

MAŁGORZATA MIŁAWSKA

JĘZYK NADWRAŻLIWCÓW.
O „JAŃCIU WODNIKU” JANA JAKUBA KOLSKIEGO

Od premiery *Jańcia Wodnika* Jana Jakuba Kolskiego minęło już dwadzieścia lat. Twórczość reżysera (a zarazem scenarzysty i pisarza) – jedno z najciekawszych zjawisk na gruncie współczesnej polskiej kinematografii – zdążyła od tego czasu widocznie ewoluować i podzieliła się na dwa okresy odgraniczone *Historią kina w Popielawach*¹. Niniejszy szkic skupia się na arcydziele pierwszego z nich (który Wojciech Otto obdarzył mianem „epizodu ludowego”²), nazwanym „najpełniejszym wykładem popielawskiej historii”³. Okazuje się bowiem, że mimo upływu lat do niektórych aspektów kina Jana Jakuba Kolskiego badacze, krytycy i dziennikarze wracali często i chętnie, innymi natomiast – jak ukształtowaniem języka w jego dziełach – zajmowano się raczej fragmentarycznie. Przedstawiany artykuł ma na celu choć częściowo tę lukę uzupełnić i ukazać właściwe reżyserowi zabiegi stylizacyjne właśnie

Mgr MAŁGORZATA MIŁAWSKA – doktorantka Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; adres do korespondencji: ul. Nowodworska 51/6, 85-120 Bydgoszcz; e-mail: m.milawska@gmail.com

¹ Już w 2007 r. wspominał o tym Wojciech Otto w artykule *Od ułomności do fenomenu: o bohaterach filmów Jana Jakuba Kolskiego* („Kultura Współczesna” 2007, nr 4, s. 143-155). Ostatnio pisano o jeszcze wyraźniejszym odejściu Kolskiego od poetyki poprzednich filmów w odniesieniu do utworu *Zabić bobra* (zob. np. B. HOLLENDER, „*Kilka książek, kilka filmów, kilka dobrych uczynków...*” – Jan Jakub Kolski, w: TAŻ, *Od Wajdy do Komasy*, cz. 1, Warszawa 2014, s. 255-269; K. ŚWIREK, *Zabić bobra*, „Kino” 2014, nr 3, s. 74) – oczywiście, nie sposób przewidzieć, czy reżyser będzie tę zmianę kontynuował czy był to tylko wyjątek od reguły.

² K. OTTO, *Od ułomności...*, s. 143.

³ K. WAJDA, *Jan Jakub Kolski – „Dobijam się o osobność”*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, Kraków 2004, s. 204.

na przykładzie *Jańcia Wodnika*. Zanim jednak nastąpi ich analiza, wypada sięgnąć po garść istotnych wiadomości na temat filmów Kolskiego.

Opisywano je za pomocą rozmaitych określeń charakteryzujących się – co przecież nie zaskakuje – swoistą spójnością. Wystarczy przytoczyć kilka z nich, by tę powtarzalność zobrazować: utwory reżysera są zatem alegorycznymi przypowieściami⁴ i „centrum baśniowego świata”⁵, stanowią pogranicze ludowej opowieści⁶ i filmową Arkadię⁷, cechują je magiczność, cudowność, mityczność oraz ludowość⁸. Warto więc zastanowić się, z czego wynika to nieustanne wrażenie baśniowości, które towarzyszy odbiorcy zarówno podczas seansu *Jańcia Wodnika*, jak i lektury jego literackiego pierwowzoru⁹.

Fabula filmu i opowiadania opiera się na historii głównego bohatera, Jańcia – chłopca, który pewnego dnia odkrywa w sobie cudowną moc panowania nad wodą. Zostawia dom i żonę w ciąży, by dzielić się tą umiejętnością ze światem. Wkrótce jednak chęć niesienia bezinteresownej pomocy ustępuje żądzy bogactwa. Opuszczona Weronka rodzi synka z diabelskim ogonkiem – znakiem, który zwiastuje utratę uzdrawiających zdolności przez Jańcia. Bohater wraca do domu i siada na ławce pod oknem – i będzie tak siedział przez pięć i pół roku, by zrozumieć, że czasu cofnąć się nie da, a nieszczęście, które spadło na jego rodzinę, było okrucieństwem złego uczynku popełnionego sześć lat wcześniej przez sąsiada: wygnania z gospodarstwa starego, schorowanego konia. Zdychającą klacz spotkał wtedy na drodze do Brzustowa wędrowny dziad i przeklął mieszkańców wsi „za zmarnowanie cudnej kobyłki” – i tak klątwa trafiła w dom Jańcia...

Znamienne, że od tytułu filmu pochodzi osobliwe złożenie: *Jańcioland* – w ten sposób widzowie nazwali nie tylko wiejską, specyficznie portretowaną

⁴ T. LUBELSKI, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 554.

⁵ Jan Jakub Kolski o sztuce opowiadania baśni, w: K. JANOWSKA, P. MUCHARSKI, *Rozmowy na nowy wiek 2*, Kraków 2002, s. 141.

⁶ M. HENDRYKOWSKA, *Kronika kinematografii polskiej 1895 – 2011*, wyd. 2., Poznań 2012, s. 492.

⁷ M. FRYDRYK, *Filmowa Arkadia Jana Jakuba Kolskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, 43(2004), s. 227-242.

⁸ Por. np. S. BOBOWSKI, *Marquez z kamerą? O filmach Jana Jakuba Kolskiego*, „Tygiel Kultury” 2000, nr 4-6, s. 158-163; W. MIELNIK, *Kulturowe archetypy w twórczości Jana Jakuba Kolskiego*, „Topos” 2001, nr 1, s. 119-127; G. STACHÓWNA, *Filmowy Jańcioland Jana Jakuba Kolskiego*, „Kino” 1998, nr 12, s. 23-26; A. WALASZEK, *Mityczność w filmie „Jańcio Wodnik” Jana Jakuba Kolskiego*, „Akcent” 1998, nr 1/2, s. 229-238.

⁹ J.J. KOLSKI, *Jańcio Wodnik*, w: TENŻE, *Jańcio Wodnik i inne nowele*, Wrocław 1994, s. 167-205.

przez Kolskiego przestrzeń, ale i niepowtarzalną kreację całego świata przedstawionego. Jak pisze Grażyna Stachówna:

[...] w określeniu *Jańcioland* zawarty jest po równi element podziwu, akceptacji, za wiści, niechęci i lekceważenia. [...] Jednych widzów to wzrusza i zachwyca, Jańcioland jest dla nich miejscem osobnym i niezwykłym, trochę strasznym i tajemniczym, trochę zaś śmiesznym i infantylnym, ale zawsze poszukiwanym i drogim. Innych irytuje, dla nich Jańcioland jest kiczowatą cepeliadą, filmowym skansenem, oazą manieryzmu i nieznosnej powtarzalności¹⁰.

Na krajobraz Jańciolandu, wartościowanego dodatnio i ujemnie zarazem, składa się kilka elementów¹¹. Za najważniejszy z nich należy uznać pejzaż polskiej prowincji – Jan Jakub Kolski wielokrotnie zaznaczał, że robi filmy na wsi, ponieważ to właśnie ją udało mu się poznać najlepiej¹². Ale niekoniecznie pracuje w plenerze rodzinnych Popielaw: nie czuje takiej potrzeby, bo – jak sam przyznaje – jest to miejsce, które nosi stale „przy sobie, pod żebrami”¹³.

W swoim unikatowym mikrokosmosie Jan Jakub Kolski przygląda się postaciom nietypowym: wszelkiego rodzaju nadwrażliwcom, odmieńcom, *jurodiyom* czy – by ująć rzecz potocznie – wiejskim głupek¹⁴. Podążając za nimi, reżyser tropi nadprzyrodzone wydarzenia i niezwykle zdolności, które występują w Jańciolandzie nad wyraz często – tu cudowność w naturalny sposób łączy się z codziennością, a sacrum współistnieje z profanum¹⁵.

¹⁰ *Filmowy Jańcioland Jana Jakuba Kolskiego*, „Kino” 1998, nr 12, s. 25. Na marginesie wypada dodać, że zapożyczona z angielskiego cząstka *-land* ma ekspansywny charakter we współczesnej polszczyźnie, a jej popularność może prowadzić do powstawania hybrydalnych form, takich jak *ciucholand* (por. hasło problemowe *anglicyzmy* w *Wielkim słowniku poprawnej polszczyzny PWN*, red. A. Markowski, Warszawa 2012, s. 1548-1549, a także: K. WASZAKOWA, *Przejawy internacjonalizacji w słowotwórstwie współczesnej polszczyzny*, Warszawa 2005).

¹¹ P.T. FELIS, *Minialfabet Kolskiego*, „Gazeta Wyborcza” z 4 VI 2009 r., http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,7028756,20090604RP-TFK,Minialfabet_Kolskiego,zwykly.html [dostęp: 4.01.2015].

¹² Por. np. M. URBANEK, *Lepsi niż reszta ludzi*, „Polityka” 1994, nr 12, s. 11.

¹³ M. SADOWSKA, *Miejsce pod żebrami*, „Kino” 1998, nr 3, s. 25-27. Zbigniew Masternak („*Jańcio Wodnik*” *Jana Jakuba Kolskiego, czyli u Pana Boga za piecem*, w: *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010, s. 59-70) tę malowniczą przestrzeń określa jako „nigdzie bądź”.

¹⁴ Por. np. G. STACHÓWNA, *Filmowy Jańcioland...*; M. URBANEK, *Lepsi niż...* Reżyser następująco komentował wybór bohaterów: „Nazywam ich dziećmi bożymi – przez takie pozornie nieudane byty Stwórcy z nami rozmawia” (cyt. za: K. KUBISIOWSKA, *Diabła można oswoić*, „Przekrój” 1998, nr 25, s. 14-16).

¹⁵ Por. K. KUBACKA, *Niewiele trzeba mówić trawie, żeby przytuliła. Rozmowa z Janem Jakubem Kolskim*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 304-323.

Oczywiście, na jedyną w swoim rodzaju aurę kina Kolskiego niebagatelny wpływ mają zastosowane środki formalne, choćby nieśpieszny tok narracji czy szczególna dbałość o urodę obrazu i światła, co wspomaga budowę „świata ludowej przypowieści, w której naiwność oleodruku sąsiaduje ze stosowną porcją ironii”¹⁶. Ale dominujący efekt cudowności potęguje również ukształtowanie warstwy językowej, oryginalne dialogi skomponowane przez samego reżysera, bezdyskusyjnie – co podkreśla Stachówna – zasługującego na miano autora, rozumianego jako artysta, który

[...] tak dalece pieczętuje wszystkie swoje dzieła własnym talentem, stylem, wrażliwością, wyobraźnią i osobowością, że zawsze można je rozpoznać i zidentyfikować, niezależnie od fabuły, tematu, gatunku, przebiegu akcji i użytych środków wyrazu¹⁷.

Należy jednak przypomnieć, że ta wypracowywana przez lata osobność była nie raz złośliwie komentowana. Jan Jakub Kolski, w odróżnieniu od innych reżyserów, szybko odnalazł się w nowej rzeczywistości kinowej po transformacji systemowej, gdyż – jak sam to określa – nigdy nie zajmował się „grą w bolszewika”¹⁸. Nie potrzebował pretekstu (wroga czy przyjaciela) w postaci socjalistycznej władzy, by wprowadzać swoje pomysły w życie. Wykorzystał szansę, stając się właściwie tytanem pracy: w latach 1990-1995 zrealizował aż siedem filmów fabularnych. W związku z tym niektórzy filmowcy przymawiali mu w kąśliwej grze słów, że „polskie kino jest Kolskim kinem”¹⁹.

Przecieranie szlaku do odrębności nie było łatwe, ale dzięki filmom o charakterze osobistego wyznania Jan Jakub Kolski może pozyskać sympatię wielu widzów:

Zdaję sprawę z tego, jak mnie dotyka świat. Komentuję go po swojemu, na miarę, jakiej potrafię osiągnąć. Widz może zechcieć uczestniczyć w tym osobistym procesie, albo nie. To jest uczciwa i rzetelna droga do jego serca²⁰.

¹⁶ T. LUBELSKI, *Przypowieść o zaczynaniu od nowa*, „Kino” 1994, nr 3, s. 20-21.

¹⁷ *Filmowy Jańcioland*, s. 24. Por. A. BAZIN, *Polityka autorska*, w: TENŻE, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 177-192.

¹⁸ T. SOBOLEWSKI, *Ekologia duszy*, „Kino” 1994, nr 3, s. 16-19. Por. również: Z. PIETRASIĆ, *Kino kolskie*, „Polityka” 1995, nr 4, s. 15.

¹⁹ Z. PIETRASIĆ, *Kino kolskie*. Co ciekawe, Wajda odróżnia arcydzieła kina Jana Jakuba Kolskiego od utworów słabszych, ocierających się o manierę, posługując się odpowiednio wyrażeniem *kino Kolskie* i neologizmem *kolszczyzna* (w budowie słowotwórczej analogicznym do wyrazu *dulszczyzna*, w równym stopniu nacechowanego negatywnie). Por. K. WAJDA, *Przed magiczną trzynastką*, „Kino” 2009, nr 6, s. 15-17.

²⁰ Cyt. za: M. SADOWSKA, *Miejsce*.

W indywidualistycznym sposobie widzenia świata przez Kolskiego do-
szukiwano się różnorodnych inspiracji, polskich i zagranicznych. Za jeden
z istotniejszych kontekstów uważa się *Żywot Mateusza* z 1967 r. – tym bar-
dziej, że jest to ukochany film popielawskiego reżysera²¹. Tadeusz Lubelski
opisuje nawet twórczość Kolskiego jako „nawiązanie do przerwane go ogniwa
polskiego kina”²² – ogniwa nurtu, który umownie można nazwać metafizycz-
nym, a reprezentowanego właśnie przez dzieło Witolda Leszczyńskiego, eka-
nizację powieści norweskiego pisarza Tarjei Vesaasa pt. *Ptaki*.

Jańcia Wodnika łączy z *Żywotem Mateusza* nie tylko odtwórca głównej
roli, Franciszek Pieczka (aktor nie bez przyczyny wystąpił także w debiucie
fabularnym Kolskiego, czyli w *Pogrzebie kartofla*), ale i obraz wiejskiego mi-
krokosmosu oraz – a prawdopodobnie przede wszystkim – swoista naiwność,
którą Dariusz Czaja definiuje następująco:

[...] naiwność jest to pewna koncepcja rzeczywistości, to pewien szczególny sposób
postrzegania jej, rozumienia i hierarchizowania. To ufność pokładana w nieuprzedzo-
nym, bezinteresownym spojrzeniu, to zaufanie intuicji raczej niż kalkulującej władzy
rozsądku. To jakieś radykalne „tak” przeciwstawione sceptycyzmowi i wątpieniu²³.

Co ciekawe, Jan Jakub Kolski, dając w swych filmach świadectwo prywat-
nego doświadczenia rzeczywistości, staje się równie bliski Leszczyńskiemu,
co jego protagoniście Mattisowi. Kreacja naiwnej, a może – jak zapewne
chciałby Kolski – serdecznej²⁴ wizji świata wynika bowiem z przekonania
reżysera, że „przewaga erudycji nad intuicją może zaszkodzić filmowi”²⁵.

Mimo fascynacji *Żywotem Mateusza* – co należy podkreślić – Kolski nie do
końca przystaje na miano kontynuatora „zagubionego” nurtu. W jednym z wy-
wiadów zaznaczał: „[...] nie potrafię odnaleźć dla siebie miejsca, w którym
mógłbym być częścią polskiego kina. Jestem konsekwencją jego rozwoju, ale
zjawiskiem osobnym”²⁶. Jego odrębność wymagała więc uruchomienia innych

²¹ Por. np. J. KAPUŚCIŃSKI, *Czas przyczyn. Rozmowa z Janem Jakubem Kolskim*, „Kino”
1991, nr 8, s. 43.

²² T. LUBELSKI, *Historia kina*; por. TENŻE, *Przypowieść*.

²³ D. CZAJA, *Dlaczego jest tak, jak jest? Poema naiwne*, „Kwartalnik Filmowy” 1997,
nr 18, s. 10.

²⁴ Por. K. KUBACKA, *Niewiele trzeba...*

²⁵ M. SADOWSKA, *Miejsce*. Ten mechanizm reżyser nazwał nawet „korkiem erudycyjnym”
– por. J. WÓJCIK, *Jestem nie do kupienia*, „Rzeczpospolita” 27.11.1998, http://archiwum.rp.pl/arttykul/202516-Jestem-nie-do-kupienia.html?_Rzeczpospolita-202516?_=1 [dostęp: 5.01.2014].

²⁶ Tamże. Por. K. WAJDA, *Jan Jakub Kolski...*

tropów interpretacyjnych, wśród których krytycy najchętniej przywołują latynoamerykański realizm magiczny²⁷.

I choć skojarzenie jest trafne, Kolski także odnośnie do niego zgłasza istotne zastrzeżenia:

Lubię tę literaturę, ale tylko tyle. Natomiast krytykom wolno więcej. Im wolno lubić tę literaturę i szukać analogii między nią a moimi filmami. Takie jest ich prawo, specyfika ich zawodu, taki jest schemat poszukiwania sensów w moich filmach. Krytycy z wielką trudnością przyjmują do wiadomości taką kategorię, którą można by zawrzeć w słowie „swoistość”. Kategorię, której źródłem jest osobny los, osobne doświadczenie, osobny gatunek wrażliwości. [...] Przystąpiłem na taki podział, że jedni robią dzieło, a inni je opisują. I przystaję też na taką kwalifikację moich filmów, tym bardziej, że lubię tę literaturę²⁸.

Jak zatem widać, porównywanie Kolskiego do Márqueza nie może być rozpatrywane w kontekście czysto artystycznej inspiracji. Autor *Cudownego miejsca* przyznaje tylko, że – porównując ich sztukę – można umieścić ją na tym samym „równoleżniku wrażliwości”, na którym znajdują się i kolumbijska Arakataka, i polskie Popielawy²⁹. Wprawdzie zgodnie z podstawowym wyznacznikiem realizmu magicznego (zarówno w jego odmianie europejskiej, jak i latynoamerykańskiej) Jan Jakub Kolski spogląda na obecność elementów nadprzyrodzonych i cudownych w rzeczywistości jak na coś immanentnie jej przynależnego – dla niego zakwitnięcie kijka wetkniętego w ziemię nie było niczym nadzwyczajnym³⁰ – ale może to być jedynie jego indywidualna wersja tej tendencji estetycznej, wynikająca z wrażliwego i osobnego postrzegania świata³¹.

²⁷ S. BOBOWSKI, *Márquez z kamerą?...*; P.T. FELIS, *Minialfabet...*; T. LUBELSKI, *Historia kina...*; G. STACHÓWNA, *Filmowy Jańcioland...*

²⁸ A. MICHAŁSKI, *Dojrzewam i dorastam powoli*, „Topos” 1998, nr 5/6, s. 107.

²⁹ M. SADOWSKA, *Miejsce*; K. SIEDLIK, *Kino jest ciągle dla mnie chłopięcą przygodą*, „Kino” 2005, nr 6, s. 22-24; K. WAJDA, *Jan Jakub Kolski*.

³⁰ B. HOLLENDER, „*Kilka książek*”.

³¹ Por. B. TOKARZ, *Mimesis – realizm – magia*, w: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007, s. 5-17. Małgorzata Szewczyk (*Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*), „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3, s. 45-46) w szkicu poświęconym nurtowi realistycznomagicznemu w literaturze wskazywała za innymi badaczami, że kreację tego typu można dostrzec nie tylko na poziomie przedstawiania, ale i w językowej płaszczyźnie tekstu: „[...] zasadza się ona na określonej postawie filozoficznej, przyjmującej za pewnik istnienie immanentnie przynależnego rzeczywistości elementu cudownego, nadnaturalnego. Punktem wyjścia pisarstwa nurtu realizmu magicznego jest zawsze realna rzeczywistość, a jej literacki, artystyczny ogląd (czy: «obróbka») może odbywać się z zastosowaniem dowolnej

Niemożliwe więc, by ten tak percepcyjnie wyostrzony sposób widzenia nie znalazł odzwierciedlenia na poziomie tworzywa językowego³². Na oryginalność polszczyzny w filmach Kolskiego zwracano wprawdzie uwagę niejednokrotnie, ale mało szczegółowo – Lubelski jedynie przypomina „pyszne, zwięzłe i jędrne dialogi”³³, a Stachówna „oszczędny, poetycki dialog” oraz „«wiejskie» ballady”³⁴. O językowej atrakcyjności jego filmów świadczy jednak fakt, że autorzy niektórych tekstów krytycznych sięgali po cytaty z *Jańcia Wodnika*: „Pan Bóg ma na nas osobne pomyślenie”³⁵, „Ładny świat zobaczyłem w jednej chwili”³⁶ czy dłuższe: „Widzisz Jańcio naszą kuchnię? [...] Sam zobacz. Wygasło pod kuchnią. Nie dołożyłeś drewna Jańcio, bo uznałeś, że tylko ja od tego jestem”³⁷.

Dostrzegalne w *Jańciu Wodniku* lingwistyczne środki artystyczne wywołują kilka dominujących skojarzeń i tak samo jak pozostałe filmowe zabiegi formalne przenoszą odbiorcę na obszary **ludowej poetyckości** oraz **magiczności i naiwności** jednocześnie³⁸. Wykonując ukłon w stronę reżysera, który wielokrotnie podkreślał, że jego twórczość jest odbiciem „osobnej” i „swoistej” wyobraźni, zdecydowano się więc na tytułowe określenie, uwypuklające

techniki twórczej i stylu. Jest więc realizm magiczny tendencją ponadgatunkową, ogólnolite-racką, gdyż ograniczoną jedynie określoną postawą wobec rzeczywistości, nie zobowiązującą do respektowania wybranych formuł twórczych, konwencji literackich. Równocześnie, przyswojony przez konkretną literaturę narodową, kulturę, może okazać się jej od lat integralną częścią, pozwala bowiem na wydobyć z każdej tradycji jej najbardziej podstawowych elementów – opisując czyjąś codzienność, sięga przecież do podstawowych sfer ją kształtujących, a więc do kultury narodowej przede wszystkim”.

³² Kolski nawet przyznaje, że fascynuje go poziom „ponadmysłowy”: doświadczenie w pracy operatora w pewien sposób wyostrzyło mu wzrok (zob. I. STANISŁAWSKA, *Pracuję w nadfiolecie*, „Film” 1996, nr 4, s. 104-105). O nadwrażliwości słuchowej i węchowej mówił także podczas pracy nad *Jasminum*, „studium wyczulonych zmysłów”; nieprzypadkowo Kolski zastanawiał się przecież nad ekranizacją *Pachnidła* Patricka Süskinda (K. SIEDLIK, *Kino jest ciągle*, s. 22).

³³ *Przypowieść*, s. 21.

³⁴ *Filmowy Jańcioland*, s. 26. Omówienie, a bardziej może streszczenie ballad zamieszcza w swoim artykule Walaszek (*Mityczność w filmie*); autorka podkreśla jednakże, że to obraz, a nie słowo odgrywa w filmach Kolskiego rolę pierwszoplanową.

³⁵ K. WAJDA, *Jan Jakub Kolski*, s. 213. Por. R. SULIMA, *Pasterze i kuglarze*, „Regiony” 1995, nr 4, s. 156.

³⁶ M. FRYDRYK, *Filmowa Arkadia*, s. 234; A. WALASZEK, *Mityczność w filmie*, s. 232.

³⁷ T. LUBELSKI, *Przypowieść*, s. 21. Por. W. OTTO, *Od ułomności*, s. 149; A. WALASZEK, *Mityczność w filmie*, s. 233.

³⁸ Na poziomie języka magiczność i naiwność zostały uwydatnione w mniejszym zakresie niż pierwsza z wymienionych kategorii. Nie zmienia to jednak faktu, że odciskają na tej polszczyźnie znaczący ślad – bez ich omówienia propozycja spojrzenia na stylizację polszczyzny w filmie Jana Jakuba Kolskiego byłaby niepełna.

jedynie niepospolitą „nadwrażliwość” – twórcy, jego bohaterów i języka. Czas przyjrzeć się *Jańciowi Wodnikowi* i zastosowanym w nim zabiegom językowym, na podstawie których – jak z laboratoryjnej próbki – będzie można wysnuć ogólniejsze wnioski dotyczące idiosylu Jana Jakuba Kolskiego³⁹.

*

Pierwszą i najważniejszą (rozumianą nie tylko metaforycznie) przestrzenią, do której nawiązuje autorski styl Kolskiego również na poziomie ukształtowania języka, jest sfera **ludowej poetyckości**. Charakterystycznego efektu „wiejskości” nie osiągnięto za pomocą dialektyzacji – polszczyzna poddawana przez reżysera różnym chwytom stylizacyjnym upodabnia się raczej do ludowego stylu artystycznego, o którym pisał Jerzy Bartmiński:

Ludowy język poetycki, czyli język chłopskiego folkloru funkcjonuje w polskiej tradycji kulturalnej w dwu odniesieniach: wewnątrz kultury ludowej kontrastuje z potoczną mową ludową, w ramach zaś ponadregionalnej kultury ogólnonarodowej jest postrzegany w opozycji do wysokiego, literackiego stylu artystycznego jako narzędzie poezji ludowej, w jej wielu gatunkach z pieśnią ludową na miejscu pierwszym. [...] Za cechy rozpoznawcze ludowego stylu poetyckiego przyjęło się uważać zdrobnienia, paralelizm obrazów przyrody i przeżyć człowieka oraz technikę budowania tekstu metodą powtórzeń. Zasadą poetycką miałyby być uczuciowość, naiwność wyobraźni wrażliwej na zewnętrzne podobieństwa oraz prostota⁴⁰.

Wszystkie wymienione przez badacza środki językowe można odnaleźć w *Jańciu Wodniku*, mimo to przyjmują one niestereotypowe formy, świadczące o twórczym, unikatowym nawiązywaniu do skarbnicy ludowej tradycji.

W filmie nietrudno usłyszeć liczne powtórzenia – często pojawiają się one w dialogach, które cechuje nagromadzenie krótkich, nierozwiniętych wypowiedzeń, jak w rozmowie Jańcia i Weronki⁴¹ o prawie grawitacji:

³⁹ S. GAJDA, *O pojęciu idiosylu*, w: *Język jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 23-34.

⁴⁰ J. BARTMIŃSKI, *Ludowy styl artystyczny*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, wyd. IV, Lublin 2012, s. 223. Autor dodaje, że teksty folkloru nie powstają spontanicznie, a przywoływane są z pamięci – wydaje się jednak, że w kontekście stylizacji tę kwestię można pominąć.

⁴¹ Specyficzne, rzadko spotykane zdrobnienia *Jańcio* i *Weronka* także odsyłają do artykułu Bartmińskiego – tym bardziej, że jako główni bohaterowie ludowej opowieści (a może i pieśni?) są w niej w zasadzie jedynymi postaciami noszącymi spieszczone imiona (poza nimi tyl-

- (1) – To wcale nie jest takie pewne z tym ziemskim obciążeniem.
 – Wszystko spada. Wszyściutko...
 – Wcale nie takie pewne...
 – Wszystko spada. Wszyściutko...
 – A jak nie wszystko?
 – Jak, nie wszystko? – nie zrozumiała kobieta. Sięgnęła po jajko leżące na talerzu. Podniosła je do góry.
 – Trzymam jajko.
 – No, trzymasz.
 – Puszczę teraz.
 – To puść.
 – Puszczam – ostrzegła po raz ostatni.
 – No to puszczaj.
 Kobieta puściła jajko. Spadło na podłogę i rozbiło się.
 – Spadło? – zapytała.
 – Spadło – potwierdził Jańcio.
 – Wszystko spada, wszyściutko... – dokończyła Weronka sprawy.
 [s. 172]⁴²

Oprócz ramy kompozycyjnej (emfatycznego ze względu na obecność deminutiwum *Wszystko spada, wszyściutko*) w przytoczonych wypowiedziach bohaterów wyraźnie widać reduplikację⁴³: ten sam czasownik przewija się w różnych formach gramatycznych, np. *trzymam* i *trzymasz* oraz *puszczę* – *puść* – *puszczam* – *puszczaj*. W innych wypadkach część zdania powtórzona jest za chwilę prawie słowo w słowo (*to wcale nie jest takie pewne* wraca w wariacie bez jednego z elementów orzeczenia imiennego – łącznika: *to wcale nie takie pewne*) albo ze zmienioną intonacją, zobrażowaną za pomocą interpunkcji (*A jak nie wszystko?* i *Jak, nie wszystko?*). Posłużenie się znaczącą liczbą zdublowanych fraz nie skutkuje wrażeniem kolokwialnego, niedbałego dialogu, a wręcz odwrotnie: rozmowa Jańcia i Weronki wyróżnia się dużą lirycznością i – jak w dziełach poezji ludowej⁴⁴ – pozwala wpisać ich życie w ustalony porządek świata oraz jego prawidłowości.

ko epizodycznie pojawia się hipokorystykiem *Józuś*, wypowiedziane przez żonę trafionego pionunem chłopca, który został przywrócony do życia przez Jańcia).

⁴² Wszystkie fragmenty podaję za wspomnianym już zbiorem opowiadań pt. *Jańcio Wodnik i inne nowele*. Przy następnych cytatach informację o źródle ograniczam do podania numeru strony w nawiasie kwadratowym.

⁴³ Terminem *reduplikacja* posługuję się w znaczeniu: 'powtórzenie jako środek językowo-stylistyczny, figura stylistyczna'. Por. S. MIKOŁAJCZAK, *Reduplikacja leksykalna w języku polskim*, w: *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, t. III, red. Z. Krążyńska, Z. Zagórski, Poznań 1998, s. 65-81.

⁴⁴ J. BARTMIŃSKI, *Ludowy styl*.

Podobna w formie, choć nie w tonie wymiana zdań odbywa się po niechlubnym powrocie Jańcia do domu:

(2) Siedzieli i milczeli długo, aż na przekór milczeniu odezwał się Jańcio:

– Barszcz z żytniej mąki?

– Z żytniej, Jańcio.

– Okrasiałś po mojemu?

– Po twojemu, Jańcio.

– Więcej nie powiesz?

– Zalewajka jak zalewajka. Kartofle, barszcz żytni, okrasa. Zalewajka jak zalewajka. Co tu mówić więcej?

[s. 199]

We fragmencie (1) widoczna była przemienność ról nadawczo-odbiorczych – tutaj rzecz ma się inaczej. Weronka nie wykazuje chęci do rozmowy po cierpieniach, których doświadczyła z powodu odejścia Jańcia, ten natomiast niezgrabnie próbuje zagaic, zadając czysto fatyczne pytania: *Barszcz z żytniej mąki?*, *Okrasiałś po mojemu?*. Po ostatnim, wyrażającym zaniepokojenie zdawkowymi odpowiedziami żony, kobieta zbywa Jańcia niby-porównaniem *zalewajka jak zalewajka* i retorycznym *Co tu mówić więcej?*. W przeciwieństwie do wcześniejszego, ten dialog opiera się raczej na ucieczce od odpowiedzi niż na jej udzielaniu. I choć zupa jest tematem dużo bardziej błahym od „mocy obciążenia ziemskiego”, to stanowi taki sam pretekst do podjęcia rozmowy o własnym miejscu w świecie: po wszystkich nieszczęściach między Weronką a Jańciem nadal musi być tak, jak kiedyś – przecież *zalewajka* też będzie taka sama jak zawsze.

Kolejny przykład powtórzenia, w odróżnieniu od poprzednich, nie występuje w sytuacji dialogu:

(3) Jańcio wzuł buty i wyszedł z miską przed próg. Uśmiechnął się do świata. Dzień zaledwie się zaczął. W oddali, na kresce horyzontu zobaczył mikrą sylwetkę człowieka ciągnącego za sobą wózek, przy budzie zobaczył Burka, na placu przed obejściem zobaczył kaczkę z kilkoma małymi kaczkami. Ładny świat zobaczył w jednej chwili.

– Ładny świat zobaczyłem w jednej chwili – powiedział cicho i chlusnął wodą z mycia nóg.

[s. 171]

W tym wypadku Jańcio powtarza słowa trzecioosobowego narratora, podmiotu spoza rzeczywistości opowiadania – zdanie *Ładny świat zobaczył w jednej chwili* wypowiada głos „zza pleców” bohatera. W realnomagicznym uni-

wersum Kolskiego takie „echo z fabularnych zaświatów” nie może jednak dziwić – świat przedstawiony w tekście to przecież odłamek tego rzeczywistego, ukrytego jakby „po drugiej stronie lustra”.

Liczne powtórzenia można uznać za językową ekwiwalencję jednego z praw rządzących Jańciolandem, nazywanego przez Jana Jakuba Kolskiego zasadą powrotności⁴⁵, o której mówił następująco:

W *Kulce z chleba* znajdziesz takie zdanie, które wypowiada mój bohater: „Niektórzy ludzie mówią, że coś przepadło bezpowrotnie. Nic nie przepada bezpowrotnie”. Jest to właściwie moje wyznanie wiary. Wierzę, że żadna myśl nie przepada bezpowrotnie, żadna myśl wypowiedziana przeciw, żaden zły uczynek. To wszystko powraca. Ale na szczęście podobnie jest z dobrymi uczynkami⁴⁶.

Zgodnie z własnym spojrzeniem na rzeczywistość, zdominowanym przez prawo powtórzenia czy cykliczności, reżyser kreuje również tekst pełen reduplikacji. Światem i językiem nieustannie rządzi to, co zaistniało już kiedyś – nic nie pojawia się w nim bez przyczyny i nic nie jest nowe⁴⁷.

Środkiem pokrewnym powtórzeniom, a równie mocno wpływającym na efekt refreniczności opowiadania Kolskiego, są także liczne paralelizmy składniowe. W narracji *Jańcia Wodnika* przeważa trójdzielny rytm wypowiedzeń, co widać w następujących przykładach:

- (4) Do Brzustowa szedł dziad. Ciągnął za sobą pokraczny, dziadowski wózek. Piszczały koła, podskakiwały tobołki, klekotały luźne kłoniczki.

[s. 167]

- (5) Stodółka była dziurawa. Deszcz wdzierał się do środka, wiatr potrącał deski, błyskawice zapalały się jak psie ślepie. Jańciowi ciążyły powieki. Już prawie zasypiał, kiedy skrzypnęły drzwiczki we wrótniach. Do stodoły weszła kobieta. Była młoda. Oczy jej gorzały, a czarne włosy spływały na ramiona mokrymi sznurkami. Podeszła do Jańcia, obeszła go dookoła, obejrzała dokładnie.

[s. 180]

⁴⁵ K. WAJDA, *Jan Jakub Kolski*, s. 204.

⁴⁶ Cyt. za: KUBACKA, *Niewiele trzeba*, s. 320.

⁴⁷ Por. cytāt z tekstu Bartmińskiego (*Ludowy styl*, s. 230): „Najogólniejsza funkcja powtórzeń wiąże się z nastawieniem całej kultury ludowej nie na poszukiwanie nowości i oryginalności, lecz na intensywne poczucie tożsamości, na identyfikację z idealnym wzorcem”. Zob. J. BARTMIŃSKI, *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*, w: *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 257-266.

- (6) Jańcio siedział na tronie, zaś Weronka przy ognisku. Było cicho. Nikt nie odważył się odezwać słowem. Milczał Stygma, milczały kobiety z miasta, milczeli przyboczni. Słysać było jedynie trzask ognia, parskanie koni i pohukiwanie puszczyka.

[s. 196]

- (7) Pod wieczór od Sługocic nadjechał Jańcio. Mało powiedzieć – Jańcio. Nadjechała cała kompania, cały orszak królewski – bogaty, rozgadany i rozpustny.

[s. 190]

- (8) Jańcio stał i czekał. Najpierw po jego słowach nie stało się nic, potem przyleciał wiaterek, za nim zaś przygnął wichur. Stary przestraszył się. Wcisnął głowę w ramiona. Zawiało nagle strasznie. Jęknęły drzewa, przygięły się, pokłoniły Jańciowej siwej głowie. W chwilę potem trzasnęła błyskawica, po niej druga i trzecia. Poszedł deszcz ulewny, ciężki, straszny.

[s. 177]

W cytatach (4) i (5) pojawiają się zdania dwukrotnie złożone współrzędnie bezspójnikowe, a więc asyndetony, np.: *Piszczwały koła, podskakiwały tobołki, klekotały luźne kłoniczki, Deszcz wdzierał się do środka, wiatr potrącał deski, błyskawice zapalały się jak psie ślepia* oraz *Podeszła do Jańcia, obeszła go dookoła, obejrzała dokładnie* – dzięki ich zastosowaniu nadaje się tekstowi wrażenie zwartości. We fragmencie (6) konstrukcją paralelizmu akcentuje powtórzenie czasownika *milczeć*, ponownie w różnych formach gramatycznych: *Milczał Stygma, milczały kobiety z miasta, milczeli przyboczni*. Pojawia się tu również inna trójdzielna minikompozycja, na którą składają się dopełnienia: *Słysać było jedynie trzask ognia, parskanie koni i pohukiwanie puszczyka*. Podobnie w przykładzie (7) w dominującym takcie trójki uchwycono trzy przydawki przymiotnikowe: *Nadjechała cała kompania, cały orszak królewski – bogaty, rozgadany i rozpustny*. W cytacie (8) natomiast, poza opisanymi już połączeniami (a więc asyndetonami *Najpierw po jego słowach nie stało się nic, potem przyleciał wiaterek, za nim zaś przygnął wichur, Jęknęły drzewa, przygięły się, pokłoniły Jańciowej siwej głowie* oraz nagromadzonymi w bliskim sąsiedztwie trzema przymiotnikami: *Poszedł deszcz ulewny, ciężki, straszny*) występuje także wpleciona między nie grupa trzech krótkich zdań pojedynczych: *Stary przestraszył się. Wcisnął głowę w ramiona. Zawiało nagle strasznie*.

Fragmentów zbudowanych w taki sam sposób można znaleźć w opowiadaniu dużo więcej⁴⁸. Trójdzielne metrum wyznacza miarowy, regularny rytm zwięzłej, a jednocześnie niespiesznej narracji, która znajduje swoje odzwier-

⁴⁸ Zob. cytaty (10), (17), (20).

ciędlenie w warstwie wizualnej filmu. Być może taki układ stanowi językowo-stylistyczną aluzję do symboliki liczby trzy – Władysław Kopaliński w *Słowniku mitów i tradycji kultury* zauważa, że jest ona „uważana za świętą od zarania dziejów”⁴⁹. W kontekście Jańciolandu, przestrzeni rozpiętej między *sacrum* a *profanum*, taka hipoteza nie wydaje się nadużyciem – przydatność tego tropu interpretacyjnego w kontekście filmu Kolskiego potwierdzają zresztą słowa Juana Eduarda Cirlota:

Odniesiona do symboliki poziomu przez trzy punkty zasadnicze (góra, środek, dół), trójka konotuje sens „trzech światów” – niebieskiego, ziemskiego i piekielnego, które mają głęboki związek z trójpodziałem w samym człowieku na ducha (niereczywistość, myśli), duszę (uczucia) i ciało (instynkty), oraz z możliwością moralną – czynów dobrych, obojętnych i złych⁵⁰.

Na przykładzie historii Jańcia łatwo zauważyć, jak w człowieku ścierają się trzy sprzeczne, ale sprzęgnięte ze sobą siły – bohater wielokrotnie bywa nazywany świętym, choć ulega typowo ludzkim pokusom, a poprzez ciało synka (przypomnijmy: z diabelskim ogonkiem) wręcz materialnie objawia się zła cząstka jego wnętrza.

Paralelizmami innego rodzaju – znaczeniowymi – są w utworze porównania do świata przyrody:

(9) Tkwiał tam wkopany po szyję starszy mężczyzna. [...] Jakieś dzieciśka pokucały dookoła martwej głowy i popatrywały jak na robaka.

[s. 179]

(10) Noc spadła na wieś jak wrona.

[s. 180]

(11) Córkę mam. Dwadzieścia pięć lat. Ładna jak dzień wiosenny.

[s. 185]

(12) Kobieta przypadła ustami do dłoni Starego. Ucałowała, popatrzyła jak szczenię.

[s. 191-192]

Porównania do wrony, szczenięcia i wiosennego dnia stanowią raczej niewyszukane środki poetyckie – w takiej zresztą formie mają za zadanie ilustrować „serdeczną” postawę wobec świata, reprezentowaną przez prostolinijnego czło-

⁴⁹ [Hasło:] *Trzy*, w: *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. 7. popr., Warszawa 2001, s. 1208.

⁵⁰ [Hasło:] *Trójnia*, w: *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 426.

wieka (którym pewnie jest również narrator). Ale w tekście pojawiają się także metafory bardziej skomplikowane, wykorzystujące zjawisko synestezji i poprzez nie przywołujące to, co najbliższe człowiekowi na wsi – florę, faunę i prace polowe:

- (13) Spojrzał na Weronkę. Zobaczył jasną twarz i całe pole chabrów w oczach. W jednej chwili zapachniało mu żniwami, zadźwięczało skowronkiem nad głową i jazgotem kosi po pszenicznych łądogach.

[s. 176]

Hiperbola *całe pole chabrów w oczach* nie tylko odmalowuje niezwykle kolor oczu Weronki, ale i pozwala posunąć metaforę jeszcze dalej, w zasięg innych zmysłów: zapachu (*zapachniało mu żniwami*) i słuchu (*zadźwięczało skowronkiem nad głową i jazgotem kosi*), co znów kieruje skojarzenia w stronę językowej „nadwrażliwości”.

Za wyjątkowo twórcze nawiązania do myślenia ludowego można też uznać uosobienia:

- (14) Za dziadem szła mgła. Trzymała się jakiś metr za wózkiem, jakby bała się przegonić starego.

[s. 167]

- (15) Za oknem gadała noc. [...] Najpierw było słyhać świerszcze grające w ciepłych dziurach, przy nich myszy zgryzające zbożowe ziarna, dalej wiatr gzący się z luźnymi dachówkami, jeszcze dalej – psią hołotę porozbieganą po polach.

[s. 174]

Widoczne w cytatach personifikacje mgły (która *szła*, *trzymała się* i *bała*), nocy (która *gadała*), wiatru (*gzącego się*), a także zwierząt: świerszczy (*grających*) i psów (jako *hołoty*) obrazują pojmowanie natury jako spójnej całości. Zapytany kiedyś o uosobienia, reżyser uzasadniał potrzebę ich używania za pomocą kategorii „oswojenia”:

Tylko oswojone przedmioty będące fragmentem czegoś ważnego w moim życiu kiedyś, a teraz jeszcze ważniejszego, bo mieszkającego w mojej pamięci, urastają do takiej rangi. Oswoiłem je kiedyś w dzieciństwie swymi lękami, smutkiem, nieoczekiwanymi radościami. Oswoiłem raz na zawsze, dlatego tak je teraz nazywam⁵¹.

⁵¹ Cyt. za: KUBACKA, *Niewiele trzeba*, s. 322.

U Kolskiego nie funkcjonuje zatem biologiczny podział na przyrodę „ożywioną i nieożywioną”, wszystkie jej elementy to równoprawne i – tak jak ludzie – równie żywe czy znaczące części większej układanki.

Ewidentne, choć twórczo zreinterpretowane odniesienie do tradycji stanowi także wprowadzenie do *Jańcia Wodnika* autorskich ballad. Są one fragmentami rozmów nie z ludźmi, ale z otaczającym postaci światem, w którym należy znaleźć i określić swoje miejsce, a także – jak wspomina Anna Walaszek – „zdefiniować dobro i zło”⁵²:

- (16) Siwa głowa, kark zmęczony.
Poszedł Jańcio sobie.
Poszedł Jańcio w obce strony,
Co ja biedna zrobię?

Pójdę w pole, żal wypłaczę
Z losem się pogodzę,
Taka mała – nic nie znaczę.
Jak kamień na drodze.

A wieczorem z łez ustroję
Sznur koralu biały.
Co jest z żalu, to jest moje.
Taki los mój cały.

[s. 176-177]

W balladzie Weronki uwagę przykuwają regularny rytm (wersy ośmiozłogłoskowe przeplatane są sześćzłogłoskowymi) i symetryczne rymy (krzyżowe, męskie). Inne środki poetyckie zastosowano raczej powściągliwie: poza wyobrażeniami samotności, a więc porównaniem do przydrożnego kamienia (czyli po raz kolejny do świata przyrody) *Taka mała – nic nie znaczę./ Jak kamień na drodze* oraz metaforą *A wieczorem z łez ustroję/ Sznur koralu biały/ Co jest z żalu, to jest moje*, występują tu jedynie epitety: *siwa głowa, kark zmęczony, ja biedna*. Zredukowanie zabiegów artystycznych i ujmująca prostotą konstrukcja tekstu nadały scenie charakter intymności, kameralności.

Zupełnie innym, sowizdrzańskim tonem cechuje się ballada śpiewana przez Stygmę:

- (17) Nie mam domu, nie mam żony
A mam cały świat.

⁵² *Mityczność*, s. 233.

Jestem Stygma poraniony,
Z Bogiem za pan brat.

JJestem Stygma poraniony,
Cierpię kiedy chcę.
Świat ogląda zachwycony
Krwawe rany me.

JJeden cieśla, drugi rolnik –
Wszyscy równi sobie,
A ja sztukmistrz i swawolnik,
Poprawię się w grobie.

Jestem Stygma poraniony,
Z Bogiem za pan brat,
Nie mam domu, nie mam żony
A mam cały świat.

[s. 183]

Budowa tego tekstu, już nie tak konsekwentnego rytmicznie (w trzeciej strofie widać odstępstwo od metrum ósmio- i pięciozłotkowego na rzecz sześciu sylab w parzystych wersach), opiera się na zasadzie kontrastu dzięki nagromadzeniu antytez: *Nie mam domu, nie mam żony/ A mam cały świat, Cierpię kiedy chcę, Jeden cieśla, drugi rolnik –/ Wszyscy równi sobie,/ A ja sztukmistrz i swawolnik,/ Poprawię się w grobie*. Stygma wynosi się ponad zwyczajność ludzi, których życie biegnie tradycyjnym torem – chwali się swoją „mystyczną” sztuką stygmatyzacji, podkreśla, że dzięki niej czuje się lepszy od innych. Wyższość i osobność zaznacza również w sformułowaniu *Z Bogiem za pan brat*: ocierając się o bluźnierstwo, daje świadectwo swej wyjątkowej, choć groteskowej zażyłości z Bogiem⁵³, pozwalającej mu na okazywanie żalu za grzechy dopiero po śmierci.

Ostatnim z wybranych przykładów jest przepraszająca ballada Jańcia:

- (18) Pochylę nisko głowę,
Przeproszę wszystkie drzewa,
Ułożę piękną mowę,
Zaśpiewam,
Zaśpiewam,
Zaśpiewam.

⁵³ Por. znaczenie związku frazeologicznego *być z kimś za pan brat*: ‘być z kimś w poufałych stosunkach’ (*Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005, s. 25).

Pochylę głowę nisko,
Przepraszę wszystkie ptaki,
Dziad jestem – nie panisko,
Dziad jestem byle jaki.

Jańcio z kamiennym sercem,
Jańcio z zamkniętą głową,
Jańcio z duszą w rozterce,
Jańcio z nieczystą mową.

Pochylę nisko głowę,
Przepraszę czarną ziemię,
Niech wszystko będzie nowe,
Niech stare wyjdzie ze mnie.

Jańcio z kamiennym sercem,
Jańcio z zamkniętą głową,
Jańcio z duszą w rozterce,
Jańcio z nieczystą mową.

[s. 203]

Tu do głosu znów dochodzą symboliczne, potrójne powtórzenia paralelizmów składniowych (*Przepraszę wszystkie drzewa – Przepraszę wszystkie ptaki – Przepraszę czarną ziemię*) oraz pojedynczych czasowników (*Zaśpiewam,/ zaśpiewam,/ zaśpiewam*). W tej balladzie rytm odgrywa mniejszą rolę, ponieważ temat i treść pieśni dominują nad jej zewnętrznym kształtem. Jańcio swoją małość i żal obrazuje w antytezie *dziad jestem, nie panisko* oraz w nagromadzeniu epitetów, w kolejnych wersach poprzedzanych przez anaforę: *Jańcio z kamiennym sercem,/ Jańcio z zamkniętą głową,/ Jańcio z duszą w rozterce/ Jańcio z nieczystą mową*. Za złamanie małżeńskiej przysięgi, obłudne traktowanie przyrody i Bożych darów bohater przeprasza i cały świat widzialny, i nadprzyrodzone moce, które kryją się pod jego „podszewką”⁵⁴ – nie tylko te uznane za święte przez chrześcijaństwo. Zilustrowany w utworze dualizm – przez mieszkańców Jańciolandu pojmowany jako coś naturalnego⁵⁵

⁵⁴ Natasza Korczarowska (*Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007, s. 178) zaznacza, że bohaterowie Kolskiego winni czuć się nie tyle wobec innych ludzi, ile wobec natury (są przecież częścią większej całości): „Sprzeniewierzając się obowiązującemu w niej prawu, człowiek przekracza bowiem najświętsze tabu i ekskluduje tym samym z porządku *sacrum*”.

⁵⁵ Wajda (*Jan Jakub Kolski*, s. 204) celnie wskazuje, że „[...] popielawską religią jest szeroko pojmowany panteizm, pozwalający stawiać Bogu świeczkę i bożkom ziemniaki [...]”.

– sprawił, że następnym ważnym obszarem tropów interpretacyjnych wokół kina Kolskiego stała się **magiczność**.

To dość nieprecyzyjne w pierwszej chwili określenie pozwala jednak na zarysowanie granicy pewnego pola skojarzeniowego – realizm magiczny czy cudowność filmów Kolskiego wiążą się przede wszystkim z wyraźną obecnością w świecie przedstawionym zjawisk nadprzyrodzonych. Ślady tych logicznie niewytłumaczalnych elementów można odnaleźć również na poziomie warstwy językowej. W niektórych fragmentach tekst *Jańcia* przypomina bowiem swym ukształtowaniem podstawowe cechy magicznego podejścia do języka, o którym Joanna Rybarczyk-Dyjevska pisała następująco:

Autorzy już dziś klasycznych prac antropologicznych dotyczących kultur pierwotnych, określanych też jako kultury typu magicznego czy kultury, dla których charakterystyczne jest myślenie magiczne, sporo miejsca poświęcają językowi tych społeczności. Wszyscy stwierdzają zgodnie, że język i rzeczywistość były tu ze sobą nierozdzielnie związane. W życiu ludzi, których cechowało myślenie pierwotne, nie było miejsca na „puste słowa”, bo każde z nich mogło stać się rzeczywistością, każde miało specyficzną moc wywoływania określonych skutków. Mowa pełniła więc prócz funkcji symbolicznej (komunikacyjnej) funkcję użytkowo-techniczną. Język i działanie były w równym stopniu materialne. Wypowiedzenie jakiegoś słowa znaczyło również zadziaływanie na nazwany obiekt czy zjawisko, przywołanie go w sensie dosłownym. Ten specyficzny związek znaku językowego z rzeczywistością, w której on funkcjonuje, jest typowy także dla kultury ludowej. Słowo jest tu połączone z otaczającym światem w sposób naturalny, będący bytem realnym, materialnym, mającym moc oddziaływania na rzeczywistość⁵⁶.

Oczywiście, w *Jańciu Wodniku* kreacja języka nie wyróżnia się tak znacznym radykalizmem – dodatki „magicznojęzykowe” stanowią jedynie kolejne składniki baśniowej stylizacji. Niemniej jednak, cechą łączącą dalsze przykłady jest właśnie wiara w cielesność słowa i jego sprawczą moc.

Nie sposób pisać o magiczności języka w *Jańciu Wodniku* bez przywołania jednego z najważniejszych momentów opowiadania, a więc dziadowskiej klątwy:

- (19) Kiedy zakopał swoją kobyłkę, kiedy uklepał dobrze boki mogiły, uwiesił się wzrokiem dalekiej wsi. Uczepił się spojrzeniem zabudowań Jańcia. Tak wyszło. Wymówił klątwę:

⁵⁶ J. RYBARCZYK-DYJEWSKA, *Język jako narzędzie magii na przykładzie zaklęć rosyjskich*, Kraków 2013, s. 7-8; por. np. A. ENGELKING, *Magiczna moc słowa w polskiej kulturze ludowej*, w: *Podstawowe pojęcia i problemy*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1991, s. 157-166; M. KAMIŃSKI, *O lokalistycznej wizji świata w magii*, tamże, s. 167-172.

– Wy, tam na wsi... Do was mówi dziad. Sram na was... Niech się diabeł pośród was urodzi. Za zmarnowanie cudnej kobyłki, niech się diabeł pośród was urodzi...

[s. 169]

Efekt wypowiedzi wędrownego dziada stanowi oś fabuły opowiadania i filmu – od niej historia się zaczyna i dopiero po jej zrozumieniu przez Jańcia się zakończy. Formuła klątwy⁵⁷ *Niech się diabeł pośród was urodzi* (wzmocniona dodatkowo pogardliwym, wulgarnym zwrotem *sram na was*) ma właściwie podwójny skutek: ten już wspomniany, dosłowny, objawiony w ogonku dziecka Weronki i Jańcia, ale także ten bardziej ukryty – w postaci głównego bohatera. Jak wskazuje Lubelski: „W kluczu wyobraźni ludowej Jańcio jest diabłem w ludzkiej skórze”⁵⁸ – po odkryciu (tego samego dnia, gdy pada klątwa) swojej mocy panowania nad wodą, staje się on diabłem metaforycznym: od tej chwili zgodnie z regułą odpowiedzialności zbiorowej ponosi karę, na którą zasłużył jego sąsiad⁵⁹, i stopniowo przemienia się z anielsko dobrego człowieka w przeniwiercę.

Skorelowany z treścią klątwy moment „narodzin” nowego Jańcia uchwycono w innym fragmencie:

(20) Rano Jańcio sprawdził stół w spiżarni. Woda nie przemieniła się w wino, chleb nie rozmnożył się. Wszystko było jak było. Nie zmieniło to decyzji Jańcia.

– Nie jestem Pan Jezus. To prawda. Nie jestem nawet święty Bylekto, ale jestem Jańcio Wodnik od posłusznej wody i muszę iść w świat. Takie widać moje zadanie...

[s. 175]

⁵⁷ Znaczenie terminu *klątwa* rozumiem za A. Engelking (*Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Warszawa 2010, s. 102): „Ludowy rytuał klątwy wiąże się z pierwszą sferą pola pojęciowego ‘klęcia’ [...] której znaczenie ujmuję wstępnie w formule: ‘spowodować za pomocą określonych słów, że komuś (czemuś) staje się coś złego, ponieważ zrobił coś złego’”.

⁵⁸ *Historia*, s. 555.

⁵⁹ W zakończeniu filmu, mimo odkrycia prawdy, Jańcio nie mści się na sąsiedzie: „Pamiętasz Socha starą kobyłkę, coś ją wygnał na zmarnowanie sześć lat temu? [...] Widzisz Socha, przez jeden zły uczynek jednego złego człowieka przybywa zła na całym świecie. I to zło potem wraca odpryskiem i uderza w kogo chce. Tyś sześć lat temu posiał zły uczynek, ja przez sześć lat zbierałem żniwo. To nie jest sprawiedliwe. Ale tak samo Socha, od każdego dobrego uczynku przybywa dobra w całym świecie. I ja teraz zrobię dobry uczynek... Nie zabiję cię Socha, choć może powinienem” (s. 204).

Prywatny obrzęd nadania imienia – stwarzania nowej rzeczywistości⁶⁰ – pokazuje ostrożność Jańcia, nieprzyzwalającego sobie zrazu na porównanie do Jezusa (wszak próba transsubstancjacji nie powiodła się) czy jakiegokolwiek świętego (choćby i pośledniego, co pokazuje ciekawy zrost zastępujący imię: *Bylekto*), a jedynie do wodnika, czyli postaci fantastycznej, niezwiązanej z chrześcijańskim *sacrum*⁶¹. Stwierdzenie: *jestem Jańcio Wodnik od posłusznej wody i muszę iść w świat* pozwala mu okrzepnąć w zmienionej tożsamości i przygotować się do innego niż dawniej biegu życia.

Mimo określenia siebie mianem wodnika Jańcio doszukuje się źródła swoich magicznych umiejętności u Boga. Chcąc upewnić się co do słuszności powyższych postanowień, decyduje się na przywołanie deszczu za Jego pośrednictwem:

- (21) Zatrzymał się przy dębie, postawił walizkę, przycisnął cebrzykiem do pnia i uwolnił tym sposobem z postronka. Zadał głowę do góry.
– Panie Boże... to ja, Jańcio od posłusznej wody. Poproszę cię o deszczyk, taki nieduży. Parę tam... kroperek. Zwykły wiosenny kapuśniak.
[s. 177]

Ciekawy to przykład zaklinalnia⁶² – ma raczej formę nieśmiałej prośby, choć doprecyzowanej do najmniejszego szczegółu, co obrazuje swoistego rodzaju trójdzielne (!) stopniowanie: *deszczyk, taki nieduży – parę tam... kroperek – zwykły wiosenny kapuśniak*. Miejsce, w którym Jańcio wypowiada te słowa, nie jest przypadkowe – zgodnie z obrzędowością ludową dąb jest drzewem, które obdarzano specjalną czcią i pod którym zwyczajowo modlono się o deszcz⁶³. W świecie Kolskiego Bóg wykazuje się sporym poczuciem humoru: zamiast drobnego deszczu nad okolicami Brzustowa przechodzi oberwanie chmury (zob. cyt. (8)).

Kolejna przestrzeń autorskich zabiegów artystycznych – językowy obraz naiwności – sytuuje się na przeciwległym biegunie wobec poetyckości i ma-

⁶⁰ „[...] dla świadomości mitycznej to, co nienazwane, nie istnieje” (A. ENGELKING, *Rytuały słowne w kulturze ludowej. Próba klasyfikacji*, w: *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczkova, Wrocław 1991, s. 77).

⁶¹ W toku opowiadania czy filmu można wprawdzie spostrzec, że postać Chrystusa zajmuje ważne miejsce w życiu Jańcia – informuje o tym chociażby wzburzony monolog zdroworozsądkowej Weronki: „Do gęby nie ma co włożyć przez to twoje panajezusowanie. [...] Pan Jezus z Brzustowa! Ziemia leży ugięciem, ludzie się śmieją, a on nogi myje! Pan Jezus z Brzustowa...” (s. 174).

⁶² Por. A. ENGELKING, *Rytuały słowne*.

⁶³ MIELNIK, *Kulturowe archetypy*.

giczności. Charakterystyczne dla tego obszaru chwytów lingwistyczne nie są odwołaniem do „nadorganizowanego” stylu artystycznego, a język nie stanowi tu narzędzia kreacji, lecz komunikacji.

Rozumiejąc kategorię naiwności za Czają jako ucieleśnienie prostodusznego, a nie łatwowernego sposobu odbierania świata, można ją uznać za krewną potoczności⁶⁴. Istotnym aspektem idiosylu Jana Jakuba Kolskiego jest więc również wprowadzanie do tekstu struktur typowych dla stylu potocznego, a więc „pierwszego języka człowieka”⁶⁵ – w konstrukcji dialogów zauważamy wiele kolokwializmów i wulgaryzmów. Te ostatnie są nie tyle przejawami agresji językowej, ile najniższego rejestru polszczyzny potocznej⁶⁶ oraz chłopskiej dosadności:

(22) – Z pola jechał. Na stojąco, jak kawaler... Żeby chociaż siedział, toby piorun w konie trzasnął. A tak... W samo ucho mu piorun jebnął i wylazł kaloszem, aż podszwę rozerwał. Kowal kazał wkopać, że niby ziemia prąd wyciągnie. A tu gównno. Nie wyciągnęła...

[s. 179]

(23) – A ogonkiem się nie przejmuj. Gównno tam... ogonek. Pierdolić ogonek. Pomyśl co by to było, jakby się ze skrzydłami urodził. Jak byś go wtedy łapał? A tak – cap za ogonek i już go masz. Gównno tam... ogonek. Skrzydła, to by było zmartwienie.

[s. 201]

W obydwu cytatach ponownie pojawiają się nierozbudowane wypowiedzenia (typowe dla komunikacji mówionej)⁶⁷. Wśród wyrazów potocznych należy wymienić czasowniki *trzasnął* (w znaczeniu ‘uderzył’) i *wylazł* czy wykrzyknienie *cap*, występujące w funkcji orzeczenia. Wrażenie „swojskości” potęguje ponadto wspomniana obecność wulgaryzmów: *gównno* (używane w znaczeniu ‘nic’), *jebnął* i *pierdolić*. We fragmencie (21) za ciekawy środek „urealnienia” kolokwialnej rozmowy można też uznać specyficznie ukształto-

⁶⁴ R. LEBDA, *POTOCZNOŚĆ – czyli mowa bytu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2003, z. 59, s. 113-124.

⁶⁵ J. BARTMIŃSKI, *Styl potoczny*, w: *Potoczność w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, F. Nieckula, Wrocław 1992, s. 37-54.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Widać więc, że w *Jańciu Wodniku* zasadniczo występują krótkie zdania: dominują pojedyncze (proste i rozwinięte), czasem pojawiają się złożone (zazwyczaj współrzędnie). Zdania wielokrotnie złożone podrzędnie stanowią zdecydowaną mniejszość, co pozostaje w bezpośrednim związku z nieoficjalną odmianą języka mówionego. Por. B. DUNAJ, R. PRZYBYLSKA, K. SIKORA, *Język na co dzień*, w: *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, red. W. Pisarek, Kraków 1999, s. 227-251 (w szczególności: część VII).

waną mowę zależną: *że niby ziemia prąd wyciągnie*. Już na przykładzie tych wypowiedzi widać cechujący mieszkańców Jańciolandu pragmatyzm⁶⁸ – wszystko, nawet to, co niecodzienne, ocenia się tu przez pryzmat przydatności i funkcjonalności, próżno więc byłoby doszukiwać się w słowach bohaterów górnołotnej, poetyckiej metaforyki.

Na koniec wypada wspomnieć o dowcipnych fragmentach narracji:

- (24) Widać było, że [Stygma – M.M.] zbiera się do jakichś ważnych słów, nie często mówionych i przychodzących z trudem. Przyszły na koniec, ale nie same. Pojawiły się równo ze łzami. Był to widok tak rzadki, że lecąca mimo jaskółka ze zdziwienia wyrznęła łebkiem w pień kasztana.

[s. 200]

- (25) W bocianim gnieździe trzymała się woda z Jańciowych nóg. Pływały po niej małe kacuszki. Nie wiadomo jak tam wlaźły.

[s. 174]

Efekt komizmu Kolski uzyskał dzięki skonstrastowaniu zdrobnień (*łebek, kacuszki*) z kolokwialnymi, rubasznymi w tonie czasownikami (*wyrznęła, wlaźły*). Ciepłe zrelacjonowanie tych pociesznych „epizodów sytuacyjnych” za pomocą mowy potocznej, bliskiej wszystkim rodzimym użytkownikom języka, potwierdza tylko serdeczne nastawienie autora i do pokazywanego przezeń świata, i do jego odbiorców – widowni i czytelników.

*

Zaproponowany przegląd zabiegów językowo-stylistycznych zastosowanych w *Jańciu Wodniku* pokazuje, że na kreację świata przedstawionego w filmach Jana Jakuba Kolskiego ogromny wpływ wywiera również autorska wersja polszczyzny. Wprowadzenie licznych reduplikacji i paralelizmów (a w nich – symbolicznego, trójdzielonego rytmu), obecność ballad i typowo poetyckich środków artystycznych (jak porównania czy uosobienia) skutkuje ciekawą reinterpretacją ludowego stylu artystycznego. Za pomocą aluzji do rytuałów słownych reżyser przywołuje także magiczne ujęcie języka i jego roli kreacyjnej, a dzięki stylizacji na mowę potoczną przybliża swoich protagonistów do widza. Wszystkie omówione chwytty charakteryzuje ujmująca pros-

⁶⁸ K. WAJDA, *Jan Jakub Kolski*, s. 205.

tota – zadziwiająca i paradoksalna, jeśli przypomnieć o niecodziennej „nadwrażliwości” autora.

W ramach zakończenia warto przytoczyć jeszcze jeden cytat, w którym Kolski zdradza jedną z tajemnic swojego warsztatu:

Można w nim [w filmie – M.M.] zawrzeć wiele rzeczy przy odpowiedniej dyscyplinie. Na jednym piętrze mogą być anegdoty, historie. Byle były ciekawie opowiedziane. Na wyższym piętrze można zawrzeć działania estetyczne. Działanie obrazem, scenografią, kostiumem, światłem. Na kolejnym piętrze można pomieścić metafory, przesłania. Jeśli film jest zrobiony szlachetnie i uczciwie, serdecznie, to gdzieś tam można połaskotać nawet uniwersum⁶⁹.

Do wymienionych przez Jana Jakuba Kolskiego „działań estetycznych” można więc dodać jeszcze indywidualnie traktowaną polszczyznę. Z pewnością i warstwa językowa – pozwalająca na oscylowanie między przestrzeniami **ludowej poetyckości, magiczności i naiwności** – wspomaga „łaskotanie uniwersum”.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

KOLSKI J.J.: Jańcio Wodnik i inne nowele, Wrocław 1994, s. 167-205.

Literatura pomocnicza:

BARTMIŃSKI J.: Ludowy styl artystyczny, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, wyd. 4., Lublin 2012, s. 223-233.

BARTMIŃSKI J.: O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum, w: *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 257-266.

BARTMIŃSKI J.: Styl potoczny, w: *Język a Kultura*, t 5: *Potoczność w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, F. Nieckula, Wrocław 1992, s. 37-54.

BAZIN A.: Film i rzeczywistość, tłum. i oprac. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 177-192.

BOBOWSKI S.: Márquez z kamerą? O filmach Jana Jakuba Kolskiego, „Tygiel Kultury” 2000, nr 4-6, s. 158-163.

CIRLOT J.E.: Słownik symboli, przeł. I. Kania, Kraków 2006.

CZAJA D.: Dlaczego jest tak, jak jest? Poema naiwne, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 5-22.

DUNAJ B., PRZYBYLSKA R., SIKORA K.: Język na co dzień, w: *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, red. W. Pisarek, Kraków 1999, s. 227-251.

ENGELKING A.: Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa, Warszawa 2010.

⁶⁹ Cyt. za: K. KUBACKA, *Niewiele trzeba*, s. 312.

- ENGELKING A.: Magiczna moc słowa w polskiej kulturze ludowej, w: *Język a Kultura*, t. 1: *Podstawowe pojęcia i problemy*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1991, s. 157-166.
- ENGELKING A.: Rytuály słowne w kulturze ludowej. Próba klasyfikacji, w: *Język a Kultura*, t. 4: *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczkova, Wrocław 1991, s. 75-85.
- FELIS P.T.: *Minialfabet Kolskiego*, „Gazeta Wyborcza” 4.06.2009 r., http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,7028756,20090604RP-TFK,Minialfabet_Kolskiego,zwykly.html [dostęp: 4.01.2015].
- FRYDRYK M.: Filmowa Arkadia Jana Jakuba Kolskiego, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 43(2004), s. 227-242.
- GAJDA S.: O pojęciu idiostylu, w: *Język jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 23-34.
- HENDRYKOWSKA M.: Kronika kinematografii polskiej 1895-2011, wyd. 2., Poznań 2012.
- HOLLENDER B.: *Od Wajdy do Komasy*, cz. 1, Warszawa 2014, s. 255-269.
- Jan Jakub Kolski o sztuce opowiadania baśni, w: K. JANOWSKA, P. MUCHARSKI, *Rozmowy na nowy wiek 2*, Kraków 2002, s. 139-148.
- KAMIŃSKI M.: O lokalistycznej wizji świata w magii, w: *Język a Kultura*, t. 1: *Podstawowe pojęcia i problemy*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1991, s. 167-172.
- KAPUŚCIŃSKI J.: Czas przyczyn. Rozmowa z Janem Jakubem Kolskim, „Kino” 1991, nr 8, s. 43.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. 7. popr., Warszawa 2001.
- KORCZAROWSKA N.: Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka, Kraków 2007, s. 151-200.
- KUBACKA K.: Niewiele trzeba mówić trawie, żeby przytuliła. Rozmowa z Janem Jakubem Kolskim, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 304-323.
- KUBISIOWSKA K.: Diabła można oswoić, „Przekrój” 1998, nr 25, s. 14-16.
- LEBDA R.: POTOCZNOŚĆ – czyli mowa bytu, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2003, z. 59, s. 113-124.
- LUBELSKI T.: Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty, Chorzów 2008.
- LUBELSKI T.: Przypowieść o zaczynaniu od nowa, „Kino” 1994, nr 3, s. 20-21.
- MASTERNAK Z.: „Jańcio Wodnik” Jana Jakuba Kolskiego, czyli u Pana Boga za piecem, w: *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010, s. 59-70.
- MICHALSKI A.: Dojrzewam i dorastam powoli, „Topos” 1998, nr 5/6, s. 105-109.
- MIELNIK W.: Kulturowe archetypy w twórczości Jana Jakuba Kolskiego, „Topos” 2001, nr 1, s. 119-127.
- MIKOŁAJCZAK S.: Reduplikacja leksykalna w języku polskim, w: *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, t. III, red. Z. Krążyńska, Z. Zagórski, Poznań 1998, s. 65-81.
- OTTO W.: Od ułomności do fenomenu: o bohaterach filmów Jana Jakuba Kolskiego, „Kultura Współczesna” 2007, nr 4, s. 143-155.
- PIETRASIK Z.: Kino kolskie, „Polityka” 1995, nr 4, s. 15.
- RYBARCZYK-DYJEWSKA J.: Język jako narzędzie magii na przykładzie zaklęć rosyjskich, Kraków 2013.
- SADOWSKA M.: Miejsce pod żebrami, „Kino” 1998, nr 3, s. 25-27.
- SIEDLIK K.: Kino jest ciągle dla mnie chłopięcą przygodą, „Kino” 2005, nr 6, s. 22-24.
- SOBOLEWSKI T.: Ekologia duszy, „Kino” 1994, nr 3, s. 16-19.

- STACHÓWNA G.: Filmowy Jańcioland Jana Jakuba Kolskiego, „Kino” 1998, nr 12, s. 23-26.
- STANISŁAWSKA I.: Pracuję w nadfiolecie, „Film” 1996, nr 4, s. 104-105.
- SULIMA R.: Pasterze i kuglarze, „Regiony” 1995, nr 4, s. 153-161.
- SZEWczyk M.: Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna), „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3, s. 31-49.
- ŚWIREK K.: Zabić bobra, „Kino” 2014, nr 3, s. 74.
- TOKARZ B.: Mimesis – realizm – magia, w: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007, s. 5-17.
- URBANek M.: Lepsi niż reszta ludzi, „Polityka” 1994, nr 12, s. 11.
- WAJDA K.: Jan Jakub Kolski – „Dobijam się o osobność”, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, Kraków 2004, s. 197-213.
- WAJDA K.: Przed magiczną trzynastką, „Kino” 2009, nr 6, s. 15-17.
- WALASZEK A.: Mityczność w filmie „Jańcio Wodnik” Jana Jakuba Kolskiego, „Akcent” 1998, nr 1/2, s. 229-238.
- WASZAKOWA K.: Przejawy internacjonalizacji w słowotwórstwie współczesnej polszczyzny, Warszawa 2005.
- Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005.
- Wielki słownik poprawnej polszczyzny PWN, red. A. Markowski, Warszawa 2012.
- WÓJCIK J.: Jestem nie do kupienia, „Rzeczpospolita” 27.11.1998, http://archiwum.rp.pl/artukul/202516-Jestem-nie-do-kupienia.html?_Rzeczpospolita-202516?_1 [dostęp: 5.01.2014].

Filmografia

Jańcio Wodnik

reżyseria: Jan Jakub Kolski

scenariusz: Jan Jakub Kolski

zdjęcia: Piotr Lenar

scenografia: Tadeusz Kosarewicz

muzyka: Zygmunt Konieczny

produkcja: polska

rok produkcji: 1993

wykonawcy: Franciszek Pieczka (Jańcio Wodnik), Grażyna Błęcka-Kolska (Weronka, żona Jańcia), Bogusław Linda (Stygma), Olgierd Łukaszewicz (wędrowny dziad).

JĘZYK NADWRAŻLIWCÓW.

O „JAŃCIU WODNIKU” JANA JAKUBA KOLSKIEGO

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie przeglądu najważniejszych zabiegów językowo-stylistycznych występujących w *Jańciu Wodniku* Jana Jakuba Kolskiego. Środki artystyczne pojawiające się zarówno w opowiadaniu (będącym pierwowzorem ekranizacji), jak i w filmie zanalizowano przez pryzmat trzech kategorii: ludowej poetyckości, magiczności i naiw-

ności. Autor odwołuje się do tradycji ludowej, sięgając po różnego rodzaju powtórzenia i paralelizmy, a także ballady. Efekt magiczności uzyskuje dzięki wprowadzeniu aluzji do rytuałów słownych (jak klątwy czy obrzędu nadania imienia), a swoistą naiwność – poprzez stylizację na mowę potoczną. Dzięki analizie tych chwytów językowych udało się uzasadnić tezę, że za jeden z elementów składających się na autorski styl reżysera można również uważać kreację warstwy językowej.

Słowa kluczowe: Jan Jakub Kolski, *Jańcio Wodnik*, kino autorskie, stylizacja, ludowość, magiczność, naiwność, poetyckość.

LANGUAGE OF THE SUPERSENSITIVES.
ON JAN JAKUB KOLSKI'S "JOHNNIE WATERMAN"

S u m m a r y

The aim of this article is to represent an overview of the most important linguistic and stylistic measures used in Jan Jakub Kolski's "*Johnnie Waterman*". The measures that appear both in the short story (which is the predecessor of the movie) and the motion picture are analysed in three categories: folk poeticity, affinity to magic and naivety. The author recalls folk traditions through use of various repetitions, parallelisms and ballads. An atmosphere of magic is achieved by alluding to word rituals (such as curses or namegiving rites), while a feeling of naivety is created by applying common speech to dialogues. It is through the analysis of the aforementioned linguistic means one can prove that the linguistic layer of Jan Jakub Kolski's works can be included as one of the elements that the director's *auteur* style is composed of.

Key words: Jan Jakub Kolski, *Johnnie Waterman*, auteur cinema, stylisation, folklore, magic, naivety, poeticity.