

Aleksandra Smyczyńska

Wyższa Szkoła Zarządzania i Bankowości w Krakowie

„Przepis na adaptację” Jana Jakuba Kolskiego i jego realizacja w filmie *Wenecja*

Jan Jakub Kolski jest autorem trzech adaptacji filmowych: *Daleko od okna* (2000) – na podstawie opowiadania Hanny Krall *Ta z Hamburga* (1993), *Pornografii* (2008) – według prozy Witolda Gombrowicza pod tym samym tytułem (1960) oraz interesującej mnie *Wenecji* (2010) – na motywach opowiadania Włodzimierza Odojewskiego *Sezon w Wenecji* (1979, 1999).

Kolski jest również „teoretykiem” adaptacji filmowej. Najpełniej wypowiedział się na ten temat w opublikowanej w roku 2010 książce *Pamięć podróżna. Fragmentozbiór filmowy*. Wśród polskich reżyserów ostatnich dwóch dekad nie było chyba nikogo, kto by w sposób tak metodyczny i praktyczny zarazem opisał „technikę” adaptacji filmowej. O warsztatowych trudnościach adaptacji wypowiadał się nieco szerzej chyba tylko Andrzej Wajda, m.in. w wykładzie z okazji otrzymania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego. Mówiąc o adaptacjach utworów literackich Kolski ujawnia świadomość pewnej aporii – z jednej bowiem strony transpozycje filmowe cudzych tekstów stwarzają okazję do snucia własnej, autorskiej opowieści, z drugiej zaś domagają się postawy szacunku, a nawet pokory wobec autonomii literackiego pierwowzoru:

Sytuacja jest jasna, jeśli korzysta się z cudzego pierwowzoru, filtruje cudzą wizję przez własną wrażliwość (Lebecka 2006: 92).

Kiedy pracuję z cudzym tekstem, boję się, aby nie wytracić sensu pierwowzoru, nie zranić uczuć autora. No, chyba że nie żyje. Z cudzym dziełem obcuje się trudniej, bo ono domaga się uważności, lepszego rozpoznania (Siedlik 2005: 22).

W przypadku cudzego tekstu mam wielki respekt dla autora (Maciejewski 2002: 13).

Wnikliwe przyglądanie się cudzemu tekstowi, szacunek dla autora, a równocześnie filtrowanie obcej narracji przez własną wrażliwość doskonale oddaje stworzony przez Kolskiego „przepis na adaptację”, zamieszczony w *Pamięci podróżnej*. Książka ta jest rodzajem sylwy współczesnej: mieszanką autobiografii, tekstów literackich

i naukowych, scenariuszy, filmowych wskazówek. Publikacja Kolskiego jest jedyną pozycją na polskim rynku, w której tak metodycznie, a równocześnie z zawodowego punktu widzenia zaprezentowana została strategia reżysera-adaptatora.

Moje wystąpienie jest zatem swego rodzaju „studium przypadku”: chcę mianowicie na przykładzie filmu *Wenecja* sprawdzić, w jakim zakresie i z jakim skutkiem zrealizował reżyser swe „adaptacyjne” postulaty. Warto dodać, że *Wenecja* jest pod tym względem filmem najsłabiej skomentowanym przez twórcę, który w *Pamiętniku podróży* skupił się przede wszystkim na *Pornografii* i *Daleko od okna*.

Przedstawiona przez Kolskiego „strategia adaptacji” sprowadza się do metody pięciu kroków (Kolski 2010: 146–155).

Pierwszym jest uważna lektura i analiza warstwy zdarzeniowej, polegająca na stworzeniu katalogu wszystkich wydarzeń występujących w pierwowzorze oraz zbadaniu możliwości skonstruowania z nich „historii”.

Drugi to analiza konstrukcji bohatera utworu literackiego oraz innych postaci; sprawdzenie, jak działają, czym są do tego działania napędzani, czy da się ich umocować na osi: motywacje – działanie – przemiana.

Trzecim krokiem jest „uzupełnienie braków, odcięcie nadmiaru, dodanie nieobecnego” (Kolski 2010: 148).

Etap **czwarty** polega na „oswojeniu materii”, to znaczy nasączeniu jej znakami własnej wyobraźni: „ochrzczij swoimi imionami, zaprowadź w twoje pejzaże, użyj twoich zaklęć” (Kolski 2010: 149).

Ostatnim, **piątym** zaleceniem „strategii adaptacji” Kolskiego jest „dopasowanie kształtów”, co oznacza takie skomponowanie elementów opowiadania, aby mogły one stworzyć strukturę dzieła filmowego.

Scenariusz *Wenecji*, jak wyznaje Jan Jakub Kolski, „napisał się sam”. Nie oznacza to, że powstał szybko i bez większego nakładu pracy – co prawda jego „trzon” gotowy był w dwa tygodnie, ale swój ostateczny kształt zyskiwał przez kolejne dwa lata. Kolski – scenarzysta nie kryje swego zadowolenia z ostatecznego rezultatu: „Bardzo pięknie wyszedł” – pisze (Kolski 2010: 52).

Film zachowuje konstrukcję świata przedstawionego opowiadania, która opiera się na przeplataniu dwóch porządków – wyobraźni oraz realności. Poruszanie się po tych dwóch poziomach i binarne postrzeganie świata jest „miejszem wspólnym” utworu literackiego i jego filmowej adaptacji. Nie dziwi zatem, że taką właśnie konstrukcję świata przedstawionego *Sezonu w Wenecji* Kolski przeniósł na ekran niemal *in extenso*. Filmowa *Wenecja* „wiernie” oddaje współistnienie dwóch pozornie sprzecznych rzeczywistości: świata realnego, w którym wybucha wojna, a zatem groźnego i obcego, oraz świata wyobraźni, który pomaga przetrwać okrucieństwo tego pierwszego. Zarówno w opowiadaniu, jak i w dziele filmowym oba te porządki bynajmniej się nie wykluczają – przeciwnie, ich dynamiczna i pełna napięcie koegzystencja stanowi jeden z najważniejszych czynników determinujących nie tylko rozwój wydarzeń, ale i psychologiczne profile uczestniczących w nich postaci.

Podstawą pracy adaptatora, a zarazem jego pierwszym krokiem jest, według Kolskiego, „wynotowanie” z opowiadania wszystkich zdarzeń składających się na

fabułę. Z lektury kolejnych stron *Sezonu w Wenecji* wyłania się historia dziesięcioletniego Marka, który z powodu groźby wybuchu wojny nie może pojechać z rodzicami do ukochanej, znanej mu tylko z opowieści i pocztówek Wenecji. Zamiast obiecanych wakacji jedzie z matką do jej siostry Weroniki, mieszkającej w miejscowości P. (Percz pod Przemyślem). Na wsi chłopiec poznaje Frosię, odkrywa także, że jest tam znana mu wcześniej Zuzia oraz kuzyn Tomek. Do podupadającego dworku ciotki Weroniki zjeżdżają także babka i siostry matki: Barbara oraz Klaudyna z córką Karoliną.

Początkowo dzieci obserwują wojnę „z daleka” – widzą przemarsz ułanów i cywilnych uchodźców, z radiodbiornika rozbrzmiewają niezrozumiałe dla nich komunikaty i apele. Sygnałem toczącej się wojny jest również pospieszna wizyta powołanego do wojska ojca, a zwłaszcza powrót z obozu harcerskiego wycieńczonego Wiktora, starszego brata Marka:

I wtedy on, Marek, jak i Karola zrozumieli dopiero, że od dwóch, albo nawet trzech czy czterech dni trwa wojna. Ale to było tak, jakby właśnie z przybyciem Wiktora wydarzenia w około nabrały znaczenia i jeszcze szybszego biegu, wcześniej nie (SW, s. 34–35).

Kiedy wojna trwa zaledwie kilka dni, w piwnicy domu ciotki Weroniki tryska źródło, zalewając powoli stare pomieszczenia. Między domownikami narasta napięcie spowodowane poczuciem zagrożenia, w chwili jego kulminacji ciotka Barbara rzuca nieoczekiwane myśli:

Czy wiecie dzieci?... Zapomniałam wam powiedzieć... jutro jedziemy do Wenecji... (SW, s. 50).

W zalanej piwnicy rodzina buduje „miasto na wodzie”. „Piwniczna Wenecja” staje się odtąd miejscem dziecięcych zabaw, a także azylem, w którym dzieci i dorośli odzyskują poczucie bezpieczeństwa. Pewnego wieczoru domownicy zbierają się w piwnicy i słuchają koncertu żydowskiego chłopca Naumka. Wszyscy wtedy na moment zapominają o grozie otaczającego ich świata, dając się ponieść nastrojowi chwili. Woda stojąca w piwnicy dworku ciotki Weroniki skutecznie zniechęca niemieckiego oficera zamierzającego się tu zakwaterować.

Kolski przejmuje strukturę fabularną opowiadania Odojewskiego niemal *in extenso*; niemal, bo jednak wprowadza kilka znaczących modyfikacji: np. w filmie to Marek, a nie ciotka Barbara, wpada na pomysł budowy wodnego miasta.

Również w realizacji **drugiego** postulatu „przepisu na adaptację”, a więc „badania bohaterów”, opowiadanie Odojewskiego dostarczyło reżyserowi rozwiązań niemal gotowych. Kolski mógł przejąć postacie *Sezonu w Wenecji* z całym „dobrodziejstwem inwentarza” – z ich motywacjami, emocjami, a nawet dziwactwami. Jak sam wyznaje:

Bohaterowie Odojewskiego mają prawdziwy, ludzki format. Napędzają ich racje zrozumiałe, czasem przesadzone, ale zawsze ludzkie i dające szansę na współodczuwanie z nimi. Co niezwykle u tego pisarza – w jego świecie nie porusza się bez przyczyny nawet

najdrobniejsza istota. Każdy ma jakieś pragnienia, jakieś pasje i cele. Tu nie miałem wiele do zrobienia (Kolski 2010: 155).

Mimo wyrażonej w powyższym cytacie entuzjastycznej niemal akceptacji reżysera wobec konstrukcji postaci wykreowanych przez pisarza, w filmie rezygnuje on z dwóch: znika kuzyn Tomek, a także wspomniany od czasu do czasu dziadek, który również chce dołączyć do rodziny w Perczu. Eliminacja ta jest chyba nieprzypadkowa, bowiem świat filmowej *Wenecji* to przede wszystkim przestrzeń żeńska. Marek – bardziej dosłownie niż w opowiadaniu – przebywa w „mało zrozumiałym, ale fascynującym i niepokojącym świecie dziewczynek, dziewczyn i kobiet” (SW, s. 23).

Wspomniana redukcja liczby postaci literackich w adaptacji filmowej Kolskiego przynależy już zresztą do **trzeciego** etapu nakreślonej przez reżysera procedury, polegającego, jak pisze, na uzupełnianiu braków, odcinaniu tego, co zbędne, a także dodawaniu „nieobecnego”. W przypadku *Wenecji* w inwencyjnej realizacji tego właśnie postulatu kryje się, jak sądzę, istota „twórczej zdrady”, by posłużyć się terminem Roberta Escarpita. Pierwszym sygnałem odejścia przez reżysera od poetyki wiernej imitacji pierwowzoru jest tytuł filmu: *Wenecja*. Z jednej bowiem strony nawiązuje on ewidentnie do tytułu opowiadania Odojewskiego, co harmonizuje z deklarowaną przez reżysera postawą „szacunku” wobec literackiego pierwowzoru, z drugiej jednak modyfikuje go dość znacząco, przekształcając nacechowany temporalnie tytuł *Sezon w Wenecji* w emblematyczne „imię miasta”, które w kulturze śródziemnomorskiej zyskało rangę ponadczasowej metafory czy wręcz archetypu trwania wbrew niesprzyjającym okolicznościom.

Bliższa analiza *Wenecji* dowodzi, że kilkudziesięciostronicowe opowiadanie Odojewskiego nie było jedyną podstawą adaptacji filmowej Kolskiego, choć w podtytule obrazu kinowego zamieszczono informację: „na motywach opowiadania Włodzimierza Odojewskiego *Sezon w Wenecji*”. W rzeczywistości reżyser sięgnął również do dwóch innych opowiadań tego pisarza: *Koń pułkownika* oraz *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*; ponadto jeden z epizodów *Wenecji* pochodzi z opowiadania *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu*.

Przynależna do trzeciego kroku adaptacyjnej strategii Kolskiego czynność „dodawania nieobecnego” polega tu przede wszystkim na mnożeniu wątków fabularnych oraz poszerzeniu czasowego horyzontu narracji i fabuły opowiadania. Reżyser kreuje z mikrohistorii rodziny, zawartej w kilku początkowych dniach wojny, opowieść znacznie przekraczającą ramy czasowe *Sezonu w Wenecji*. Losy rodziny Marka stają się historią–parabolą odchodzącego w przeszłość świata arystokracji, co w opowiadaniu zaledwie przeczuwamy. Autor *Pograbka* ukazał destrukcję starego porządku bardziej dosłownie i w szerszym kontekście – „rozciągnął” czas zdarzeń opowiadania od przełomu sierpnia i września 1939 roku aż do chwili „wyzwolenia” przez Rosjan, którzy plądrują i niszczą dworek ciotki Weroniki.

W porównaniu z literackim pierwowzorem Kolski rozbudowuje też i komplikuje obraz stosunków społecznych panujących w czasie II wojny światowej. Przede wszystkim o wiele mocniej niż Odojewski eksponuje wątek żydowski.

Kolski tłumaczy swoje zainteresowanie holocaustem faktem, że jego babka była Żydówką, a więc w nim także płynie pierwiastek tej krwi. Naumek, który w opowiadaniu uczestniczy jedynie w czarownym weneckim wieczorze, w filmie pojawia się od samego początku. Chłopiec jest stałym bywalcem dworku Weroniki, przed którą wykonuje taniec z butelką – „bardzo trudny, żydowski taniec”, jak sam o nim mówi¹. Sekwencja filmowych obrazów: tańca Naumka, gry na skrzypcach, a w końcu jego brutalnej śmierci z rąk „kulturalnego” Niemca czyni z tej postaci uniwersalną figurę dramatu Żydów i zarazem symbol zagłady wielonarodowościowej symbiozy miasteczka.

Z wątkiem antysemitycznym wiąże się w filmie figura Doktora Zaruby. Neutralną w opowiadaniu postać Kolski zamienia w „higienicznego” antysemitę, marionetkowego volksdeutscha, który odradza „państwu” pić z Żydem wodę z jednego kubka.

Reżyser wprowadza nieobecny w literackim pierwowzorze wątek Armii Krajowej. Materializuje się on w postaci starszego brata Marka – Wiktora. Co prawda także w opowiadaniu Odojewskiego Wiktor znika z domu na całe dni, ale powodu nie znamy. Kolski wyposaża go w motywację patriotyczną. W jednej ze scen *Wenecji* Wiktor postanawia zabić volksdeutscha Zarubę. Śledzi go Marek, który pomaga starszemu bratu dokonać „egzekucji” zdrajcy. W ten sposób obraz Kolskiego o wiele dosłowniej niż opowiadanie ukazuje inicjację Marka w dorosłość – filmowy bohater jest nie tylko świadkiem śmierci żołnierza podczas niemieckiego nalotu, jak w prozie Odojewskiego, ale sam uczestniczy w wykonaniu wyroku śmierci.

Twórca *Wenecji* inaczej niż Odojewski pokazuje również podwójną okupację Polski – niemiecką, a potem rosyjską. Z Niemca, który w opowiadaniu ogląda jedynie dom Weroniki w poszukiwaniu kwatery, reżyser czyni postać „kulturalnego” mordercy, amatora muzyki i architektury, który najpierw fotografuje karnawał w piwnicznej Wenecji jako „dziwactwo” podbitych barbarzyńców, a potem robi zdjęcia Naumkowi tuż przed jego zamordowaniem.

Zupełnie inni niż Niemcy są wyzwoliciele – Rosjanie. Kolski przedstawia ich w postaciach dwóch żołnierzy: jeden jest prymitywnym przedstawicielem ludu, drugi raczej „przechrzta”, inteligentem, który albo musiał odnaleźć się w komunistycznej rzeczywistości, albo też w nią uwierzył. Ten pierwszy w jednej z ostatnich scen filmu zjada landrynki, które Zuzia zostawiła w pobliskiej kapliczce dla Naumka, z pogardliwą zawiścią mamrocząc: „Polaki, ech pany...”. Drugi, młodszy, znajduje w piwnicy fortepian, na którym zaczyna grać, ale symbol dawnego, „pańskiego” świata wzbudza w nim wściekłość; kiedy strzela na oślep z kałasznikowa, zabija dorosłą już Zuzię, która dopiero co powróciła do domu ciotki.

Sezon w Wenecji to „opowiadanie inicjacyjne”, w którym dojrzewanie odbywa się przez poznanie sfery Erosa i Tanatosa jednocześnie, bo jak pisze Ryszard Przybylski w eseju poświęconym *Brzezynie* Jarosława Iwaszkiewicza:

¹ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Wenecja*.

[...] dopiero Tanatos ujawnia znaczenie Erosa jako siły stawiającej opór śmierci. Życie zdąża do śmierci z natury rzeczy, ale seksualność jest na tle tego totalnego pędu ku śmierci czymś zupełnie wyjątkowym. To ona właśnie budzi w człowieku Erosa, czyli popęd życia. [...] Człowiek może walczyć ze swoją śmiercią jedynie przy pomocy bliźniego. [...] Człowieka zbawić może jedynie Eros, czyli jakakolwiek forma związku między śmiertelnymi. Dlatego też tam, gdzie śmierć, musi być zawsze miłość i seksualność (Przybylski 1970: 190).

Bohater opowiadania Odojewskiego jest jedynie świadkiem śmierci zabitego podczas nalotu żołnierza, dopiero zaczyna dostrzegać inność świata dziewczynek i kobiet. Droczy się z Frosią, podgląda ją, kiedy ta zrywa z drzewa jabłko. Fascynuje go kuzynka Karola i Zuzia, „ruda, piegowata, lecz w ogóle śliczna” (SW, s. 22). Pragnie, aby mama powiedziała mu, że jest już prawie mężczyzną.

Kolski wyraźnie rozbudowuje i konkretyzuje zarazem temat inicjacji Marka w dorosłość. W wersji filmowej proces ten przebiega o wiele dramatyczniej i dosłowniej aniżeli w literackim pierwowzorze, gdzie dzieci stopniowo uświadamiają sobie grozę sytuacji i do końca zachowują swoją niewinność. Filmowy Marek spotyka się ze śmiercią wielokrotnie i nie tylko jako jej mimowolny świadek. Umiera Weronika trafiona przypadkową kulą, zamordowany zostaje Naumek, z wyroku „podziemia” zastrzelony zostaje Zaruba, w końcu – bezsensownie ginie Zuzia. Śmierć w *Wenecji* ma wiele twarzy, o wiele więcej niż w *Sezonie w Wenecji*.

Z Tanatosem splata się antynomicznie Eros. Również ten aspekt inicjacji bohatera Kolski znacząco wzbogaca, wykraczając poza realia *Sezonu w Wenecji*. Wprowadza więc wątek przejęty z opowiadania *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* (o czym nigdy chyba w swych wypowiedziach nie wspomniał), ukazujący Karolę (w filmie zamienioną na Zuzię), która przymierza suknie babki i dywaguje o swojej kobiecości wobec bezradnego i oszołomionego Marka. Płacziwa i tęskniąca za mamą dziewczynka z opowiadania Odojewskiego przeobraża się w filmie w „małą kobietę”, przewodniczkę reszty dzieci, również w sferze erotyki – przy Marku wypycha sobie bluzkę jabłkami, uczy Zuzię całowania się. Z kolei Frosia staje się dla Marka nauczycielką „cygańskiego palenia” (wdmuchiwanie dymu papierosowego w usta drugiej osoby). To, co dzieje się z dziećmi, dobrze oddają słowa filmowej córki Klaudyny: „teraz trzeba wszystko robić szybciej, palić, pić i kochać się”². Doświadczenie śmierci pobudza gwałtowny apetyt na życie.

Pisząc w odniesieniu do *Wenecji* o realizacji trzeciego postulatu swej adaptacyjnej strategii Kolski wyznaje:

Odczułem brak zdarzeń wcześniejszych niż z września 1939 roku. By go uzupełnić wpisałem w tkanę zdarzeń epizody z gimnazjum jezuickiego w Chyrowie oraz wzięty stamtąd zwyczaj składania przez uczniów przysięgi dotyczącej ich przyszłego życia. Dzięki temu mogłem idąc śladem tej przysięgi sprawdzić jak spełniają się marzenia moich i Odojewskiego bohaterów. Uzupełnień w scenariuszu jest bardzo wiele, ale każde

² Ścieżka dźwiękowa filmu *Wenecja*.

bierze się z upoważnienia, jakie daje świat oryginalny, wzięty spod pióra autora opowiadań (Kolski 2010: 55).

Film zaczyna się od utrzymanej w lirycznej konwencji sceny wypowiedzianych przez chłopców życzeń i wkładania zwiniętych karteczek pod strop kościoła. Ta sama scena zamyka obraz. Zabieg ten pozwolił na uzyskanie przez reżysera ekwiwalentu czasu przeszłego i opowiadania z perspektywy narratora „dorosłego”, który wszystkie wydarzenia w Perczu już przeżył – jest to Marek, który wraca pamięcią do pierwszych lat wojny. Wskazują na to liczne antycypacje: „zresztą później, ilekroć doznawał we wspomnieniu mglistego wyobrażenia jej obecności” (SW, s. 23), „I jej to zawdzięczał swą nieprawdopodobną wkrótce przedsięwziętą podróż do Wenecji” (SW, s. 24), „a jeszcze później, już w latach szkolnych” (SW, s. 27), „nigdy nie był naprawdę w Wenecji, choć wielokrotnie w pobliżu” (SW, s. 70).

W stosunku do pierwowzoru reżyser rozbudowuje i zarazem komplikuje relacje osobowe bohaterów, wzbogacając ich historie o dodatkowe wątki; dotyczy to przede wszystkim relacji: ojciec – matka oraz matka – Marek, a także stosunków pomiędzy siostrami oraz relacji starsza pani (matka) – córki.

Filmowy Marek, wkładając pod strop kościelny karteczkę z zapisanym na niej życzeniem: „i mama powie, że mnie kocha, to będzie w Wenecji lub łąkach nad Sanem”³, uzewnętrznia swoją tęsknotę za matką. Wyraźne zaostrenie relacji między rodzicami (które w opowiadaniu są „neutralne”), a także zmiana relacji Marka z matką powoduje, że widz dotkliwie odczuwa osamotnienie chłopca, które u Odojewskiego jest tylko rozczarowaniem z powodu nieodbytej wycieczki. W *Sezonie w Wenecji* matka troszczy się o syna, martwi się, czy nie jest chory, w filmie natomiast staje się figurą zimną, odrzuca chłopca, nie potrafi go nawet „dotknąć”, bo sama pozostaje poza sferą domu, rodzicielstwa i rodziny. Filmowy mąż Joanny w pytaniu „ale nie robisz już głupstw?”⁴ sugeruje, że jest ona kobietą niespełnioną, zaangażowaną w romanse. Marek pojmuje sens tego pytania dopiero wtedy, gdy biegnąc za Joanną odjeżdżającą z kierowcą, ukryty za drzewami obserwuje ich akt miłosny. Matka nie chce zabrać Marka do Wenecji, nie chce też, już później, brodzić z nim po wodzie zalewającej piwnicę. W końcu chłopiec postanawia popełnić samobójstwo – to kolejny zwrot akcji nieobecny w pierwowzorze literackim *Wenecji*. Dopiero kiedy Joanna ratuje syna, ich relacje ulegają diametralnej odmianie.

Również siostry, mocne i odmienne osobowości, nie żyją ze sobą w zgodzie, wszystkie mają też żal do matki, że jest odpowiedzialna za ich nieudane związki z mężczyznami, o czym w opowiadaniu nie ma nawet wzmianki. Dopiero śmierć jednej z nich przywraca zerwane więzi rodzinne, pozwala odnaleźć harmonię mimo odmienności.

W narracji filmowej eliminacji ulegają te elementy opowiadania Odojewskiego, które z punktu widzenia „wątku inicjacyjnego” mają charakter poboczny (epizodyczny). Należą do nich wycieczka dzieci do żydowskiej rozlewni win, poszukiwanie ryb

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

do piwnicznej Wenecji, wyrzucanie ulotek z niemieckiego samolotu, wyproszenie Niemca z domu przez ciotkę Klaudyne, a przede wszystkim wizyta hydraulika, który ma dociec przyczyn zalania piwnicy i zawyżonych rachunków za wodę. Pominięcie przez Kolskiego tego ostatniego epizodu jest szczególnie istotne – jego pozostawienie prowadziłoby bowiem do bolesnej demitologizacji stworzonego w filmie obrazu „Wenecji marzeń” i sprowadzenia go do problemu pękniętej rury wodociągowej.

Etap **czwarty** „strategii adaptacji” Kolskiego polega, przypomnijmy, na „oswojeniu materii” literackiej – nasyceniu jej znakami własnej wyobraźni, wprowadzeniu własnych pejzaży, nazwaniu własnymi imionami. W *Pamięci podróżnej* reżyser konstatuje:

Oswajanie. Nie musiałem oswajać przestrzeni z Odojewskiego. Nie czułem takiej potrzeby. Świat jego opowiadań, na pozór bardzo nie mój i bardzo odległy, wydał mi się zaskakująco bliski. Nic mi tu nie przeszkadzało. Nic a nic. Nie musiałem wypowiadać zaklęć, zaznaczać terytorium. Od początku czułem się w tamtych miejscach i pośród tamtych ludzi jak u siebie w domu (Kolski 2010: 155).

Istotnie, w przestrzeni *Wenecji* nie ma pojawiających się zwyczajowo w innych filmach reżysera Popielaw. A jednak i tutaj Kolski użył „własnych zaklęć”. Przede wszystkim w symboliczno-archetypowym potraktowaniu żywiołu wody oraz „miasta zbudowanego na wodzie” – Wenecji.

O wadze tych symbolicznych obrazów świadczy już jedna z pierwszych scen filmu, kiedy to Marek rozbija szklanekę, na której matka odcisnęła swe uszminekowane usta. Odłamek szkła, na którym zachował się ślad szminki, przypomina kształtem wenecką gondolę; chłopiec ogląda go pod światło, ze wszystkich stron. Niedługo potem w piwnicy tryska źródło.

Skojarzenie to, w pierwszym momencie ledwie uchwytnie, znajduje swe potwierdzenie w kolejnych sekwencjach: zarówno woda, jak i Wenecja zyskują w filmie Kolskiego symboliczne odniesienie do pierwiastka macierzyńskiego⁵.

Już w kulturach praindoeuropejskich woda postrzegana była jako pramateria-matka, symbolizowała pierwiastek żeński, macierzyński. W hinduskich wędach wody otrzymały przydomek *matritamah* – ‘najbardziej macierzyńskie’, bo na początku wszystko było w nich zanurzone. Żywioł wody daje i podtrzymuje życie; wszystko w naturze krąży w formie ciekłej – woda, krew, soki, mleko. Jest znakiem życia ziemskiego, nigdy metafizycznego⁶. W tradycji chrześcijańskiej zanurzenie w wodzie to symbol chrztu, oczyszczenia, ponownych narodzin do nowego życia. Marek z filmu Kolskiego pragnie nie tylko kontaktu z matką, ale też podświadomie szuka sposobu na odzyskanie harmonii, na powtórne scalenie rozdwojonej między

⁵ Znakiem kobiety jest miasto Wenecja. Zwraca na to uwagę Dariusz Czaja, rozpoznając kobiece wizerunki miasta u takich twórców, jak Rainer Maria Rilke czy Josif Brodski. Przywołuje też liczne skojarzenia, m.in. z wynurzającą się z wody Wenus czy kąpiącą się biblijną Zuzanną. Zob. D. Czaja (1995), *Wenecja jest kobietą. Rzecz o wyobraźni*, „Konteksty” nr 3–4, s. 146–152.

⁶ Na temat kosmologicznej symboliki wody, zob. np. M. Lurker (1987), *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań.

realnością a marzeniem osobowości, na takie rozumienie rzeczywistości, które da mu wewnętrzny spokój.

Kolski, który wątek tych skomplikowanych relacji macierzyńsko-synowskich „nadbudowuje” nad opowieścią Odojewskiego, pozwala ostatecznie Markowi „odzyskać” matkę. Kiedy w jednej z ostatnich scen filmu chłopiec tonie w wodzie „podziemnej Wenecji”, Joanna przez sen wyczuwa niebezpieczeństwo, biegnie do piwnicy i ratuje syna. Potem tuli go i zasypia z nim na wzniesionym na stole pomoście. Wyciągając tonącego syna z wody, niejako symbolicznie rodzi go powtórnie, zwracając mu poczucie dziecięcego bezpieczeństwa, sama zaś – poprzez powrót do roli „macierzyńskiej” – odnajduje spokój.

Na „weneckich” pomostach także siostry, zupełnie od siebie różne, przeżywają w końcu *katharsis*. Podczas „karnawału w Wenecji”, popijając wino i tańcząc, dają upust swoim emocjom. Oczyszczają swoje relacje, choć, jak już wspomniałam, kres żalom do matki położy dopiero śmierć Weroniki.

We *Fragmentozbiorze* Kolski twierdzi, że w Perczu nie ma nic z Popielaw. Chyba jednak jest – wspomniana już kapliczka ze szklaną szybką i Maryjką, o której reżyser wspomina jako o miejscu swych medytacji. W filmie modlą się przy niej dzieci. Wątku religijnego ani samej kapliczki nie ma w *Sezonie w Wenecji*, jest ona zatem ewidentnym „znakiem świata” autora *Wenecji*. Zestawiając na zasadzie kontrapunktu scenę prostej i ufnej modlitwy Zuzi o zdrowie taty z okrutnym obrazem jego egzekucji w Katyniu, reżyser dodatkowo wyostrza kontrast dwóch światów: dzieci i dorosłych, marzenia i rzeczywistości, polskiej wiary i bezduszości rosyjskich oprawców.

Ostatnim, **piątym** zaleceniem „strategii adaptacji” Kolskiego jest „dopasowanie kształtów”, co oznacza takie skomponowanie elementów opowiadania, aby mogły one stworzyć strukturę dzieła filmowego. Transpozycja na język filmowy to przede wszystkim udialogowanie fabuły. Postacie Odojewskiego prawie nie rozmawiają. Reżyser zwierza się we *Fragmentozbiorze*:

Miałem wielką trudność przy pisaniu Wenecji, bo wszystkich bohaterów (cztery ciotki, pięciu chłopców, cztery dziewczynki, ojca i matkę głównego bohatera, służące, Żydów, ogrodnika oraz czeską opiekunkę dziewczynki) trzeba było wyposażyć w ich własny język, do tego respektujący czas historyczny, pozycję społeczną, wiek i płeć (Kolski 2010: 155).

Styl i sposób mówienia bohaterów *Wenecji* jest wyraziście zindywidualizowany: Weronika często powtarza to samo zdanie dwa razy, Joanna mówi chłodno i precyzyjnie, Klaudyna wypowiada się histerycznie i z emfazą, Barbara w sposób ciepły i wyciszony, Marek jest małym chłopcem, którego smutki i rozterki wyrażają się w ciągle powtarzanych przez niego słowach: „nie chcę tu być”.

Inną jeszcze trudnością w adaptacji opowiadania Odojewskiego był z pewnością brak wyrazistej akcji zewnętrznej – w pierwowzorze większość „zdarzeń” rozgrywa się w umysłach protagonistów. Aby „ufilmować” historię Marka, reżyser musiał zamienić wydarzenia „pomyślane” na wydarzenia rzeczywiste. Dodał także

„własne” zdarzenia, które pozwoliły na wprowadzenie do filmowej opowieści zwrotów akcji, wspomnianych przy omawianiu postulatów trzeciego.

Jak wynika z dotychczasowych uwag, *Wenecja*, mimo wyrażonego *in extenso* podziwu dla prozy Odojewskiego, jest wariacją na temat *Sezonu w Wenecji*, co zresztą dobrze oddaje formuła zaproponowana przez samego reżysera: „na motywach opowiadania Włodzimierza Odojewskiego”. Tym niemniej, co starałam się tutaj pokazać, w pracy nad tekstem literackim Kolski zastosował własną „strategię adaptacyjną”, choć niekiedy sposoby i rezultaty realizacji poszczególnych jej postulatów trudno od siebie odgraniczyć. Dotyczy to zwłaszcza postulatów trzeciego – dodawania i odejmowania zdarzeń oraz piątego – „ufilmowania” tekstu literackiego. Opracowana przez Kolskiego i zastosowana w *Wenecji* autorska strategia adaptacji pozwoliła na zdynamizowanie refleksyjnej w pierwowzorze opowieści i dostosowanie postaci do wymogów obrazu filmowego. Na kanwie intymnej historii chłopca, rozgrywającej się w większej części w świecie wewnętrznym bohatera, Kolski stworzył film o wartości akcji, choć nie pozbawiony elementów poetyckich i baśniowych. Równocześnie, mimo zapewnień o bezkonfliktowym „umiejscowieniu się” w świecie Odojewskiego, reżyser nie unika wprowadzania znaków własnej wyobraźni, do których należy wspomniane już wyeksponowanie archetypu wody i symboliki wodnego miasta.

Kolski ingeruje również w sferę psychologii postaci, komplikuje relacje między ludźmi, dopisuje im motywacje nieobecne w opowiadaniu Odojewskiego. Aby dobitniej zobrazować samotność głównego bohatera, wprowadza motywy dysfunkcji relacji matka – syn, kryzysu małżeństwa rodziców, antagonizmu w stosunkach między siostrami oraz między siostrami a matką.

Historii rodziny, ograniczonej w opowiadaniu Odojewskiego do kilku pierwszych dni wojny, Kolski nadaje szerszy, uniwersalny kontekst, zarówno czasowy, jak i historyczny. Pokazuje podwójną okupację kraju, niemiecką i sowiecką, ujawnia konflikty wewnątrz społeczności polskiej, wprowadza wątek antysemityzmu Polaków. Z intymnej historii Marka, jego matki i ciotek czyni metaforę losów wielu polskich rodzin tamtych czasów. Większy niż w opowiadaniu nacisk położony został na przeciwstawienie dwóch światów: odchodzącego – arystokracji i nadchodzącego – totalitaryzmu.

Wszystko po to, aby, jak mówi reżyser, mieć poczucie kompletności historii (Kolski 2010: 75).

Bibliografia

- Czaja D. (1995), *Wenecja jest kobietą. Rzecz o wyobraźni*, „Konteksty”, nr 3–4.
- Czapliński P., Śliwiński P. (1999), *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków.
- Czapliński P. (2002), *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków.
- Czyż A. (1997), *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz.
- Fabianowski A. (1999), *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Kraków.

Kolski J.J. (2010), *Pamięć podróżna, Fragmentozbiór filmowy*, Łódź.

Lebecka M. (2006), *Emocje i forma*, „Kino”, nr 7–8.

Lurker M. (1987), *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań.

Maciejewski Ł. (2002), *Co powie o nas Gombrowicz*, „Kino”, nr 5.

Odojewski i krytycy. Antologia tekstów (1999), wybór i oprac. S. Barć, Lublin.

Przybylski R. (1970), *Eros i Tanatos*, Warszawa.

Podemski K. (2005), *Socjologia podróży*, Poznań.

Rembowska-Płuciennik M. (2004), *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków.

Rabizo-Birek M. (2002), *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa.

Siedlik K. (2005), *Kino jest ciągle dla mnie chłopięcą przygodą*, „Kino”, nr 6.

Szczepkowska E. (2002), *Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci*, Warszawa.

Filmografia:

Wenecja, reż. Jan Jakub Kolski, scen. Jan Jakub Kolski, na podstawie opowiadania Włodzimierza Odojewskiego *Sezon w Wenecji*, zdj. Artur Reinhart, muz. Dariusz Górniok, wyk. Magdalena Cielecka, Marcin Walewski, Agnieszka Grochowska, Grażyna Błęcka-Kolska, Julia Kijowska, Julia Chatys, Hanna Kuźmińska, Weronika Asińska, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Filip Piotrowicz, Polska 2010.

How to make an adaptation: Jan Jakub Kolski's ideas and their realization in his film *Venice*

Abstract

In 2010 Jan Jakub Kolski published his book: *Pamięć podróżna. Fragmentozbiór filmowy*. In the book Kolski expresses his opinion on film adaptation from the point of view of a practitioner; in a methodical and practical way he describes how to adapt a literary work of art to the cinema. The present article is a kind of a “case study”: on the basis of Kolski's film *Venice*, the author enquires if, to what extent and to what effect the director has really satisfied his ‘adaptive’ demands.

Słowa kluczowe: adaptacja, Jan Jakub Kolski, Wenecja, strategia adaptacyjna

Key words: adaptation, Jan Jakub Kolski, Venice, strategy of adaptation

Aleksandra Smyczyńska

magister filologii polskiej UAM, doktorantka Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie