

Maciej Łuczak

**Krótki
kurs PRL
według Barei**

**Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk
Warszawa 2016**



**Bareizm,
czyli „porządek panuje
w Warszawie”**

Fotografia 2. *Alternatywy 4*. Reżyser podczas pracy nad sceną posiedzenia Rady Miasta Stołecznego Warszawy, która ma przyjąć nową nazwę dla ulicy Nowoprojektowanej. W końcu – zamiast imienia porucznika Kazubka – otrzymuje ona przypadkowo nazwę *Alternatywy*.

Bareizm, czyli „porządek panuje w Warszawie”

Tradycją nazwać niczego nie możesz. I nie możesz uchwałą specjalną zarządzić ani jej ustanowić. Kto inaczej sądzi, świeci jak zgasła świeczka na słonecznym dworzu! Tradycja to dąb, który tysiąc lat rósł w górę. Niech nikt kielka małego z dębem nie przymierza! Tradycja naszych dziejów jest warownym murem. To jest właśnie nasza kolęda, świąteczna wieczerza, to jest ludu śpiewanie, to jest ojców mowa, to jest nasza historia, której się nie zmieni. A to, co dookoła powstaje od nowa, to jest nasza codzienność, w której my żyjemy.

To nieco patetyczny monolog wygłaszany w jednej z końcowych sekwencji *Misia* Stanisława Barei. Potem jeszcze zziębnięta Ewa Bem śpiewa pastorałkę Stanisława Tyma „Lulajże mi, lulaj, we wszechświecie całym, tyś jest moim królem, mój syneczku mały...”. W końcu spada z nieba na ziemię kukła słomianego misia. Scena wieszczy upadek komunizmu i po osiemnastu latach okazuje się sprawdzoną przepowiednią. Końcówka najbardziej znanej komedii Barei, pełna powagi i dostojności, jest diametralnie odmienna od całego filmu. Z tego powodu wzbudziła wiele krytycznych uwag podczas kolaudacji *Misia*, także ze strony osób bardzo życzliwych Barei – w tym mistrza europejskiego kina Krzysztofa Kieślowskiego. Dlaczego reżyser popularnych komedii zdecydował się na takie rozwiązanie? Co chciał przez nie osiągnąć? Cóż, Stanisław Bareja uznawany był przez swoich współczesnych za nieco drugorzędny artystę. Oceniali go tak szczególnie krytycy filmowi. Przede wszystkim im chciał więc pokazać, że nie tylko potrafi rozbawiać widzów i sprowokować ich do śmiechu, ale jego komedie zawierają także istotne przesłanie. Wówczas nie wszyscy to rozumieli, ale z dzisiejszej perspektywy wydaje się to oczywiste¹.

1 Renata Radłowska, *To jest nasza kolęda, to jest nasze śpiewanie. Tajemnica Misia*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 24 grudnia 2013.

Krótki kurs PRL według Barei

Już w okresie studiów w łódzkiej szkole filmowej Stanisław Bareja prezentował swoiste poczucie humoru, które jego koledzy wówczas określali mianem bareizmu. Oto bowiem – jak głosiła jedna z anegdot – przyszły reżyser miał zwyczaj wstawać z łóżka o ósmej, ale budził się dopiero koło godziny dziewiątej. Z tego powodu miewał różne perypetie. Raz na początku studiów trafił na wykład profesora Toeplitza dla studentów czwartego roku. Gdy wykładowca zwrócił mu uwagę, że pomylił sale, Bareja odpowiedział: „Nic, nie szkodzi, to ja zaczekam”. Potem jego dobry kolega ze studiów Kazimierz Kutz w latach siedemdziesiątych podczas dyskusji na temat polskiej kinematografii użył terminu bareizm jako synonimu wszystkiego, co było w niej najgorsze – szmiry, kiczu, tandety i braku jakichkolwiek wartości artystycznych. Reżyser *Misia* bardzo przeżył tę bezkompromisową i złośliwą krytykę. Od tamtego momentu nie podał już ręki swojemu kumplowi ze studiów. Dzisiaj termin bareizm zyskał zupełnie odmienne znaczenie. Stał się określeniem idiotyzmu, głupoty i nonsensu, które były immanentnym elementem rzeczywistości Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, czyli PRL.

A w jaki sposób reżyser pokazywał na ekranie swoje bareizmy? „Forma jest treścią”, powtarzał polski twórca za wielkim niemieckim filozofem Heglem. W porządku – Stanisław Bareja nie był reżyserem, który pieczołowicie dopracowuje formę swoich filmów. Zamiast kręcić kolejny dubel, wolał pójść do domu na dobry, ugotowany przez siebie obiad. Jednak taka niedoskonała forma – nawet nie całkiem zamierzona – wspaniale oddawała portretowaną socjalistyczną rzeczywistość. Był to przecież świat oddalony o lata świetlne od perfekcji i ładu, pełen niedoróbek, wad i usterek. Artystycznym grzechem byłoby pokazywanie go za pomocą estetyzującej i wyrafinowanej poetyki. Bareja w swoich komediach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ustrzegł się tego błędu. Jednak nie od razu znalazł właściwy dla siebie sposób opowiadania o „naszej codzienności, w której my żyjemy”.

Bareizm, czyli „porządek panuje w Warszawie”

W swoich pierwszych filmach Stanisław Bareja całkiem na poważnie – cytując słowa francuskiego ministra spraw zagranicznych o upadku powstania listopadowego – mówi do widzów: „Porządek panuje w Warszawie”. Dopiero z czasem zaczął puszczać do nich oko, a przytoczone zdanie nabrało surowej ironii i gorzkiego sarkazmu. Wkrótce stało się wręcz oskarżeniem socjalistycznego „porządku”, który dzisiaj prezentuje się w powszechnym odczuciu właśnie „jak z filmów Barei”.

Debiutem reżysera była jednak konwencjonalna komedia *Mąż swojej żony* z 1960 roku (film miał premierę 4 kwietnia 1961 roku), stanowiąca jednoznaczne nawiązanie do przedwojennego polskiego kina – filmu *Sto metrów miłości* z 1932 roku. Na pierwszym planie perypetie małżeńskie kompozytora i sportsmenki, a na drugim pięknie rozkwitająca Warszawa. Na ekranie oglądamy śliczny Pałac Kultury i Nauki imienia Józefa Stalina. Dopiero za dwadzieścia lat w *Misiu* Bareja pokaże ten sam obiekt jako karykaturalny symbol zdegenerowanej władzy. Główny bohater komedii *Mąż swojej żony*, kompozytor Michał Karcz, śpiewa piosenkę z wymowną frazą: „Co nas obchodzi, co nas obchodzi wszystko, co nie jest tobą i mną”. W filmie z lat sześćdziesiątych kiosk Ruchu służy tylko do kupowania gazet, choć... już wówczas w artykule prasowym pojawia się błąd – przekręcone nazwisko głównego bohatera. Stwierdzenie: „Tu jest kiosk Ruchu, ja tu mięso mam” zostanie wypowiedziane znacznie później, dopiero w *Misiu*.

Jeden z kolejnych filmów Barei to *Małżeństwo z rozsądku*. Komedia opowiada o prywaciarzach osiągających nielegalne dochody, którzy chcą wydać córkę za mąż za artystę, bo on może zarabiać, ile chce, i w takim przypadku urząd skarbowy nie wlepie mu tak zwanych domiarów. To jest już opowieść o jednym z socjalistycznych absurdów, ale historia ta nie ma dominującego znaczenia. W filmie pojawia się eteryczny Hrabia Edzio (Bohdan Łazuka), malarz w bereciku i cała plejada typów ludzkich przeniesionych wprost z polskiego kina przedwojennego. Z ekranu znowu płynie symptomatyczna

Krótki kurs PRL według Barei

piosenka *Tak bardzo się zmienił świat*, ze słowami: „Uważaj, żeby nas nie zjadły rzeczy”. Choć to przecież nie konsumpcjonizm w Polsce lat sześćdziesiątych, w czasach małej stabilizacji, był głównym problemem! Z filmowych kadrów zostają jednak w pamięci scenki z Bazaru Różyckiego i krótki epizod z samym Bareją, który kupuje „na ciuchach” za ciasną marynarkę.

Natomiast *Żona dla Australijczyka* to intencjonalnie nakręcony folder reklamowy Polski Ludowej z zespołem „Mazowsze” w roli głównej. Potem jeszcze w latach sześćdziesiątych powstaje *Przygoda z piosenką* – kiczowaty socjalistyczny musical, w którym jedynie dość zabawny jest Zdzisław Maklakiewicz, nijaki kryminał *Dotknięcie nocy* oraz niezły serial telewizyjny *Kapitan Sowa na tropie* z sympatyczną rolą Wiesława Gołasa.

Tak więc początkowe dokonania Stanisława Barei w ogóle nie zapowiadały jego późniejszego satyrycznie przenikliwego i sarkastycznego spojrzenia na peerelowską rzeczywistość. Tymczasem po obejrzeniu w 1978 roku komedii *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* czołowy polski opozycjonista Jacek Kuron wygłosił krótki i dosadny komentarz: „Ten film idzie dalej niż nasze KOR-owskie manifesty!”². Oglądając dzisiaj komedie Barei z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, odkrywamy w nich paradokmentalny zapis tamtych lat. Są one rodzajem karykatury polskiego filmu dokumentalnego, fabularyzowanym, satyrycznym, ale także do bólu wiernym oraz prawdziwym zapisem życia codziennego w socjalistycznej Polsce. Wpisują się także w ważny ówczesny nurt polskiego kina kontestującego rzeczywistość – sam reżyser nazywa zresztą swoje filmy „komediami moralnego niepokoju”.

Wobec Stanisława Barei jest czasami formułowany zarzut, że pozostawił potomnym zafałszowany obraz peerelowskiej rzeczywistości, złożony wyłącznie z setek absurdów, drobnych idiotyzmów i dziesią-

2 Wyowiedź Jacka Kuronia w filmie Agnieszki Arnold *Bareizm*.

Bareizm, czyli „porządek panuje w Warszawie”

tek wesołych dowcipów. W jego filmach nie było miejsca na heroizm, krew, więzienia i zniewolenie – mówią jego oponenty – a to przecież była ówczesna Polska! Gniewnym krytykom reżysera wypada więc przypomnieć, że Stanisław Bareja kręcił swoje komedie „tu i teraz”, a nie „w drugim obiegu”, lecz w ramach oficjalnej polskiej kinematografii, za co płacił cenę permanentnych zmagania z cenzurą. W takich warunkach udało mu się przemyścić wiele „nieprawomyślnych treści”. Najwięcej w serialu *Alternatywy 4*, w którym pojawiają się aluzje do zsyłek i Katynia, peerelowskiego szpiega kapitana Czechowicza i Stalinogradu oraz porozumień w Jastrzębiu zawartych w 1980 roku. Przede wszystkim jednak reżyser opowiadał o zwyczajnym, codziennym i upodlającym życiu mieszkańców PRL, uporczywie powtarzając: „Gdyby odrzucić gagi i dowcipy, to w istocie moje filmy są bardzo smutne”. Zbigniew Herbert w swoim słynnym wierszu *Potęga smaku* posługując się poetycką parabolą, stwierdził, że odrzuca komunizm ze względów estetycznych – z powodu jego brzydoty, chamstwa i brudu. Dokładnie to samo – choć w odmiennej, niepatetycznej formie – przekazuje nam w swoich komediach Stanisław Bareja. Wypowiada on przecież kategoryczne „nie” socjalistycznej rzeczywistości właśnie ze względów estetycznych. To bowiem PRL jest dla niego kwintesencją głupoty, kiczu i kłamstwa. A jest to już przecież herbertowska kwestia smaku, „w którym są chrząstki duszy i włókna sumienia”.

Na początku lat siedemdziesiątych zawiązuje się duet artystyczny Stanisław Bareja i Jacek Fedorowicz. Połączenie się filmowca z popularnym satyrykiem (następnym współpracownikiem będzie Stanisław Tym) powoduje zmianę filmowego języka i sposobu narracji. W 1973 roku Bareja z Fedorowiczem napisali scenariusz *W Polskę idziemy* – pełnometrażowego filmu realizowanego ukrytą kamerą. Były tam takie oto pomysły. „Podstawiony aktor przebiera się za cudzoziemca. Ustawia się przed wejściem od zakładów Cegielskiego. Pyta wychodzących robotników: Ja chce kupić fabryka od pan Cegielski.

41

Krótki kurs PRL według Barei

Robotnicy mu tłumaczą, dlaczego nie może tego zrobić, i opowiadają, na czym polega własność socjalistyczna”. Kolejna scenka. „Facet jedzie Trasą Łazienkowską i zatrzymuje się przed końcem trasy, która się urywa. Dlaczego nie ma znaku? Tu nie wolno jeździć. Tak szybko budujecie, że ja zaczekam, aż skończycie. Co będę się pchał w korki uliczne”. „Jesteśmy głęboko przekonani o »kasowości« filmu. We wstępie do niniejszego tekstu podkreślaliśmy wielkie powodzenie filmów z ukrytej kamery w telewizji. Ale także duży ekran notuje bezsprzeczne sukcesy filmów, których nie można w pełni nazwać »dokumentalnymi«, a które z pewnością nie są fabularne, jak *Wspomnienia z przyszłości* czy *Mondo Cane*. Filmy te jak gdyby z pogranicza fikcji i autentyzmu są ostatnio coraz bardziej przez widza poszukiwane. Widz coraz bardziej preferuje jakąś prawdę, jakiś autentyk, przedkładając ten gatunek nad anegdotę, która coraz bardziej się dewaluje” – napisali autorzy scenariusza, Bareja i Fedorowicz³.

„Sądzę, że umiejętność dostrzegania komizmu we wszystkim, co nas otacza, przychodzi w miarę upływu lat i terminowania w zawodzie komediowego reżysera. Pewne rzeczy automatycznie, wbrew mojej woli kodują się we mnie w bardzo wyostrowany satyrycznie sposób. To, czego zwykły obywatel doświadczam, a co kłóci się z logiką, śmieszny – jest dla mnie tworzywem. [...] Wystarczy tylko znaleźć pomysł na konstrukcję wydarzeń. Z tego punktu widzenia zrobienie komedii we współczesnej Polsce byłoby czymś szalenie łatwym, jako że ta nasza zwariowana rzeczywistość dostarcza ku temu masę powodów. Niedorzeczności, jakich mogą nam pozazdrościć ludzie w krajach normalnie zorganizowanych, staram się obserwować i w swoich filmach dyskutować” – mówił reżyser *Misia*⁴. Bareja powtarzał

³ Niepublikowany scenariusz filmu dokumentalnego *W Polskę idziemy* pochodzi z archiwum rodzinnego Hanny Kotkowskiej-Barei.

⁴ *Nie tylko rozśmieszać. Ludmiła Kosycarz rozmawia ze Stanisławem Bareją*, „Exspress Wieczorny” 1981, nr 275.

Bareizm, czyli „porządek panuje w Warszawie”

zresztą często, że gdy zatrzymuje go milicjant do kontroli drogowej, to on koncentruje się nie na swoim wykroczeniu drogowym i mandacie, który zaraz dostanie, ale na błędach językowych popełnianych przez funkcjonariusza. W szkicu wykładu na temat komizmu zaś notował takie swoje krótkie hasła: „Śmiech jest uzewnętrznieniem odniesionego sukcesu, pokonania własnej słabości albo fizycznego przeciwnika. Komedialność moralnego niepokoju. Rozdzźwięk pomiędzy propagandą a rzeczywistością”. Ośmieszanie – według niego – było więc strategią obronną przeciwko komunistycznemu państwu, sposobem na wytworzenie mechanizmów pozwalających na przetrwanie w utopii, która nas otaczała. Ośmieszanie pozwalało też radzić sobie ze strachem. Totalitarna władza, o której opowiadamy dowcipy, przestaje już być tak groźna, spada z piedestału i staje się zwyczajnie groteskowa.

W PRL władza na każdym kroku dawała powody do ośmieszania jej. Jedną z „ulubionych” książeczek propagandowych Barei była pozycja Radzieckiego Biura Informacyjnego, wydana po polsku w 1947 roku pod znaczącym tytułem *O fałszerzach historii*. Kończyła się ona takim oto passusem: „Fałszerze historii i oszczercy dlatego, oczywiście, nazywają się fałszerzami i oszczercami, że nie żywią szacunku dla faktów. Przedkładają ponad fakty kalumnie, oszczerstwa. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że panowie ci będą w końcu musieli przyznać jedną powszechnie znaną prawdę, że kalumnie i oszczerstwa znikają bez śladu, fakty zaś pozostają”. Przyglądanie się prawdziwym „fałszerzom historii”, jakimi byli ówczesni propagandyści, było jednym z ulubionych zajęć reżysera. Bardzo się cieszył, gdy z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego – z działu cymeliów – udało mu się pożyczyć książkę generała Władysława Sikorskiego *Nad Wisłą i Wkrą* poświęconą wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku. W dodatku z autografem autora! Niektóre kartki tej książki były jeszcze nieporozcinane. Bareja był więc jej pierwszym czytelnikiem.

Krótki kurs PRL według Barei

Z każdego wyjazdu zagranicznego reżyser przywoził dziesiątki zakazanych w PRL książek i publikacji. Zaangażował się także w opozycyjną działalność wydawniczą. Drukarz Niezależnej Oficyny Wydawniczej Tomasz Michalak pracował w piwnicy domu reżysera na ulicy Fitelberga w Warszawie. Tam też powstawały kolejne wydania bezdebitowego „Pulsu”, „Zapisu” i „Robotnika”. Widząc kiepski stan sprzętu poligraficznego, Bareja wyjeżdżając na Zachód, postanowił przywieźć z Wiednia nową maszynę drukarską. Miał pojechać swoim starym mercedesem, ale go rozbił. Do Wiednia udał się więc z żoną i córką małym fiatem. Offset został przywieziony na jego dachu w częściach. Maszyna bardzo się przydała. Drukowano na niej dobrej jakości „Tygodnik Mazowsze”, eseje Adama Michnika *Kościół, lewica, dialog* i książki Marka Nowakowskiego. W stanie wojennym historia przyspieszyła. Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego, czyli WRON, zajadłe ścigała Zbigniewa Bujaka, szefa podziemnej „Solidarności”. Wydano za nim list gończy takiej oto treści: „Poszukuje się Bujaka Zbigniewa s. Jana i Heleny Rowińskiej, ur. 29 listopada 1954 roku, zam. Podkowa Leśna, ul. Sosnowa 26. Cechy zewnętrzne: wzrost – 179 cm, oczy piwne, włosy lekko falowane zaczesane na bok, ciemnoblonde, znaki szczególne: blizna na lewej skroni. Wysportowany, b. komandos. Postać szczupła. Aktualnie może posiadać zarost oraz dłuższe włosy”. Stanisław Bareja – wykorzystując swoje filmowe doświadczenie – charakteryzował podziemnego działacza „Solidarności”. Starał się, aby Bujak wyglądał w sposób jak najbardziej odbiegający od opisu zamieszczonego w liście gończym⁵. Świat realny i historia Polski po raz kolejny w doskonały sposób przenikały się z filmową fikcją Stanisława Barei.

5 Informacja zawarta w rubryce „Polityka i obyczaje”, „Polityka” 2000, nr 1.