

Mit i dwoistość spojrzenia. Opozycje sacrum i profanum jako pozorna dysharmonia (na przykładzie wybranych filmów Jana Jakuba Kolskiego)

ABSTRACT. Otto Wojciech, *Mit i dwoistość spojrzenia. Opozycje sacrum i profanum jako pozorna dysharmonia (na przykładzie wybranych filmów Jana Jakuba Kolskiego)* [Myth and the Duality of the Gaze: The Oppositions of *Sacrum* and *Profanum* as Apparent Disharmony (Based on Selected Films by Jan Jakub Kolski)]. "Images" vol. XXXIX, no. 48. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 29–44. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.39.48.2>.

The seemingly disharmonious image of the world presented in selected films by Jan Jakub Kolski is, in fact, fully ordered, coherent and internally consistent. This vision is structured by a broad interpretation of myth, particularly in its ontological and anthropological dimensions, as well as by the categories of the sacred and the profane – both in the Eliadean sense (sacred places and ritual objects) and in line with post-secular thought, which emphasizes the glorification of nature, the human body, and material objects. In the mythical reality constructed by the director, divine and pagan elements coexist on an equal footing, governed by proximity and parity.

KEYWORDS: myth, sacred/profane, Kolski, post-secularism, disharmony

Podział na *sacrum* i *profanum* jest jedną z podstawowych dychotomii stosowanych w naukach humanistycznych w celu opisanie oraz identyfikacji rzeczywistości kulturowej. Istota tego podziału zawiera się w wyróżnieniu dwóch porządków, spośród których pierwszy odnosi się do wszystkiego, co święte, dotyczące czci i kultu religijnego, drugi natomiast wiąże się z przestrzenią świecką, zsekularyzowaną, powszednią. Owo rozróżnienie stanowi przedmiot badań szczególnie wśród antyredukcjonistycznych kręgów funkcjonujących w obrębie religioznawstwa, jednak jest również obecne w takich dyscyplinach naukowych, jak: etnologia, antropologia kulturowa, socjologia, teologia czy historia^[1].

Mając na uwadze powyższą, bardzo okrojoną, ale trafnie oddającą istotę problemu definicję, warto zastanowić się, w jaki sposób obecnie manifestuje się dychotomia *sacrum/profanum* w rzeczywistości kulturowej. Jakie formy przybiera ta manifestacja? Czy można mówić o sztywnym, trwałym podziale rzeczywistości na sferę *sacrum* i *pro-*

[1] Barbara Walendowska, *sacrum/profanum*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Zofia Staszczak, PWN, Warszawa–Poznań 1987, s. 323.

fanum, stałym odseparowaniu obu przestrzeni? Czy może granica ta nie jest stała, podlega fluktuacjom, w wyniku których oba te, z zasady antagonistyczne, porządki oddziałują na siebie, zmieniają swe położenie, ulegają przebiegunowaniu lub ambiwalencji? Czy w końcu jej opozycyjny charakter umożliwia stworzenie takiej estetyki, która będzie spójna i harmonijna w określonej reprezentacji dzieła.

Rozpoznanie pierwsze – tradycje *sacrum* i *profanum*

Odpowiedzi na powyższe pytania niewątpliwie można uzyskać, analizując całościowo ujętą przestrzeń kulturową. Ze względu jednak na ramy niniejszej pracy, postanowiłem skoncentrować swoją uwagę na twórczości filmowej Jana Jakuba Kolskiego, która ma ogromny potencjał badawczy w kontekście różnorodnych relacji między sferą *sacrum* a sferą *profanum*.

Niezwykle przydatne do poniższych rozważań będzie w pierwszej kolejności, zakorzenione głęboko w tradycji, rozumienie owej terminologicznej opozycji zaproponowane przez Mirceę Eliadego[2], wybitnego znawcę kategorii mitu, przedstawiciela nurtu morfologii *sacrum*, rozwijanego w ramach fenomenologii religii. Eliade rozpatruje religię w odniesieniu do źródłowego aspektu świadomości/jaźni (bezpośredniego, intuicyjnego wglądu w istotę rzeczy) i bada *sacrum* we wszystkich jego aspektach, wychodząc od przeciwstawienia tej kategorii pojęciu *profanum*[3]. Odwołując się do podziału rzeczywistości na świętą i zdesakralizowaną, wyróżnia człowieka religijnego – *homo religiosus*, którego przeciwstawia człowiekowi świeckiemu – *homo historicus*. Dla człowieka religijnego nadrzędnym celem jest ciągle dążenie do życia w świętym uniwersum, co konstruuje jego sposób bycia-w-świecie oraz specyfikę przeżywania i właśnie te czynniki odróżniają go od człowieka świeckiego[4]. Podkreśla przy tym, iż doświadczenie przestrzeni świętej różni się od doświadczenia przestrzeni świeckiej tym, że w tej pierwszej istnieje stały punkt odniesienia, centrum, które umożliwia *homo religiosus* orientowanie się w chaotycznym i jednorodnym świecie, podczas gdy doświadczenie świeckie ogranicza się do owej jednorodności i względnego charakteru przestrzeni, która jest pokruszona, zdefragmentaryzowana[5].

Dychotomia *sacrum/profanum* jest w mniemaniu Eliadego stałą i nieusuwalną, co wynika z faktu, że przybranie cech sakralności przez określony przedmiot, gest, słowo, człowieka, zwierzę czy roślinę wiąże się z utratą charakteru świeckiego. Świętość, jako element obcy, manifestuje zatem swoją obecność w świecie *profanum*, ale nie stanowi

[2] Pisząc o rozumieniu opozycji *sacrum/profanum* przez M. Eliadego, korzystam z ustaleń Weroniki Nowackiej zawartych w jej pracy: *Gdzie kończy się sacrum, a zaczyna profanum. Antropologiczna analiza problemu na przykładzie przestrzeni cmentarnej*, „Pracownia Kultury” 2016, nr 9 (wydanie online: www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=31244 [dostęp: 8.03.2021]).

[3] Barbara Walendowska, op. cit., s. 324–325.

[4] Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 9–10.

[5] Ibidem, s. 20–21.

jego integralnej części, nie przynależy do niego. Dzięki tej właściwości *sacrum* może przejawiać się w dowolnym środowisku świeckim i przekształcać rzecz pozornie świecką w rzecz świętą. Określony przedmiot nabiera więc charakteru sakralnego, staje się realnością nadnaturalną, choć pozornie, z punktu widzenia *profanum*, nie różni się od innych, podobnych mu, przedmiotów naturalnych[6].

Samo *sacrum* nie jest jednoznacznie zdefiniowane przez Eliadego. Jak zaznacza Andrzej Bronk:

Chociaż Eliade podkreśla realność *sacrum*, określa je równocześnie jako intuicyjnie identyfikowaną część struktury ludzkiej świadomości manifestującą się poprzez teofanie (objawienie bóstwa), hierofanie (objawienie świętości), kratofanie (objawienie mocy) lub ontofanie (objawienie bytu). *Sacrum* ma dla Eliadego dwa wymiary: przedmiotowy (w postaci rozlicznych hierofanii – fizycznych przejawów i sposobów objawiania się *sacrum* przez symbole, mity i obrzędy) oraz podmiotowy (w ludzkiej psychice jako pierwotny element jej struktury, a nie – jak chciał ewolucjonizm – przejściowe stadium jej rozwoju)[7].

Kluczową dla rozumienia *sacrum* w ujęciu rumuńskiego historyka religii jest kategoria hierofanii, czyli sakralność lub inaczej fakt święty, historyczna manifestacja *sacrum*. Hierofanie przybierać mogą różne formy: przedmiotów świętych, boskich istot, rytów, mitów, symboli, kosmologii, twierdzeń teologicznych, ludzi, zwierząt, roślin czy miejsc świętych. Każda z tych sakralności ma charakterystyczną morfologię, która odróżnia ją od pozostałych hierofanii. Każda hierofania jest podwójnie istotna, ponieważ z jednej strony ujawnia określoną odmianę *sacrum*, a z drugiej przedstawia konkretną postawę człowieka wobec sakralności[8].

To antropologiczne spojrzenie, stawiające w centrum uwagi człowieka obcującego ze sferą *sacrum* i sferą *profanum*, współgra z zaproponowaną przez Jana Jakuba Kolskiego estetyczną wizją jego dzieł. W świecie przedstawionym poszczególnych filmów sfery te współistnieją ze sobą na równych prawach, podlegają rozmaitym przeobrażeniom i ucieleśniają się poprzez barwne, niezwykle postaci, wyrazistą przestrzeń oraz rozbudowaną, filmową rekwizytornię. Niejednokrotnie to kontekst decyduje o tym, co przynależy do sfery *sacrum*, a co do sfery *profanum*, i kluczową w tej kwestii wcale nie jest sprawa religii i związanych z nią rytuałów czy rekwizytów. W roli motywów sakralnych w świecie filmów Kolskiego występują często postaci, którym daleko do statusu świętych, podobnie rzecz ma się z prezentowaną na ekranie czasoprzestrzenią, ujmowaną w sferze zarówno mikro, jak i makro. Ka-

Rozpoznanie drugie – pozornie nieharmonijny świat[9] a refleksja postsekularna

[6] Barbara Walendowska, op. cit., s. 325.

[7] Andrzej Bronk, *Podstawy nauk o religii*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 283.

[8] Zob. Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo OPUS, Łódź 1993, s. 7–8.

[9] Analizując wizerunki filmowych bohaterów Jana Jakuba Kolskiego, korzystam z własnego opracowania: *Od ułomności do fenomenu. O bohaterach filmów Jana Jakuba Kolskiego*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 4(54).

tegorie *sacrum* i *profanum* stanowią dla reżysera element kreacji świata przedstawionego, ale także budulec autorskiego stylu, który ze względu na nieskrywaną inspirację literaturą iberoamerykańską nazwać można realizmem magicznym. Ta dwoistość spojrzenia, wewnętrzny dualizm postaci i niejednoznaczne wartościowanie przestrzeni dają pozorne wrażenie pewnej estetycznej dysharmonii i dopiero spojrzenie w głąb oraz wnikliwe rozpoznanie ich statusu nadaje im autentycznego sensu.

Tak rozumiana dychotomia kategorii *sacrum* i *profanum* zrywa w pewnym sensie z jej Eliadowskim ujęciem i wykazuje wiele wspólnych cech z refleksją postsekularną, zacierającą granice między omawianymi kategoriami, i wprowadza nową ich charakterystykę, w której aspekt religijności jest drugorzędny, redundantny i nieobligatoryjny. W jej skrajnym wydaniu mówi się nawet o „religii bez religii” czy też „poza religią” (J. Derrida). Michał Warchala wskazuje na aspekt tzw. nowej duchowości[10], w którym – rozwijając jego myśl, Karina Jarzyńska zauważa – „sprofanowany dyskurs religijny zostaje [...] wykorzystany do zbudowania duchowości nowego typu, bardziej prywatnej, fragmentarycznej, świadomej umowności granic między świętym a świeckim i opresywnego charakteru samej tej dychotomii”[11], co w odniesieniu do dziedziny sztuki skutkuje dekonstrukcją opozycji świeckie – religijne na różnych poziomach tekstowych dzieła. Dochodzi do redefinicji organizujących ludzkie życie pojęć o konotacjach religijnych (nawrócenie, zbawienie, rytuał, łaska, dusza indywidualna, wspólnota), a także do dekonstrukcji i profanacji pojęć religijnych poprzez wprowadzanie elementów z rejestru komicznego, groteskowego czy wulgarnego[12].

W przypadku filmowej twórczości Jana Jakuba Kolskiego kategoria religijności przejawia się na różne sposoby: wątki fabularne, problematyka, bohaterowie, symbolika i rekwizytornia. Za każdym razem traktowana jest bardzo swoiście i indywidualnie, w rozmaitych kontekstach (ludycznym, mitycznym, historycznym, filozoficznym itd.) i w odmiennych propozycjach estetycznych. Filmografia Kolskiego dzieli się wyraźnie na dwa okresy: od debiutanckiego *Pogrzebu kartofla* (1990) po *Historię kina w Popielawach* (1998) oraz filmy, które powstały później: *Daleko od okna* (2000), *Pornografia* (2003), *Jasminum* (2006), *Wenecja* (2010), *Zabić bobra* (2012), *Serce, serduszko* (2014), *Las, 4 rano* (2016), *Ułaskawienie* (2019), *Republika dzieci* (2021) i *Wariaci* (2023). Pierwszy okres śmiało można nazwać epizodem mitycznym, okres drugi jest na tyle niejednorodny, iż trudno wyznaczyć dla niego cechy wspólne. Zwłaszcza że w roku 2008 reżyser powrócił do „poetyki ludowej” w filmie *Afonia i pszczoły*. Epizod mityczny, do którego, oprócz wspomnianych dwóch filmów, należą: *Pograbek* (1992), *Jańcio Wodnik* (1993), *Magneto* (1993), *Cudowne miejsce* (1994), *Grający z talerza* (1995)

[10] Michał Warchala, *Co to jest postdekularyzm*. (Sukcesywna) próba opisu, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 179.

[11] Karina Jarzyńska, *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznanie wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 305.

[12] Ibidem, s. 304.

i *Szabla od komendanta* (1995), charakteryzuje się niezwykle spójną poetyką oraz konsekwentnie kreowaną czasoprzestrzenią. W sposób spójny i jednorodny objawiają się w nim wątki i motywy religijne oraz kategorie *sacrum* i *profanum*, które z nimi współgrają.

Wszystko to w dużej mierze decyduje o swoistym autorskim stylu reżysera oraz plastycznej wizji jego dzieł. Czas urasta nierzadko do miana czasu mitycznego, w którym faktografia i historia nie odgrywają większego znaczenia, przestrzeń zaś sprowadzona wyłącznie do krajobrazów wiejskich niesie ze sobą ogromne bogactwo ludowych wierzeń i obyczajów, tajemniczych miejsc i barwnych postaci. Są to najczęściej bohaterowie charakterystyczni dla społeczności wiejskiej, z konserwatywnym poglądem na świat i chłopską mentalnością, o wyglądzie daleko odbiegającym od ideałów piękna. W tym świecie odnajdziemy szeroką panoramę typów społecznych, które przez wieki wykształciły się na prowincji. I choć w filmach Kolskiego mamy do czynienia z epoką współczesną, przedstawieni tu bohaterowie z łatwością przystają do wzorców średniowiecznych lub pozytywistycznych. Są tu prawdziwi chłopci – ludzie prości, głęboko zakorzenieni w tradycji ludowej (Pograbek i Kuścyczka), z zamiłowaniem do pracy na roli (Gorzela), silnie związani z przyrodą (Jańcio Wodnik)[13]. Nierzadko reprezentują też stereotyp chłopca pozytywistycznego: „są twardzi, zahartowani w bojach z naturą, historią i ludźmi z miasta, chciwi, przebiegli i okrutni. Podporządkowani prawom przyrody, od niej przejęli reguły normalizujące ich życie i zachowanie, wyznaczające także moment oraz sposób śmierci”[14]. Jak twierdzi Roch Sulima – świat filmowy Jana Jakuba Kolskiego „załadniają ułomni, nawiedzeni, ciągnący wózek – wędrowcy, ludzie świata i gościńca, sztukmistrze, magnetyzerzy, ludzie o niezwykłych właściwościach”. Oni zazwyczaj znają nieczytelny dla innych sens zdarzeń, oni przynoszą tajemne znaki, oni wiedzą zawsze „coś więcej”. Spotykamy więc wiejską jawnogrzesznicę-stygmatyczkę (Grażynka); niemowę Pasią, „milczącego świadka wszystkich prawie przyjsów i odejsów”; nadwrażliwca Staszka, sierotę-Żyda wyrzuconego z transportu koło Łaznowa; kulawą Kusidełkę; Dawidka, malca ze skrzypcami, prawie zjawę[15]. Każdy z nich jest po trosze artystą, dysponując głęboką wrażliwością i wewnętrzną siłą. Bardzo wielu z nich ma moc stwarzania i niszczenia: cudotwórczą (Jańcio Wodnik), śmiercionośną (Pograbek), mityczną (Staszko Indorek) i stygmatyczną (Grażynka). Artysta jako taki pojawia się dopiero w *Grającym z talerza* i w *Historii kina w Popielawach*. Jeden jest twórcą przedziwnej muzyki, drugi to kowal Andryszek, który – jeśli wierzyć przekazowi filmowemu – pierwszy na świecie skonstruował aparat do emisji ruchomych obrazów i nakręcił debiutancki film.

[13] Roch Sulima, *Pasterze i kuglarze, czyli świat Jana Jakuba Kolskiego*, „Regiony” 1995, nr 4, s. 154.

[14] Grażyna Stachówna, *Filmowy Jańcioland Jana Jakuba Kolskiego*, „Kino” 1998, nr 12, s. 26.

[15] Roch Sulima, op. cit., s. 154.

Snuta przez reżysera ludowa ballada przedstawia zarówno postaci typowe dla społeczności wiejskiej, jak i bohaterów odrealnionych, osadzonych w wiejskiej przestrzeni, gdzie ani cywilizacja, ani historia nie mają dostępu. Jeśli tak się dzieje, to tylko incydentalnie, jako kontrpunkt dla mitycznego, baśniowego świata, który jest w ten sposób wartościowany pozytywnie. Świat filmów Jana Jakuba Kolskiego, zmitologizowany przez wątki religijne, czasoprzestrzeń i uniwersalną problematykę oraz odmitologizowany przez wkradającą się z niszczącą siłą cywilizację, to zatem świat pełen pozornych dysharmonii. Problem relacji *sacrum/profanum* zdaje się wpisywać w tę założoną *a priori* dychotomię, w której nierzadko piękno i fenomen nacechowane są negatywnie, prowadząc do zguby bohatera, z kolei ułomność kojarzona z brzydotą posiada konotacje pozytywne, wyrażone poprzez pokłady głębokiej wrażliwości i duchowego bogactwa postaci. To swoje odwrócenie wartości, zdaje się kłócić z powszechnym mniemaniem o wyższości siły i piękna nad niemocą i brzydotą. W filmach Kolskiego okazuje się być podstawowym narzędziem kreacji bohatera i kluczem do odczytania jego skomplikowanego wnętrza. Zatarcie się granicy między *sacrum* a *profanum*, a w tym przypadku przewartościowanie i wręcz odwrócenie ich ontologicznego znaczenia, kłóci się z powszechnie rozumianymi i uznawanymi aksjomatami wiary chrześcijańskiej oraz zwyczajowym pojmowaniem dobra i zła.

Niezwykłość bohaterów wywodzących się z „Jańciolandowych” światów wynika w dużej mierze z przypisanej im *a priori* dychotomiczności i ambiwalencji, stwarzających wrażenie świadomych dysharmonii. To postaci w wyraźny sposób naznaczone. Ich wyjątkowość, odmiennność kształtuje się na styku opozycyjnych wobec siebie i na pozór wykluczających się cech. Linia demarkacyjna dzieli tych bohaterów na dwie grupy, niekiedy jednak przebiega również w środku danej postaci, podkreślając jej dualistyczny charakter. Galeria takich postaci w twórczości filmowej autora *Pogrzebu kartofla* jest nader bogata. Po jednej stronie sytuują się bohaterowie z zaburzoną fizycznie lub umysłowo kondycją cielesną: Kuścyczka – żona Pograbka, kuleje na prawą nogę – to dla niej jeden z dwóch wielkich dramatów życiowych; drugi to bezpłodność męża. W *Historii kina w Popielawach* swoją obecność wyraźnie zaznacza Kulawik – mężczyzna na wózku inwalidzkim po amputacji obu nóg; jedną z głównych postaci *Magneto* jest Manieczek – poruszający się o dwóch kulach od momentu wypadku przy wypalaniu węgla. Osoby upośledzone umysłowo to z kolei: Staszko (*Cudowne miejsce*) oraz Pasiasia (*Pogrzeb kartofla*), których społeczność wiejska z powodu kalectwa wyrzuciła na margines. Osobny duet stanowią bohaterowie *Grającego z talerza*: Morka – mężczyzna o dwóch twarzach, oraz Janka – karlica, dla której niski wzrost był przyczyną próby samobójczej. Na drugim biegunie znajdują się postaci obdarzone wyjątkowymi talentami i zdolnościami lub zaskakującym wyglądem. Należą do nich: *Magneto* – człowiek przyciągający metalowe przedmioty, Jańcio Wodnik, uzdrawiający ludzi czystą wodą, Lunda – skrzy-

pek grający melodie ze wzorów na talerzach, stygmatyczka Grażynka, odczuwająca ból wraz z krwotokami w miejscach ran Chrystusowych, oraz Janka, która za sprawą miłości Morki z karlicy przeobraziła się w kilkumetrowego człowieka-olbrzymia.

Ten generalny podział na postaci naznaczone ułomnością oraz postaci naznaczone fenomenem traci na znaczeniu w momencie, gdy na plan pierwszy wysuwa się ich dualistyczny charakter, podkreślający dwoistość, by nie powiedzieć sprzeczność, dysharmonię ludzkiej natury. Kulawik i Staszko z powodu swojej ułomnej natury nie doznali spełnienia w miłości, ale zostali obdarzeni innymi talentami i zdolnościami oraz ogromną siłą sprawczą, przeżywając nieznane nikomu doznania i posiadając niedostępną innym wiedzę. Staszko, jako jedyna osoba we wsi wie, gdzie znajduje się staw z leczącą rany wodą, jego zaś życiową misją jest odnalezienie legendarnego „białego konia o cieniutkich pęcinach”. Spotyka się z nim dopiero w momencie śmierci jako symboliczne przejście ze świata ziemskiego w pozaziemski. Kulawik w amoku zazdrości podpała warsztat Andryszków kryjący tajemnicę wynalazku kinematografu, niwecząc tym samym wieloletni wysiłek twórczy oraz dumę Andryszkowego rodu. Podobnie kształtują się rysy pozostałych postaci: Janka posiada zdolność przywoływania do siebie ptaków, a Pograbek ze znaków przyrody (stukanie dzięcioła) przepowiada przyszłość. Pasiasia zaś okazuje się najuczciwszym i najbardziej zaufanym mieszkańcem wsi, który Mateuszowi wyjawia prawdę o śmierci jego syna Jerzego. Pasiasia żyje w ciągłym poczuciu winy i z żalem wspomina przeszłość, ale to właśnie jemu chłopci powierzają relację z tamtych tragicznych wydarzeń, zwracając się do Mateusza słowami: „On wie najlepiej, on ci powie”.

Każdą z wyżej wymienionych postaci charakteryzuje zespół cech, które w pierwszym, powierzchownym oglądzie tworzą portret niespójny, dysharmonijny, złożony z elementów wzajemnie się wykluczających. Reżyser konstruuje swoich bohaterów w przewrotny sposób, obdarzając ich cechami wywodzącymi się z różnych rejestrów wartości. Postaci o największej sile sprawczej, szlachetne i uczciwe, pochodzą z najniższych warstw społecznych, są powszechnie pogardzane i wyszydzane, jednocześnie posiadają wyjątkowe talenty i uzdolnienia, a nawet moce nadprzyrodzone. Na przykładzie Janki, Staszka czy Pasiasia widać, że w ich ekranowych wizerunkach kumulują się opozycyjne wobec siebie cechy i pojęcia: dobra i zła, piękna i brzydota, ułomności i fenomenu. W ujęciu symbolicznym można tu również mówić o dychotomii dwóch znaczących kategorii: *sacrum* i *profanum*, gdzie święte jest to, co dobre, piękne i niezwykle, natomiast złe, brzydkie i ułomne tworzy w stosunku do nich biegunowo odmienny punkt odniesienia. W twórczości Kolskiego porządki te bywają niejednokrotnie zakłócone, a nawet odwrócone, a za świętość uznaje się nie tylko to, co wprost bywa kojarzone z Bogiem czy, szerzej, z religią chrześcijańską, ale także to, co współtworzy mityczny świat, pełen cudowności i nadprzyrodzonych mocy.

Jeszcze wyraźniej wszystkie te zależności kumulują się w tytułowych postaciach z filmów: *Jańcio Wodnik* i *Magneto* oraz w ekranowych perypetiach stygmatyczki Grażynki z *Cudownego miejsca*. Losy Jańcia, którego – jak sam wyznaje – Bóg wystawił na próbę, ofiarowując mu dar uzdrawiania – łączą w sobie dwa dychotomiczne światy: realny (ziemski) i cudowny (Boski). Poddawszy się woli Boga, przyjął na siebie rolę uzdrowiciela, ale nie udźwignął ciężaru jej odpowiedzialności, zdradził swoją żonę Weronkę i uniósł się pychą, za co został ukarany. Choroby i dolegliwości uzdrowionych wróciły, a sam Jańcio stracił boski dar i nawet desperacka próba cofania czasu nie przywróciła arkadyjskiego wizerunku Jańciowej rodziny sprzed lat.

Wyjątkowość i złożoność ekranowych wizerunków Magnety i Grażynki wynikała z pewnych cielesnych przypadłości, których sami zainteresowani nie traktowali jako dar Boski, wręcz przeciwnie – upatrywali w nim głównie źródło kłopotów i napiętnowania przez najbliższe otoczenie. Dramat Magnety wiązał się ze zdolnością przyciągania metali, rozpoczął się już we wczesnym dzieciństwie, kiedy otrzymał srogą chłostę od księdza za niezamierzoną profanację Chrystusowego krzyża zawieszonego w kościele. W młodości ów cielesny dar przyczynił się do poznania przez bohatera największej miłości jego życia, miłości skądinąd tragicznej, by ostatecznie stać się główną przyczyną osadzenia go w więzieniu po tym, gdy podczas uroczystego odsłonięcia pomnika pozbawił radzieckiego oficera medali i orderów zdobiących jego mundur. Stygmatyzm Grażynki natomiast omal nie pozbawił jej życia. Przedstawiciele wiejskiej społeczności, uznawszy ją za czarownicę, przez którą podobno „obrazy same się odnawiają, a woda w studni przybywa”, w akcie samosądu próbowali ją zabić. Ona sama zaś również nie rozumiała i nie doceniała Boskiego wyróżnienia, traktując je raczej jako niepożądaną przypadłość lub chorobę oraz źródło największych jej problemów[16].

Fenomen cielesny (dar magnetyzmu, stygmatyzmu i uzdrawiania) stał się więc swoistym fatum zawisłym nad życiem bohaterów, bardziej niż źródłem ich potęgi i siły. Narzucona im rola w dużej mierze ograniczała ich wolność i swobodę decydowania o swym losie, z drugiej jednak strony była formą poznania samego siebie, ludzkich możliwości i granic w percypowaniu świata i we wszelkim działaniu w celu zmiany panującego na nim porządku. To, co w pierwszy oglądzie wydawało się wyróżnieniem i zbawieniem, mającym wymiar sakralny, w tym przypadku, znów *à rebours*, wywoływało jedynie konotacje pejoratywne. Bohaterowie, wydawało by się wybrani i naznaczeni przez Boga, czyli kojarzeni ze sferą *sacrum*, narażeni byli na ostracyzm i społeczne potępienie, a ich niezwykle zdolności odczytywane były przez otoczenie nie jako dar Boży, lecz jako diabelskie sztuczki lub znaki szatana.

[16] Najbardziej zmienny przykład takiej postaci to Oleńka z filmu *Cudowne miejsce*. Ze względu na jego

złożony charakter zostanie omówiony w dalszej partii tekstu.

Świat filmów Jana Jakuba Kolskiego to przestrzeń mityczna. Zakorzeniony głęboko w ludowej tradycji i chłopskim obyczaju jest na tyle hermetyczny i skostniały, iż wymyka się jakimkolwiek próbom zmian i ewolucji. Tutaj wszystko ma swoje określone miejsce i nadany od wieków sens, ustaloną raz na zawsze hierarchię i niezmienny system wartości. Bohaterowie odgrywają narzucone im role: księdza, chłopca czy rzemieślnika, uzdrowiciela czy lekceważonego przez całą społeczność miejscowego „głupka”. Taki rys nadaje kreowanemu światu status rzeczywistości mitycznej, wręcz baśniowej, w której wszystko jest z góry zaprogramowane, ale równocześnie otwarte na rozmaite przejawy nieprawdopodobieństwa, nadrealizmu i cudowności.

Mit w swej treści charakteryzujący się ponadterytorialnością i ponadczasowością staje się więc ogniwem spajającym i organizującym dzieła artysty. Od prawdy postaci, miejsca czy prawdy czasu odróżnia go status ontologiczny. W filmach z kręgu „wiejskiego” Kolski posługuje się mitem ludowym, którym mogą być: podanie lub bajka (*Cudowne miejsce, Pograbek*), prawdziwa historia (*Pogrzeb kartofla, Magneto*), baśń (*Grający z talerza*) czy legenda (*Historia kina w Popielawach, Jańcio Wodnik*). Przez wprowadzenie mitu artysta wzbogaca wykreowany przez siebie świat znamionami cudowności i metafizyki, stwarza specyficzny klimat, na styku jawy i snu, nadaje też wymowie filmu uniwersalny wymiar.

Symbolika dzieł Jana Jakuba Kolskiego w znakomitej większości ogranicza się do tematyki religijnej i szeroko pojętej kultury ludowej. Bardzo często występują one w różnych splotach i kontaminacjach, raz z piętnem Boga, raz z siłą natury bądź cywilizacji. Sam Kolski wyowiada się o swojej twórczości w następujący sposób: „Wszystkie moje filmy, poczynwszy od krótkometrażowego *Łagodnego dnia* i zrobionego tuż po nim *Pogrzebu kartofla*, są opowiadaniem o rzeczywistości, którą ja sam w życiu rozpoznawałem. O jej dwóch obszarach. Mówiąc mądrze: *sacrum* i *profanum*. A mniej mądrze: o dobru i złu. Fascynuje mnie moment styku tych dwóch sfer”[17]. Powyższa opinia autora *Pograbka* przekłada się na konkretne zabiegi estetyczne w jego dziełach. Symbolami stają się naznaczone ambiwalencją zarówno postaci, jak i miejsca oraz przedmioty. To nie tylko miejsce własne i oswojone – jak pisze Grażyna Stachówna – które wyznacza linię horyzontu, gdzie na górze jest niebo ze słońcem i Panem Bogiem, a na dole uprawna ziemia, lasy, sady, piaszczyste drogi, chaty i podwórka[18]. Owa linia horyzontu przebiega bardzo często w taki sposób, że trudno oddzielić jednoznacznie od siebie dobro i zło, niebo i ziemię, Boga i diabła, ułomność i fenomen, *sacrum* i *profanum*. Nierzadko bywa tak, że dana postać, dane miejsce jest jednocześnie i świętym (*locus sacer*), i pogąńskim, świeckim (*locus profanus*). Gubi się w ten sposób zarówno

[17] Wywiad z Janem Jakubem Kolskim – Tadeusz Sobolewski, *Jan Jakub Kolski. Ekologia duszy*, „Kino” 1994, nr 3, s. 16.

[18] Grażyna Stachówna, op. cit., s. 26.

harmonia wartości, jak i harmonia wyglądów i znaczeń. Sfera *sacrum* i sfera *profanum* potraktowane są przez reżysera bardzo indywidualnie, zgodnie z założeniami tzw. nowej duchowości, propagowanej przez teoretyków postsekularyzmu w sztuce, zakładającej prywatyzację religii i immanentyzację *sacrum*[19]. W ślad za tymi założeniami można stwierdzić, że Kolski definiuje omawiane kategorie w bardzo autorski sposób, zastępując artefakty religijne mitycznymi i ambiwalentyzując same pojęcia, które w zależności od sytuacji, kontekstu, miejsca i wizerunku bohatera kontaminują się ze sobą, nachodzą na siebie i zatracają swoje podstawowe znaczenie.

W *Cudownym miejscu* o tego typu dysharmoniach można mówić w co najmniej kilku przypadkach. Niejednoznacznie przedstawiona jest figurka świętego, który z niewiadomych przyczyn obrócił się i pokazuje palcem na wiejski wychodek obok pustelni miejscowego mędrca. Spotykają się tu ze sobą dwie świętości: figurka i pustelnia (synonim pobożności i wiary), oraz wyraźnie świecki, prowokujący do odmiennych konotacji, wychodek. Podobny status otrzymuje tu sam eremita, naznaczony przez Boga stygmatami, ale jednocześnie zdeprecjonowany przez zaistniałą sytuację. Chłopi bowiem nie tyle kierują swoją uwagę na aspekt świętości, co ważniejszym dla nich jest zakład o to, na jaki obiekt wskazuje wotywna figurka. *Sacrum* i *profanum* w tym wypadku współwystępują raczej na zasadzie przyległości. Inaczej rzecz ma się z przydrożnym, na poły spróchniałym drzewem, w którym ksiądz Jakub spowiada grzesznika. Tutaj świętość i pogańskość zawierają się w jednym. Drzewo – jako, zwyczajnie, część przyrody – urasta do miana konfesjonału, czyli miejsca bezpośrednio kojarzonego z religijnym *sacrum*. Warto wspomnieć o jeszcze jednym przypadku wpisującym się w zarysowaną powyżej zasadę ambiwalencji. Jest to wiejski kościół, w którym podczas mszy świętej ksiądz ją odprowadzający zostaje spoliczkowany przez mieszkankę wsi – Oleńkę. Takie zdarzenie burzy przyjęty w kulturze obraz kościoła, w którym niedozwolone są żadne akty przemocy. Spoliczkowanie księdza to z jednej strony deprecjacja jego zawodu, służby duchowej, z drugiej – profanacja świętego miejsca. Sama Oleńka zaś, osoba niezwykle wrażliwa, ale też umysłowo niezrównoważona, zostaje przedstawiona jako postać co najmniej dwuznaczna: ułomna psychicznie, funkcjonująca w takiej roli w pogańskim świecie mieszkańców Resztówki, a jednocześnie – cielesne medium o cechach nadprzyrodzonych, poszukujące metafizycznego kontaktu z Bogiem. Bohaterka popełnia samobójstwo, kalecząc się w miejscach ran Chrystusowych po tym, jak w iście telepatyczny sposób (z dużej odległości uniemożliwiającej jej percepcję) wysłuchiwała spowiedzi księdza Adama i zadanej przez niego pokuty grzesznikowi („weź nóż i żyły sobie pootwieraj”). Zestawione ze sobą

[19] Graham Ward, *Theology and Contemporary Critical Theory*, Palgrave Macmillan, London 2000; John A. McClure, *Partial Faiths. Postsecular Fiction*

in the Age of Pynchon and Morrison, University of Georgia Press, Athens 2007.

ułomność umysłu i jednocześnie jego fenomenalne zdolności rysują postać niejednoznaczną, wręcz symboliczną, którą taki stan rzeczy doprowadził do tragicznego końca.

W *Pograbku* owe ambiwalencje najczęściej dotyczą przedstawianej przestrzeni, na przykład mokradała, gdzie tytułowy bohater „wyprowadza” na śmierć zniedołężniałe zwierzęta gospodarskie. Ich rozkładające się ciała tworzą swego rodzaju cmentarz. Spoczywają na nim również ludzie, np. Kaczuba, który tam popełnił samobójstwo. Jest to przykład dość turpistyczny, ale w swej poetyce bardzo ciekawy. Cmentarz w kulturze europejskiej kojarzony jest zazwyczaj z miejscem świętym, w którym spoczywają ciała zmarłych ludzi, gdzie obowiązują określone reguły zachowania tych, którzy te miejsca odwiedzają. W obrazie wykreowanym przez Kolskiego w *Pograbku* wszystkie te reguły zostały brutalnie zburzone. Tytułowy bohater „wyprowadza” zwierzęta na mokradała, by potem zakończyć ich żywot, podcinając im tętnice. Tworzy się w ten sposób nie cmentarz, ale skupisko martwych, rozkładających się zwierząt.

Powracającym motywem na styku świętości i świeckości (pogańskości) jest u Kolskiego wiejski wychodek. W *Pogrzebie kartofla* bardzo znamienna jest scena, w której chłop – Stefan Gorzelak – rozmawia z siedzącym w wygodce urzędnikiem powiatowym. Powyższy obraz determinuje skojarzenia ze spowiadającym się przy konfesjonale grzesznikiem. Różnica jednak polega na tym, że spowiadającym nie jest ksiądz, tylko urzędnik państwowy, a konfesjonał to po prostu wiejski wychodek. Deprecjacja *locus sacer* przez *locus profanus* jest w tym przypadku bardzo wyraźna. Kolejnym powracającym motywem w symbolice filmów Kolskiego jest ziemia jako cmentarz, która przez fakt, że przyjmuje do siebie ciała zmarłych, zyskuje wartości duchowe. W *Pogrzebie kartofla* społeczność wiejska traktuje ziemię jako dobro najwyższe, bez którego żyć nie sposób. Wśród mieszkańców Resztówki toczą się spory w sprawie parcelacji ziemskiej, która miała miejsce w Polsce po II wojnie światowej. Najbardziej angażuje się w tę sprawę Stefan Gorzelak. Odczuwa on ogromną więź z ziemią, czego dowodem jest akt seksualny, który z nią odbywa. W tej samej ziemi podczas wojny mieszkańcy Resztówki pochowali Jerzego – syna Mateusza Szewczyka, który zmarł po nieudzieleniu mu przez nich pomocy, gdy wrócił ranny do wioski. Chłopi bali się konsekwencji ze strony władzy ludowej, gdyż Jerzy Szewczyk walczył w oddziałach Armii Krajowej. Ziemia, będąca tu źródłem życia, jest jednocześnie cmentarzem, świadkiem zbrodni i partnerką aktu seksualnego. *Sacrum* i *profanum* występują więc tu w rozmaitych odniesieniach i znaczeniach, antropologicznych i teologicznych.

Niezwykłe oryginalnie reżyser potraktował również chrześcijańską tradycję widowisk liturgicznych. W filmie *Jańcio Wodnik* skomponował scenę przypominającą wielkanocne misterium jako wyraz wymyślnego, religijnego rytuału. W swym zamyśle i formie przypomina on Eliadowskie ujęcie rytuału jako wehikułu przenoszącego człowie-

ka między ontologią świecką a sakralną[20]. Zachowuje pewne cechy gatunku, ale w ostatecznym kształcie trywializuje i deprecjonuje jego powagę, sakralny charakter oraz przesłanie. Prestidigitator Stygma, chcąc wyjaśnić Jańciowi, czym się zajmuje, odgrywa przed nim swój performance. Na leśnej polanie przebiera się w strój umęczonego Jezusa, z przepaską na biodrach i koroną cierniową na głowie, imituje także rany Chrystusowe, nakłuwając drewnianymi kolcami czoło i nacinając szkłem lewy bok swojego ciała. Wokół gromadzą się dzikie, leśne zwierzęta (puchacz, jelonek, fretka, ptak i jeź), wiedzione jakby metafizyczną siłą przyciągania, w tle rozbrzmiewa tajemnicza muzyka autorstwa Zygmunta Koniecznego. Tworzy się podniosła i magiczna atmosfera. Stygma rozpoczyna swoje dziwne misterium. Przygotowując się do występu przed Jańciem, melorecytuje piosenkę stanowiącą swego rodzaju autoprezentację bohatera.

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

Jestem Stygma poraniony
cierpię, kiedy chcę.
Świat ogląda zachwycony
krwawe rany me.

Jeden cieśla, drugi rolnik
wszyscy równi sobie.
A ja sztukmistrz i swawolnik
poprawię się w grobie.

Po każdej zwrotce następuje jej swobodna repetycja głosem z offu, której towarzyszą spowolnione obrazy (*slow motion*) przedstawiające kolejne akty Stygmowego widowiska. Na koniec mężczyzna, zarzucający na barki brzozy drąg, powolnym krokiem wyłania się z lasu i jako postać Chrystusa, ucharakteryzowana na wzór znanych, wotywnych przekazów wizualnych, zmierza w kierunku Jańcia. Wszystkie te zabiegi współtworzą zaplanowany w szczegółach spektakl, przypominający nietypowe misterium, z charakterystyczną dla niego powagą, świętością i tajemnicą. Przebieg całego widowiska nasuwa oczywiste skojarzenia ze sferą *sacrum*, dopiero głębsza analiza pozwala na wychwycenie elementów przełamujących tę konwencję. Pierwszym z nich jest kompozycyjna rama, która informuje, że spektakl w wykonaniu Stygmy to prestidigitatorska sztuczka, popisowy numer wprawnego sztukmistrza, stanowiący źródło jego stałego dochodu. W momencie, gdy staje przed Jańciem, ten pada na kolana, pokornie wyznając: „Panie, nie jestem godzien...”, na co Stygma odpowiada z nonszalancją w głosie: „Jańcio, durniu, co

[20] O takiej definicji Eliadowskiego rytuału pisze Magdalena Mączyńska, *Toward a Postsekular Literary Criticism. Examining Ritual Gestures in Zadie Smith's*

„Autograph Man”, „Religion and Literature” 2009, nr 41(3), s. 41.

ty, to przecież ja – Stygma, sztukmistrz”. Drugi element ujawnia się w samym spektaklu. Tuż przed wykonaniem piosenki przez bohatera na polanie pojawiają się dzikie zwierzęta, wiedzione jakby tajemniczą siłą, zza kadru zaczyna rozbrzmiewać muzyka, budując klimat surrealistycznej, baśniowej rzeczywistości. Wówczas to Stygma bezceremonialnie chowa się za drzewem i oddaje moc na czyhające za nim futrzane zwierzęta. Gest ten, jednoznacznie kojarzony ze sferą *profanum*, burzy dotychczasowe wrażenie świętego misterium, w którym bierze udział Stygma, a wraz z nim obserwujący go na ekranie widzowie.

Wykreowany przez Kolskiego świat pełen jest sprzeczności i dysharmonii, a prezentowane postaci, miejsca i przedmioty mogą raz być święte, a raz pogańskie. Wszystko zależy od punktu widzenia, jaki w danym momencie artysta narzuca widzowi. Twórca operuje tymi samymi motywami (ciało, kościół, konfesjonał, wychodek, cmentarz), lecz nie oznacza to, że się powtarza. W prezentacji poszczególnych postaci i miejsc pozostają założone przez autora *a priori*: ambiwalencja, dychotomiczność, wieloznaczność – konstytuujące świat jego filmów. Na płaszczyźnie ontologicznej i estetycznej tworzą pozorną dysharmonię. Ujawniana w tym obszarze niejednoznaczność i towarzysząca jej niezwykła wyrazistość kreacji tworzą świat z pozoru niespójny, w konsekwencji jednak zaprojektowany przez artystę w najdrobniejszych szczegółach. Klucz do jego odczytania stanowi szeroko rozumiana kategoria mitu oraz dwoistość jako sposób opisu i charakterystyki poszczególnych postaci, miejsc i motywów. Wizerunek postaci, jej sens i znaczenie, tworzy się na styku kontrastujących ze sobą cech i zjawisk: dobra i zła, piękna i brzydoty, ułomności i fenomenu, realności i cudowności. Podobnie przedstawione są konkretne miejsca i motywy: ludowe, religijne czy symboliczne. Osadzone na styku pojęć: *sacrum* i *profanum* oraz prawdy i tajemnicy, wpisują się w wykreowaną przez reżysera mityczną rzeczywistość, stanowiąc jej integralną, by nie rzec konstytutywną, część. Omawiana w tym kontekście dysharmonia jawi się więc jako jeden z wielu aspektów zaproponowanej przez artystę wizji jego dzieł, plastycznie interesujących i bogatych znaczeniowo.

Z przedstawionych powyżej rozpoznań wynika, że zaproponowana przez Kolskiego antropologiczna, ontologiczna i estetyczna wizja jego dzieł, mimo pozornej dysharmonii, stanowi spójną koncepcję filozoficzną i artystyczną. Wspomniana „pozorna dysharmonia” sugerowana jest przez autorskie ujęcie kategorii *sacrum* i *profanum*, które występują w rozmaitych splotach i konfiguracjach: jako dwa byty wyodrębnione i opozycyjne, jako byty skontaminowane lub synergiczne, a także jako kategorie o znaczeniach odbiegających od ich tradycyjnej definicji w ujęciu społecznym, kulturowym i filozoficznym. Reżyser sięga jednocześnie do Eliadowskiego pojęcia mitu archaicznego, odnoszącego się do rekonstrukcji pierwotnej religijności, do jego archaicznej struktury *sacrum*, wraz z jego różnorodnymi modyfikacjami, ale w swoim autorskim spojrzeniu równie świadomie i intensywnie dokonuje ich

Rozpoznanie finalne – ku harmonii

dekonstrukcji, tworząc własną wizję mitu, własne rozumienie religijności i własne ujęcie opozycji *sacrum* i *profanum*, hołdujące nierzadko myśli postsekularnej. Świadczy o tym kilka istotnych faktów.

W syntetycznych opisach często pada stwierdzenie, że filmy fabularne Kolskiego zaliczane są do nurtu wiejskiego polskiego kina. Takie postawienie sprawy to nawet nie połowa prawdy. Wprawdzie w jego filmach pojawiają się przedstawiciele wiejskiej prowincji i akcja rozgrywa się w wiejskiej scenerii, ale prezentowanej rzeczywistości daleko do naturalistycznych, pozytywistycznych wizji rodzimej wsi. To raczej świat magiczny, z elementami fantastyki i cudowności, z barwnymi bohaterami, swoją wrażliwością odbiegającymi od codzienności, świat, w którym realne i prawdziwe harmonijnie splata się z tym, co wyobrażone i niezwykle, świat, gdzie na równi ceni się to, co Boskie, z tym, co pogańskie i barbarzyńskie, świat na pograniczu *sacrum* i *profanum*. Zamierzeniem reżysera nie jest kreowanie realistycznego obrazu współczesnej, polskiej wsi, na pierwszym planie stawia człowieka i jego naturalne potrzeby: chęć posiadania potomstwa, poczucie wspólnoty, pragnienie sprawiedliwości, bliskość z przyrodą itd., wytykając przy tym jego słabości i wady: niewierność, chciwość, niełojalność, pychę. Wspomniana dwoistość spojrzenia polega w tym przypadku na wykorzystaniu realiów prowincji do wyrażenia uniwersalnych problemów i prawd o człowieku.

To zaledwie pierwszy, najbardziej oczywisty sposób odczytania. Drugi trop prowadzi do estetyki realizmu magicznego, którą najczęściej przypisuje się autorowi *Pograbka*. Objawia się ona przede wszystkim poprzez kreowanie pewnej aury tajemniczości i cudowności/baśniowości, z wykorzystaniem hermetycznych i peryferyjnych przestrzeni (polska wieś). W przebiegu fabularnym pojawiają się, obok realistycznych, wątki fantastyczne i surrealistyczne, porządki czasowe natomiast wymykają się logicznym regułom rozumowania, mają swój rytm i niespieszną dynamikę. Charakterystyczni, barwni bohaterowie opierają swoje postępowanie na odwiecznych prawach natury oraz przekazywanych z pokolenia na pokolenie prawdach moralnych. Co istotne, nieodłącznym elementem tej rzeczywistości, elementem sprawczym i znaczącym, jest religia i stosunek bohaterów do wiary[21]. Analizowane powyżej wizerunki postaci, ekranowe przestrzenie, rekwizyty i rytuały tworzą właśnie ową estetykę realizmu magicznego, a opozycja *sacrum* i *profanum* stanowi jeden z jej głównych wyznaczników. Zatarcie tej opozycji i relatywny charakter pojęć obrazują wewnętrznie sprzeczne kreacje postaci, zawierające w sobie jednocześnie pierwiastki dobra i zła, ale przede wszystkim ich dualistyczny, niejednoznaczny status w wiejskiej zbiorowości, gloryfikujący bohaterów z natury słabych, mało znaczących, z nizin lub marginesu społecznego. W prezentowanym przez Kolskiego świecie przestrzenie i osadzone w nich rekwizyty bywają

[21] Szerzej o estetyce realizmu magicznego pisze Tomasz Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka*

i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej, Universitas, Kraków 2004, s. 270.

raz święte, a innym razem barbarzyńskie, w zależności od sytuacji lub kontekstu. Bywa też tak, że obie kategorie współwystępują jednocześnie, zaburzając wartościowanie i wprowadzając aurę cudowności i tajemnicy.

W ogólniejszym spojrzeniu ten na pozór dysharmonijny obraz świata jest w pełni uporządkowany, spójny i konsekwentny. Porządkuje go wspomniany wcześniej, szeroko rozumiany mit, głównie w wymiarze ontologicznym i antropologicznym, oraz kategorie *sacrum* i *profanum*, zarówno w rozumieniu Eliadowskim (święte miejsca i rekwizyty), jak i w zgodzie z myślą postsekularną (gloryfikacja przyrody, ludzkiego ciała, przedmiotów). W skonstruowanej przez reżysera wizji mitycznej rzeczywistości elementy Boskie i pogańskie funkcjonują na jednakowych prawach, na zasadzie przyległości i równości. Konfesjonalem może być drzewo lub wiejski wychodek, kościół czy krzyż mogą symbolizować przemoc, woda odrodzenie, a korona cierniowa to po prostu rekwizyt mniej lub bardziej udanego performance'u. Spokój, harmonię i bezpieczeństwo symbolizuje przestrzeń wewnętrzna (*orbis interior*) – rodzina i bliscy oraz wspólnota wsi, natomiast wszelkie zło, zagrożenie i siła destrukcji płyną z zewnątrz (*orbis exterior*), w postaci obcych (ksiądz Jakub) i artefaktów cywilizacji (motocykl Stygmy, samochód marki Warszawa)[22]. W hermetycznym świecie filmów Jana Jakuba Kolskiego, przez niego oswojonym i wyobrażonym, niektóre elementy wymykają się logicznemu rozumowaniu, niektóre do siebie nie przystają, ale nie oznacza to, że w jakikolwiek sposób burzą ład i porządek. W tym przypadku dualizm spojrzenia gwarantuje pełną harmonię – stylu, wartości i przekazu.

- Bronk Andrzej, *Podstawy nauk o religii*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003.
- Eliade Mircea, *Sacrum i profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo OPUS, Łódź 1993.
- Jarzyńska Karina, *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznanie wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 294–307.
- McClure John A., *Partial Faiths. Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*, University of Georgia Press, Athens 2007.
- Mączyńska Magdalena, *Toward a Postsecular Literary Criticism. Examining Ritual Gestures in Zadie Smith's „Autograph Man”*, „Religion and Literature” 2009, nr 41(3), s. 73–82.
- Nowacka Weronika, *Gdzie kończy się sacrum, a zaczyna profanum. Antropologiczna analiza problemu na przykładzie przestrzeni cmentarnej*, „Pracownia Kultury” 2016, nr 9 (wydanie online: www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=31244) .
- Otto Wojciech, *Od ułomności do fenomenu. O bohaterach filmów Jana Jakuba Kolskiego*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 4(54), s. 143–155.

BIBLIOGRAFIA

[22] Wyraźne pokrewieństwo z filmami Witolda Leszczyńskiego: *Żywot Mateusza* i *Konopielka*.

- Pindel Tomasz, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Universitas, Kraków 2004.
- Sobolewski Tadeusz, *Wywiad z Janem Jakubem Kolskim – Jan Jakub Kolski. Ekologia duszy*, „Kino” 1994, nr 3.
- Stachówna Grażyna, *Filmowy Jańcioland Jana Jakuba Kolskiego*, „Kino” 1998, nr 12.
- Sulima Roch, *Pasterze i kuglarze, czyli świat Jana Jakuba Kolskiego*, „Regiony” 1995, nr 4.
- Walendowska Barbara, *sacrum/profanum*, w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Zofia Staszczak, PWN, Warszawa–Poznań 1987.
- Warchał Michał, *Co to jest postsekularyzm. (Subiektywna) próba opisu*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.
- Ward Graham, *Theology and Contemporary Critical Theory*, Palgrave Macmillan, London 2000.