

Joanna Birek

Ekran świata. *Wino truskawkowe* (2007) Dariusza Jabłońskiego jako przykład adaptacji filmowej prozy Andrzeja Stasiuka*

Kino – sztuka narracyjna – od zawsze funkcjonowało w ścisłym związku z literaturą. Choć jako medium rządzi się zupełnie innymi prawami, to w swej fabularnej odsłonie opiera się głównie na sile opowiadania historii¹. Powieści, nowele, dramaty, a nawet krótsze formy prozatorskie stanowią nie tyle źródło inspiracji, ile gotowy materiał na filmowe scenariusze, czyniąc adaptacje literatury jednym z podstawowych zabiegów scenariopisarskich. Wobec tego zakorzenionego w historii filmu trendu dziwić może, że obrazy zrealizowane w oparciu o współczesną prozę polską tak rzadko trafiają na ekrany rodzimych kin.

Szczęścia do ekranizacji nie ma także Andrzej Stasiuk. Do tej pory zrealizowano zaledwie dwa filmy oparte o jego prozę – *Gnoje* (1995) Jerzego Zalewskiego i *Wino truskawkowe* (2007) Dariusza Jabłońskiego. Ten pierwszy powszechnie uznaje się raczej za pozycję nieudaną, tak przez krytyków, jak i samego pisarza². Dopiero oparte na *Opowieściach galicyjskich* dzieło Jabłońskiego odbiło się wśród opinii publicznej szerszym echem, znajdując poklask zarówno u miłośników twórczości pisarza, jak i u widowni z nią wcześniej niezapoznanej. Fabularny debiut znanego w Polsce dokumentalisty i producenta, zrealizowany przy współpracy z autorem literackiego pierwowzoru w roli współscenarzysty, okazał się filmem znacznie bliższym duchowi prozy Stasiuka niż film Zalewskiego. Jednocześnie *Wino truskawkowe* zawiera jednak elementy, które czynią je przede wszystkim autorskim dziełem Jabłońskiego, nie zaś jedynie wiernym przekładem powieści.

Warto zaznaczyć, że materiał literacki, na kanwie którego powstał omawiany film, nie był fabułą łatwą do zekranizowania. Wynika to przede wszystkim z niestandardowej formy

* Publikowany we „Frazie” 2017, nr 1–2 szkic Joanny Birek ukaże się pod koniec 2017 r. w serii Biblioteka „Frazy” w przygotowywanej do druku monografii *Miejsca, ludzie, opowieści. Twórczość Andrzeja Stasiuka*.

¹ Brian McFarlane uważa, że to właśnie narracyjność stanowi najważniejszy łącznik pomiędzy literaturą a filmem, jednocześnie będąc najbardziej przekładalnym elementem języka tego pierwszego. Przez narracyjność badacz rozumie „serię luźno powiązanych ze sobą wydarzeń, w których udział bierze powtarzająca się grupa bohaterów, na których wpływ wywiera, a zarazem oni wywierają nań wpływ, rozwój wydarzeń” (tłum. własne). Jak jednak zauważa, nie każdy element powieściowej narracji może zostać dokładnie przełożony na potrzebę jej filmowej adaptacji. Powołując się na analizę strukturalną opowiadania Rolanda Barthesa, McFarlane wyróżnia dwie funkcje narracyjne: dystrybucyjną i integracyjną, a także – w dalszym podziale – funkcje kardynalne i katalizatory. Funkcje kardynalne rozumiane są przez niego jako punkty centralne opowieści, których modyfikacja może skutkować całkowitą zmianą sensu historii (np. zamieniając szczęśliwe zakończenie na smutne), i to one stanowią najbardziej „przekładalny” w ramach adaptacji filmowej element narracji. B. McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996, s. 11–13.

² Andrzej Stasiuk określił *Gnoje* jako „przedziwny” film, którego bohaterów reżyser – jak się finalnie okazało – nienawidził. Zob. „Zwiastun Extra – Andrzej Stasiuk o *Winie truskawkowym* [O gustach się (nie) dyskutuje]”, <https://www.youtube.com/watch?v=l0Zv9MpdJjQ>, dostęp: 30.08.2016.

samych *Opowieści galicyjskich*. Pierwotnie ukazywały się one w „Tygodniku Powszechnym” w latach 1993–1994 jako proza obserwacyjna z pogranicza felietonu i reportażu. Kolejne, luźno ze sobą powiązane opowiadania z czasem nabrały cech powieści epizodycznej. Ich bohaterowie – mieszkańcy Żłobisk, fikcyjnej wsi w Beskidzie Niskim, w którym pisarz zamieszkał po wyprowadzce z rodzinnej Warszawy – zaczęli niejako wyrastać poza ramy poszczególnych epizodów, a ich historie przeplatać się. Stasiuk, zachłyśnięty nową rzeczywistością, w jakiej się znalazł, podjął próbę prozatorskiego uchwycenia „magii” tego miejsca (choć stara się unikać tego słowa) oraz stworzenia swoistej hagiografii napotkanych tam ludzi. Pierwszoosobowy narrator – alter ego samego pisarza – funkcjonuje jednak w *Opowieściach galicyjskich* jako postać marginalna, rzadko się w tekście ujawniająca, której głównym zadaniem jest uchwycenie opisywanych w powieści obserwacji z punktu widzenia człowieka z zewnątrz. Brak głównych bohaterów, mnogość postaci oraz wąta nić fabularna łącząca poszczególne epizody sprawiają, że ten cykl opowiadań stanowił prawdziwe wyzwanie dla pragnących przełożyć go na język filmu.

Od pisarza do reżysera – zagadnienie autorstwa

Dariusz Jabłoński po raz pierwszy podjął się zadania adaptacji *Opowieści galicyjskich* już w latach dziewięćdziesiątych, do współpracy angażując autora. Proces powstawania scenariusza przedłużył się jednak finalnie o ponad dziesięć lat. Podobnie czasochłonne okazały się zdjęcia do filmu, które – ze względu na ramy czasowe fabuły – zajęły kolejne dwa lata. Znamienne, że tytuł dzieła Jabłońskiego – *Wino truskawkowe* – jest pomysłem samego reżysera. Już w tym fakcie dopatrzeć się możemy sugestii, że film, choć powstał we współpracy ze Stasiukiem, oderwie się od literackiego pierwowzoru, zyskując autorski rys reżysera.

Opisany powyżej wątek „autorstwa” *Wina galicyjskiego* ma tu o tyle duże znaczenie, że – przez fakt współpracy Jabłońskiego i Stasiuka w tworzeniu scenariusza – niektórym badaczom literatury zdarza się błędnie uznawać ten film za dzieło samego pisarza. Takie podejście reprezentuje chociażby Milena Rosiak-Kłębik, która w tekście *Literacko-fotograficzne obrazy ludzi w prozie Andrzeja Stasiuka* tak usprawiedliwia włączenie do swoich rozważań postaci Lubicy Zalatywój, występującej jedynie w adaptacji *Opowieści galicyjskich*:

Podobieństwo kobiet [Lubicy oraz Ewy, bohaterki *Taksimu* – dopisek mój – J.B.] jest istotne w kontekście rozważań o teksturze pamięci w prozie Stasiuka, bowiem autor odegrał znaczącą rolę w

tworzeniu filmowego obrazu – oprócz tego, że był współscenarzystą, brał udział w nagrywaniu poszczególnych scen, miał zatem bezpośredni wpływ na wygląd każdej z nich. Zbieżność wizerunków świadczy zarówno o oddziaływaniu pisarza na konstrukcję tej bohaterki, jak i o fotograficznym charakterze autorskich wspomnień, objawiającym się poprzez powielanie ujrzanego dawniej kadru oraz jego wykorzystywanie w różnych kontekstach³.

Badaczka utożsamia autora scenariusza z twórcą samego filmowego dzieła – nie biorąc przy tym pod uwagę faktu, że przy produkcji filmowej to reżyser i producent odpowiedzialni są za opracowanie, a przez to także modyfikację, tekstu bazowego. Adaptacja nie jest bowiem jedynie „zwizualizowaniem” literackiego pierwowzoru, a osobnym, samodzielny dziełem. Bez względu na potencjalny udział pisarza w powstawaniu ekranizacji, film jest tworem złożonym, w którego kreacji bierze udział cały sztab realizatorski, a osobą na planie bezwzględnie najważniejszą pozostaje reżyser. Rosiak-Kłębik mylnie i nieco idealistycznie zakłada, że współudział Stasiuka w tworzeniu scenariusza do *Wina truskawkowego* przyczynił się do powstania filmu, który można jednoznacznie utożsamić z jego prozą i autorską wolą. Zaangażowanie pisarza nie przekłada się jednak na realizację dzieła w pełni zgodnego z jego wizją, ponieważ pieczę nad ostatecznym kształtem obrazu sprawuje zawsze reżyser.

Alicja Helman zauważa wręcz, że praca nad będącym adaptacją ich prozy filmem często rozczarowuje autorów literackiego pierwowzoru, którzy czują się „nieusatisfakcjonowani, traktowani przez kino po «macoszemu», bezceremonialnie i instrumentalnie”⁴ wobec pozbawienia ich pozycji najważniejszego z twórców powstającego dzieła. Badaczka słusznie podkreśla, że reżyser, przystępując do realizacji filmu na podstawie wcześniej powstałego tekstu, nie troszczy się o wierność literze oryginału, a skupia się raczej na stworzeniu spójnego, artystycznie satysfakcjonującego go dzieła⁵. Zdaje sobie z tego sprawę także sam Stasiuk, który wielokrotnie w rozmowach i wywiadach podkreślał osobność reżyserskiej wizji Jabłońskiego i własnej. Praca nad filmem okazała się dla niego nie tylko żmudnym procesem, ale także sztuką godzenia się na proponowane przez reżysera zmiany i kompromisy, nie zawsze zgodne z duchem oryginału. Na jednym ze spotkań z czytelnikami Stasiuk uciekł się wręcz do stwierdzenia, że w czasie powstawania *Wina truskawkowego* „stracił kontrolę nad filmem”, przez co poczuł się niejako przez reżysera „oszukany”⁶.

³ M. Rosiak-Kłębik, *Literacko-fotograficzne obrazy ludzi w prozie Andrzeja Stasiuka*, „Fraza” 2012, nr 3 (77), s. 205. Por. szkic drukowany w tej książce.

⁴ A. Helman, *Dziesięć tez na temat filmowej adaptacji literatury [w:] Wokół problemów adaptacji filmowej: praca zbiorowa*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1997, s. 11.

⁵ Tamże.

⁶ *Dzikość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, red. D. Niezgoda, M. Zatorska, M. Rabizo-Birek, „Fraza” 2014, nr 4 (86), s. 42. Tekst publikowany w tej książce.

Strategie adaptacyjne wobec *Opowieści galicyjskich*

Za surową oceną końcowego efektu współpracy pisarza i reżysera przy *Winie truskawkowym*, jaką często wygłasza Stasiuk, stoi między innymi to, że Jabłoński dokonał znacznych zmian w strukturze fabularnej *Opowieści galicyjskich*. Pomimo protestów autora literackiego pierwowzoru, reżyser zdecydował się wprowadzić do filmu postać głównego bohatera – Andrzeja, policjanta z Warszawy, który przybywa do położonych w Beskidzie Niskim Żłobisk, by zapomnieć o swojej trudnej przeszłości. Tam nawiązuje przyjaźnie z miejscowymi: amatorem tytułowego, lokalnego trunku Mietkiem Lewandowskim, parającym się łataniem kaloszy Cyganem Janem Zalatywojem, kierowcą traktora Jankiem oraz lokalną piękną, Słowaczką Lubicą. Z tą ostatnią połączy go także romans, który trwa jednak krótko: kobieta wkrótce wychodzi za mąż za zatrudniającego ją w swoim kiosku Edka.

Monotonia życia na wsi przerwana zostaje, gdy lokalną społecznością wstrząsają kolejne śmierci mieszkańców. Najpierw zajmujący się wyrębem lasu Kościejny zabija Semena Wasylczuka, którego podejrzewa o romans ze swoją żoną. Wkrótce sam umiera z wychłodzenia, a jego zamrożone ciało odnajdują Andrzej i Mietek. Następnie w tajemniczych okolicznościach zamordowana zostaje Lubica. Młody policjant, pragnąc rozwikłać zagadkę jej śmierci, prosi o pomoc ducha Kościejnego, który z jakiegoś powodu nie jest w stanie opuścić ziemskiego padole. Ten obiecuje wyjawić Andrzejowi tajemnicę zbrodni w zamian za zorganizowanie mszy w swojej intencji. Na uroczystości zjawiają się wszyscy mieszkańcy wsi, duch Kościejnego odchodzi, a Andrzej wreszcie odnajduje spokój, którego tak bardzo pragnął.

Jabłoński podjął w swoim filmie trud przekształcenia epizodycznej struktury *Opowieści galicyjskich* w spójną fabularną całość. W tym celu zmuszony był jednak dokonać modyfikacji w opisywanych przez pisarza wątkach, scalając je ze sobą, redukując ich treść, usuwając niektóre z nich, a w przypadku kilku najważniejszych – poszerzając je o dodatkowe konteksty⁷. Wreszcie włączył do swojego filmu elementy niewystępujące w powieści Stasiuka

⁷ Podobne zabiegi adaptacyjne w kontekście przekładu międzylingwistycznego treści literackich na filmowe wyróżnia Eugenio Spedicato w *Literatur auf dem Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia”* (2008). Należą do nich: 1) upodobnianie/zrównanie – „najczystsza” forma przekładu, w której obrazuje się na ekranie to, co wyczytane zostało w treści pierwowzoru literackiego, 2) substytucja – akt interpretacji, w którym pozornie nowy element stanowi w rzeczywistości ekwiwalent oryginału, 3) amplifikacja – włączenie do tekstu treści naddanej, 4) redukcja – najczęstszy proces adaptacyjny, wynikający zwykle z rozmiarów utworów oryginalnych, 5) dyfuzja – „poddana segmentacji wizualizacja wypowiedzi tekstowej, służącej za punkt wyjścia; nie przynosi ze sobą wypowiedzi obrazowych, których nie byłoby w «podstawie

w ogóle, jak w przypadku wcześniej wspomianej postaci Andrzeja, o której szerzej napiszę w dalszej części tekstu.

W *Winie truskawkowym* scalane zostają przede wszystkim postacie, a wraz z nimi – ich historie, a nawet konkretne sceny. Grany przez Macieja Stuhra młody traktorzysta Janek łączy w sobie cechy kilku bohaterów literackiego pierwowzoru: Józka, którego epizod otwiera *Opowieści galicyjskie*, oraz Janka, po którym nosi imię. Od tego pierwszego przejmuje przede wszystkim zawód traktorzysty oraz zwyczaj sypiania w swoim pojeździe („Kiedyś znalazłem go w rowie. Po prostu spał w swoim traktorze przewróconym na bok. W ogóle często sypiał tam, gdzie zastawał go sen”⁸). Z kolei od książkowego Janka zaczerpnięty zostaje epizod z ciągnikiem artyleryjskim, którym bohater próbuje wjechać do wiejskiej knajpy. Wreszcie filmowy Janek wchodzi w rolę Gacka, mężczyzny zakochanego w Maryśce, który zostaje niesłusznie oskarżony o jej śmierć. Podobnie przeprowadzono syntezy kilku innych postaci: Edek, emigrant z „Grinpojntu”, jest zarazem powieściowym Władkiem, który jako jeden z nielicznych odniósł jakiś sukces po ustrojowej transformacji, otwierając we wsi kiosk. Występujący w *Opowieściach galicyjskich* Rudy Sierżant zostaje rozbity na postać Andrzeja i wąsatego komendanta, a historia Maryški wpleciona zostaje do wątku niewystępującej w cyklu opowiadań Lubicy.

Wino truskawkowe zawiera także takie wątki i postaci, których historie Jabłoński przekazuje niemal w skali „jeden do jednego”. Jest tak szczególnie w przypadku Kościejnego, w którego rolę w filmie wcielił się Marian Dziędziel. Podczas swojej pierwszej wędrowki po Żłobiskach Andrzej przystaje na moment, by przyjrzeć się ubojowi owcy, którego w milczącym towarzystwie Semena Wasylczuka (Robert Więckiewicz) dokonuje Kościejny. W trakcie patroszenia zwierzęcia ten ostatni stwierdza: „Najważniejsze, żeby się bydłatko nie bało. Zła robota – kiepskie mięso, śmierdzi strachem”. Słowa te kieruje prosto do obserwującego go Andrzeja, jakby już w tym momencie nawiązując z nim więź, dzięki której po śmierci policjant będzie mógł konwersować z jego duchem. Scena ta stanowi wierne odzwierciedlenie jej literackiego pierwowzoru, włącznie z wyżej przytoczonym dialogiem. Podobnie następująca po nim wymiana zdań z Semenem została niejako „przepisana” z powieści, bez wprowadzenia w niej najmniejszych nawet zmian⁹.

literackiej»”. Cyt. za: M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 27.

⁸ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995, s. 6. Dalsze cytaty z tej książki lokalizuję skrótem Og oraz podaniem w tekście głównym numeru strony w nawiasie.

⁹ Zob. Og, s. 36–38.

Najważniejszą ingerencją reżysera w wątek „żywego” Kościejnego pozostaje włączenie doń milczącego, obserwującego Andrzeja, który najpierw jest świadkiem rozbioru owcy, później – rozpaczy Kościejnego nad jego końmi („Było cicho, więc usłyszeli szloch. Całował obite boki koni, na otartych karkach rozmażywał smarki i łzy” – Og, s. 38), a także równie wielkiego okrucieństwa w stosunku do nich („Ta praca składała się w połowie z okrucieństwa wobec zwierząt, w połowie z okrucieństwa wobec siebie” – Og, s. 38). Dzięki temu, że Jabłoński z taką pieczołowitością przekłada powieściowe frazy dotyczące Kościejnego na poszczególne sceny w filmie, jego wątek staje się pewnego rodzaju kośćcem historii i najwyraźniejszym łącznikiem pomiędzy pierwowzorem literackim a jego ekranizacją.

Materia dodana. Główni bohaterowie

Co ciekawe, w filmie Jabłońskiego najważniejsze role odgrywają bohaterowie stworzeni specjalnie na potrzeby *Wina truskawkowego*: policjant Andrzej oraz Słowaczka Lubica. Jak wcześniej wspomniałam, *Opowieści galicyjskie* pozbawione są głównego protagonisty, a ich narrator ujawnia się jedynie incydentalnie – w filmie tymczasem zyskujemy jasno sprecyzowany punkt widzenia, należący właśnie do Andrzeja. Grana przez Jiříego Machačka postać policjanta została wprowadzona wyłącznie z inicjatywy Jabłońskiego¹⁰. Decyzja ta wyniknęła zapewne z przekonania reżysera, że fabularna struktura oryginału literackiego nie sprawdzi się na ekranie kinowym, a wykreowanie głównego bohatera ułatwi stworzenie spójnej narracji w filmie.

Jednocześnie trudno nie oprzeć się wrażeniu, że postać Andrzeja stanowi rodzaj reżyserskiego żartu. Wcielający się w jego rolę czeski aktor do złudzenia przypomina Stasiuka, który sprzeciwiał się przecież wprowadzeniu do filmu tego bohatera. Ich fizyczne podobieństwo oraz fakt, że współdzielą ze sobą nawet imię, sprawiają, iż trudno uwierzyć w przypadkowość takiej obsadowej decyzji. W rezultacie policjant Andrzej niejako przejmuje rolę z rzadka pojawiającego się w powieści Stasiuka alter ego pisarza, a przedstawiona w *Winie truskawkowym* historia ukazana zostaje z jego punktu widzenia.

Jabłoński dopisuje bohaterowi także rozbudowaną historię, jakiej próżno szukać w literackim pierwowzorze. Powieściowy narrator również jest przybyszem z zewnątrz – nie znamy jednak motywacji jego przeprowadzki do Żłobisk. Tymczasem Andrzej ucieka przed

¹⁰ „Darek Jabłoński sobie dopowiedział miejsca. Zabłąkany milicjant, Jiří Machaček, on [Jabłoński] dodał tę postać, zmusił mnie do napisania jej, a ja się głupi zgodziłem” – mówił w rozmowie z czytelnikami Andrzej Stasiuk. Zob. „Zwiastun Extra – Andrzej Stasiuk o *Winie truskawkowym* [O gustach się (nie) dyskutuje]”, <https://www.youtube.com/watch?v=l0Zv9MpdJjQ>, dostęp: 30.08.2016.

przeszłością, wspomnieniami o dawnym, szczęśliwym życiu. „Jesteś żonaty?” – pyta w pewnym momencie bohatera Lubica. „Już nie” – odpowiada policjant. „Brakuje ci jej?” „Nie, jej nie. Tylko córki”. Na pytanie, gdzie ona jest, Andrzej odpowiada krótko: „Nie ma jej”, po czym odwraca pełen smutku wzrok. Dowiadujemy się, że policjant nie tylko opuścił Warszawę, ale zostawił za sobą także nieudane małżeństwo oraz tragedię utraty dziecka.

Do Żłobisk bohater przywozi doświadczenie straty i wspomnienia utrwalone na pliku zdjęć, przedstawiających go w towarzystwie córki. Nie wiadomo, co stało się z dziewczynką – jednak smutek, jaki od początku towarzyszy Andrzejowi, świadczy o tym, że prawdopodobnie dziecko zmarło. Dzięki wprowadzeniu tego wątku Jabłoński tworzy szersze korelacje pomiędzy postacią policjanta a zmarłymi, którzy wydają się w jego filmie zamieszkiwać niemal każdą scenę: Semen Wasylczuk, młoda żona Lewandowskiego Olena, Kościejny, Lubica, czy wreszcie córka Andrzeja, której wizja – szczęśliwej, machającej do ojca – wieńczy *Wino truskawkowe*.

Obok Andrzeja, drugą ważną rolę w filmie Jabłońskiego pełni Lubica – postać utkana po części z fragmentów prozy Stasiuka, po części z wyobraźni reżysera. Twórca filmu zdecydował się sięgnąć po bohaterkę jednego z ważniejszych epizodów *Opowieści galicyjskich*, Maryskę, i przepisać ją na nowo. Filmowa Lubica została obdarzona szeregiem cech czy wręcz fetyszy, które charakteryzowały powieściową Maryskę: białą sukienką, czarnymi włosami, uwielbieniem do tańca:

ona sama wpadała w to krążenie, w ten wir, co jej czarne włosy zawijał dookoła szyi, a białą sukienkę dookoła nóg i bioder i czasem było tak, że wszyscy stawali, a grajki grały tylko dla niej, coraz głośniej i szybciej, stawali, żeby patrzeć, jak w końcu zrzuca pantofle i boso, z rękami nad głową, z zamkniętymi oczami okręca się w miejscu [...] (Og, s. 74).

Jabłoński kilkakrotnie odwołuje się w swoim filmie do wizji tańczącej Maryški. Sceny z jej udziałem rozgrywają się najczęściej w knajpie „Galicja”, gdy przy akompaniamencie akordeonu Lubica wywołuje swoim tańcem sensację wśród lokalnych pijaczków. W filmie Jabłońskiego bohaterka ta pełni rolę kobiety z erotycznych marzeń mieszkańców Żłobisk: pragną jej wszyscy, z Andrzejem włącznie, lecz ta pozostaje dla nich niedostępna. W pierwszej z przywoływanych scen odziana na biało, jeszcze „dziewicza” Lubica wzbudza w młodym traktorzyście Janku pożądanie tak szalone, że ten, zasiadłszy za kierownicą artyleryjskiego ciągnika, usiłuje wjechać do knajpy, za której drzwiami widzimy wirującą w tańcu kobietę. W drugiej z nich Lubica przekształca się w obietnicę spełnienia. Tym razem odziana na czarno, do tańca wciąga każdego ze znajdujących się w knajpie mężczyzn, swoją uwagą obdarowując szczególnie Andrzeja i zakochanego w niej Janka. Spełnienie jednak nie

następuje; jej porzucony mąż, Edek, w akcie zazdrości zabija kobietę. Do ostatecznego połączenia Lubicy i Andrzeja nigdy nie dochodzi, a niesłusznie oskarżony o zabójstwo Janek trafia do więzienia.

Nakreślony w filmie portret Lubicy różni się jednak od Stasiukowej wizji postaci Maryśki. Książkowy pierwowzór bohaterki nie pozostaje na zawsze niedostępną „Wenus ze Żłobisk”¹¹. Zawarte przez nią we wczesnej młodości małżeństwo z mężczyzną z większego miasta szybko się kończy, pozostawiając jednak na niej trwałe piętno. Po powrocie do Żłobisk kobieta „spotulniała”, „wyglądała jak baba” (Og, s. 75). Jej młodzieńczy powab znika, wolny czas spędza w knajpie, a noce z tymi samymi mężczyznami, którym kiedyś odmawiała nawet tańca. Filmowa Lubica tymczasem pozostaje przedmiotem pożądania do samego końca – małżeństwo z Edkiem sprawia, że gorzkniej, ale nie na tyle, by porzucić swoje dawne „ja”: miłość do motyli, uwielbienie tańca, czy wreszcie kielkujące od jakiegoś czasu uczucie do Andrzeja.

W kreacji postaci Lubicy dostrzec można także pogłębioną interpretację jej literackiego pierwowzoru. Jabłoński wykorzystuje drobny epizod dotyczący Maryśki, łatwy do przeoczenia w powieści Stasiuka, poszerzając jej historię o dodatkowy kontekst. Matka Maryśki, w powieści zwana „Babką”, oprócz niej miała jeszcze sześć jasnowłosych córek z małżeństwa z pochodzącym ze wschodu Pietrem. Brak podobieństwa między czarnowłosą Maryską a jej rodzeństwem sprawiał, że dziewczyna narażona była na plotki co do swojego pochodzenia („ludzie, jak to ludzie, pysków im nie zamkniesz” – konstatuje narrator historii Maryśki, Og s. 73). Stasiuk w *Opowieściach galicyjskich* rozwiewa tę wątpliwość w sposób subtelny, jedynie sugerując rozwiązanie tajemnicy. Pewnej nocy Babkę nachodzą wspomnienia dawnych wydarzeń:

Potem nadchodzi Jan Zalatwój, zjawia się nie wiadomo skąd, ale jego postać przechowuje tamtą magnetyczną woń sprzed trzydziestu paru lat, gdy stał w środku wsi i pytał o jakąś robotę przy sianie, przy budowie, przy owcach, obojętnie, i tylko raz na niego spojrziała i kazała iść, chociaż jeszcze nie wiedziała, jakie właściwie ma dla niego zajęcie (Og, s. 92).

Jest to jedyna wzmianka o potencjalnym romansie Babki oraz Cygana Zalatwoja, na tyle jednak sugestywna, by Maryskę uznać za jego owoc. W *Winie truskawkowym* wątek ten

¹¹ Pierwsza wzmianka o Maryśce w *Opowieściach galicyjskich* to opowieść mieszkańca wsi o tym, jak ta w młodości zażywała kąpiele w okolicznej rzece. Bohaterka jawi się w niej jako wyłaniająca się z wody bogini miłości: „Pamiętam, jak kiedyś na wiosnę, może w maju, nikt się jeszcze nie kąpał, łebki siedzieli na brzegu, moczyli nogi i haczyki, a ona się zwyczajnie rozebrała, coś tam rozpięła, biała kiecka spadła, wyszła z niej i spokojnie poszła na tę groblę, co to ją Niemcy z żydowskich nagrobków we wojnę zbudowali [...]. I jak zaczęła z wody wychodzić, taka mokra, oblepiona, to wszyscy zobaczyli, że to jest coś takiego, co się chłopom po nocach śni” (Og, s. 72–73). Analogiczna scena pojawia się w filmie Jabłońskiego, jednak jej świadkiem (i uczestnikiem) jest jedynie Andrzej.

zostaje poprowadzony w nieco zmodyfikowany sposób – Andrzej dowiaduje się od przyjaciół, że Lubica do Żłobisk przybyła w poszukiwaniu ojca. Po śmierci bohaterki młody policjant zajmuje się jej nagrobkiem, na którym – na prośbę Jana Zalatywoja – zawieszona zostaje tabliczka z napisem „Lubica Zalatywój”, definitywnie rozwiązując zagadkę jej pochodzenia.

Wyglądanie krawędzi. Zmiany w wymowie utworu

Wprowadzone przez Jabłońskiego zmiany nie ograniczają się jednak jedynie do rozwinięcia czy ograniczenia pewnych wątków zaczerpniętych z powieści. Istotne są także modyfikacje w atmosferze i wymowie utworu. Żłobiska z *Opowieści galicyjskich* nie są sielską krainą spokoju, a zapomnianym przez świat zakątkiem, w którym czas się zatrzymał. Przemiany ustrojowe zniszczyły serce tej małej wsi w Beskidzie Niskim, pozostawiły ludzi bez celu, bez pracy, sprowadziły ich życie do próby przetrwania. Stasiukowe wycieczki po opustoszałych pegeerach, dawnych więzieniach, w których straszy już tylko drut kolczasty, niosą ze sobą smak goryczy, bo ludzie, którzy z rozrzewnieniem je opisują, nie mają czego szukać w nowej rzeczywistości. Ciężka fizyczna praca przy wycince lasu przerywana jest tylko przez długie alkoholowe noce, a w mieście najważniejszą funkcję pełnią z jednej strony knajpa, a z drugiej kościół, oba zaś stanowią sposób na zapomnienie o trudzie nadchodzącego tygodnia.

Stasiuk konstruuje rodzaj hagiografii ludzi zamieszkałych w Żłobiskach, ich nudnemu, prostemu, czasem nawet prymitywnemu życiu nadając wagę, której z pozoru ono nie ma. Choć zabieg ten – uświęcenie „prostaczków” – można odczytać jako próbę romantyzacji ich rzeczywistości, to nie zakłada on jej jednoczesnego ułagodzenia. Dlatego żłobiskim mężczyznom w żyłach w równym stopniu, co krew, płynie alkohol – częściej będący przyczynkiem do bójek niż tak potrzebnego zapomnienia. Ciężka, fizyczna praca sprawia, że czterdziestolatkowie mają ciała stulatków („Józek”), porzucone w domach kobiety muszą sobie szukać kochanków¹² lub resztę życia spędzić na łasce dzieci („Babka”), a wyjazd do Szwecji czy Stanów Zjednoczonych stanowi jedyny sposób na społeczny awans („Janek”, „Knajpa”).

¹² Stasiuk taki stan rzeczy uzasadnia butną postawą mężów, dla których życie ograniczało się do pracy i alkoholu: „W domu zostawała kobieta. To nic wielkiego wydeptywać parę razy na dzień ścieżki między domem, chlewem i oborą – tak myślał. W sam raz na jedną babę” (Og, s. 37).

Ten surowy realizm przełamany zostaje nie tylko przez poetyckie frazy, jakimi posługuje się Stasiuk, opisując rzeczywistość swoich bohaterów, ale także przez wątki mistyczne czy nawet magiczne. Śmierć nie jest końcem dla mieszkańców Żłobisk. Kościejny, który nie mógł sobie znaleźć miejsca także za życia, wraca do miasteczka jako zjawą. Jego powrót nie przechodzi bez echa – chociaż jest pozbawiony ciała i wielu mieszkańców go nie widzi, to zdarzają się osoby do tego zdolne: barmanka Irka, Rudy Sierżant, niektórzy miejscowi. Kościejny tymczasem wędruje – przygląda się twarzom dawnych przyjaciół, odwiedza niekochającą go żonę, proboszcza, miejsca swojego życia. Za nim przychodzą też inni: Józek, który zatruł się wodą z łąkowego bajorka pewnego gorącego lata, samobójca z miłości Fedor Fećko, ale także sny, które rozbudzają w zatwardziałych sercach Żłobiczan dawne namiętności. Zmarli przypominają o sobie jak pusty kwadrat z kamieni po wywiezionej do muzeum cerkwi (opowieść *Miejsce*).

Jabłoński porzuca Stasiukową wizję Żłobisk na rzecz własnej, zdecydowanie bardziej optymistycznej, nawet nieco naiwnej. O wiele dalej posuwa się w romantyzacji swoich bohaterów i otaczającej ich przyrody, czego najlepszym przykładem są niemal wszystkie sceny z udziałem Lubicy. Ta dosłownie rozświetla rzeczywistość Żłobisk swoją osobą. W pamięci widza szczególnie zapisuje się scena, w której między nią a Andrzejem dochodzi do romantycznego zbliżenia. Wydaje się niemal oniryczna: kochankowie leżą na tworzących groblę macewach, ich ciała obmywa woda ze strumienia, w powietrzu unosi się puch z drzew, a wszystko to skąpane jest w jasnych promieniach letniego słońca. W połączeniu z muzyką Michała Lorenza, na ekranie rysuje się obraz rzeczywistości magicznej, wyłączonej z realnego czasu, do którego bohaterowie nie mają potrzeby wracać, spleceni w miłosnym uścisku.

Jabłoński w ogóle tworzy z *Wina truskawkowego* opowieść przede wszystkim o miłości: i tej rodzicielskiej (wątek Andrzeja i jego córki), i romantycznej (on i Lubica), która z jednej strony przynosi radość, z drugiej – może być także przyczyną cierpienia. Semen Wasylczuk traci życie, bo związał się z żoną sąsiada; wysmiewający podobne zbrodnie z afektu Edek sam, porzucony, w akcie zemsty i desperacji zabija swoją małżonkę. Wiele spośród tych wątków wiąże się z poczuciem straty – Lewandowski, teraz żyjący od flaszki do flaszki, pielęgnuje w sobie wspomnienia swojego małżeństwa z Rusinką Oleną, która zmarła przed kilku laty. Andrzej z kolei musi przepracować własną traumę śmierci dziecka, a staje się to – pośrednio – dzięki odnalezieniu mordercy innej, drogiej mu kobiety.

Rzeczywistość bohaterów filmu różni się od tej ukazanej w książce Stasiuka także pod innymi względami. Autor *Opowieści galicyjskich* wiele miejsca poświęcił ukazaniu ich

codzienności, której rytm nadają krótkie okresy zatrudnienia i dłuższe bezrobocia. Wspólnotowość w Żłobiskach wytwarza się w czasie pracy – każdy mężczyzna bierze swój mniej lub bardziej zdezelowany ciągnik lub zaprzęgą do wozów konie, by udać się do ulokowanych na beskidzkich wzgórzach baraków. Stamtąd wyrusza w głąb lasu, by zająć się wycinką drzew – jednym z nielicznych źródeł dochodu dla lokalnej społeczności, porzuconej przez system po likwidacji pegeerów. Tymczasem u Jabłońskiego nie istnieje tego rodzaju wiejska wspólnotowość. Kościejny do lasu na wycinkę udaje się samotnie, Lewandowski pracuje, czy też raczej kradnie, na własny rachunek, a Janek jedynie narzeka, że nikt już nie potrzebuje traktorzystów. Jednoczenie się następuje jedynie w dwóch instytucjach, barze i kościele, które w powieści Stasiuka pełniły dość jednoznacznie funkcję sfery *sacrum*:

Ten kościół na wzgórzu, do którego [Józek] przychodził w niedzielę, był świadectwem dualizmu świata. Można było doń wejść, obmyć się z przewin, by ponownie zanurzyć się w rzeczywistość, w której kategorii cnoty i grzechu były nieprzejrzyste, przenikały się nawzajem, zupełnie tak jak ciemność i światłość przed pierwszym dniem stworzenia (Og, s. 11).

O ile rola kościoła jako miejsca cotygodniowej „psychoterapii, zapewniającej spokój duszy” (Og, s. 11) wydaje się dosyć oczywista, to już fakt, że podobnie istotna jest w tym kontekście wiejska knajpa, może nieco zadziwiać. Tymczasem po dłuższym okresie spędzonym przy wyrębie lasu, odwiedziny w barze stają się przyczynkiem do świętowania:

Raz w miesiącu Janek zjawi się w swojej wsi, przemknie przez nią, zostawiając w domu jakiś grosz, a resztę zabierze do knajpy, która już nie jest atrybutem codzienności, lecz czymś odświętnym. Można nareszcie usiąść, pozostawić ciało w spokoju, mięśnie luzują się, podobnie jak język, i w końcu umysł, wszystko zmierza ku nieruchomości, do ostatecznej formy odpoczynku (Og, s. 27).

Stasiuk wyraźnie rozgranicza sferę *profanum* – ciężkiej, fizycznej pracy w lesie i w obejściu, często na granicy legalności (łatanie kaloszy przez Zalatyojoja), która daje nie tyle poczucie godności, ile minimalne środki na przetrwanie – oraz *sacrum*, reprezentowaną właśnie przez cotygodniowe wycieczki do kościoła i wielkie wydatkowanie w knajpie po wypłacie. Jabłoński tymczasem całkiem zarzuca to pierwsze na rzecz drugiego. Bieda czy trud życia są obecne w *Winie truskawkowym* raczej na poziomie scenografii i kostiumu niż fabuły. W gruncie rzeczy wydaje się, że mieszkańcy filmowych Żłobisk prowadzą dosyć beztrudne życie – nie tyle od wypłaty do wypłaty, co od jednej flaszki tytułowego wina do drugiej.

Jeśli wierzyć słowom reżysera, wino truskawkowe jest trunkiem fikcyjnym, rodzajem ambrozji dla bohaterów jego filmu. To magiczny napój, dający zapomnienie i kojący ból trudnej egzystencji. Zielona butelka z etykietą przedstawiającą krajobraz Beskidu Niskiego

okolony tęczą, z soczystą truskawką na pierwszym planie, stanowi w filmie rodzaj wizualnego motywu przewodniego. Idealnie mieści się w kieszeni Lewandowskiego, pierwszego bohatera spotkanego przez Andrzeja na swojej drodze. To napój lokalny, „swojski”, przeznaczony – jak się wydaje – wyłącznie dla miejscowych. Lewandowski twierdzi, że to „zwykły sikacz”, którego działania nie da się prawie wyczuć – jednak gdy tylko Andrzej, w momencie swojego największego kryzysu, sięga po butelkę, natychmiast morzy go sen. Zupełnie tak, jakby moc napoju zależna była od tego, czy pijący go należy do lokalnej społeczności.

Wino w filmowej rzeczywistości nie niesie ze sobą tak negatywnych konotacji, jak alkohol w prozie Stasiuka. Tam pije się bowiem wódkę – nie ma żadnej ambrozji, „magicznego napoju bogów”. Krążący we krwi mężczyźni alkohol niesie często zgubę – prowadzi do bójk, śmierci w zamroczeniu, a nawet zabójstw, jak wnioskować można po epizodzie Maryški, Edka i Gacka. U Jabłońskiego wino stanowi tymczasem raczej element codzienności (jak w przypadku Mietka Lewandowskiego) lub święta (wydający na nie swoją wypłatę Janek). Poza pojedynczym kacem Andrzeja, alkohol wydaje się nie mieć właściwie żadnych efektów ubocznych.

Jako że jednym z głównych tematów *Opowieści galicyjskich* są skutki transformacji ustrojowej początku lat 90. i jej wpływ na życie ludności z prowincji, warto przyjrzeć się także, jak problem ten zostaje zaprezentowany w filmie. I tu możemy spotkać się z pewnymi różnicami, nawet na poziomie ideologicznym. U Jabłońskiego nadchodzący kapitalizm zostaje jednoznacznie powiązany z postacią Edka, bodaj jedyne negatywnego bohatera w filmie. Mężczyzna ten jest symbolem zmiany – do Żłobisk wrócił z pracy w Stanach Zjednoczonych, skąd przywiózł nie tylko tendencję do komicznej amerykanizacji polszczyzny („digowaliśmy przy takiej gaspajpie”) i poczucie wyższości nad pozostałymi mieszkańcami wsi, ale także kapitał wystarczający do rozkręcenia kilku mniejszych biznesów pod szyldem „Edexu” – między innymi kiosku, w którym zatrudnia Lubicę.

Kiosk zajmuje także ważne miejsce w prozie Stasiuka. To w nim można najwyraźniej dostrzec prąd nadchodzących zmian: z komunistycznego „szafarza szarości” zamienia się w „najbarwniejsze miejsce w promieniu piętnastu kilometrów” (Og, s. 13). Feeria kolorów, którą prezentują opakowania banalnych w gruncie rzeczy produktów, stanowi ekwiwalent nowego porządku, „mapę nowego świata”. Stasiuk nie piętnuje obecności nowego, zaznacza jedynie, że ten w swojej prostackiej bezpośredniości nie pozostawia miejsca na wyobraźnię (Og, s. 14).

Właściciel filmowego kiosku nie jest po prostu zaradnym przedsiębiorcą, dla którego transformacja stała się okazją do złapania wiatru w żagle. Edek jest zakompleksionym zawistnikiem, którego rozpacz popycha do morderstwa. Najpierw jednak zniewoli on to, co było dla mieszkańców Żłobisk czyste i piękne – szarga „niewinność” Lubicy, biorąc ją sobie za żonę jak majątny szejk najpiękniejszą z niewolnic. Nikt nie wydaje się cieszyć z tego obrotu spraw, włącznie z samą zainteresowaną, której małżeństwo z Edkiem miało przecież zapewnić społeczny awans.

To, co nowe, jest w filmie Jabłońskiego wyraźnie negatywnie nacechowane lub, w najlepszym wypadku, stanowi przyczynek do wprowadzenia komediowego wątku, tak jak w scenie kupowania „Hustlera” przez lubującego się w pornografii Lewandowskiego. Wydaje się, że *Wino truskawkowe* usiłuje sprzeciwić się nadchodzącym zmianom, sugerując, że przyniesie ona jedynie szkody lokalnej społeczności i harmonii jej świata. Jest to podejście naiwne, do tego pobłażliwie traktujące trudną przecież rzeczywistość mieszkańców Żłobisk. Stasiuk w swojej prozie jest świadom tego, że zmian uniknąć się nie da; Jabłoński wydaje się za to usiłować zatrzymać czas, całkowicie odciąć swoich bohaterów od świata, w którym przyszło im żyć, w imię zachowania ich „romantycznej” egzystencji jako szlachetnych biedaków. Obecne w *Opowieściach galicyjskich* krytyczne spojrzenie znika; w *Winię truskawkową* nie ma miejsca na refleksję na temat tego, czy postęp zawsze musi oznaczać śmierć dawnego porządku.

Rzeczywiście – w filmie Jabłońskiego obszar Beskidu Niskiego funkcjonuje jako świat poza światem. Andrzej przybywa do Żłobisk jako obcy, powoli zapoznając się z tylko w nich obowiązującymi prawami, by pod koniec filmu stać się częścią miasteczka. Wydaje się wręcz, że kto już do Żłobisk przybędzie, ten już ich nie opuści – czy to w życiu, czy w śmierci. Przedsiębiorca Edek mógł przecież pozostać w Stanach Zjednoczonych; mimo to podjął decyzję o powrocie. Lubica marzy o podróżowaniu i ucieczce, ale daje się „uwiązać” poprzez małżeństwo, postępując całkowicie wbrew własnym ambicjom. Żłobisk nie może opuścić nawet Kościejny, który po śmierci skazany jest na nawiedzanie dawnych ścieżek swojego życia.

Nad miasteczkiem władzę ma tylko jedno – czas i natura. Poszczególne epizody filmu rozdzielone są na kolejne, regularnie po sobie następujące pory roku, a akcja rozpoczyna się i kończy latem, podkreślając cykliczność świata. „Życie jest koliste, posuwa się po okręgu i jeśli ktoś się nawet wrywa, to natychmiast na jego miejsce pojawia się ktoś inny” (Og, s. 27), pisze o rzeczywistości swoich bohaterów Stasiuk. Z tą zasadą wydaje się zgadzać także Jabłoński.

Zarówno cykliczność świata, zamknięcie społeczności, jak i osadzenie akcji obu utworów w czasach politycznej transformacji sprawiają, że zarówno *Opowieści galicyjskie*, jak i filmowe *Wino truskawkowe* bywają włączane do kategorii realizmu magicznego¹³. Za takim odczytaniem obu utworów optuje także zawarcie w nich wątków fantastycznych – przede wszystkim obecności duchów mieszkańców miasteczka. Ta nie jest traktowana jako anomalia – w *Opowieściach galicyjskich* Rudy Sierżant, stając twarzą w twarz ze zjawą Kościejnego, prowadzi z nim spokojną, racjonalną rozmowę: „I po co ty tak chodzisz, Kościejny? Ludzi straszysz, Irka w knajpie cię widziała” (Og, s. 63). Zorganizowanie mszy w intencji zmarłego wydaje się dla bohaterów rozwiązaniem oczywistym, toteż – odsuwając dotąd dzielące ich spory na bok – Rudy Sierżant wchodzi w komitywę z proboszczem parafii. Chcąc nie chcąc, do uwolnienia ducha Kościejnego przyczynia się także cała wieś. To zgromadzenie nabiera wręcz cech mistycznych:

Obłoki pękały i światło o barwie miodu i krwi wypełniło zręby kościoła jak woda, jak fala potopu, i Janek, i Babka, i Zalatywój, i skulony nad pozółkłą klawiaturą Lewandowski, i Sierżant, i wszyscy na mgnienie stali się przejrzysti jak aniołowie albo jak własne najskrytsze sny, których nigdy nie pamiętali, budząc się o wszystkich tych świtach, jakie im były pisane, na moment blask skruszył, spopielił ich kości, rozpylił ciała, by zapomniały o swoich imionach i kształtach, o swoim bólu i ciężarze i o czasie, który gnieździ się w żyłach i podobny jest do gorącego piasku albo ołowiu, i nigdy, ale to nigdy, nie pozwala zaznać odpoczynku (Og, s. 96).

Wino truskawkowe inaczej rozwiązuje ten wątek. Jediną osobą zdolną do dostrzeżenia Kościejnego jest Andrzej, co wynika z faktu, że „nie jest stąd”. Perspektywa obcego okazuje się tu decydująca. Podobnie jak w powieści, do udziału we mszy zaangażowani zostają pijaczkowie z knajpy, zmuszeni do tego przez grożącego im karą policjanta Andrzeja. Za nimi jednak przychodzą następnymi: barmanka Irka, filmowy komendant policji, a wreszcie – cała reszta wsi, z kobietami i dziećmi włącznie, wiedzeni do kościoła nieznaną siłą. Wszyscy łączą się w religijnej pieśni, a Kościejny udziela Andrzejowi odpowiedzi na pytanie, kto zabił Lubicę, podając mu fragment jej ślubnego welonu.

¹³ Taką perspektywę reprezentuje Katarzyna Żakieta w swoim eseju *Poza rzeczywistość – wpływy realizmu magicznego we współczesnym kinie*. Zdaniem autorki pracy, kinowy realizm magiczny ma swoje bezpośrednie źródła w malarstwie i literaturze. Rozróżnia trzy rodzaje filmów, które można włączyć do tego nurtu: realizm magiczny faktyczny, obecny w adaptacjach literatury tego nurtu, kino autorskie skupiające się na lokalności i konstrukcji ojczyzn magicznych oraz filmy „odrealnione”, mylnie utożsamiane z realizmem magicznym przez szeroką widownię. Jednym z przykładów „faktycznego” realizmu magicznego jest dla niej właśnie *Wino truskawkowe*: „Rozpatrując historię Polski w kontekście postzależnościowym, również w rodzimej literaturze oraz w filmie możemy poszukiwać rozwiązań pokrewnych do tych występujących na obszarze Hispanoameryki [...]. W *Winie truskawkowym*, podobnie jak w *Domu dusz*, zostaje zestawiona brutalna rzeczywistość biedy oraz pijaństwa z poetyckimi obrazami górskich wzniesień, pól i leśnych zakątków, które trwają bez względu na polityczne przemiany”. Też, *Poza rzeczywistość – wpływy realizmu magicznego we współczesnym kinie*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4, s. 643.

W tym momencie Stasiuk decyduje się zawiesić opowieść. Jabłoński idzie jednak o krok dalej i dopisuje swoje własne zakończenie. Nadeszło kolejne lato. W kiosku, dawnym symbolu złych wydarzeń, Jan Zalatywój otwiera własny zakład wulkanizacyjny. Andrzej zostaje obdarowany prezentem – parą załatanych kaloszy; gest ten świadczy o tym, że policjant zajął na stałe miejsce wśród lokalnej społeczności. W ostatnich minutach filmu bohater kieruje wzrok ku pojedynczemu drzewu. Zza niego wyłania się mała dziewczynka – jego córka – i z uśmiechem macha do niego, jakby mówiąc: „Wszystko w porządku, tato”. Andrzej przymyka oczy – nareszcie udało mu się pogodzić ze stratą, odnaleźć własne miejsce na ziemi.

Ten epilog, w połączeniu z bardziej cikliwą w filmowej realizacji niż było to przedstawione w prozie Stasiuka mszą finałową, sprawia, że wydźwięk obrazu znacznie różni się od tego, jaki zaproponował czytelnikom pisarz. *Wino truskawkowe* zaprowadza w świecie swoich bohaterów ład, którego symbolem jest podlewany przez Andrzeja na przestrzeni całego filmu kwiat, rozkwitający dopiero po odesłaniu Kościejnego na inny świat. Fabułę wieńczy poczucie spokoju, który gości zarówno w sercu głównego bohatera, jak i w samym miasteczku.

Inaczej tę cykliczność rzeczywistości przedstawiał w swoim tekście Stasiuk – jako węża zjadającego własny ogon, ciągłość rzeczy, niezmiennosc chaosu, którego sankcjonują pojedyncze momenty odpoczynku. Nawet jeśli zabójca powieściowej Maryśki się odnalazł, a Kościejny trafił z powrotem do świata duchów, nie oznacza to, że cokolwiek w Żłobiskach uległo zmianie. Narracja powieści wydaje się wręcz sugerować coś przeciwnego – w miejsce dawnych dramatów pojawią się nowe, śmierć zbierze kolejne żniwa, a miasteczko w Beskidzie Niskim nadal będzie pozostawione same sobie, bez względu na nowe porządki.

Przekuwając frazę na filmowe kadry. Zabiegi formalne w *Winie truskawkowym*

Warto zwrócić uwagę na aspekty formalne filmu Jabłońskiego. Reżyser przyjął bowiem interesującą strategię w próbie oddania „ducha” dzieła Stasiuka – z oryginalnego tekstu wyłuskał poszczególne frazy i metafory, które w następstwie uczynił zasadami konstruującymi jego film.

Jedną z nich jest spojrzenie na Żłobiska jako na niemal oddzielną planetę, inny świat. Ten „kosmiczny” punkt widzenia zaakcentowany zostaje już w napisach początkowych, do których wykorzystano ścieżkę dźwiękową z materiałów NASA z lądowania człowieka na

Księżycu¹⁴. Po takim preludium widz spodziewa się zobaczyć na ekranie właśnie kosmos, powierzchnię nieznanymi planet; zamiast tego Jabłoński pokazuje nam z lotu ptaka jadący po rozłożonej między lasami drodze najzwyklejszy autokar. Jednak zestawienie ze sobą głosu lądującego na Księżycu astronauty i widoku zmierzającego gdzieś pojazdu sprawia, że widz czuje się zobowiązany do potraktowania Żłobiska właśnie z perspektywy zdobywcy, jako niezbadanego terytorium, innego świata. Co ciekawe, taki punkt widzenia ma swoje źródła w pierwowzorze literackim:

Rynek za ścianą, Żłobiska, ryk krowy na odległym pastwisku – wszystko ogromniało do rozmiarów wszechświata i ksiądz doświadczał zagubienia, lecz był ono na wskroś materialne. Wiedział, że siedzi w kościele, w konfesjonale, wiedział, że w istocie wiruje i krąży w kosmosie jak, powiedzmy, Gagarin i nie było to nic nowego. Dostrzegał nawet swój kościół gdzieś z bardzo wysoka jako białą plamkę, okruch na granatowym bezmiarze, i mógł dostrzec siebie, okruch jeszcze mniejszy, zamknięty w wapiennej, wyłożonej drewnem łupinie (Og, s. 88).

W prozie Stasiuka Żłobiska są wszechświatem; u Jabłońskiego z kolei metafora ta wyznacza istotę miasteczka jako wszechświata osobnego. Wątek kosmiczny pojawi się zresztą jeszcze raz w filmie, gdy pewnej bezsennej nocy Andrzeja budzi włączony w pokoju Lewandowskiego telewizor. Tam zastaje swojego gospodarza śpiącego, podczas gdy „w podwodnym świetle ekranu kobiety i mężczyźni robili to, co zwykle” (Og, s. 66). Andrzej przełącza z zacinającej się kasety z filmem porno na kanał, na którym widać archiwalne nagranie z lądowania na Księżycu. Na zniekształconej taśmie sylwetka astronauty rozwarstwia się, zostaje po niej ślad, niczym duch albo zjawa – scena ta stanowi zapowiedź nadchodzących w świecie bohaterów wydarzeń.

Opisany przez Stasiuka w powyższym fragmencie punkt widzenia zostaje rozciągnięty na cały film Jabłońskiego. Reżyser wielokrotnie operuje ujęciami z lotu ptaka. Najczęściej obiektyw obejmuje otaczającą Żłobiska przyrodę: lasy, rzeki, wzgórza, pola uprawne i przecinające je ścieżki, jeszcze bardziej akcentując izolację miasteczka od reszty świata. Ujęcia te pełnią także funkcję porządkującą filmową narrację – otwierają i zamykają kolejne epizody, rozpisane na następujące po sobie pory roku.

Spojrzenie z góry, którym operuje w swoim dziele reżyser, obejmuje nie tylko przyrodę czy miasteczko, ale także same postaci. Dotyczy to zwłaszcza Andrzeja, który jednak – w przeciwieństwie do większości pozostałych bohaterów – spojrzenie to odwzajemnia. Policjant nieustannie przewracany jest na ziemię, czy to w scenach upadków, czy w chwilach bezsenności; górujące nad nim niebo niemal siłą przyciąga jego wzrok. Andrzej wyraźnie

¹⁴ Za: *Wino truskawkowe*, reż. D. Jabłoński 2007, napisy końcowe.

różni się od postaci z *Opowieści galicyjskich*, które interesują się jedynie rzeczami przyziemnymi¹⁵. Jedynym wyjątkiem jest niespokojny Kościejny, który w rozmowie z Sierżantem wspomina widziane zza więziennych krat „złote krzyżyki” wznoszących się w niebo samolotów. Zarówno on, jak i Andrzej nie mogą sobie w filmie znaleźć miejsca. Ich spoglądanie ku górze nosi w sobie znamiona próby dotarcia do pewnego absolutu, być może nawet – Boga. Tę interpretację sugeruje nie tylko scena finałowej mszy, ale również krótki epizod, w którym Andrzej – podniesiony zresztą z ziemi przez Zalatywoja – wysłuchuje historii starej cerkwi. Nieświadom jej pierwotnego układu, bohater staje na jej progu. W finale filmu wydaje się, że ów próg zostaje przez niego przekroczony.

Jedną z formalnie najciekawszych, a zarazem kluczowych dla filmu scen jest moment zabójstwa Semena Wasylczuka przez Kościejnego. Sam akt nie realizuje się na ekranie. Zamiast tego mamy do czynienia ze zbitką pozornie niewspółgrających ze sobą ujęć: Andrzej obserwujący odjeżdżającą samochodem na swój ślub Lubicę, melancholijny, jakby pogodzony z losem Semen przy knajpianym stoliku, wystający z okna pojazdu welon Lubicy, ukazana z góry, przerażona tym, co nad sobą widzi żona Kościejnego, spoglądający nad siebie komendant, podejrzliwie patrzący w oko lecącej nad nim kamery proboszcz. Kadr przedstawiający Semena zachodzi błękitem i przenika do ujęcia samolotu na tle nieba – ów „złoty krzyżyk” z powieści Stasiuka. Nie jest jasne, co zrobiło tak wielkie wrażenie na patrzących w górę bohaterach – gdyby scenę tę odczytywać dosłownie, musiałyby to być właśnie samolot. Taka interpretacja wydaje się jednak niewystarczająca. Być może przeczuwają oni nadchodzącą śmierć lub, co w kontekście występujących w filmie zjaw wydaje się prawdopodobne, są wręcz jej świadkiem. „Scalający się” z niebem Semen wydaje się być tego potwierdzeniem.

Wszystko wyjaśnia się, gdy ze środka knajpy wychodzi Kościejny, na którego koszuli widnieje pojedyncza plamka krwi. „Nic go nie bolało”, mówi do stojącego przed budynkiem Andrzeja, po czym wręcza mu zakrwawiony nóż. „Wasylczuka”, uściśla jeszcze Kościejny – w jego głosie nie słycać skruchy, wydaje się być raczej pogodzony zarówno z własnym czynem, jak i jego konsekwencjami.

Pojedyncza plamka krwi na białej tkaninie pojawia się w filmie trzykrotnie, jak zapowiedź – a czasami i oznaka – kolejnych śmierci. Za pierwszym razem jawi się ona właśnie jako zły omen: Kościejny zacina się podczas golenia, na białym ręczniku pozostawiając krwawy ślad. Jego żona przygląda się materiałowi z przerażeniem, jakby

¹⁵ „Babka rzadko patrzyła w górę. Jej ciało poddane ziemskiemu przyciąganiu, a może właśnie ciężarowi nieba, było zgięte pod jakimś niebywałym kątem” (Og, s. 54).

przeczuwając nadchodzącą śmierć Semena, swojego kochanka. Koszula Kościejnego, naznaczona w czasie zabójstwa Wasylczuka, oprócz oczywistego związku z ofiarą ma moc zapowiedzi – wszak jej właściciela także czeka śmierć, choć w innych okolicznościach. Wreszcie pojedyncza plamka krwi widnieje na prześcieradle, którym okryte zostaje ciało zamordowanej Lubicy. Jest to jednak ostatnia, jak się okazuje, śmierć – krąg zostaje przerwany wraz ze schwyтaniem zabójcy kobiety.

Ku istocie filmowości

Na zakończenie warto odnieść się do jeszcze jednego wątku, niezwiązanego już szczegółowo z filmem Jabłońskiego. O prozie Stasiuka często mówi się, że jest „filmowa”. Słowa te, zwłaszcza, jeśli padają z ust osób związanych z produkcją filmów, zazwyczaj odnoszą się do „obrazowości” opisów i wątków, jakie zawiera w swoich utworach pisarz. Takie rozumienie filmowości można odnaleźć także w *Winie truskawkowym*. Jabłoński pieczołowicie odtwarza co barwniejsze fragmenty *Opowieści galicyjskich*, starając się maksymalnie zbliżyć do literackiego pierwowzoru. Krótkie frazy, takie jak ta o Kościejnym płaczącym nad swoimi końmi, dają się łatwo przełożyć na poruszające i zapadające w pamięć sceny w filmie.

Kusi także możliwość stosowania literackich metafor za pomocą obrazu, jak w przypadku lśniących na słońcu samolotów-krzyżków. Ten ostatni przykład pokazuje jednak pewną niedoskonałość tak wiernego podejścia do materiału bazowego utworu: czytając o tym, że dla Kościejnego samoloty wyglądały jak złote krzyże, wyobraźnia podsuwa nam pewien mentalny obraz, w którym samolot i krzyż stają się jednym. Film nie zostawia na to miejsca – w rezultacie to, co widzimy na ekranie, jest samolotem (tudzież jego obrazem); skojarzenie z krzyżem musi nam zostać wyłożone za pomocą kwestii wypowiedzianej przez konkretną postać. Język filmu różni się od języka literatury i metaforyka w obu oznacza coś zupełnie innego. Jabłoński daje się zwieść przeświadczeniu, że da się je ze sobą utożsamić, jak pokazuje jednak powyższy przykład – nie zawsze z powodzeniem.

O filmowości prozy Andrzeja Stasiuka nie świadczą jedynie jego zdolności do kreowania ciekawych z punktu widzenia filmowców obrazów, choć bez wątpienia odgrywają one niebagatelną w tym rolę. Warto jednak spojrzeć i na mniej oczywiste cechy jego stylu, łączące go ze sztuką filmową. Stasiuk wiele miejsca poświęca w *Opowieściach galicyjskich* znaczeniu czasu. Zagadnienie to wraca w kolejnych przypowieściach i epizodach jako rodzaj literackiej obsesji. Współdzielili ją z pisarzem jeden z bohaterów utworu, proboszcz, który

pragnie wytrącić się z porządku czasu, niczym stare kobiety przesiadujące w kościołach ze względu na wiarę w to, że „w ten sposób wykradają śmierci godziny, że ich ciała nie starzeją się, że zapach wosku, kadzidła i chłodnego kamienia jest zapachem wieczności” (Og, s. 87). Fragment ten zaskakująco wręcz wiąże się z opisywanym przez André Bazina „kompleksem mumii”¹⁶, dążeniem człowieka do nieśmiertelności poprzez utrwalanie wizerunków. Fotografia i kino były, zdaniem francuskiego teoretyka, największym tego reprezentantem. Klisza fotograficzna na wieczność utrwaliała obrazy, taśma filmowa – chwytała na zawsze momenty w czasie.

Powyższy przykład pokazuje, jak silnie filmową intuicję ma Andrzej Stasiuk w swoim piśmarstwie. Do swojej refleksji nad czasem włącza także wizje dosłownie odwołujące się do kina: „wtedy chmury są lustrem świata i można w ich zobaczyć wszystko jak na wielkim ekranie, jako na ziemi, tak i w niebie, lecz trwa to tylko mgnienie, bo czas ma barwę szarą i postać ptaka o przejrzystym ciele: jedno muśnięcie skrzydeł i zaczyna się zmierzch” (Og, s. 90). Być może to właśnie na to „lustro świata”, jego ekran, spoglądają w scenie morderstwa Semena Wasylczuka bohaterowie filmu Jabłońskiego. Może w chmurach Andrzej, tak często ukazywany z góry, leżący na plecach, widzi fragmenty swojego życia.

Warto wreszcie zaznaczyć, że proza Stasiuka przesycona jest obrazami światła, które „zgnania z ziemi wszystkie domy, drzewa, martwe pegeery, dawne więzienia, przechodniów i pijaków, krowy, motocyklistów i żółty pekaes z Dukli” (Og, s. 90). Światło wydobywa z ciemności kontury świata, w którym żyją bohaterowie *Opowieści galicyjskich*. Jego wykorzystanie jest także istotne w filmie – w scenie przybycia Andrzeja do Żłobisk skośne promienie słońca niemal prześwietlają taśmę. Czasem musi się ono przebijać przez inne warstwy: sukienkę Lubicy w scenie nad rzeką, gałęzie drzew, witraże kościoła. Iskry ogniska sypią się w niebo, w ciemności twarze proboszcza i Andrzeja wydobywają się tylko dzięki żarowi na końcu palonych przez nich papierosów. Świece rozświetlają także wigilijną noc, w której Janek opowiada współbiednikom o dawnych przesądach – kiedyś widziało się więcej, bo światło nie było sztuczne, elektryczne, tylko prawdziwe, z natury: ognia lub słońca. Rzeczywiście: lampy nadjeżdżającego samochodu Edka rozświetlają mrok nocy, w której życie ma stracić Lubica.

Światło, czas, obraz – wszystkie te elementy poetyckich opisów rzeczywistości u Stasiuka stanowią jednocześnie najważniejsze cechy medium filmowego. „Materia” jego prozy odzwierciedla zarazem dosłowną materię kinematografii – światło rysuje na taśmie obraz,

¹⁶ Zob. A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963.

który dzięki wyświetlaniu kolejnych klatek w czasie prowadzi do wytworzenia się wrażenia ruchu, czyli tego, co odróżnia kino od fotografii. Filmowość *Opowieści galicyjskich* wynika zatem nie tylko z wizyjności opisywanych przez pisarza wydarzeń czy ich narracyjnego potencjału. Tkwi ona głęboko w tkance jego prozy, jako jej inherentna cecha, która łączy ją bezpośrednio z kinematografem.

Dariusz Jabłoński zrozumiał fascynację Stasiuka kinem i postanowił przekuć ją na filmowy obraz. Intuicje pisarza zostały z powodzeniem przekazane na ekranie – stąd też często mówi się, że *Wino truskawkowe* oddaje ducha powieści Stasiuka. Jednak goręcz, jaką w stosunku do adaptacji swojej prozy odczuwa autor *Opowieści galicyjskich*, wiąże się z ingerencją reżysera w konstrukcję powieści i jej finalny przekaz. Jabłoński inaczej oddał rzeczywistość mieszkańców powieściowych Żłobisk – jako piękną, romantyczną, nieco prząsną, nawet naiwną. Choć także nasycił ją smutkiem, to ma on inne źródło niż w powieści Stasiuka. Tam trzeźwość oglądu rzeczywistości, jej surowa ocena, ale także pewien społeczny realizm sprawiał, że *Opowieści galicyjskie* – choć naznaczone magią Beskidu Niskiego – nadal mogą funkcjonować jako zapis pewnego konkretnego okresu w dziejach południowowschodniej Polski. Jabłoński rezygnuje z tego reportażowego rysu pierwowzoru literackiego na rzecz własnej, bardziej fantazyjnej wizji opisywanych w powieści wydarzeń. W efekcie *Wino truskawkowe* jest nie tyle wierną adaptacją utworu Stasiuka, ile jego twórczym przetworzeniem, reinterpretacją, wypadkową dwóch wizji – pisarza i reżysera, wartościowym także jako osobne, niezależne od powieści dzieło.

The world screen. Film adaptation of Andrzej Stasiuk's prose illustrated with an example of Dariusz Jabłoński's *Strawberry Wine* (2007)

Summary

The essay provides as a detailed analysis of Dariusz Jabłoński's *Strawberry Wine* in regard to the adaptation process of its source text – *Tales of Galicia* by Andrzej Stasiuk. By acknowledging both the writer's and the director's viewpoints and participation in the making of the film, as well as by referring to the leading adaptation theories, the essay's author ponders upon the issue of the film's authorship. She takes a closer look at the modifications introduced by Jabłoński to the novel's narrative, referring to specific subplots, characters and dialogue. She indicates the tangent points of the writer's and director's visions by comparing and contrasting excerpts from *Tales of Galicia* and the matching scenes from the film, and she points to the discrepancy between the final messages of the two works of art. The essay concludes with an interpretation of the filmic character of Andrzej Stasiuk's prose by referring its characteristic features to the theory of film.