

## Filmowa podróż Kolskiego

Uczę reżyserii w Szkole Filmowej i przy tej okazji, z zadziwieniem, odkrywam brak literatury zdolnej wspomóc moje nauczycielskie wysiłki. Nie piszemy o filmie – ja i moi koledzy. Nie chce nam się. Mamy ciągle inne, ważniejsze sprawy – napisał we Wstępie do swojej książki Jan Jakub Kolski (s. 7).

Z tym większą chęcią i zaciekawieniem, sięgamy po nowowydany nakładem PWSFTviT *fragmentozbiór filmowy* znanego reżysera zatytułowany *Pamięć podróżna*. Przekornie dodam zaraz, iż cytowana uprzednio uwaga pozostaje tylko częściowo prawdziwa z tego powodu, że niemal na naszych oczach całkiem niedawno temu dostrzeżony przez filmowca i pedagoga w jednej osobie wieloletni deficyt szybko się dezaktualizuje. Coraz więcej mamy bowiem zagranicznych i polskich książek, opracowań, studiów warsztatowych, esejów i rozmaitych publikacji filmowych, których autorami są znani reżyserzy i operatorzy.

Na tle wszystkich tych publikacji *Pamięć podróżna* okazuje się tylko jednym z symptomów ogólniejszej tendencji. Tropizm ów, który z braku lepszego określenia można by nazwać „teorią praktyki”, sprawia, że w ostatnich kilkunastu latach przybyło nam literatury filmowej pisanej z pozycji praktyka filmowego. Warto zauważyć, iż reżyser Jan Jakub Kolski studiował w Łodzi nie na Wydziale Reżyserii, jak można by sądzić, lecz na Wydziale Operatorskim PWSFTviT i stamtąd pochodzi jego dyplom. Swoją pracę magisterską zatytułowaną *Kompozycja obrazu filmowego* obronił już jako dojrzały wszechstronny artysta filmowy szesnaście lat po ukończeniu studiów, w roku 2001. Podobnie jak Munk, Łoziński i paru innych, do reżyserii dochodził poprzez studiowanie sztuki operatorskiej. W samej książce reprezentuje jednak stanowisko par excellence reżyserskie i taka też jest jego dzisiejsza tożsamość, mimo lat przepracowanych z kamerą w rękę. Stąd właśnie książek o reży-

MAREK HENDRYKOWSKI

serii filmu tak bardzo mu we własnym nauczaniu brakuje.

W przytoczonej powyżej opinii zastanawia mnie coś jeszcze. A mianowicie, zawarty w niej implicite pogląd, że możliwa byłaby jakaś uniwersalna księga, która wyłożyłaby w jednym tomie „wszystko, co chciałbyś wiedzieć o reżyserii”. Nie wierzę w taką reżyserską biblię. Co więcej, wątpię, by – nawet jeśli kiedykolwiek takowa powstanie – mogła się ona stać w praktyce dydaktycznej czymś więcej, niż kolejną prezentacją indywidualnego spojrzenia: jednej z wielu różnych możliwych poetyk, estetyk, sekretów warsztatu etc. Prezentacją z konieczności bardzo subiektywną, za którą stoi indywidualne doświadczenie czerpane z osobistej praktyki danego reżysera: z obserwacji repertuaru metod stosowanych przez niego czy kolegów.

Spośród wielu polskich filmowców mających mniejsze czy większe koligacje rodzinne związane bezpośrednio z kinem, Jan Jakub Kolski okazuje się bezapelacyjnie liderem całej klasyfikacji. To potomek wielopokoleniowego filmowego rodu. Jako przedstawiciel czwartej już generacji w linii prostej – jest on artystą, którego zaplecze rodzinne tkwi w polskim życiu filmowym od najdawniejszych jego początków. Pradziad Jana Jakuba, Maksymilian (Mani) Hendlisz miał w roku 1907 kinematograf w Łodzi przy ulicy Piotrkowskiej 15. Przybytek ten nazywał się nie byle jak, bo: Théâtre Optique Parisien (1907–1922). Za poradą swego sąsiada Teodora Jounoda (ojca Eugeniusza Bodo), właściciela renomowanego Teatru Iluzji Urania (Piotrkowska 17) Mani Hendlisz sprowadził z Paryża ówczesny cud techniki projekcyjnej, aparat firmy Pathé Frères. Dziadek Kolskiego był w okresie międzywojennym właścicielem jednego z łódzkich biur wynajmu filmów. Ojciec, Roman Kolski w swym pracowitym życiu zmontował setki

polskich filmów między innymi słynną *Stawkę większą niż życie*. Montażystką jest również siostra Jana Jakuba, Ewa, po mężu Pakulska. Co ciekawe, z kinematografią są także związane zawodowo jego brat i siostrzenica.

Jako czytelnikowi, podczas lektury tej pięknie wydanej książki szczególnej satysfakcji dostarczył mi ciąg dygresji, w których autor zwierza się ze swoich rozterek adaptatora. Któż by przypuszczał, że twardym orzechem do zgryzienia i problemem przy ekranizacji *Pornografii* okaże się nie sam Gombrowicz, lecz... Krzysztof Majchrzak jako krytyczny czytelnik tegoż. I że stawi tak zacięty opór jako aktor niewierzący w sens całego przedsięwzięcia, czym bardzo naraził się adorującemu pisarza producentowi. Najpierw trzeba się było przebić przez rodzaj cudzej „nabożności” z jednej strony, ale też przez potoczne przekonanie, że jak coś zostało napisane, to samo przez się jest już gotowym materiałem na film, przy którym reżyser się nie napracuje.

Smakowita anegdota ze strony 96–97, na którą składa się dialog reżysera-adaptatora z zaprzyjaźnionym Placowym na placu węglowym w Rokicinach, uzmysławia, jak prozaicznie bywają niekiedy realia i okoliczności prac z istoty swej bliskich poezji, bo wymagających od wykonawcy nie lada natchnienia:

Na plac węglowy w Rokicinach wjeżdża oliwkowe auto. Wsiada reżyser. Podchodzi do Placowego.

Mężczyźni witają się serdecznie:

Placowy:

To ile, Jasiu, ci tego nasypać?

Reżyser:

Trzy worki?

Placowy:

Oho, to jakiś duży scenariusz się szykuje...

Na *Historię kina w Popielawach* brałeś tylko dwa.

Reżyser:

Nie trzy?

Placowy:

Jak trzy, jak nie trzy? Dwa. Ja wszystkie twoje pisania pamiętam. *Jańcio Wodnik*, dwa worki, *Pograbek*, jeden, a na przykład do *Cudownego miejsca* to dobierałeś po worku dwa razy ...

A teraz, co będzie w robocie?

Reżyser:

*Pornografia*.

Placowy:

Jak, pornografia? Ty poważnie mówisz?

Reżyser:

To tytuł książki Gombrowicza. Będę pisał na jej podstawie.

Placowy:

Eee, jak to już gotowe jest, to może dwa worki wystarczą?

Za najcenniejsze w książce Kolskiego uważam jednak hojną ręką porozrzucane, szczerze rozsiane po jej stroniczkach te chwile osobistej refleksji, w których artysta przygląda się z uwagą nie tyle samemu sobie i swoim filmom, ile – spoglądając wstecz – próbuje odkryć dla siebie i jak potrafi opisać dla nas, czytelników, zadziwiające meandry pracy wewnętrznej i alchemię procesu tworzenia, dzięki któremu rzecz powstała, uzyskując ostatecznie taki, a nie inny kształt. W tych partiach *Pamięci podróźnej* mamy do czynienia z pasmem niezmiernie ciekawych wyznań.

Czekają tu na nas prawdziwe niespodzianki! Któżby się na przykład spodziewał, że w przypadku twórcy *Historii kina w Popielawach* i *Jasminum* tak wielką rolę odgrywało i nadal odgrywa w trakcie realizacji jego pomieszkiwanie w obiektach zdjęciowych. Kolski nazywa ten rodzaj przebywania wewnątrz własnego filmu byciem „wszytym pod jego skórę” (s. 65). I twierdzi, że czerpie z niego rodzaj inspiracji, której nie da się uzyskać w żaden inny sposób. Stąd wyznanie: „Ja muszę być w filmie fizycznie.” (ibidem).

Nie jest też tak, że Jan Jakub Kolski koncentruje się na kartach *Pamięci podróźnej* wyłącznie na sobie. Owszem, gros przykładów, jakimi się posługuje, pochodzi z: *Pogrzebu kartofla*, *Pograbka*, *Cudownego miejsca*, *Jańcia Wodnika*, *Grającego z talerza*, *Daleko od okna*, *Pornografii*, *Jasminum*. Bywa też jednak pokorny wobec tego, co już dawno wynaleziono, stara się być otwarty na cudzą myśl, chętnie i uważnie słucha innych, powołując się na nich wielokrotnie. Czasem jest to Bergman, kiedy indziej Tarkowski. Zawsze w bardzo dobrym towarzystwie.

Zapewne nie sposób nauczyć się z kart *Pamięci podróźnej* arkanów reżyserii filmowej. I nie taki był cel zamieszczonych w niej zapisków. Pożyteczność tej książki tkwi, jak się zdaje, w czym innym. Jej „wartość dodana” (określenie samego autora) polega na uświadomieniu sobie i swoim czytelnikom doniosłej wagi rzemiosła w sztuce filmowej. Rzemiosła, bez którego nie ma sztuki. Proces technologiczny powstawania filmu zawiera w sobie ogromną złożoność przebiegu, w którym liczy się najwyższa jakość wszystkich kolejnych faz. Pisz Kolski:

Każdy zawód ma swoją technologię swoje narzędzia i swoje optimum w wykonywaniu pracy. Technologia mojego dzisiejszego zawodu, czy precyzyjniej mówiąc – technologia filmowa – jest najrozleglejszą, najtrudniejszą, najbardziej nowoczesną i najbardziej wymagającą technologią, w otoczeniu której powstaje dzieło sztuki. To samo dotyczy narzędzi, którymi się posługuje. Mam wielki szacunek do warsztatu rzeźbiarza. Gliniany posąg, gipsowy model, forma, odlew – to wszystko wymaga poważnej wiedzy. Podobnie jest z warsztatem grafika, stolarza, kowala. Mam szacunek do poważnego rzemiosła. Z niego właśnie wyniknęło wiele moich wyborów życiowych. Choćby taki, żeby do reżyserii dojść przez wydział operatorski. Myślałem, że film to przede wszystkim obrazowanie, a tego nauczę się najlepiej pośród operatorów. Tak właśnie myślałem i nie pomyliłem się. (s. 224)

Jan Jakub Kolski, *Pamięć podróżna. Fragmentozbiór filmowy*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2010, stron 280, ilustracje.

E-mail wydawcy:  
wydawnictwo@filmschool.lodz.pl