



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jana Jakuba Kolskiego filmowe pejzaże z pamięci i wyobraźni

Author: Jakub Zajdel

Citation style: Zajdel Jakub. (2017). Jana Jakuba Kolskiego filmowe pejzaże z pamięci i wyobraźni. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 183-200). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jakub Zajdel

Jana Jakuba Kolskiego filmowe pejzaże z pamięci i wyobraźni

Pejzażom z pamięci i wyobraźni Jana Jakuba Kolskiego najlepiej przyjrzeć się w filmach fabularnych zaliczanych do cyklu popielawskiego. Mieszczą się w nim filmy zrealizowane w latach 1990–1998: *Pogrzeb kartofla* (1990), *Pograbek* (1992), *Jańcio Wodnik* (1993), *Cudowne miejsce* (1994), *Grający z talerza* (1995), *Szabla od komendanta* (1995) oraz *Historia kina w Popielawach* (1998). Do każdego z tych filmów Kolski napisał scenariusz, wykorzystując wspomnienia rodzinne, własne wspomnienia z lat spędzonych na wsi i osobiste wyobrażenia zjawisk nadprzyrodzonych.

Rodzinne wspomnienia dały twórcy materiał do rozwinięcia dwóch wątków. Pierwszy obejmuje charakterystykę chłopskiej mentalności i zwyczajów, drugi natomiast dotyczy pasji do kina. Obraz chłopskiej mentalności najsilniej został zaakcentowany w *Pogrzebie kartofla*, *Pograbku* i *Cudownym miejscu*. Najbliższa rodzinnej opowieści jest fabuła pierwszego z nich, w której Kolski prezentuje historię opartą na przeżyciach swojego dziadka Mateusza Szewczyka z Popielaw¹. Fascynację kinem odziedziczył Kolski po ojcu i dwóch pokoleniach przodków z jego linii². To rodzinne „obciążenie” znalazło wyraz w filmie *Historia kina w Popielawach*.

¹ Zob. Jan Jakub Kolski – *ekologia duszy*. Z Janem Jakubem KOLSKIM rozmawiał Tadeusz SOBOLEWSKI. „Kino” 1994, nr 3, s. 16–19; M. URBANEK: *Lepsi niż reszta świata. Cudowne miejsca reżysera Jana Jakuba Kolskiego*. „Polityka” 1994, nr 12, s. 11.

² Zob. *Kino Kolskie*. Z reżyserem Janem Jakubem KOLSKIM rozmawiał Zdzisław PIETRASIK. „Polityka” 1995, nr 4, s. 15; B. SOBIESZEK: *Pierwsza kinomaszyna. Plan FILM-owy: „Historia kina w Popielawach”*. „Film” 1998, nr 2, s. 110–111; *Kino parisen*. Z Janem Jakubem KOLSKIM rozmawiał Krzysztof DEMIDOWICZ. „Film” 1998, nr 11, s. 78.

Własne obserwacje życia na wsi zgromadził Kolski, gdy jako nastolatek mieszkał przez kilka lat u swojego dziadka Szewczyka³. Wtedy przyjrzał się chłopom z Popielaw i pobliskich wsi, przede wszystkim zaś oswoił i zapamiętał topografię, roślinność i wygląd okolicy w różnych porach roku. Przekaz rodzinny i doświadczenie życia wiejskiego pozwalają Kolskiemu na stwierdzenie, że zna wieś⁴. Jednocześnie reżyser zastrzega, że jego dzieła to rodzaj historii uniwersalnej, która została osadzona w wiejskich realiach.

O ile na temat swoich inspiracji biograficznych, z których powstawały pejzaże z pamięci, Kolski jasno wypowiadał się w okresie tworzenia cyklu popielawskiego, o tyle krytykom pozostawił rozpoznanie inspiracji pejzaży z wyobraźni. Wyjawiał tylko, że w dzieciństwie bardzo przeżył film Janusza Nasfetera *Kolorowe pończochy* (1960), a później *Żywoł Mateusza* (1967) Witolda Leszczyńskiego. Zapamiętał filmy Andrieja Tarkowskiego, Jiříego Menzla i wczesne utwory Andrieja Konczalowskiego. Pamięć rodzinną z pamięcią kina reżyser powiązał już w swoim debiucie fabularnym, czyli w *Pogrzebie kartofla*. Główny bohater tego utworu nazywa się Mateusz Szewczyk – przypomnę – tak samo jak dziadek Kolskiego ze strony matki, co kieruje uwagę na historię rodzinną. Ale Kolski zatrudnił do tej roli Franciszka Pieczkę, który w filmie Leszczyńskiego grał Matisa (Mateusza). W rezultacie film łączy historię wziętą z życia z uniwersalnym tematem.

Na pytania o literackie inspiracje Kolski odpowiadał, że niewiele czyta. Erudycja, jego zdaniem, utrudnia robienie filmów. Jeśli już szuka lektury, to sięga po publikacje z zakresu historii, historii kultury i etnografii, dotyczące Słowian. Jan Strzałka w recenzji *Jańcia Wodnika* wymienił nazwiska trzech pisarzy, z których twórczością krytycy próbowali powiązać ten film: Jiříego Langera, Brunona Schulza i Jorge Luisa Borgesa⁵. Choć Kolski odcinał się od związków z literaturą, interpretatorzy cyklu popielawskiego wskazywali jego relację z realizmem magicznym, który zyskał w Polsce dużą popularność dzięki tłumaczeniom literatury iberoamerykańskiej. Tadeusz Sobolewski przypomniał, że krytycy ruszyli tropem podsuniętym przez samego reżysera, który wyznał, iż chciałby sfilmować *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza⁶. Jednak po premierze Sza-

³ Zob. *Jan Jakub Kolski – ekologia duszy...*, s. 16–19; M. URBANEK: *Lepsi niż reszta świata...*, s. 11; *Kino Kolskie...*, s. 15.

⁴ Zob. *Jan Jakub Kolski – ekologia duszy...*, s. 17.

⁵ J. STRZAŁKA: *W okolicach Macondo*. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 10, s. 11.

⁶ Zob. *Jan Jakub Kolski – ekologia duszy...*, s. 18.

bli od komendanta, szóstego filmu z popielawskiego cyklu⁷, Sobolewski pisał po części w imieniu środowiska krytyków: „Chcieliśmy go zrobić w »moralny niepokój«, przebrany w szaty »realizmu magicznego«”⁸. Ostatecznie trzeba było przyznać, że „wrabianie” Kolskiego nie wytrzymało próby trzeźwego spojrzenia i recenzentom pozostało przyznać, że źródłem filmowej wyobraźni Kolskiego najlepiej upatrywać w kulturze ludowej⁹.

Pejzaże z pamięci

Na pejzaże z pamięci składają się krajobrazy ludzkie i przyrodnicze. Mateusz Werner zauważa po obejrzeniu *Pogrzebu kartofla*, że przesłanie tego filmu podważa rozpowszechniony „mit polskiej wsi, przechowującej wartości, ocalającej ideały chrześcijaństwa”¹⁰. Piotr Lis, jakby komentując to spostrzeżenie, dodaje: „I gdy władzę zdobyli komuniści, pozostały dwa bastiony niepodległości – Kościół katolicki i nieskolektywizowana wieś. W tej sytuacji każda próba krytyki instytucji kościelnych czy polskiej wsi od razu przesuwiała piszącego na pozycje władzy”¹¹. To oczywiście prawda, ale trzeba dodać, że na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, tuż

⁷ *Grający z talerza* i *Szabla od komendanta* mają ten sam rok produkcji (1995), ale w informacjach o datach premier występują rozbieżności. W *Leksykonie polskich filmów fabularnych. XX wiek* podano następujące daty: *Grający z talerza* – 7 listopada 1995 roku; *Szabla od komendanta* – 11 listopada 1995 roku. Są to daty projekcji tych filmów w czasie XX Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, który odbył się w dniach 6–12 listopada 1995 roku. Natomiast portal <http://filmpolski.pl> nie podaje daty premiery *Grającego z talerza*, a jako datę premiery *Szabli od komendanta* wskazuje 26 kwietnia 1996 roku. Publikując 25 kwietnia 1996 roku recenzję filmu *Szabla od komendanta*, Sobolewski znał już oba filmy Kolskiego wyprodukowane w roku 1995, a więc można uznać, że swoją opinię o związku filmowej twórczości z realizmem magicznym wyraził z perspektywy odbioru sześciu filmów cyklu popielawskiego. Zob. *Leksykon polskich filmów fabularnych. XX wiek*. Oprac. zespół pod kier. J. SŁODOWSKIEGO. Warszawa 2001, s. 249, 787; *Grający z talerza*: <http://film.polski.pl/fp/index.php?film=126528>; *Szabla od komendanta*: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=126501>. Dostęp: 14.11.2016.

⁸ T. SOBOLEWSKI: *My lubim sielanki*. „Gazeta Wyborcza” z 25.04.1996, s. 11. Zob.: J. STRZAŁKA: *W okolicach Macondo...*, s. 11; TEGOŻ: *Kto boi się wejść do lasu?*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 8, s. 12.

⁹ Zob. T. LUBELSKI: *Przypowieść o zaczynaniu od nowa*. „Kino” 1994, nr 3, s. 20; K. JABŁOŃSKA: *Zobaczyć, co jest za horyzontem*. „Więź” 1995, nr 3, s. 170.

¹⁰ M. WERNER: *Żywią y bronią*. „Kino” 1991, nr 7, s. 22.

¹¹ P. LIS: *Obrazek naiwny*. „Kino” 1993, nr 6, s. 18.

po przełomie ustrojowym, w świadomości społecznej wciąż aktualne były również mity stworzone przez komunistyczną propagandę. Jednym z nich był mit o moralnym prawie robotników rolnych i małorolnych chłopów do ziemi rozdawanej w ramach reformy rolnej, którą komuniści zainicjowali dekretem Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 roku.

Wspierające ten mit opisy można znaleźć między innymi w pracach przesłanych do redakcji gazety „Głos Pracy” z okazji konkursów na wspomnienia o tym, jak poprawiło się życie ludzi w socjalistycznym państwie¹². Dla ilustracji przywołam dwa przykłady. Wanda Cicha, córka robotnika rolnego, tak wspominała życie swojego ojca: „Ojciec był dobry i niezwykle pracowity, ale ponieważ nigdy nie robił na swoim, ludzie go bardzo wyzyskiwali. Bo my posiadaliśmy tylko pół hektara gruntu, trzeba więc było szukać chleba u innych. Tak się utarło, że za jego pracę jeść mu dali, konia pożyczili i owocu spadłego z drzewa nie żalowali. Ale pieniędzy, jak było umówione, nie dawali prawie nigdy”¹³. O wyzysku ze strony właścicieli ziemskich pisał Robert Iracki, którego ojciec „pracował jako fornal w pańskim majątku w Moniakach. Praca jego nie wystarczała jednak nawet na to, aby zjeść codziennie kawałek chleba i od czasu do czasu spróbować mięsa. [...] Nieodłącznym towarzyszem naszego życia był więc głód i łyzy. Te łyzy nie wzruszały nikogo, bo wszyscy żyli podobnie jak my. Z wyjąt-

¹² Redakcja „Głosu Pracy” ogłosiła dwa konkursy na wspomnienia. Oba były związane z „okrągłymi” rocznicami ogłoszenia manifestu PKWN. Inicjalny anons o pierwszym konkursie, któremu patronowało hasło *10 lat nowego życia*, redakcja opublikowała 22 lipca 1953 roku, a listę nagrodzonych prac podano dokładnie rok później. Drugi konkurs, któremu nadano hasło *Jaką przebyłem drogę*, redakcja zapoczątkowała na przełomie sierpnia i września 1963 roku. 22 lipca 1964 roku wydrukowano fragmenty sześciu wspomnień, a listę osób nagrodzonych opublikowano tego samego roku w listopadzie. Zob. *Do Czytelników „Głosu Pracy”*. „Głos Pracy” z 22.07.1953, s. 4; Redakcja „Głosu Pracy”: *Rozstrzygnięcie konkursu na pamiętnik lub wspomnienie p.t. „10 lat nowego życia”*. „Głos Pracy” z 22.07.1954, s. 8; *Nasz nowy, wielki konkurs: „Jaką przebyłem drogę”*. „Głos Pracy” z 31.08–01.09.1963, nr 207, s. 1; Zakładowy działacz związkowy, spawacz lat ponad 50: *Rozkazuję obywatelowi...*; Wychowawca w Domu Dziecka, lat 33: *Parcelaki*; Marynarz – oficer – nawigator, działacz partyjny, lat ponad 50: *Z portu do matrosów*; Nauczyciel – zastępca kierownika szkoły, lat ponad 50: *„Ustawiła” mnie młodzież*; Sekretarz Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, lat 67: *Kuśnierz na gospodarce*; Technik włókiennictwa, lat 40: *Dano mi pieczątki*. „Głos Pracy” z 21–22.07.1964, s. 4–5; *Rozstrzygnięcie konkursu na wspomnienie p.t. „Jaką przebyłem drogę”*. „Głos Pracy” z 14–15.11.1964, s. 1, 5.

¹³ W. CICHA: *Nowe mody... Pamiętnik Wandy Cichej, przodownicy pracy z huty „Będzin”, spisany przez Wiktorię Musiał*. „Głos Pracy” z 2–3.10.1954, s. 4.

kiem tylko panów Zubrzyckiego i Parkowskiego, którym trzeba było czapkować...”¹⁴. Opisy podane przez Cichą i Irackiego dotyczą okresu przed II wojną światową. Oboje zapamiętali co prawda życie w nędzy i – co ważniejsze – poniżenie, jakiego doznawali ich rodzice oraz oni sami, ale nie znajdowali powodów, które uzasadniałyby fatalne położenie ich rodzin. Teza zawarta w tych wspomnieniach jest jasna: zamożni mieszkańcy wsi (chłopi i właściciele ziemscy) wykorzystywali ubogich, uczciwych i pracowitych. W perspektywie tak nakreślonych stosunków społecznych na wsi rozdanie ziemi w przeprowadzonej po wojnie przez komunistów reformie rolnej było aktem sprawiedliwości. Racja moralna bowiem była całkowicie po stronie robotników rolnych i małorolnych chłopów.

Wcześniejszą próbę podważenia tego propagandowego obrazu wsi można dostrzec w filmie Włodzimierza Haupego *Głos ma prokurator* (1965), którego akcja toczy się przed wojną i po wojnie, z pominięciem okupacji. Głównymi bohaterami są Wojciech Trepą i Andrzej Tabor. Obaj pochodzą z ubogich chłopskich rodzin, obaj też po zmianie ustroju osiągnęli awans materialny i społeczny. Trepą jest starszy od Tabora o dwadzieścia trzy lata; jak stwierdza Tabor, dzieli ich różnica jednego pokolenia. W powojenną rzeczywistość każdy z nich wszedł w innym momencie swojego życia. Trepą miał na sumieniu morderstwo. Tabor w wieku piętnastu lat, z nadzieją na dalszą naukę w szkole, wyjechał do miasta. W nowym ustroju Trepą otrzymał ziemię z reformy rolnej, stał się szanowanym gospodarzem i popełnił drugie morderstwo. Tabor ukończył studia prawnicze, został prokuratorem i zięciem profesora, poznanego prawdopodobnie w ciężarówce, którą w młodości jechał do miasta. Protagonista spotkał się z Trepą w trakcie śledztwa, w którym przypadły im role oskarżyciela i oskarżonego. Sprawa dotyczyła drugiego morderstwa, bo pierwsze się przedawniło, ale żeby osądzić Trepą, trzeba było poznać motywy obu popełnionych przez niego przestępstw. Za pierwszym razem, w 1930 roku, Trepą zabił narzeczonego swojej siostry Jadwigi, który zwlekał z ożenkiem, chociaż Jadwiga była w ciąży, a ojciec zgodził się dać jej w posagu dwie morgi ziemi. Dla Trepów było to nie tylko upokorzenie, lecz także zapowiedź nędzy, ponieważ po oddaniu dwóch morgów nie mieli już na czym gospodarować. Pozbawieni ziemi, spadliby w hierarchii wiejskiej społeczności na najniższy poziom pracowników najemnych. Typowo zatem dla opowieści związanych z mitem pokolenia walki utrzymanie własnej

¹⁴ R. IRACKI: *W kraju, gdzie praca nie chyli, lecz prostuje plecy*. „Głos Pracy” z 9–11.04.1955, s. 5.

godności staje się najważniejszą motywacją postaci. Ale jednocześnie należy zauważyć, że w filmie *Głos ma prokurator*, inaczej niż we wspomnieniach, których fragmenty cytowałem, upokorzenie nie spada na bohaterów ze strony bogatych chłopów lub rządcy we dworze, lecz jego sprawcą jest stary Kotula, ojciec narzeczonego Jadwigi, chłop z tej samej wsi, tak samo biedny jak Trepa. Na podstawie przebiegu akcji można przypuszczać, że Karol Kotula chciał się żenić, ale ojciec go powstrzymywał. Stary Kotula doskonale zdawał sobie sprawę, że żądając dwóch morgów, pozbawia Trepów głównego źródła utrzymania, ale bez tej ziemi jego syn nie utrzymałby własnej rodziny. Nie wiadomo, czy wahał się z powodu wyrzutów sumienia, czy zamierzał wytargować jeszcze więcej. Wiadomo natomiast, że Wojciech Trepa nie chciał zabić. W gniewie uderzył narzeczonego siostry wiosłem, ale być może jedynie go ogluszył. Młody Kotula wpadł do rzeki, przyczyną jego śmierci mogło więc być utonięcie. Cała tragedia zrodziła się zatem, jak zauważa Tabor, z „biedy i rozpaczy”.

Uformowany na podstawie wspomnień pejzaż ludzki wsi w filmach Kolskiego bliższy jest filmowi Włodzimierza Haupego niż wspomnieniom nadesłanym na konkurs „Głosu Pracy”. W *Pogrzebie kartofla* Szewczyk powraca do domu z obozu koncentracyjnego i dowiaduje się, że jego dawni sąsiedzi nie chcą go we wsi. Z niechęcią oddają mu jego dobytek, który wcześniej rozdzielili między siebie. Musieliby też uwzględnić go przy podziale ziemi w ramach reformy rolnej, a tego nie chcą zrobić. Starają się przegnać Szewczyka. Nie ma tu przeciwstawienia bogatych gospodarzy biedakowi. Mieszkańcy Popielaw są tak samo biedni jak Szewczyk, trudno zatem mówić o chciwości. Bohaterowie starają się wykorzystać każdą okazję, by zdobyć coś, co pomogłoby im w zaspokojeniu podstawowych potrzeb. Między nimi a Szewczykiem nie toczy się gra o majątek, lecz o przedmioty codziennego użytku. Gdyby sprawa trafiła do sądu, to prokurator Tabor znów mógłby powiedzieć, że tragedia zrodziła się z nędzy i rozpaczy.

Mirosław Winiarczyk, charakteryzując postacie zamieszkujące Popielawy i okoliczne wsie, zauważył, że reprezentują one wiele negatywnych cech: „Świat *Cudownego miejsca*, podobnie jak wcześniejszych obrazów, zaludniony jest ludźmi niezupełnie normalnymi, wręcz obłąkanymi, prymitywnymi i nawiedzonymi. Nie są to tylko tzw. święci idioci, zaludniający od stuleci krajobraz wiejski. Kolski wydobywa ich złowrogie często cechy, które kreują obyczaje, będące połączeniem pogaństwa, prymitywu i chrześcijaństwa”¹⁵.

¹⁵ M. WINIARCZYK: *Dyskretny urok bluźnierstwa*. „Prawo i Życie” 1995, nr 8, s. 30.

Ale są dwa typy postaci, których Kolski nie deprecjonuje: nadwrażliwiec¹⁶ i matka. Postaci nadwrażliwców (w kolejnych rolach pojawia się Mariusz Saniternik) są depozytariuszami empatii i bezinteresownej miłości wbrew interesowności środowiska społecznego. W *Pogrzebie kartofla* tylko Pasiasia żałuje tego, co się stało, i to on wyjawia Szewczykowi prawdę o śmierci jego syna, za którą odpowiedzialni są mieszkańcy wsi. Bezinteresowność w miłości znajduje wyraz w *Cudownym miejscu* i w *Historii kina w Popielawach*. W obu filmach postaci grane przez Saniternika cierpią z powodu nieodwzajemnionej miłości. Wśród tych nadwrażliwych postaci tylko Pograbek uświadamia sobie, że ważne są także jego uczucia, i zmusza kowala Heńka Materkę, by oddał mu żonę. Obok postaci kreowanych przez Saniternika pojawiają się dwaj nadwrażliwcy bezinteresownie kochający sztukę. Pierwszym jest Lunda, skrzypek zakochany w muzyce, drugim natomiast – Andryszek I żyjący miłością do idei ruchomych obrazów. Bohater ten ginie, gdy tylko zdradza swoją bezinteresowną miłość dla przyziemnego uczucia do kobiety.



Fot. 19. Franciszek Pieczka i Mariusz Saniternik w filmie *Pograbek*

¹⁶ Zob. M. URBANEK: *Lepsi niż reszta świata...*, s. 11.

W filmach Kolskiego bezinteresownie kochają również matki. Julka nie zgadza się odsprzedać własnego dziecka Pograbkowi, chociaż za otrzymane pieniądze zdołałaby wyjechać do miasta, gdzie, jak ją przekonuje Pograbek, mogłaby zdobyć wykształcenie i żyć znacznie wygodniej. A jednak Julka, kierując się miłością macierzyńską, odrzuca szansę wyjazdu. Również Weronka, żona Jańcia Wodnika, ani przez moment nie waha się kochać dziecka urodzonego z diabelskim ognikiem. W kontraście do postaci nadwrażliwców i matek Kolski rysuje większość pozostałych mieszkańców wsi, którzy we wszystkim szukają własnej korzyści. Dla własnej korzyści chłopci krzywdzą Szewczyka w *Pogrzebie kartofla*, Stasina jest skłonny sprzedać dziecko Julki Pograbkowi, a Jańcio Wodnik łatwo ulega radom napotkanego sztukmistrza Stygmy, żeby zarabiać na leczeniu wodą. Warto zwrócić uwagę, że w *Jańciu Wodniku* również klątwa rzucona na wieś przez Dziada ma swe źródło w jego niezaspokojonej potrzebie. Otóż Dziad znajduje konia wypędzonego przez jednego z gospodarzy. Koń (trzeba dodać: darmowy) bardzo by mu się przydał, co kilkukrotnie powtarza. Niestety, zwierzę zdycha, zanim Dziad zdążył je zaprząć do ciągniętego wózka. Gdy bohater widzi, że nie będzie miał z konia żadnej korzyści, rzuca klątwę na mieszkańców wsi.



Fot. 20. Horyzont – linia oddzielająca znany świat od tajemnicy. Kadr z filmu *Jańcio Wodnik*

Ten pejzaż ludzki Kolski łączy z pejzażem przyrodniczym, który zapamiętał z dzieciństwa. Jest to krajobraz wiejski. Dominują w nim pola i łąki. Wśród nich stoją pojedyncze domy i zabudowania gospodarskie. W oddali czasami widać las. W wywiadzie przeprowadzonym z Kolskim po kinowej premierze *Jańcia Wodnika* Sobolewski zapytał reżysera o znaczenie pejzażu przyrodniczego w tym filmie: „*Jańcio Wodnik* rozgrywa się na innej scenie niż całe polskie kino. Scena jest taka: stoi dom; za nim pole; nad tym wszystkim niebo, dużo nieba, aż po horyzont. Przez cały czas trwania filmu wyczuwa się obecność horyzontu, otaczającego ludzi”¹⁷. Trzeba zaznaczyć, że taką kompozycję obrazów pejzażu można dostrzec również w innych filmach z popielawskiego cyklu. Komentując spostrzeżenie krytyka, Kolski wyjaśnił, że horyzont jest dla niego linią oddzielającą znany świat od tajemnicy, od świata, którego można się jedynie domyślać.

Pejzaże z wyobraźni

Trzeba podkreślić, że w filmach Kolskiego granica między pejzażami z pamięci a pejzażami z wyobraźni jest nieuchwytna, tak jak linia horyzontu, która choć rysuje się wyraźnie, to jednocześnie znika, gdy ktoś stara się ją wytyczyć. Pejzaże z wyobraźni są rozszerzeniem pejzaży z pamięci. Pisała o tym Natasza Korczarowska: „Nie ma już Popielaw w kształcie istniejącym w pamięci, lecz jest świadomość trwałości i niezmienności tego »miejsca« wykreowanego także, a może przede wszystkim, na swój własny prywatny użytek. Wciąż żywe są także składające się na »materiał wyobrażeniowy« obrazy wyniesione z dzieciństwa, obrazy, które reżyser swoją wyobraźnią i mocą nagromadzonego przez lata doświadczenia »dopełnia«. To doświadczenie wiedzie artystę ku nowym, niespenetrowanym dotąd obszarom, ku pytaniom, których dziecko postawić nie mogło, ale z którymi uporać musi się dorosły, by »przekroczyć siebie« i poszerzyć granice swego świata”¹⁸. W rezultacie, jak pisała Anita Piotrowska, Kolski prezentuje „obrazy utkane ni to z pamięci, ni to z wyobraźni”¹⁹.

¹⁷ Jan Jakub Kolski – *ekologia duszy...*, s. 16.

¹⁸ N. KORCZAROWSKA: *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*. Kraków 2007, s. 157.

¹⁹ A. PIOTROWSKA: *Remiza Paradiso*. „Kino” 1998, nr 11, s. 27.

Tadeusz Lubelski argumentuje, że źródła wyobraźni Kolskiego leżą w kulturze ludowej: „To w ramach ludowej wyobraźni zjawiska nadprzyrodzone harmonijnie współlistnieją z rzeczywistością”²⁰. Zdaniem badacza, Kolski nie zaczerpnął wiedzy o kulturze ludowej z książek, ale nasiąknął nią, jak można się domyślać, podczas dorastania na wsi. Sam reżyser potwierdza to przekonanie, mówiąc, że „kulturę można przyswajać także inaczej, przez »osmozę«, po prostu wchłaniać ją zmysłami. To jest mój przypadek”²¹.

Zastanawiając się nad tą wypowiedzią Kolskiego, można dojść do wniosku, że mieszkając w Polsce, reżyser musiał nasiąknąć nie tylko polską kulturą ludową, ale również wyobrażeniami zawartymi w dziełach polskich romantyków. Druga część przytoczonego zdania czyni ten trop jeszcze bardziej atrakcyjnym. Właśnie w romantyzmie przykładano wielką wagę do zmysłowego doświadczenia świata. Nie chcę postawić tezy, że Kolski jest nowym Adamem Mickiewiczem lub Juliuszem Słowackim. Uważam natomiast, że warto zadać pytanie o to, czy model świata i jego poznania, leżący u podstaw pejzaży z wyobraźni, nie jest, przynajmniej do pewnego stopnia, zbieżny z założeniami wyobraźni romantycznej. Jak pisze Wojciech Gutowski, „romantycy rozbili tę [opisaną w klasycystycznej literaturze – J.Z.] spójną, integralną przestrzeń, odkryli świat otwarty, nieskończoność, której nie można uchwycić w uniwersalnych regułach rozumu. Odkryli przestrzeń, w której jednostka nie może zorientować się według jakiegoś ogólnego planu, wspólnej dla wszystkich mapy, lecz musi na nowo, dla siebie rozpoznać i oznaczyć kierunki, nadać im sens wedle własnego czucia, widzenia, według własnej samowiedzy”²².

Przestrzenią zaprojektowaną przez Kolskiego jest wieś. Tylko pozorne życie jej mieszkańców toczy się dobrze znanym rytmem. Sobolewski zwraca uwagę, że Kolski, choć nadaje filmowej wsi nazwę wsi istniejącej w rzeczywistości pozafilmowej, to traktuje ją jak scenę życia „poszerzoną aż po horyzont. Na tej scenie toczy się dramat, w którym biorą udział różne tajemne moce. Przy czym znaki dobra i zła, boskości i diabelstwa zostają pomyłone, zakryte przed błądzącym człowiekiem – co jednak nie zdejmuje z niego odpowiedzialności za dokonany wybór”²³. Głównie

²⁰ T. LUBELSKI: *Przypowieść o zaczynaniu...*, s. 20.

²¹ *Kino Kolskie...*, s. 15.

²² W. GUTOWSKI: *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polki*. Toruń 2001, s. 7.

²³ T. SOBOLEWSKI: *Jańcio Filozof*. „Gazeta Wyborcza” z 22.02.1994, s. 9.

nym zaś zadaniem, jakie reżyser stawia bohaterom pojawiającym się na tej scenie, są rozpoznanie i trafne nazwanie zła²⁴. Z rozpoznaniem zła nie potrafili sobie poradzić chłopci, którzy skrzywdzili Szewczyka. Nie radzą sobie z tym zadaniem Kuścyczka i Pograbeł, którzy tak bardzo pragną mieć dziecko, że starają się je kupić za pieniądze. Jańcio Wodnik, otrzymawszy dar uzdrawiania, nie rozpoznaje w Stygmie kusiciela, który kieruje go na fałszywą ścieżkę. Ksiądz Jakub, chcąc czynić dobro, jak pisze Jan Olszewski, dopuszcza się czynów, które deprecjonują go jako duszpasterza: „[...] bije w twarz parafiankę, która zachowuje się nagannie podczas mszy; akceptuje z entuzjazmem pogłoski o cudzie – do tego stopnia, że gotów jest inicjować proces beatyfikacyjny; w porywie gniewu wzywa penitenta – niepoprawnego grzesznika-kazirodcę – by ten popełnił samobójstwo”²⁵. Jakubek Szewczyk stara się ożenić swojego syna Janeczka z niewłaściwą kobietą, by wypełnić rozkaz, który dał mu Pan Komendant. Wreszcie Andryszek V krzywdzi najbliższe mu osoby, nie mogąc znieść, jak pisze Katarzyna Kubisiowska, „twórczego nienasycenia”²⁶.

W rozważaniach na temat wyobraźni romantycznej Meyer H. Abrams podkreśla, że dla romantyków spirala jest metaforą, którą należy opisywać rozwój dziejów²⁷. Romantycy uważali, że świat trwa w ruchu. Ruch ten stanowi rezultat dążenia jaźni do poznania. Pierwszym krokiem jaźni na tej drodze jest uświadomienie sobie różnicy pomiędzy nią a nie-jaźnią. Tak zapoczątkowany proces prowadzi do zrozumienia zróżnicowania świata i określenia jaźni przez nie-jaźń. Tym aktem jaźń wraca do siebie, ale na wyższej płaszczyźnie. Omawiając tę kwestię, Abrams pisze: „Filozofia romantyczna jest więc przede wszystkim metafizyką integracji, której kluczową zasadą jest »pogodzenie« lub też synteza wszystkiego, co podzielone, przeciwstawione, skłócone”²⁸. Na uporczywie prowadzone przez Kolskiego w kolejnych filmach próby scalenia podzielonego świata zwrócił uwagę Sobolewski: „W świecie Kolskiego zostają rozbrojone wszelkie konflikty, jakimi żyje społeczeństwo, które niesie historia, polityka. Odbijają się one w jego filmach dalekim echem i zostają unieszkodliwione.

²⁴ Zob. Jan Jakub Kolski – *ekologia duszy...*, s. 16.

²⁵ J. OLSZEWSKI: *Zwycięstwo bałwanów*. „Film” 1995, nr 2, s. 52.

²⁶ K. KUBISIOWSKA: *Czas Kolskiego*. „Film” 1998, nr 11, s. 84.

²⁷ Zob. M.H. ABRAMS: *Formy wyobraźni romantycznej*. Przeł. P. GRAFF. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 216.

²⁸ Tamże, s. 215.

Oswojony jest wszelki lęk²⁹. Krytyk nie dostrzegł, że po pogodzeniu przeciwstawionych sobie elementów tego świata w większości filmów nie powraca on już do pierwotnego stadium. Wyjątkiem jest, moim zdaniem, *Cudowne miejsce*. Nie ma w tym filmie znaków świadczących o odnowieniu dziejów przedstawionej społeczności na wyższym piętrze samoświadomości.

Korczarowska tłumaczy dążenie Kolskiego do przekraczania granic dobrze znanego świata zakorzenioną w biografii reżysera wolą zintegrowania własnej tożsamości³⁰. Reżyser zmaga się z pytaniem o swoją tożsamość, gdyż czuje się zawieszony między byciem Polakiem i Żydem. Ta odrobina żydowskiego pochodzenia zbliża twórczość Kolskiego do dokonania Brunona Schulza, co Korczarowska ilustruje kolejnymi porównaniami i analizami. Jednocześnie zdobywanie samoświadomości w celu samodoskonalenia jest bliskie filozoficznym tezom romantyków.

Nietrudno się domyślić, że najbardziej wyrazistym przykładem romantycznego wyobrażenia porządku świata jest *Jańcio Wodnik*. Lubelski zwraca uwagę, że aby świat powrócił do równowagi, Jańcio musi oddzielić zło od dobra: „Znamienne, że już w pierwszej scenie dialogowej, bezpośrednio po inicjalnej sekwencji z dziadem, Jańcio rozważa winę Sochy, ale jej się nie przeciwstawia. Świadomość grzechu daje jednak szansę odkupienia. Tak właśnie dzieje się w finale filmu”³¹. Proces integracji świata wygląda zatem następująco. Socha bije i wypędza starego konia. Żaden z mieszkańców wsi, włącznie z Jańciem, nie reaguje na ten uczynek. Po śmierci konia Dziad rzuca kłatwę na wieś. Jańcio nabywa zdolność panowania nad wodą i wyrusza w świat. W trakcie swojej wędrówki zdobywa bogactwo i popularność, które traci wraz z darem panowania nad wodą, gdy rozchodzi się wiadomość, że urodziło mu się dziecko z diabelskim ogonkiem. Wstrząśnięty swoim upadkiem, Jańcio próbuje cofnąć czas, a gdy to się nie udaje, uświadamia sobie winę Sochy za śmierć konia i swoją za niepotępienie tego czynu. Następnie odwiedza Sochę i zmusza go, by rozliczył się z uczynionym złem we własnym sumieniu. Dopiero tym czynem Jańcio przywraca jedność światu, ale teraz świat nie jest już taki, jak na początku. Dobro i zło są w nim jasno określone i trzeba brać za nie odpowiedzialność.

Zmiana porządku świata tocząca się po linii spiralnej następuje nie tylko w *Jańciu Wodniku*. W *Pogrzebie kartofla* Szewczyk, widząc demora-

²⁹ T. SOBOLEWSKI: *Świat według Kolskiego*. „Kino” 1996, nr 6, s. 13.

³⁰ Zob. N. KORCZAROWSKA: *Ojczyzny prywatne...*, s. 157.

³¹ T. LUBELSKI: *Przypowieść o zacyznaniu...*, s. 21.

lizację swoich sąsiadów, mógłby – jak Blaze Tracy (William S. Hart) z westernu *Bramy piekła* (*Hell's Hinges*, reż. Charles Swickard, William S. Hart, Clifford Smith, 1916) – spalić wieś, po czym wyjechać w poszukiwaniu nowego miejsca do życia. Wtedy nie można by powiedzieć, że tak poprowadzona akcja wyrasta z ducha romantycznej historiozofii, ponieważ pomimo przeciwstawienia siły moralnej człowieka zwierzęcym instynktom (prymitywną stroną natury ludzkiej reprezentują klienci saloonu), dzieje społeczności zamieszkującej wieś nie powróciłyby do swojego początku. Innymi słowy, dzieje tej wsi i jej mieszkańców nie potoczyłyby się linią spiralną, lecz rozwinęłyby się tak, jak to było w przywołanym westernie, po linii prostej. Ale dzieje wsi w *Pogrzebie kartofla* układają się w pętlę spirali. Szewczyk nie wyjeżdża i zmusza mieszkańców do poniesienia odpowiedzialności za wyrządzone zło. Wieś przetrwa, ale na nowych zasadach.

W *Pograbku* transformacja porządku świata ma nawet akcent humorystyczny. Główny bohater czuje się gorszy niż inni. Kiedy więc jego żona odchodzi do cieszącego się uznaniem Materki, Pograbek powinien pogodzić się z losem. A jednak tego nie robi. Przełom następuje w scenie, w której opuszczony przez żonę Pograbek rozmawia sam z sobą. W tej rozmowie część świadomości Pograbka alienuje się i mówi do niego jako nie-jego świadomość, mówi głosem Kuścyczki. To doświadczenie oglądu własnych uczuć z zewnętrznej perspektywy sprawia, że Pograbek uświadamia sobie dobro, jakie ma w sobie – miłość do Kuścyczki. Integracja świadomości bohatera na nowym poziomie skutkuje integracją rzeczywistości według nowych reguł. Zamiast czekać, aż Materka, znudzony się Kuścyczką, odeśle ją do niego z powrotem, Pograbek idzie do Materki i zabiera żonę do domu. Znów będą razem, ale w ich życiu pojawi się dziecko, ponieważ Kuścyczka prawdopodobnie jest w ciąży. Pętlę spirali przemiany świata dopełnia na koniec zabawny szczegół. Pograbek nadaje mowie potocznej styl poetycki. Jest to zaledwie jedno zdanie, więc nie ma co mówić o poezji, ale bohater wypowiada je tak naturalnie, że można odnieść wrażenie, iż w zintegrowanej na nowo świadomości zagościł pierwszy błysk talentu.

Mateusz Werner stwierdza, że fabuła filmu *Grający z talerza* składa się z trzech konkurujących wątków³². Pierwszy zawiera historię niezwykłego muzyka Lundy. W drugim zostały opowiedziane przygotowania Marczyka do śmierci. Trzeci wątek wypełnia opowieść o zdeformowanym fizycznie Morce i karlicy Jance. Zdaniem Wenera, wątki te nie wiążą się i w rezul-

³² Zob. M. WERNER: *Szafa gra*. „Kino” 1995, nr 12, s. 12.

tacie „ten film cierpi na rozpad formy, konstrukcyjną nieokreśloność: jest zbiorem sfilmowanych pomysłów nieukładających się w żadną całość”³³. A przecież, jeśli spojrzeć na Lundę i Marczyka jak na pomocników miłości, to trzy wymienione przez Wernera wątki zaczynają się z sobą łączyć. Na początku filmu Kolski przedstawia świat, w którym odmieńcy – symbolizują ich Morka i Janka – są skazani na samotność. W trakcie rozwoju akcji ten początkowy stan rzeczy ulega transformacji. Najpierw Marczyk sprowadza Jankę do swojego gospodarstwa, gdzie w studni ukrywa się Morka. W ten sposób Marczyk mimowolnie przyczynia się do spotkania Janki i Morki. Następnie Lunda, po przełamaniu własnych wątpliwości, dotyczących spełnienia miłości między Janką i Morką, nakłania Morkę do powrotu do Janki. Gdy pod koniec filmu Morka powraca do miejsca, w którym wiódł samotnicze życie, czyli do gospodarstwa Marczyka, czeka tam na niego zakochana Janka. Ich wzajemna miłość symbolizuje nową równowagę świata.

Akcja filmu *Szabla od Komendanta* wydaje się na pierwszy rzut oka rozwijać po linii prostej. Można opisać ją jako historię przygotowań głównego bohatera do śmierci. Jakubek Szewczyk stoi przed zadaniem przekazania przed śmiercią swojej szabli wnukowi. Nawet trochę cieszy się na nadchodzącą śmierć, ponieważ czuje, że w niebie czeka na niego jego ukochana z czasów młodości – Aneczka ps. „Brzózka” zabita podczas wojny z bolszewikami w 1920 roku. Niestety, Janeczek, syn Jakubka, nie ma jeszcze potomka. Jakubek postanawia jak najszybciej ożenić Janeczka. Po wielu perypetiach Janeczek zostaje ojcem córeczki. Jakubek umiera, nie przekazując szabli wnukowi, czyli nie wypełniwszy rozkazu Komendanta. Spełnia się natomiast jego nadzieja na spotkanie w niebie Aneczki „Brzózki” i kontynuację przerwanej w ziemskim życiu miłości. Tak opowiedziana fabuła filmu skłania do konstatacji, którą sformułował w recenzji Sobolewski: „Oto cała ballada, opowiedziana nonszalancko, jakby od niechcenia. Wbrew szumnemu tytułowi pozbawiona głębszego znaczenia i puenty. Pełna symboli, ale sprowadzonych na ziemię, udosłownionych. Absurdalna fabuła służy Kolskiemu jedynie za rusztowanie, na którym może porozwieszać swoje piękności”³⁴.

Jeśli jednak spojrzeć na fabułę *Szabli od Komendanta* z perspektywy romantycznej historiozofii, to przestaje ona być absurdalna i, co więcej,

³³ Tamże.

³⁴ T. SOBOLEWSKI: *Świat według Kolskiego...*, s. 13. Pisząc o pięknościach, Sobolewski ma na myśli wyrafinowane dopracowanie przez Kolskiego filmowych środków wyrazu.

okazuje się konsekwentną kontynuacją opisu rozwoju dziejów przedstawianego przez reżysera we wcześniejszych filmach. Aby to dostrzec, wystarczy zauważyć, że na początku filmu Jakubek żywi dwa przekonania o tym, co jest w świecie niezmiennie. Po pierwsze, uważa, że niezmienna jest miłość. Po drugie, jako niezmienną postrzega tradycję, której symbol stanowi szabla. Zakończenie filmu pokazuje, że miłość przetrwała lata ziemskiego życia i trwać będzie w zaświatach. Natomiast tradycja, mimo wielu wysiłków jej spetryfikowania, ulega zmianom. Świadczy o tym ostatnie ujęcie filmu, w którym wnuczka odchodzi, ciągnąc szablę po trawie. Na razie jest jeszcze za mała, by mogła unieść ciężar tradycji, ale gdy dorośnie... Świat Jakubka – a ponieważ jest on metonimią świata w ogóle, to można uznać, że po prostu świat – odnawia się w nowej konfiguracji.

Katarzyna Kubisiowska zauważa, że w *Historii kina w Popielawach* losy rodu Andryszków zataczają krąg³⁵. Andryszkowie nie tylko odzyskują spokój, ale też stają się lepsi, dlatego że w ich życiu zmaterializowała się idea ruchomych obrazów. Można dodać, że tym razem spirala dziejów zatoczyła aż sześć pętli i dopiero w szóstej przeciwstawne siły zostały zintegrowane. Spełniło się wreszcie marzenie Andryszka I o zatrzymaniu życia w ruchomych obrazach. I teraz to zatrzymane życie oddało swoją witalność światu ludzi, czego wyraźnym świadectwem jest ożywienie wujka Janka i uzdrowienie Andryszka VI. Co więcej, *Historia kina w Popielawach*, jak przypomina Grażyna Stachówna, pokazuje, że „przyrodzoną funkcją kina stało się utrwalanie pamięci i rejestrowanie ruchomego obrazu świata, zamieniającego się we wspomnienie z przeszłości”³⁶. Autematyczne podkreślanie przez Kolskiego tej funkcji kina sygnalizuje, że człowiek zyskał nowe możliwości zdobywania samoświadomości.

Pejzaże prezentowane w prawie wszystkich filmach należących do cyklu popielawskiego (wyjątkiem jest – przypomnę – *Cudowne miejsce*) okazują się spójnymi, nasyconymi semantycznie przedstawieniami, gdy interpretować je w perspektywie filozofii romantycznej. Spełniają one romantyczny postulat przedstawiania przestrzeni nieograniczonej, w której znajdują się ukryte tajemnice. Dzieje tych pejzaży toczą się wzdłuż linii spiralnej. Ruch ich dziejów prowadzi od stanu, w którym sprzeczności

³⁵ Zob. K. KUBISIOWSKA: *Czas Kolskiego...*, s. 84.

³⁶ G. STACHÓWNA: *Historia kina w Popielawach*. „Kino” 2002, nr 9, s. 33.

wywołują rozpad świata, do stanu osiągnięcia równowagi wraz z istniejącymi sprzecznościami. W stanie równowagi świat przestaje się rozpadać i staje się całością. Najlepszą drogą do scalenia świata w filmach Kolskiego jest, podobnie jak u romantyków, osiągnięcie samoświadomości przez jego mieszkańców. Wymaga to niekiedy bolesnego przeżywania dylematów moralnych, ale nie można od tego uciec. Człowiek jest bowiem zobligowany wobec świata, w którym żyje. Z odpowiedzialności za świat wyłania się główne, bliskie romantykom, przesłanie filmów popielawskich, które zawiera się w przekonaniu, że cel ludzkiej egzystencji sprowadza się do ulepszania świata, w którym żyjemy.

Bibliografia

- ABRAMS M.H.: *Formy wyobraźni romantycznej*. Przeł. P. GRAFF. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.
- CICHA W.: *Nowe mody... Pamiętnik Wandy Cichej, przodownicy pracy z huty „Będzin”, spisany przez Wiktorię Musiał*. „Głos Pracy” z 2–3.10.1954.
- Do Czytelników „Głosu Pracy”*. „Głos Pracy” z 22.07.1953.
- „Głos Pracy” z 21–22.07.1964.
- Grający z talerza*. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=126528>; *Szabla od kometanta*. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=126501>. Dostęp: 14.11.2016.
- GUTOWSKI W.: *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*. Toruń 2001.
- IRACKI R.: *W kraju, gdzie praca nie chyli, lecz prostuje plecy*. „Głos Pracy” z 9–11.04.1955.
- JABŁOŃSKA K.: *Zobaczyć, co jest za horyzontem*. „Więź” 1995, nr 3.
- Jan Jakub Kolski – ekologia duszy*. Z Janem Jakubem KOLSKIM rozmawiał Tadeusz SOBOLEWSKI. „Kino” 1994, nr 3.
- Kino Kolskie*. Z reżyserem Janem Jakubem KOLSKIM rozmawiał Zdzisław PIETRASIK. „Polityka” 1995, nr 4.
- Kino parisien*. Z Janem Jakubem KOLSKIM rozmawiał Krzysztof DEMIDOWICZ. „Film” 1998, nr 11.
- KORCZAROWSKA N.: *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*. Kraków 2007.
- KUBUSIOWSKA K.: *Czas Kolskiego*. „Film” 1998, nr 11.
- Leksykon polskich filmów fabularnych. XX wiek*. Oprac. zespół pod kier. J. SŁODOWSKIEGO. Warszawa 2001.
- LIS P.: *Obrazek naiwny*. „Kino” 1993, nr 6.
- LUBELSKI T.: *Przypowieść o zaczynaniu od nowa*. „Kino” 1994, nr 3.

- Nasz nowy, wielki konkurs: „Jaką przebyłem drogę”*. „Głos Pracy” z 31.08–01.09.1963.
OLSZEWSKI J.: *Zwycięstwo bałwanów*. „Film” 1995, nr 2.
PIOTROWSKA A.: *Remiza Paradiso*. „Kino” 1998, nr 11.
Redakcja „Głosu Pracy”: *Rozstrzygnięcie konkursu na pamiątnik lub wspomnienie pt. „10 lat nowego życia”*. „Głos Pracy” z 22.07.1954.
Rozstrzygnięcie konkursu na wspomnienie pt. „Jaką przebyłem drogę”. „Głos Pracy” z 14–15.11.1964.
SOBIESZEK B.: *Pierwsza kinomaszyna. Plan FILM-owy: „Historia kina w Popielawach”*. „Film” 1998, nr 2.
SOBOLEWSKI T.: *Jańcio Filozof*. „Gazeta Wyborcza” z 22.02.1994.
SOBOLEWSKI T.: *My lubim sielanki*. „Gazeta Wyborcza” z 25.04.1996.
SOBOLEWSKI T.: *Świat według Kolskiego*. „Kino” 1996, nr 6.
STACHÓWNA G.: *Historia kina w Popielawach*. „Kino” 2002, nr 9.
STRZAŁKA J.: *Kto boi się wejść do lasu?*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 8.
STRZAŁKA J.: *W okolicach Macondo*. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 10.
URBANEK M.: *Lepsi niż reszta świata. Cudowne miejsca reżysera Jana Jakuba Kolskiego*. „Polityka” 1994, nr 12.
WERNER M.: *Szafa gra*. „Kino” 1995, nr 12.
WERNER M.: *Żywią y bronią*. „Kino” 1991, nr 7.
WINIARCZYK M.: *Dyskretny urok bluźnierstwa*. „Prawo i Życie” 1995, nr 8.

Jakub Zajdel

Jana Jakub Kolski's film landscapes from memory and imagination

Summary

The author has made an attempt at describing the human and geographical landscape in Jan Jakub Kolski's films from the so-called Popielawy series. Initially, critics related his early films to magical realism, strongly present in Ibero-American literature. However, in the mid 1990s, they verified this view, focusing on the anchoring of “Popielawy” films in folk culture. The author argues that sources of the film stories about Popielawy can also be traced to the views of the Romantics. His analyses of Kolski's films accentuate the resemblances between the construction of the world and actions of the characters in the Popielawy series and the assumptions of the Romantic way of cognition of the world. Simultaneously, in these films, the director works out the history of his own family, relating to the experiences and professional activity of his grandparents and father. The author points to the fact that in his depictions of peasants, Kolski polemicalizes against the myth ingrained in communist propaganda of the moral law of poor villagers to distribute the possessions of their richer neighbors and property owners among themselves.

Jakub Zajdel

Les paysages cinématographiques de Jan Jakub Kolski de mémoire et d'imagination

R é s u m é

L'auteur a tenté de décrire le paysage humain et géographique dans les films de Jan Jakub Kolski qui appartiennent au soi-disant cycle « popielawskien ». Dans la première période de la création du réalisateur, les critiques associaient ses films au réalisme magique, courant fort répandu dans la littérature ibéroaméricaine. Cependant, au milieu des années 1990, ils ont révisé ce jugement tout en dirigeant leur attention sur l'ancrage des films « popielawskiens » dans la culture populaire. L'auteur argumente que l'on peut trouver les origines des histoires cinématographiques sur Popielawy aussi dans les idées des romantiques. Dans les analyses menées, on a accentué les convergences entre la construction du monde, l'action des personnages du cycle « popielawskien » et les principes déterminant la manière romantique de faire la connaissance du monde. En même temps, le réalisateur retravaille dans ces films l'histoire de sa propre famille, tout en se référant aux expériences et à l'activité professionnelle de ses aïeux et de son père. En plus, l'auteur remarque que Kolski, dans les représentations des paysans, polémique avec le mythe perpétué durant la propagande communiste concernant le droit moral des habitants pauvres de la campagne de partager entre eux les biens de leurs voisins plus riches et des propriétaires de terre.