

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1036>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

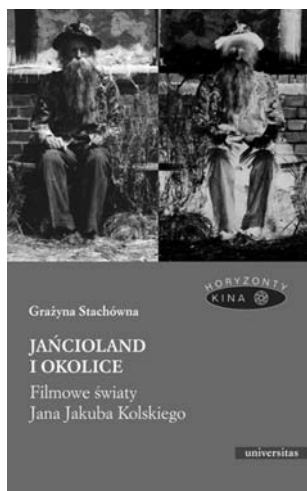
Natasza Korczarowska
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Broniąc Kolskiego

Słowa kluczowe:
Jan Jakub Kolski;
autorstwo filmowe;
mitobiografia

Abstrakt

Grażyna Stachówna, uznana autorka wielu książek i artykułów na temat kina, opublikowała pracę *Jańcioland i okolice. Filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego*, będącą pierwszą monografią w całości poświęconą filmom fabularnym tego reżysera. Badaczka analizuje jego twórczość w kontekście autorstwa filmowego (w modernistycznym sensie tego pojęcia) i *mitobiografii* (fundamentalnego związku pomiędzy dziełem sztuki a biografią artysty) oraz podkreśla wyjątkową pozycję Kolskiego w polskim kinie posttransformacyjnym.



Książka Grażyny Stachówny *Jańcioland i okolice. Filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego* jest pierwszą próbą monograficznego ujęcia fabularnej (kinowej i telewizyjnej) twórczości „Jańcia z Popielaw”. Na gruncie polskich badań filmoznawczych Kolskiemu poświęcono już wprawdzie bardzo wiele uwagi, ale jego filmy były zazwyczaj wpisywane w szersze paradygmaty kulturowo-społeczne. Jako przykład takiego podejścia mogą posłużyć dwie książki mojego autorstwa (*Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego i Andrzeja Kondratiuka* oraz *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*) i liczne artykuły, w których dzieła Kolskiego wykorzystywano między innymi

jako materiał analityczny w badaniach nad językiem (studium Małgorzaty Miławskiej-Ratajczak o idios stylu Kolskiego w książce *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów* lub tekst tej samej autorki o „dziecięcych narracjach” w pracy *Współczesny i dawny obraz dziecka w języku* pod redakcją Leonarda Mariaka i Joanny Rychter) czy problematyką „twórczej zdrady” („Przepis na adaptację” *Jana Jakuba Kolskiego i jego realizacja w filmie „Wenecja”* Aleksandry Smyczyńskiej i *Transgresja unicestwiona? „Pornografie”* Gombrowicza i J. J. Kolskiego Michała Buchowskiego). Osobny korpus tekstów, co w odniesieniu do specyficznej poetyki wczesnych filmów Kolskiego (znaczącą cesurę stanowiłby w tym wypadku film *Daleko od okna*) wydaje się całkowicie zrozumiałe, tworzą artykuły traktujące o (dyskusyjnych) związkach reżysera z realizmem magicznym (*Marquez za kamerą* Sławomira Bobowskiego, *Realizm magiczny w filmie Jana Jakuba Kolskiego „Cudowne miejsce”* Piotra Dobrowolskiego, *Filmowa Arkadia Jana Jakuba Kolskiego* Marty Frydryk). Z ograniczonego do kilku symptomatycznych przykładów przeglądu bogatej literatury przedmiotu wynika, że twórczość reżysera, począwszy od głośnego debiutu *Pogrzeb kartofla* (1990), stanowiła obszar chętnie eksplorowany przez polskich badaczy. Dziwić może zatem, że monografia reżysera ukazała się dopiero teraz.

Omówienie książki Grażyny Stachówny zacząć wypada od wyjaśnienia tytułu. Autorka zdecydowała się bowiem na tytuł prowokujący. Rodowód kontrowersyjnego określenia „Jańcioland” nie jest do końca znany (do dyskursu akademickiego wprowadziła ją Stachówna w artykule opublikowanym w 1998 r. na łamach miesięcznika „Kino”). Autorka pisze: *Nie udało mi się ustalić, kto wymyślił nazwę Jańcioland, a szkoda, bo moim zdaniem zasłużył na nagrodę, np. Syrenki Warszawskiej (nagroda Klubu Krytyki Filmowej SDP) w kategorii wyróżnienie specjalne. Atoli pewne jest, że Jańcioland został utworzony – na wzór Disneylandu – w intencji ironicznej, a nawet prześmiewczej. Najpierw używany był tylko w języku mówionym, potem także w piśmie, w recenzjach krytyków, którzy chcieli okazać swoje lekceważenie dla „kolszczyzny” – kolejny trafny neologizm – i radykalnie zdystansować się wobec wypracowanego przez reżysera autorskiego stylu filmowego* (s. 103). Uznałam tytuł monografii za prowokację, gdyż nie do końca mogę się zgodzić z konstatacją Autorki, że nazwa Jań-

cioland stopniowo traciła ironiczne zabarwienie, a zyskiwała coraz bardziej nobilitujące, by wreszcie stać się określeniem pozbawionym emocjonalnego wyróżnika (s. 103). W moim przekonaniu nazwa Jańcioland nie jest aksjologicznie neutralna i funkcjonuje nadal (co nie pozostaje bez znaczenia w kontekście odnotowanego, także przez Autorkę, spadku popularności Kolskiego wśród widzów i krytyków) jako określenie pejoratywne (*casus „jańciolandu”/„kolszczyzny”* przywodzi na myśl określenie „barreizm”, którego autorem był Kazimierz Kutz). Co więcej, określenie Jańcioland stało się synonimem całej twórczości Kolskiego, a nie tylko jej wczesnej fazy (jak gorzko skonstatował cytowany przez Autorkę reżyser: *Wkładają mnie do szuflady, w której mnie już dawno nie ma*, /s. 100/). W dużej mierze przyczyniły się do tego ostatnie filmy reżysera, które pozostają w zasadzie nieznanymi szerszym kręgom odbiorców, a Kolskiemu – mimo podejmowanych wciąż na nowo wysiłków zmierzających do zmiany wizerunku – już na stałe przypisano „jańciową gębę” (w szczytowym momencie kariery reżysera została ustanowiona nagroda Jańcia Wodnika przyznawana na festiwalu filmowym „Prowincjonalia” w Słupcy). Z takim redukcjonistycznym ujmowaniem dorobku Kolskiego polemizuje Stachówna. Zdaniem Autorki na tzw. Jańcioland składa się wyłącznie osiem pierwszych fabularnych filmów Kolskiego, wobec których zaczęto z czasem stosować ironiczne określenie „kolszczyzna” *oznaczające osobisty kinowy idiolekt reżysera, który już się widzom opatrzył i znudził, stracił dla nich świeżość i siłę przyciągania* (s. 51). Stachówna dostrzega wprawdzie „osobność” filmów składających się na jańciolandowy cykl, ale owa „osobność” nie podlega w jej ujęciu negatywnej waloryzacji. Autorka nie dokonuje, co stało się poniekąd analityczną tradycją, podziału twórczości Kolskiego na dwa wyraźnie oddzielone etapy. Ma na tę twórczość – by posłużyć się cytatem z *Jańcia Wodnika* – „osobne pomyślenie”. Idąc za pomysłem Autorki, można by pokusić się o przedstawienie dorobku fabularnego Kolskiego w postaci układu graficznego czterech koncentrycznych kręgów, których środkiem (*axis mundi*) stanowiłyby Popielawy – „miejsce serdeczne” reżysera. Dostrzegane przez wszystkich badaczy szczególne znaczenie Popielaw dla kształtowania się wyobraźni twórczej Kolskiego znalazło odzwierciedlenie w układzie monografii. *To w Popielawach Kolski przeżył swoją inicjację kinową, czyli pierwsze oczarowania filmowe, które z czasem zmitologizuje w swoich dziełach* (s. 29). Krąg pierwszy, najbliższy Popielawom, to w książce Stachówny filmy składające się na wspomniany Jańcioland. Autorka je analizuje w sposób niezwykle drobiazgowy i traktuje holistycznie. Dostrzega elementy (rozpoznawalny we wszystkich filmach krajobraz, czas lokujący się poza historią, tradycje i rytuały, religijność ludowa i cudowność), które budują spójny obraz „Mitycznej Krainy” wywodzącej się z materii pamięci reżysera. Rozdział II monografii Stachówny jest najbardziej rozbudowany. Wnikliwej analizie zostały poddane wszystkie elementy składowe uniwersum Kolskiego (przykładem skrupulatności badawczej Autorki są partie poświęcone specyfice języka, którym posługują się bohaterowie jego filmów). W miarę oddalania się od „centrum” zmienia się także perspektywa Autorki monografii. Trzy kolejne rozdziały książki („Bliskie okolice”, „Dalekie okolice”, „Obce strony”) zostały zbudowane wedle innej strategii analitycznej. Autorka nie szuka już elementów łączących poszczególne wypowiedzi reżysera, ale wyraźnie podkreśla ich autonomiczny charakter (każdy podrozdział to w zasadzie osobna analiza). Taki układ książki, być może wbrew intencji Autorki, zdecydowanie dowartościowuje „po-

pielawski” etap (choć w tym wypadku należałoby raczej użyć określenia „krąg”) twórczości Kolskiego.

Czyniąc z Popielaw symboliczne centrum uniwersum Kolskiego Stachówna zwraca uwagę czytelnika na niezwykle istotną kwestię filmowego autobiografizmu. Zdaniem Autorki *znajomość rodowodu Jana Jakuba Kolskiego* (obszernie omówionego w rozdziale I) *to nie tylko informacje dotyczące jego prywatnej biografii, ale przede wszystkim ważne wprowadzenie do świata jego filmów* (s. 17). Biografia okazuje się kluczowym narzędziem interpretacyjnym. Tę strategię analityczną zapowiada zdjęcie Kolskiego pozyskane z domowego archiwum (jedyne kolorowe, utrzymane w soczystych barwach) opatrzone podpisem: „Jan Jakub Kolski w Popielawach”, ukazujące jego „prywatną personę” – reżyser, w niezobowiązującym ubraniu, otoczony gromadką psów, pozuje na tle leśnego pejzażu (krajobraz – na co niejednokrotnie zwraca uwagę Stachówna – to istotny element sensotwórczy w imaginarium Kolskiego). Zdjęcie pełni w książce funkcję prologu. W ten sposób w świadomości czytelnika zostaje ustanowiony integralny związek twórczości reżysera z jego prywatnym „ja”.

W pierwszym rozdziale monografii Stachówna posłużyła się niezwykle funkcjonalnym pojęciem mitobiografii w kontekście twórczości Kolskiego. *Mitobiografowie snują na kinowych ekranach opowieści, które mają wyraźny związek z ich prywatną biografją, a więc są uwierzytelnione przez ich osobiste doświadczenia albo też – dodajmy – doświadczenia członków ich rodzin, które trwale zapisały się w przekazach rodzinnych. (...) Strategia mitobiograficzna powoduje przetworzenie życia w kino oraz kreuje prywatne mitologie artystów* (s. 32). Autorka dostrzega niezwykłą konsekwencję, z jaką Kolski tworzy swoje filmowe mitobiografie. Przewijające się w całej twórczości reżysera (i to zarówno filmowej, jak i literackiej) przetworzone „wątki rodzinne” nadają jej charakter koherentny. Dzięki tym wątkom także filmy omawiane przez Autorkę w rozdziale „Dalekie okolice” *wpisują się w artystyczny idiolekt Kolskiego, reżysera, który je stworzył, noszą więc piętno jego osobowości i pamięć jego wcześniejszych dzieł* (s. 223). Stachówna śledzi „wędrujące motywy rodzinne” nie tylko w dziełach należących do cyklu popielawskiego, lecz także w filmach późniejszych. Autorka dowodzi, że historia pojawiającego się w *Afonii i pszczołach* zapasznika Rafała to kolejny wariant losów członka rodziny reżysera Rafała Hendlisa, a *Las 4 rano* należy potraktować jako zapis pracy żałoby Kolskiego po śmierci córki Zuzanny, której monografia jest dedykowana. W podrozdziale „Historie rodzinne” Stachówna zwraca uwagę na szczególne znaczenie *Historii kina w Popielawach*. W tym właśnie filmie – stanowiącym *credo* artystyczne Kolskiego (a zarazem symboliczne pożegnanie z Jańciolandem) – reżyser podjął działania mitobiograficzne na trzech zasadniczych polach znaczeniowych obejmujących *Popielawy, własne dzieciństwo i kino* (s. 33). Z pojęciem mitobiografii doskonale koresponduje, wprowadzone do dyskursu naukowego przez Małgorzatę Czermińską, pojęcie indywidualnego „miejsca autobiograficznego” definiowane jako kategoria, w której *chodzi o zetknięcie biografii pisarza i jego twórczości rozumianej szeroko, jako zespół wszystkich zachowanych wypowiedzi danego autora, to jest utworów tradycyjnie zaliczanych do literatury – łącznie z publicystyką, prywatnymi notatkami, z wypowiedziami utrwalonymi na nośnikach dźwiękowych lub filmowych, a także z dziełami innych sztuk, jeśli takie uprawiał*. Dla Autorki „miejsce autobiograficzne” jest przede wszystkim związane z doświadczeniem egzystencjalnym jednostki i przeciwstawione zbio-

rowym „miejscom pamięci” uznawanym przez wspólnotę (s. 33). Wedle Stachówny Popielawy pełnią funkcję tak definiowanego miejsca. To zarazem konkretna nazwa geograficzna i mit, który Kolskiemu udało się narzucić odbiorcom i którym ich uwiódł.

Pojęcie mitobiografii nie służy Autorce wyłącznie do analizy biograficznego rodowodu Jańciolandu wykreowanego w ośmiu filmach fabularnych (była to kwestia wielokrotnie już podejmowana, także przez samego reżysera). Za pomocą tego pojęcia Autorka dokonała swoistej nobilitacji Kolskiego jako twórcy należącego do kręgu „artystów konsekrowanych” (obok Andrzeja Kondratiuka i Marka Koterskiego), którzy w zasadniczy sposób wpłynęli na polskie kino okresu posttransformacyjnego. Stachówna stwierdza: *Opisując twórczość reżyserów filmowych zmieniających kształt polskiego kina lat osiemdziesiątych XX wieku i po przełomie 1989 roku, Tadeusz Lubelski wprowadził do swej refleksji historyczno-filmowej kategorię mitobiografów – za Przemysławem Czaplińskim – który użył jej do przedstawienia zmian zachodzących w prozie polskiej tego okresu* (s. 32). Wysoka pozycja Kolskiego w hierarchii kinematografii posttransformacyjnej nie wynika jedynie z faktu przynależności do elitarnej grupy mitobiografów. W wywodzie Stachówny wielokrotnie powraca – na zasadzie dyskursywnego lejtymotywu – argument odrębności i niezależności Kolskiego, z których to cech *bierze się zapewne artyzmem JJK i jego osobność, to, że nie może być z nikim porównywany* (s. 14). Ten rys osobowości Kolskiego, determinujący jego wybory artystyczne, ma, zdaniem Autorki, rodowód astrologiczny. Stachówna wprowadza czytelnika w mityczną krainę Kolskiego, wnikliwie interpretując jego horoskop i konsekwencje wynikające z układu planet: *Tak jest wzmocniony przez te wszystkie potężne i szlachetne gwiazdy, że można sądzić, iż urodził się nie tylko po to, by spowodować rewolucję, ale by stworzyć coś wielkiego, co będzie miało wpływ na innych i będzie ich zmieniać* (s. 15).

Artyzm to określenie często pojawiające się w monografii Stachówny. Autorka nie ukrywa się za bezosobowym stylem dyskursu naukowego. Jej książka jest świadectwem niezwykle osobistego stosunku do twórczości Kolskiego, któremu Autorka nadaje status niekwestionowanego autora filmowego. W odniesieniu do Kolskiego Stachówna posługuje się pojęciem autorstwa filmowego na sposób modernistyczny: Autor filmowy to miano najzaszczytniejsze, jakie może zyskać reżyser, oznacza ono bowiem, że twórca wypracował własną poetykę, indywidualny i rozpoznawalny styl ekranowy, który jest wyjątkowy i niepowtarzalny (s. 50). Kolski (autor/demiurg) to – jak deklarował w 2007 r. przywołany przez Autorkę Piotr Zawojski – jeden z nielicznych prawdziwych reprezentantów kina autorskiego w Polsce (s. 50). Warto jednak odnotować, że opinie krytyków i badaczy przytaczane przez Autorkę świadczące o autorskim (w sensie modernistycznym) charakterze twórczości Kolskiego pochodzą zasadniczo z okresu, w którym reżyser święcił największe triumfy, a jego filmy – należące do cyklu jańciolandowego – wydawały się (zwłaszcza na tle desperacko poszukującego własnej tożsamości polskiego kina po 1989 r.) manifestem twórczej odwagi i oryginalności. Niewątpliwą zaletą monografii jest to, że Autorka nie unika drażliwej (zwłaszcza z perspektywy zadeklarowanej admiratorki reżysera) kwestii przyczyn wyraźnego spadku popularności filmów zrealizowanych przez Kolskiego po 2006 r. (paradygmatycznym przykładem tego zjawiska jest recepcja filmu *Afonia i pszczoły* określonego przez jednego z recenzentów mianem utworu kampowego). Autorka,

dostrzegając osłabienie pozycji Kolskiego, konsekwentnie broni całej twórczości reżysera, a ewentualne zarzuty pod jego adresem odpyera kontrowersyjnym argumentem o... zmieniającym się ogólnym poziomie krytyki filmowej. *Różnice ocen, uzależnione od wrażliwości piszących na filmowy świat Kolskiego i na kino w ogóle, są naturalne i zrozumiałe, gorzej, gdy teksty stają się dowodem braku przekonujących kryteriów oceny, znajomości szerszych kontekstów kulturowych i historii kina, a przede wszystkim braku szacunku dla twórcy i wysiłku, jaki wkłada w każde realizowane dzieło* (s. 100). W ujęciu Autorki teksty negatywne w wymowie i traktujące o późnych filmach reżysera wyrażają formułowane w kolokwialnym języku i podlane ideologicznym sosem oceny aroganckich krytyków (s. 100).

W znanym tekście *Obrona Królikiewicza*² Mirosław Przyłipiak dowodził, że każdej kinematografii potrzebny jest Królikiewicz. W ten sposób filmoznawca „bronił” autora *Na wyłot*, wskazując przede wszystkim na jego wyróżniającą się osobowość, nowatorstwo i skłonność do eksperymentowania (w interpretacji Przyłipiaka te cechy usprawiedliwiają w pewnym sensie zarzucaną reżyserowi pretenzjonalność). Autorce monografii Jana Jakuba Kolskiego zdaje się przyświecać podobny cel: „obronić Kolskiego” (szczególnie przed pozbawionymi wrażliwości krytykami). Napisana w pierwszej osobie, pełna polemicznej pasji książka mogłaby nosić tytuł *Każdej kinematografii potrzebny jest Kolski*.

Grażyna Stachówna, *Jańcioland i okolice. Filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego*, Universitas, Kraków 2021.

¹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 182.

² M. Przyłipiak, *Obrona Królikiewicza*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, red. K. Sobotka, ŁDK, Łódź 1987.

**Natasza
Korczarowska**

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książkę *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz pracę *Inne spojrzenie* (2013) poświęconą wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r. Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Czerwińska, M.** (2011) Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki. *Teksty Drugie*, (5), ss. 183-200.
- Przylipiak, M.** (1987) Obrona Królikowicza. W: K. Sobotka (red.). *Film polski. Twórcy i mity* (ss. 139-163). Łódź: ŁDK.
- Stachówna, G.** (2021). *Jańcioland i okolice. Filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego*. Kraków: Universitas.

Keywords:

Jan Jakub Kolski;
film authorship;
mythobiography

Abstract

Natasza Korczarowska

Defending Kolski

Grażyna Stachówna, a renowned author of countless books and articles on film, has just published *Jańcioland i okolice. Filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego* [*Jańcioland and Surroundings. The Film Worlds of Jan Jakub Kolski*], the first monograph entirely devoted to Kolski's feature films. She analyses the director's oeuvre in the context of film authorship (in the modernist sense of the term) and *mythobiography* (fundamental relation between the work of art and the artist's biography) and accentuates Kolski's unique position in post-transformation Polish cinema.