

repcji filmów obu reżyserów, w tym reakcji na nie władz i cenzury, wrócimy jeszcze nieco dalej, tymczasem warto pochylić się nad podobieństwami bądź różnicami samych filmów Gajdaja i Barei – zarówno w zakresie gatunku, podejmowanych tematów, jak i stylistyki.

Leonid Gajdaj nakręcił w sumie dwadzieścia dwa filmy (licząc także krótkometrażowe), natomiast Stanisław Bareja czternaście (w tym trzy seriale telewizyjne<sup>5</sup>). Jeżeli chodzi o pełnometrażowe filmy fabularne, to dorobek Gajdaja wynosi siedemnaście tytułów, a Barei jedenaście. W podobnym okresie obaj twórcy zadebiutowali jako samodzielni reżyserzy (Gajdaj w roku 1958 *Naręczonym z tamtego świata*; Bareja – w 1960 *Mężem swojej żony*). Kariera przedwcześnie zmarłego Barei trwała nieco krócej, chociaż Gajdaj nie najlepiej odnalazł się w nowej rzeczywistości rynkowo-politycznej i w ostatnich latach swojego życia nakręcił tylko dwa filmy (po dłuższej, trwającej pięć lat, przerwie)<sup>6</sup>. Obaj zajmowali się niemal wyłącznie twórczością komediową (z nielicznymi wyjątkami). Miało to wpływ na krytyczny odbiór pracy obydwu artystów, ponieważ zarówno w Związku Radzieckim, jak i w Polsce Ludowej komedia była spychana na margines i nie uznawano jej za pełnoprawną wypowiedź artystyczną. Z drugiej strony zarówno Gajdaj, jak i Bareja odnieśli olbrzymi sukces komercyjny, którego nie sposób było całkiem zlekceważyć. Wszystkie te cechy powodują, że twórczość obu filmowców można uznać za porównywalną w sposób reprezentatywny.

W przypadku wspomnianych reżyserów nieco inaczej rozkłada się jednak periodyzacja ich twórczości. U Barei sprawa jest dość prosta: reżyser ten zaczynał od nieskomplikowanych, obyczajowych komedii o czysto rozrywkowym charakterze (*Mąż swojej żony* – 1960; *Żona dla Australijczyka* – 1963; *Matżeństwo z rozsądku* – 1966; *Przygoda z piosenką* – 1968). Dopiero w latach 70. tematyka jego filmów zaczyna nabierać wyraźnie satyrycznego charakteru, dochodząc do głosu w szczególności w obrazach *Poszukiwana*, *poszukiwana* (1972), *Nie ma róży bez ognia* (1974), *Brunet wieczorową porą* (1976), *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* (1978) i *Miś* (1980). Ten okres twórczości Barei (uzupełniony o seriale telewizyjne *Alternatywy 4* z roku 1983 i *Zmiennicy* z 1986) uchodzi za klasyczny – jest najwyżej ceniony zarówno przez widzów, jak i współczesną krytykę filmoznawczą. Mimo niezaprzeczalnie komediowego charakteru, filmy te przynoszą gorzką, niekiedy wręcz posępną diagnozę społeczeństwa PRL, jakiej oprócz Barei nie stworzył w takim stopniu chyba żaden inny twórca filmowy (a już na pewno żaden reżyser komediowy). Można zatem przyjąć, że tematyka twórczości Barei ewoluowała od filmów typowo rozrywkowych, obyczajowych, tematycznie raczej błahych – do podejmowania pod płaszczykiem komedii poważnych problemów społecznych i diagnozowania aktualnej rzeczywistości społecznej i politycznej.

Leonid Gajdaj samodzielną reżyserię rozpoczął filmem *Naręczony z tamtego świata* (1958), który mimo że ukazał się w okresie odwilży, wywołał wściekłość cenzury, przez co w rezultacie został okrojony do długości średniego metrażu i w ogóle utrudnił młodemu reżyserowi dalszą pracę filmowca<sup>7</sup>. Antybiurokratyczna satyra, w której autor wziął na cel absurdałny urząd istniejący zupełnie bez potrzeby i dosłownie tonący

<sup>5</sup> Nie licząc szkolnych etud i jednego w dorobku filmu dokumentalnego *Trochę słońca* (1958).

<sup>6</sup> Chodzą o obrazy: *Prywatny detektyw, czyli Operacja „Koopercja”* (1990) i *Na Deribasowskiej ładna pogoda, ale pada na Brighton Beach* (1992).

<sup>7</sup> Zob. szerzej: M. Cybulski, *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Toruń 2013, s. 74-75.

w stosach papierów, paragrafów i sztywno przestrzeganych, za to całkiem oderwanych od życia, przepisów, okazała się zbyt radykalna dla władz radzieckich. Ostra, satyryczna krytyka biurokracji, jaką rozacza Leonid Gajdaj w *Narzeczonym z tamtego świata*, nie miała precedensu we wcześniejszych komediach radzieckich i choć finał filmu (wprowadzenie postaci posługującego się zdrowym rozsądkiem funkcjonariusza milicji oraz likwidacja niepotrzebnych instytucji) mógłby sugerować, że owe wynaturzenia dotyczą tylko części jednostek państwowych i tylko niektórych jej urzędników, a film nie jest diagnozą systemu jako takiego, to jednak całościowy wydzźwięk obrazu okazał się nie do zaakceptowania dla ówczesnych władz. W przeciwieństwie do komedii okresu stalinowskiego i „wczesno odwilżowego”, gdzie ewentualna krytyka społeczna miała charakter łagodny i skrywana była pod czarującą warstwą liryczno-muzyczną<sup>8</sup>, satyra Gajdaja była bezpośrednia i obnażająca groteskowe wynaturzenia rzeczywistości pozaekranowej. Reżyser przypłacił tę bezpardonowość okaleczeniem swojego filmu, ograniczeniem jego dystrybucji i – jak można wnioskować – opóźnieniem rozpoczęcia faktycznej kariery filmowej o co najmniej kilka lat. Jego sytuacji nie poprawił „politycznie poprawny” film *Trzykrotnie zmartwychwstały* (1960), który poniósł fiasko komercyjne. Przełomem okazał się dopiero niepełnometrażowy *Pies Barbos i niezwykły cross* (1961), który otworzył Gajdajowi drzwi do dalszej kariery i w krótkim czasie uczynił go niezwykle popularnym autorem komedii<sup>9</sup>. Bohaterowie tego filmu odnieśli tak duży sukces wśród publiczności, że pojawili się jeszcze trzykrotnie w kolejnych obrazach reżysera. Były to filmy: *Bimbrownicy* (1962), *Operacja „Y” i inne przygody Szurika* (1965) i *Kaukaska branka albo nowe przygody Szurika* (1966). Filmami tymi Gajdaj udowodnił, że bliska jest mu estetyka amerykańskiej komedii satyrycznej z lat 20. oraz tacy reżyserzy, jak Charlie Chaplin czy Buster Keaton, na których wzorował się jednak w sposób twórczy, a nie epigoński<sup>10</sup>. W kolejnych latach Gajdaj nakręcił m.in. filmy: *Ludzie interesu* (1963), *Brylantowa ręka* (1968), *12 krzesel* (1971), *Iwan Wasiljewicz zmienia zawód* (1973), *To niemożliwe!* (1975), *Incognito z Petersburga* (1977). Posługując się one stosunkowo różnicowanym konceptem – od popularnego w latach 60. kina nowelowego po ekranizację uznanych klasyków literatury rosyjskiej. To właśnie okres 1965-1974 uznaje się za „złote lata” twórczości Gajdaja, zwieńczone prestiżową nagrodą zasłużonego artysty Rosyjskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (przyznaną w roku 1974). W kolejnej dekadzie powstają *Po zapalce* (1980), *Totolotek-82* (1982) i *Uwaga – niebezpieczeństwo!* (1985). Ten ostatni obraz, podobnie jak wspomniane wcześniej tytuły zrealizowane na początku lat 90., nie odniósł jednak większego sukcesu, sporym osiągnięciem była natomiast komedia *Totolotek-82*, piętnująca pogoń za łatwym zyskiem i uchylanie się od uczciwej pracy. Gajdaj zmarł w pierwszej połowie lat 90., jednak wydaje się, że nawet gdyby mógł dalej tworzyć, jego nieco już anachroniczna estetyka, nawiązująca do komedii trikowej i slapsticku, niekoniecznie przystająca do nowego kina ery postmodernizmu, nie zyskałaby już popularności podobnej jak w czasach Związku Radzieckiego.

Po bojach z cenzurą, stoczonych wokół *Narzeczonego z tamtego świata*, Gajdaj nigdy już nie powrócił w swojej twórczości do postawy tak jednoznacznie antysyste-

<sup>8</sup> Np. komedie *Wołga-Wołga* (1938) Grigorija Aleksandrowa, *Wierni przyjaciele* (1956) Michaila Kałatozowa, *Noc sylwestrowa* (1956) Eldara Riazanowa.

<sup>9</sup> M. Cybulski, dz. cyt., s. 75-76.

<sup>10</sup> *Kino*, red. K. Damm, B. Kaczorowski, Warszawa 2000, s. 52.

mowej. Ewentualna krytyka społeczna i refleksja egzystencjalna pojawiała się odąd w jego twórczości w znacznie subtelniejszy sposób. Krótkometrażówki *Pies Barbos...* i *Bimbrownicy* przedstawiały rzeczywistość nieco umowną, wręcz baśniową, podlegającą wyraźnej folkloryzacji. W *Operacji „Y”* reżyser tworzy pozytywną postać Szurika, reprezentanta młodego radzieckiego pokolenia z lat 60., który powraca także w *Kaukaskiej brance*, odznaczającej się wyjątkowym dla reżysera kolorytem etnograficznym. Film ten jest udaną, zakamuflowaną krytyką stalinizmu. *Brylantowa ręka*, jeden z największych hitów Gajdaja, to komedia kryminalna o awanturnych inklinacjach, nosząca w sobie wyraźnie parodystyczny rys (co ciekawe, film ten miał pewne problemy z cenzurą, ale natury raczej obyczajowej, a nie politycznej). Satyryczne *12 krzesel* miało już wyraźniej dysydencki klimat, ale złagodzony przez silne wątki antyklerykalne i antyreligijne (a więc zgodne z ideową linią partii). W latach 70. reżyser w większym stopniu zwrócił się w stronę ekranizacji literatury; w obrazach z tego okresu pojawiają się satyryczne „smaczki”, obnażające groteskowo-absurdalny wymiar funkcjonowania radzieckiego systemu i społeczeństwa, które jednakże nigdy nie wychodzą na plan pierwszy, jak ma to miejsce w przypadku Barei.

Stosunkowo obszerna twórczość Leonida Gajdaja zawiera w sobie pewne cechy charakterystyczne, które należałoby uznać za wyznaczniki jego stylu. I tak, istotną jej część stanowią adaptacje rodzimej i obcej literatury humorystycznej, które jednak traktowane są jako punkt wyjścia, a nie materiał do literalnej adaptacji<sup>11</sup>. Odróżnia to Gajdaja od Barei, który pracował w oparciu o scenariusze autorskie, tworzone zwykle wspólnie z Jackiem Fedorowiczem lub – w okresie późniejszym – ze Stanisławem Tymem. Za wyróżniki twórczości radzieckiego reżysera należy także uznać ekscentryzm, wywodzący się z klasycznych wzorców przedwojennych oraz stosowanie triku jako najważniejszego środka wyrazu.

Jakkolwiek niektóre filmy Gajdaja (przede wszystkim przyjęty bardzo negatywnie przez cenzurę *Narzeczony z tamtego świata*) noszą w sobie rys wyraźnie krytyczny wobec otaczającej rzeczywistości społecznej, to jednak jego twórczość nigdy nie przyjęła postawy tak jednoznacznie antysystemowej, jak miało to miejsce w przypadku Stanisława Barei (a dokładnie – jego filmów realizowanych po roku 1970)<sup>12</sup>. Bareja był filmowym dysydentem, solą w oku ówczesnej władzy, Gajdaj realizował swoje filmy przede wszystkim po to, by ludziom ulżyć, dostarczyć im inteligentnej rozrywki w pełnym trudów życiu w epoce Chruszczowa i Breżniewa. Komedia jego były swego rodzaju odskocznią od codziennej nicości i bylejakości życia, śmiech zaś miał pomóc szaremu obywatelowi odprężyć się po znoju całodziennej pracy i zmaganiu z problemami egzystencji w totalitarnej rzeczywistości. Dla Leonida Gajdaja widz zawsze pozostawał na pierwszym miejscu. Nie oznacza to jednak, że Stanisław Bareja o widza nie dbał. Wręcz przeciwnie – jego kino także nastawione było na masowy odbiór, jednak w najsłynniejszych obrazach polskiego reżysera krytyka społeczna oraz ostra diagnoza rzeczywistości politycznej i systemowej zdają się wychodzić na plan pierwszy.

W przypadku obu reżyserów humor budowany jest przede wszystkim w oparciu o sytuację, gagi, jednak warstwa słowna również odgrywa tu istotne znaczenie. Jak-

<sup>11</sup> J. Bauman, R. Jurieniew, *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987, s. 86.

<sup>12</sup> Zob. szerzej: M. Replewicz, *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009, a także: M. Łuczak, *Miś, czyli Rzecz o Stanisławie Barei*, Warszawa 2001 oraz: tegoż, *Miś, czyli Świat według Barei*, Warszawa 2007.

kolwiek ani Gajdaj, ani Bareja nie wpisują się w nurt pełnoprawnego humoru słownego (jak choćby intelektualne komedie Woody'ego Allena), to jednak różnego rodzaju powiedzonka i *bon moty* w obu przypadkach weszły do języka masowego, funkcjonując w nim po dzień dzisiejszy.

Twórczość filmową Leonida Gajdaja, szczególnie tę z lat 60., można bez większego ryzyka przyporządkować do gatunku komedii slapstickowej, która swe triumfy święciła przede wszystkim w amerykańskim kinie niemy. Komedie slapstickowe obfituje w najrozmaitsze gagi, w zawrotnym tempie zmieniające się sceny, a jej zabawna, wartka akcja zapewnia przede wszystkim dobrą rozrywkę, choć poczucie humoru mieła w niej charakter niewyrafinowany<sup>13</sup>. Nie można tego jednak powiedzieć o twórczości Gajdaja, tym bardziej w kontekście wszystkich jego obrazów. Humor Gajdaja jest inteligentny, wysublimowany, oparty na finezyjnej ironii i ciętej ripostie, nigdy na prymitywizmie czy wulgarności. Niemniej jednak skojarzenia z obrazami Charliego Chaplina czy komediami z udziałem Flipa i Flapa są tu jak najbardziej uzasadnione. Tego rodzaju korzeni można także doszukiwać się w filmach Stanisława Barei, ale zaznaczają się one o wiele słabiej – raczej w rozwiązaniach poszczególnych scen niż w całości, która ma charakter wyraźnie satyryczny z elementami absurdu czy wręcz surrealistycznej groteski.

Jeżeli chodzi o kwestie inscenizacyjno-wizualne, twórczość Gajdaja wydaje się nieco bardziej klasyczna, by nie rzec – anachroniczna, wyraźniej nawiązująca do klasyki kina, zarówno w sposobie kadrowania, jak i prowadzeniu aktorów. Na tym tle późna twórczość Barei wydaje się „nowocześniejsza”, ale z drugiej strony nierzadko zarzuca się jej niechlujność warsztatową (chaotyczny montaż, niewybrzmiewające sceny i ujęcia, nadużywanie obiektywu typu transfokator itp.)<sup>14</sup>. Obaj twórcy spotykali się zresztą z krytyką dotyczącą ich jakoby słabego gustu estetycznego, w obu też przypadkach czas miał dość bezwzględnie zweryfikować te pochopne sądy.

Niewątpliwie twórczość Gajdaja posiada swoją podstawową wartość w obszarze humoru, niemniej jednak reżyser ten był także doskonałym obserwatorem rzeczywistości – i to zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Wyniki tych obserwacji na ekranie przybierały postać zdeformowaną, groteskową, żartobliwą, nierzadko o dość głęboko ukrytej prawdzie, która jednak stawała się jeszcze bardziej dojmująca przez zestawienie jej z humorystyczną, rozrywkową warstwą wierzchnią. Komedie Gajdaja – być może jak żadne inne filmy epoki – w kompletny i doskonały sposób oddają ducha epoki imperium radzieckiego, absurdu jego funkcjonowania, rozrośniętą biurokrację, powszechne karierowiczostwo i tępotę umysłową systemowych aparatczyków, a z drugiej strony trudy życia codziennego i daleko posunięte zniewolenie ideologiczne olbrzymich mas społeczeństwa. Ten dysydencki rys z oczywistych przyczyn nigdy nie jest czytelny wprost, jednak bywa obecny w taki czy inny sposób w większości jego filmów<sup>15</sup>.

Zdecydowanie odmiennie rzecz się ma z najważniejszymi i najbardziej znanymi filmami Stanisława Barei. O ile we wcześniejszych jego obrazach z lat 60. o *stricte* obyczajowej tematyce zaczyna się zaledwie zarysowywać delikatna satyra wymierzona przeciwko utracuzsom, cwaniaczkom i drobnym kombinatorom (co w istocie było

<sup>13</sup> *Kino*, red. K. Damm, B. Kaczorowski, dz. cyt., s. 239.

<sup>14</sup> Zob. M. Replewicz, dz. cyt., s. 323-331.

<sup>15</sup> M. Cybulski, dz. cyt., s. 185-190.

po myśli władzy, toteż nie natrafiało na problemy natury cenzuralnej), o tyle w latach 70. reżyser wytacza o wiele cięższe działa. Bareja zaczyna wówczas tworzyć zjadliwe, prześmiewcze komedie, w których ciężar gatunkowy wyraźnie przeniesiony zostaje z anegdoty obyczajowej na satyrę społeczno-polityczną. Dotyczy to praktycznie wszystkich filmów powstałych po roku 1970, w tym dwóch seriali telewizyjnych (nieco „łżejszy” charakter ma tu jedynie *Brunet wieczorową porą*, choć i on nie jest wolny od bardzo wyrazistych tonów satyrycznych)<sup>16</sup>.

I tak, w filmie *Poszukiwany, poszukiwana* Bareja bierze na ostrze swojej krytyki absurdalność socjalistycznej biurokracji, fasadowość przepisów, wreszcie reprezentantów szczególnej kasty „zawodowych dyrektorów” – uosobienia tępych, konformistycznych i bezczelnych aparatczyków zaludniających wszelkie stanowiska i urzędy Polski Ludowej<sup>17</sup>. W *Nie ma róży bez ognia* szydzi bez ogródek z absurdów prawa lokalowego, plastycznie obrazując cwaniaków i kombinatorów, którzy w świecie nieprzyjaznym przeciętnemu, uczciwemu obywatelowi czują się jak ryba w wodzie. *Brunet wieczorową porą* ma nieco łżejszy ciężar gatunkowy, ale – jak wspomniano wcześniej – i tutaj nie brakuje udanych obrazków satyrycznych, obnażających absurdy socjalistycznej rzeczywistości, choć całość ma charakter raczej parodystyczno-kryminalny<sup>18</sup>. Za najbardziej bezpardonowe w krytyce systemu należałoby uznać dwa kolejne filmy Stanisława Barei, czyli *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* oraz *Miś*. Ten pierwszy, czyniąc z głównego bohatera peerełowskiego dyrektora wyzutego z zasad, cynicznego i oportunistycznego, obnaża faktyczny status kasty społecznej mieniającej się elitą państwa ludowego. Dodatkowo film przynosi cały katalog drobnych, sugestywnych scenek, wyśmiewających rzeczywistość tamtych czasów: mamy tu zatem milicjantkę, która podnosi kwotę mandatu za to, że ktoś odważył się rozeźmiać; kontrolę, która za pomocą szpikulców wbijanych w piasek na wywrotkach poszukuje kradzionych z placu budowy cegieł („Co tu wywozić, jak wszystko pokradzione”<sup>19</sup>); załatwianie prezentów i niedostępnych dóbr (rower, motocykl) za pomocą jednego telefonu dygnitarza do właściwej osoby; mandaty za przeklinanie; „oczekiwanie na nieoczekiwaną kontrolę”; nocne kolejki z listami zapisów (to z tego właśnie filmu pochodzi kultowa sentencja „Pan tu nie stał!”); wreszcie panią w okienku PKO, która ze względu na niskie podobieństwo zdjęcia w dowodzie do klienta wypłaca mu jedynie połowę żądanej sumy<sup>20</sup>. Nad tym całym katalogiem absurdów unosi się nieodparte wrażenie o wszechwładzy takich osób, jak Krzakoski, główny (anty)bohater filmu. Tematyka ta zostaje rozwinięta w *Misiu*, najlepszym i najbardziej gorzkim, choć niezaprzeczalnie śmiesznym filmie reżysera. Jak pisze Dorota Skotarczak: „Nigdy dotąd [...] w filmach nie zawarto tylu krytycznych uwag o funkcjonowa-

<sup>16</sup> Por. M. Replewicz, dz. cyt., s. 139-152, 155-164, 171-186. Wyjątek od tej reguły stanowi średniometrażowy film telewizyjny *Niespotkanie spokojny człowiek* (1975), który był dość standardową komedią obyczajową, tamże, s. 167-168.

<sup>17</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 359.

<sup>18</sup> Por. M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007, s. 124-125.

<sup>19</sup> Cytat z filmu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*.

<sup>20</sup> W filmie nie brakuje jawnych aluzji politycznych (znacznie mniej subtelnych niż we wcześniejszych obrazach Barei), jak choćby słynna scena bruderszaftu Krzakoskiego i Dudały, jako żywo kojarząca się z wyśmiewanymi powitaniami Leonida Breżniewa z przywódcami „bratnich narodów”, tamże, s. 200. Podobna scena (pożegnanie Grafa ze swym kompanem Lolikiem) zawarta została również w *Brylantowej ręce* Leonida Gajdaja.

niu systemu socjalistycznego w Polsce"<sup>21</sup>. Dość skomplikowana i niezbyt przejrzysta fabuła *Misia* z pretekstowym wątkiem quasi-kryminalnym służy tylko jednemu celowi: sportretowaniu głównego bohatera i rzeczywistości, w której on funkcjonuje. W filmie tym obraz człowieka, będącego modelowym, ostatecznym „produktem” autorytarnej rzeczywistości, osiąga swoje apogeum<sup>22</sup>. Maciej Pawlicki nazywa głównego bohatera, Ryszarda Ochódzkiego, człowiekiem-symbolem, zjawiskiem najbardziej typowym z typowych, znakiem swojego czasu<sup>23</sup>. Postać ta uosabia wszystkie najgorsze cechy, jakie reprezentowała peerelowska nomenklatura: głupotę, niekompetencję, pazerność, zakłamanie, cynizm, oportunistyczny cwaniactwo itp. *Miś* to najbardziej symboliczny i w swoim ogólnym wydziwieniu chyba najpoważniejszy z filmów Stanisława Barei. W żadnym wcześniejszym diagnoza społeczna nie była tak gorzka, satyra na ludzi i tworzoną przez nich rzeczywistość tak zjadliwa, a zakończenie nie pozostawiało tak niewielu złudzeń co do tego, że będzie lepiej<sup>24</sup>. Co więcej, nie tylko system staje się ofiarą satyrycznego ostrza Stanisława Barei; obraz społeczeństwa jest równie gorzki – w codziennej walce o chleb zwykli obywatele stali się także przebiegli, bezduszni, małostkowi, często po prostu chamscy. Polska Ludowa początku lat 80. ukazana w filmie to kraj, który chyli się ku upadkowi – nie tylko dlatego, że jego oparta na irracjonalnych fundamentach gospodarka wpędza ją w kryzys bez dna, ale także dlatego, że degrengolada społeczna osiągnęła poziom, z którego, jak się wydaje, nie ma już odwrotu. Maciej Replewicz podkreśla, że *Miś* to film bez *happy endu*, a jego poważne zakończenie do dzisiaj budzi kontrowersje<sup>25</sup>.

*Miś* ze swoim podstawowym wątkiem Ryszarda Ochódzkiego oraz niezliczoną liczbą satyrycznych scenek z codziennej rzeczywistości Polski Ludowej jest jej najostrzejszym oskarżeniem, jakie powstało w rodzimej komedii filmowej. Tendencja ta kontynuowana była w serialach telewizyjnych *Alternatywy 4* i *Zmiennicy*. Szczególnie ta pierwsza seria – zamknięta w dziewięciu odcinkach historia mikrospołeczności zamieszkującej nowo wybudowany blok na ursynowskim osiedlu, znajdujący się pod tytułowym adresem<sup>26</sup> – bez pardonu obnaża śmieszno-gorzkie absurdy państwa socjalistycznego. Choć całość nie ma tak jadowitego charakteru jak *Miś*, to główna postać negatywna – zarządca bloku Stanisław Anioł – jest niejako kontynuacją postaci „Rysia-Misia” Ochódzkiego, ucieleśnieniem tych samych modelowych cech postawy zdegenerowanej przez chory system społeczno-polityczny<sup>27</sup>. Ostatnie dzieło Barei, traktujący o stołecznych taksówkarzach serial *Zmiennicy*, w większym stopniu koncentruje się już na wątku obyczajowym i kryminalnym, zarysowując obrazy peerelowskich absurdów niejako w tle głównej historii i siłą rzeczy czyniąc to już z nieco mniejszą wyrazistością.

Jeżeli zatem potraktować twórczość Stanisława Barei z lat 70. i 80. za najważniejszą i najbardziej reprezentatywną część jego filmografii, to podstawowym czynnikiem

<sup>21</sup> D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 225.

<sup>22</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 412.

<sup>23</sup> M. Pawlicki, *Niespotykany spokojny człowiek*, „Film” 1988, nr 15, s. 5. Postać słomianego misia bywa również odczytywana jako metafora ZSRR, por. T. Lubelski, dz. cyt., s. 412.

<sup>24</sup> Obraz ten bywa wręcz zaliczany do nurtu kina moralnego niepokoju, jako jedyna komedia obok *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, por. D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 24; szerzej także: M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 125-137.

<sup>25</sup> Por. M. Replewicz, dz. cyt., s. 234.

<sup>26</sup> Szerzej o motywie blokowiska z *Alternatywy 4* jako mikroświata pisze M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 254-259.

<sup>27</sup> M. Replewicz, dz. cyt., s. 252-258.

odróżniającym ją od kina Leonida Gajdaja będzie jednoznacznie przyjęta optyka kontestacji systemu społeczno-politycznego. Orientacja ta przysparzała reżyserowi nieustannych problemów z cenzurą i niechęci recenzentów. Już pierwsze filmy nowego nurtu u Barei, czyli *Poszukiwany, poszukiwana* oraz *Nie ma róży bez ognia* natrafiły na zarzuty szarżowania, schematyzmu, prymitywizmu<sup>28</sup>. Jednak prawdziwą wściekłość cenzury wywołał obraz *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, który po kolaudacji skierowano na półkę i dopiero po dłuższym czasie zezwolono na jego dystrybucję, ale ograniczono ją do 6 kopii zamiast planowanych 23, a w samym filmie nie obyło się bez licznych cięć i usuwania niektórych scen<sup>29</sup>. Na przekór staraniom władzy i tradycyjnie dla Barei obraz odniósł wielki sukces frekwencyjny<sup>30</sup>. Także *Miś* spotkał się z dużymi zastrzeżeniami cenzury (dotyczyły aż trzydziestu scen), ale na fali rewolucji „Solidarności” w 1980 roku okresowo złagodzone procedury kolaudacyjne i ostatecznie z filmu usunięto tylko kilka ujęć<sup>31</sup>. Film zebrał w kinach ponad pół miliona widzów<sup>32</sup>. Także serial *Alternatywy 4* przechodził aż cztery kolaudacje, a jego wejście na ekrany opóźniło się o prawie cztery lata (stało się to możliwe dopiero na fali gorbaczowowskiej *pieriestrojki* i subtelnej liberalizacji)<sup>33</sup>. Z tą samą sytuacją spotkał się serial *Zmiennicy*, który wyemitowano z rocznym opóźnieniem, czego zmarły w 1987 roku reżyser już nie doczekał. Filmowa twórczość Stanisława Barei spotykała się także z zasadniczą niechęcią krytyki i środowiska filmowego. Zarzucano mu schlebienie niskim gustom, błędy formalne, prymitywizm. Wiele z tych zarzutów wynikało z niezrozumienia; wychowani na wysmakowanym kinie moralnego niepokoju krytycy nie zauważali, że pozorna niedbałość formalna filmów tego reżysera, po pierwsze, przystaje do wykrzywionej, groteskowej, nieuporządkowanej rzeczywistości, o której on opowiada, a po drugie – pełnymi garściami czerpie z najlepszych tradycji komedii kinowej z jej burleskowością, szaleństwem i zaskakującymi gagami<sup>34</sup>. Przede wszystkim musiał jednak upłynąć czas, aby można było zauważyć, jak genialnym dokumentem epoki stały się takie filmy, jak *Co mi zrobisz...*, *Miś* czy *Alternatywy 4*. Komedie Barei nie ograniczają się do swojego (niewątpliwego przecież) rozrywkowego wydzwisku; potrafią być pesymistyczne i gorzkie w przejmująco prawdziwym opisie świata, który był przecież udziałem milionów Polaków przez niemal pół wieku.

Porównanie twórczości komediowej Leonida Gajdaja i Stanisława Barei w pierwszym odruchu wydaje się działaniem dość naturalnym. Obu reżyserów łączy zamiłowanie do komedii z wyraźnym sentymentem do jej przedwojennych, slapstickowych korzeni (choć to ostatnie w większym stopniu dotyczy artysty radzieckiego). Obaj tworzyli mniej więcej w tym samym czasie, ich dorobek ilościowy jest względnie podobny. Zarówno filmy Gajdaja, jak i Barei cieszyły się olbrzymią popularnością wśród widzów, a reżyserzy mają status twórców kultowych po dziś dzień. Obydwaj cechowali się doskonałym zmysłem obserwatorskim, przenosząc na ekran wyraziste „smaczki” otaczającej ich rzeczywistości społecznej, którą traktowali z mniej lub bardziej ironicznym zacięciem. Zarówno Gajdaj, jak i Bareja spotykali się z tymi samymi zarzutami,

<sup>28</sup> Tamże, s. 162-163.

<sup>29</sup> Cenzura zażądała ponad dwudziestu ingerencji w kształt filmu, por. T. Lubelski, dz. cyt., s. 411.

<sup>30</sup> Por. M. Replewicz, dz. cyt., s. 208-209, 213.

<sup>31</sup> Tamże, s. 237-238; także: M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 134.

<sup>32</sup> M. Replewicz, dz. cyt., s. 224.

<sup>33</sup> Tamże, s. 280.

<sup>34</sup> Szerzej o recepcji twórczości Stanisława Barei pisze m.in. M. Replewicz, dz. cyt., s. 322-331.

przynależnymi chyba wszędzie twórcom komediowym, a więc rzekomemu schlebaniu niskim gustom i tandetnej estetyce (w obu przypadkach oskarżenia te, z dzisiejszego punktu widzenia, należy uznać za chybione). Jak widać, Gajdaja i Bareję niewątpliwie wiele łączy. Jest jednak między twórczością tych dwóch reżyserów zasadnicza różnica. Leonid Gajdaj tylko raz – przy okazji filmu *Narzeczony z tamtego świata* – przyjął postawę istotnie krytyczną wobec systemu społeczno-politycznego. Odpokutował to zarówno poważnymi perturbacjami dotyczącymi samego filmu, jak i dalszej pracy reżyserskiej. Odtąd ostrze jego satyry stało się łagodniejsze. Gajdaj raczej sugerował lub przemyczał pewne wątki kontestacyjne, nigdy nie zajmując już pozycji jawnie demaskatorskich i dysydenckich. Odwrótnie Bareja – zaczął od błahych komedii obyczajowych, aby następnie przejść do filmów o jednoznacznie antysystemowej wymowie, regularnie zwalczanych przez cenzurę, wyśmiewanych przez krytykę, ale masowo akceptowanych przez widza. Czy oznacza to, że Gajdaj był oportunistą, a Bareja heroicznym buntownikiem? Oczywiście nie. Takie stwierdzenie byłoby nie tylko krzywdzące dla obu reżyserów, ale świadczyłoby też o nikłym rozumieniu specyfiki tamtych czasów. Nawet w okresach „odwilży” politycznej i liberalizacji cenzury w Związku Radzieckim wypowiedanie się na tematy społeczne i polityczne w sposób, jaki robił to Bareja w Polsce, nie byłoby po prostu w ogóle możliwe. Twórca taki w najlepszym razie zostałby całkowicie pozbawiony możliwości realizowania filmów. Z jednej strony Gajdaj (nauuczony doświadczeniem debiutu) został niejako zmuszony do wybrania subtelniejszej, bardziej zawoalowanej ścieżki krytyki społecznej w swojej twórczości i przemycania jej niekiedy pod powierzchnią wątków obyczajowych, kryminalnych i innych. Z drugiej może w mniejszym stopniu ciążyło na nim przekonanie o misyjnej odpowiedzialności artysty albo też realizowanie tej misji rozumiał jako dawanie zwykłym ludziom rozrywki, chwili oddechu od ciężaru dnia codziennego w autorytarnym świecie. Funkcjonując w innych warunkach politycznych Bareja mógł pozwolić sobie na znacznie więcej. Pomijając stosunkowo krótki okres stalinizmu w dziejach Polski Ludowej, nacisk cenzury nigdy nie był tutaj tak dojmujący jak w ZSRR, a za sprzeciwianie się władzy artystom nie groziły tak daleko idące konsekwencje. Nie oznacza to przecież, że Bareja mógł wypowiadać się w sposób całkowicie swobodny. Historia powstawania jego filmów to dzieje nieustannych utarczek z cenzurą, negocjacji dotyczących każdej niemal sceny, przesuwania terminów emisji, ograniczania liczby kopii itp. Władza robiła, co mogła, żeby krytyczny obraz świata autora *Misia* docierał do jak najmniejszego kręgu odbiorców. O tym, że działania te były skazane na porażkę, świadczą sukcesy frekwencyjne kolejnych jego filmów.

Podsumowując, wypada zaproponować konkluzję, że jakkolwiek twórczość filmowa Leonida Gajdaja i Stanisława Barei wykazuje pewne (niekiedy nawet znaczne) podobieństwa, zarówno w obszarze tematycznym, jak i estetycznym, to określone okoliczności społeczno-polityczne, w jakich była uprawiana, zadecydowała także o znaczących różnicach. Nie można tu także pominąć czynnika zapewne najbardziej istotnego: obaj reżyserzy z powodzeniem mogą zostać uznani za autorów filmowych, odciskających swoje wyraźne, indywidualne piętno artystyczne na dziełach, które wyszły spod ich ręki. To właśnie ten indywidualny, autorski rys, znamionujący niepowtarzalny i jednostkowy talent, jest czynnikiem, który decyduje o tym, że filmografia danego twórcy jest czymś niepowtarzalnym, jedynym w swoim rodzaju i zapisującym własną, odrębną kartę w historii światowego kina.



## BIBLIOGRAFIA:

- Bauman J., Jurieniew R., *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987.
- Cybulski M., *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Toruń 2013.
- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.
- Hendrykowski M., *Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41-42.
- Kino*, red. Damm K., Kaczorowski B., Warszawa 2000.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008.
- Łuczak M., *Miś, czyli Rzecz o Stanisławie Barei*, Warszawa 2001.
- Łuczak M., *Miś, czyli Świat według Barei*, Warszawa 2007.
- Pawlicki M., *Niespotykanie spokojny człowiek*, „Film” 1988, nr 15.
- Płażewski J., *Historia filmu*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.
- Replewicz M., *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Poznań 2009.
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Talarczyk-Gubała M., *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007.
- Wojnicka J., *Kino stalinowskie*, [w] *Historia kina*, t. 2, *Kino klasyczne*, praca zbiorowa pod red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej, R. Syski, Kraków 2011.

Аннотация

Марцин Цыбульский

**Такие разные - так похожие. Фильмы Леонида Иовича Гайдаи и Станислава Барей как зеркала эпохи**

Статья фокусируется на представлении, как общих черт, так и значимых различий между творчеством Леонида Гайдаи и Станислава Барей – двух корифеев кинокомедии, работающих в условиях коммунизма – Советского Союза и Народной Польши. Гайдай и Барей, не смотря на то, что от их смерти прошло уже более двух десятилетий, не перестают уходить за артистов почти культовых, а их фильмы все же очень охотно смотрят следующие поколения, которых еще не было на свете, когда эти режиссеры стали за камерами. Оба они работали в условиях тоталитарных политических режимов, на протяжении практически всей своей карьеры ведя игру с цензурой и борьбу со всемогущей бюрократией и сталкиваясь с остракизмом от окружающей среды «серьезных» режиссеров. Все это нашлось отражение в их фильмах и представлено в этой статье.

Summary

Marcin Cybulski

**So different - so similar. Leonid Gayday's and Stanislaw Bareja's movies as a mirror epoch**

The article hereunder focuses on the presentation of common characteristics and differences between the works of Leonid Gajdaj and Stanislaw Bareja – two outstanding figures of film comedy that were working in the USSR and the Polish People's Republic. Gajdaj and Bareja, though they are dead for more than two decades, they are still very highly regarded and their films are still frequently watched by generations that were not even born when these two directors were working behind cameras. They were both working in authoritarian political regimes, fighting the censorship throughout the most of their careers, the everlasting, degenerated to core bureaucracy and ostracism from the 'serious' film-makers. It is all reflected in their works and was outlined in this article.

