warzywniak, 360°* (2006), reż. Andrzej Barański.

⁸⁹ *Oaza* (2009), reż. Andrzej Barański.

Bibliografia

- Assmann A., *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, w: tejże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Barański A., *Młody film polski: rozmowy przed i po debiucie fabularnym*, „Kino” 1980, nr 5.
- Barański A., *Moje kino*, „Film” 1985, nr 29.
- Barański A., *Siła odrębności*, w: *Jutro już się zaczęło*, „Film” 1980, nr 28.
- Bukowiecki A., *Sens czerni i bieli. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „FilmPro” 2010, nr 4.
- Choromański M., *Skandal w Wesołych Bagniskach*, Warszawa 1993.
- Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009.
- Cichością krzyknąłem. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Katarzyna Bielas*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2005, nr 44.
- Czyż S., *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968.
- Ćwik S., *W podwójnym widzeniu*, „Walka Młodych” 1980, nr 5.
- Dondziłło C., *Przed laty w domu*, „Film” 1976, nr 22.
- Eberhardt K., *Konkuruje z kinem czy je uzupełnia*, w: tegoż, *O polskich filmach*, Warszawa 1982.
- Eberhardt K., *Tadeusz Konwicki – pisarz przy kamerze*, „Film” 1960, nr 51.
- Frąc W., *Andrzej Barański – spełnienie pamięci w obrazie*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Jagielski S., *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59.
- Jagielski S., *Formy obcości. O stylu filmów Andrzeja Barańskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64.
- Jagielski S., *Patrząc przez peryskop: męskie pragnienie w filmach Andrzeja Barańskiego*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009.
- Janicka B., *Kiedy znów będę młody*, „Film” 1991, nr 8.
- Karbowiak M., *10 pierwszych lat. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1984, nr 20.
- Każmierczak P., *W domu*, „Ekran” 1977, nr 14.
- Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010.
- Kino polskie: reinterpretacje: historia, ideologia, polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.
- Kornatowska M., *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.
- Kornhauser J., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kozieł E., *Wspomnienia wędrownego kramarza*, Poznań 1971.
- Kształt bardzo chropowaty. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Łukasz Maciejewski*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 15.
- Kunciewiczowa M., *Dwa księżycy*, Warszawa 1933.
- Lewandowski J., *Spokojne kino Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1983, nr 44.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. 1895–2014*, Kraków 2015.
- Maciejewski Ł., *Nowy kanon polskiego kina*, „Film” 2010, nr 5.
- Maciejewski Ł., *Płynąć pod prąd, czyli do źródeł*, „Film” 2012, nr 5.
- Majmurek J., *„Księstwo”. Reż. Andrzej Barański*, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/3509-ksiestwo-rez-andrzej-baranski.html>>, dostęp: 23.08.2017.
- Marecki P., *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009.
- Marecki P., *Rola literatury w twórczości Andrzeja Barańskiego*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=rQL2yD4V7Ok>>, dostęp: 17.08.2017.
- Marecki P., *Świat nieprzedstawiony: wieś polska*, „Przekrój” 2010, nr 33.
- Marecki P., *Twórcza wierność*, w: tegoż, *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009.
- Masternak Z., *Chuji na wodzie*, [online] <<http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/1902-zbigniew-masternak-chuji-na-vodie>>, dostęp: 22.03.2017.
- Masternak Z., *„Jańcio Wodnik” Jana Jakuba Kolskiego, czyli u Pana Boga za piecem*, w: *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010.

- Masternak Z., *Księstwo. Trylogia młodzieńcza*, Poznań 2011.
- Masternak Z., *Nędzole*, Poznań 2014.
- Masternak Z., *Wieża w polskim kinie*, [online] <<http://www.polskacanada.com/zbigniew-masternak-wies-w-polskim-kinie/>>, dostęp: 13.03.2017.
- Mąka-Malatyńska K., *Kręte ścieżki*, [online] <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?etiuda=321206>>, dostęp: 31.08.2017.
- Ostaszewski J., *Dramaturgia*, [online] <<http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dramaturgia/276>>, dostęp: 9.09.2017.
- Siemiński W., *Niech cię odleci mara*, Warszawa 1971.
- Simon A., *Review: „Heritage”*, [online] <<http://variety.com/2011/film/reviews/heritage-1117945626/>>, dostęp: 25.03.2017.
- Sobolewski T., *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52.
- Sobolewski T., *Ludzie proszą nie mają historii*, „Kino” 1983, nr 8.
- Sobolewski T., *Realizm Andrzeja Barańskiego*, „Kino” 1992, nr 11.
- Szczepański T., *Debiut*, „Odgłosy” 1976, nr 21.
- Szkoła Polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998.
- Talerz zwany druciakiem. Z reżyserem Andrzejem Barańskim rozmawia Paweł Jaskulski*, „Odra” 2017, nr 1.
- Tambor K., *Księstwo*, „Kino” 2012, nr 5.
- Wojciechowski J., *Życiorys własny robotnika*, t. 1, Poznań 1971.
- Wyniki ankiety: 12 filmów na 120-lecie kina*, [online] <<http://kinomuzeum.pl/?p=14471>>, dostęp: 9.03.2017.
- Zwierzchowski P., Kornacki K., *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85.

Filmografia

Filmy w reżyserii Andrzeja Barańskiego

- Braciszek* (2007).
- Dwa księżyce* (1993).
- Dzień pracy* (1971).
- Dzień wielkiej ryby* (1997).
- Horror w Wesołych Bagniskach* (1996).
- Kabaret* (1983).
- Kawalerskie życie na obczyźnie* (1993).
- Kobieta z prowincji* (1985).
- Kramarz* (1990).
- Kręte ścieżki* (1970).
- Księstwo* (2011).
- Księżyc* (1973).
- Nad rzeką, której nie ma* (1991).
- Niech cię odleci mara* (1982).
- Niech gra muzyka* (2001).
- Oaza* (2009).
- Parę osób, mały czas* (2007).
- Podanie* (1972).
- Tabu* (1988).
- Warzywniak, 360°* (2006).
- W domu* (1976).
- Wolne chwile* (1979).

Filmy innych reżyserów

- Aktorzy prowincjonalni* (1979), reż. Agnieszka Holland.
- Amator* (1979), reż. Krzysztof Kieślowski.
- Aria dla atlety* (1979), reż. Filip Bajon.
- Czas wojny* (2011), reż. Steven Spielberg.
- Człowiek z marmuru* (1977), reż. Andrzej Wajda.
- Dreszcze* (1981), reż. Wojciech Marczewski.

Naga wyspa (1960), reż. Kaneto Shindō.
Niedzielne igraszki (1983, premiera 1988), reż. Robert Gliński.
Przypadek (1987), reż. Krzysztof Kieślowski.
Rondo (1958), reż. Janusz Majewski.
Sceny dziecięce z życia prowincji (1987), reż. Tomasz Zygadło.
Wahadelko (1981), reż. Filip Bajon.
Wesele (2004), reż. Wojciech Smarzowski.
Wielki bieg (1981, premiera 1987), reż. Jerzy Domaradzki.
Wodzirej (1978), reż. Feliks Falk.

Streszczenie

W artykule *Ewolucja twórczości filmowej Andrzeja Barańskiego* główne pytanie, które zadaje, brzmi: czy Andrzej Barański jako reżyser kiedykolwiek modyfikował styl swoich filmów? Nie biorę pod uwagę zmiany, jaka dokonana się po ukończeniu przez twórcę szkoły filmowej (por. etudy studenckie vs. debiut telewizyjny *W domu*).

Przedmiotem analizy czynię wyłącznie kino fabularne. Świadomie pomijam spektakle teatru telewizji (niekiedy mistrzowskie, jak np. *Siedem pięter*), filmy dokumentalne i animacje – mimo że pod względem ilościowym przewyższają liczbę zrealizowanych fabuł, nie są główną domeną działalności Barańskiego. Punktem docelowym uczyniłem ostatni jak dotąd film fabularny Barańskiego – *Księżstwo* (2011). Z perspektywy czasu bliższe spojrzenie na to dzieło świadczy o dosyć radykalnej zmianie stylu artysty. Mimo że Barański powielił w *Księżtwie* niektóre wypracowane przez siebie schematy, wybrał jednak zupełnie odmienną niż dotychczas konwencję opowiadania. Zasadnicza różnica wiąże się więc z poetyką kina, która może być przecież uwarunkowana historycznie. Oznacza to, że Barański chce podjąć dialog ze współczesnością.

The Evolution of Andrzej Barański's Film Work

Summary

In the article *The Evolution of Andrzej Barański's Film Work*, the main question is: did Andrzej Barański, as the director, ever modify the style of his films? At this moment, I do not consider the change that followed after he finished his education at the Film School (comparing his student studies and the television debut *W domu* – ang. *At Home*).

The subject of my analysis is feature films exclusively. I consciously omitted Barański's television theatre shows, some of which are true masterpieces, like *Siedem pięter* (ang. *Seven Floors*), documentaries and animation films, which are not Barański's domain even though they outnumber his feature films. The focal point of my essay is Barański's last feature film so far, *Księżstwo* (*Heritage*, 2011). It seems that, retrospectively, a closer look at this film can reveal a quite radical change of the artist's style. Even though in *Księżstwo*, Barański repeats some of his previously developed patterns, he chose a completely different storytelling convention. The fundamental difference is linked to poetics of cinema, which can be historically-conditioned. This means that Barański is willing to start the dialogue with contemporary times.