

Laboratorium scenariusza filmowego



LABORATORIUM SCENARIUSZA FILMOWEGO

— Idea —

Laboratorium to nowa jakość w pracy nad scenariuszem filmowym. Program pomyślany został jako unikalna forma **wsparcia w procesie developmentu** dla scenarzystów i producentów. Pozwala nie tylko wprowadzić konieczne zmiany, ale przede wszystkim zyskać zupełnie nowe spojrzenie na scenariusz.

Laboratorium to również jedyna i niepowtarzalna platforma spotkania **twórców** filmowych i **naukowców**. Oferuje możliwość konfrontacji i współpracy dwóch tak odrębnych na co dzień światów.

Pomysł uruchomienia programu jest bardzo luźno oparty na podobnych interdyscyplinarnych laboratoriach, organizowanych na uniwersytetach amerykańskich. Jednak metodologia została wypracowana od podstaw, a analiza badawcza ma w naszej wersji równie duże znaczenie jak efekty praktyczne w postaci lepszych tekstów.

— Metodologia —

Program startował w atmosferze eksperymentu, ponieważ taka forma pracy nad scenariuszem jest czymś zupełnie nowym. W trakcie pierwszej edycji wypracowaliśmy niemal od podstaw całą metodologię.

W Laboratorium analizie poddawane są scenariusze pełnometrażowych filmów fabularnych, mające jednego lub dwóch autorów. Teksty zgłaszane są przez scenarzystów pracujących nad kolejnymi wersjami tekstów i producentów rozwijających scenariusze planowane do produkcji.

Eksperti Laboratorium, przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych, analizują wybrane scenariusze filmowe z **punktu widzenia swoich dziedzin**, a następnie spotykają się, aby swoje wnioski przedyskutować. Czy tło historyczne zarysowano właściwie? Czy postaci są psychologicznie wiarygodne? Czy przedstawiona wizja społeczeństwa przyszłości ma sens z punktu widzenia politologa? Itd. Atutem programu jest to, że wykracza poza zwyczajowe konsultacje z jednej dziedziny, daje pełniejszy obraz, **wielowymiarową analizę**, jaka powstaje w trakcie dyskusji w gronie ekspertów, a potem również w rozmowie ze scenarzystą. Na koniec bowiem członkowie zespołu przedstawiają autorom swoje przemyślenia, motywując ich do poprawek i niezbędnych zmian.

— Cele —

Dyskusja na temat jakości polskich scenariuszy trwa od lat, a tymczasem programów oferujących wsparcie w tej dziedzinie ubywa. Laboratorium ma na celu przede wszystkim zaproponowanie **szerszego spojrzenia** na scenariusz filmu i **poprawianie** jego jakości. Autorzy mają okazję zyskać zupełnie nową perspektywę postrzegania napisanej przez siebie historii, postaci, tematów i problemów.

Chcemy również wspierać scenarzystów, którzy w dzisiejszym systemie produkcji często skazani są na rozwijanie swoich tekstów w samotności. Nawiązujemy tym niejako do tradycji dawnych zespołów filmowych, a szczególnie sposobu pracy nad scenariuszem, jaki w nich funkcjonował.



prof. dr hab. TADEUSZ CEGIELSKI

historyk kultury, historyk idei

Historyk, powieściopisarz, profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Warszawskiego. Popularyzator wiedzy historycznej, autor kilkuset artykułów, scenariuszy telewizyjnych, wywiadów, uniwersyteckich i publicznych wykładów w kraju i na świecie. Kurator i współautor głośnej wystawy „Masoneria. Pro publico bono” (2014/2015) w Muzeum Narodowym w Warszawie. Był sekretarzem generalnym Polskiego Towarzystwa Historycznego, przewodniczącym Rady Muzealnej Muzeum Zespołu Pałacowo-Parkowego w Dobrzycy. W latach 1992-2014 pełnił funkcję redaktora naczelnego czasopisma „Ars Regia”. Współautor książki „Rozbiory Polski 1772-1793-1795”, programów i podręczników szkolnych w zakresie historii oraz licznych prac poświęconych masonerii, m.in. „Ordo ex Chao” (1994), „Sekrety Masonów” (1990), „Księga Konstytucji 1723 roku i początki wolnomularstwa spekulatywnego w Anglii” (2011). Niedawno opublikował pracę poświęconą literaturze popularnej dwóch ostatnich stuleci: „Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności” (2015). Jest autorem dwóch powieści „retro-kryminalnych”; trzecia ukaże się w maju 2016 z okazji dwusetlecia Uniwersytetu Warszawskiego.



JERZY KAPUŚCIŃSKI

producent kreatywny

Od 1991 związany z TVP, gdzie przez 13 lat kierował Redakcją Artystyczną Programu 2. Laureat Nagrody Laterna Magica za telewizyjny program „Inne kino”. Pomysłodawca formuły programu „Kocham kino”. Redaktor i producent kilkudziesięciu filmów dokumentalnych, krótkometrażowych i fabularnych, wielokrotnie nagradzanych na festiwalach krajowych i międzynarodowych. Współzałożyciel i dyrektor programowy TVP Kultura. Członek Rady Artystycznej programów dla Młodych Twórców: „30 minut”, „Pierwszy dokument” i „Młoda animacja”. Twórca nowej formuły festiwalu „Młodzi i film” w Koszalinie. Dyrektor Studia Filmowego „KADR” (2008-2011), producent filmów fabularnych: „Rewers”, „Sala samobójców”, „Baby są jakieś inne”, „Jesteś Bogiem”. Członek Polskiej i Europejskiej Akademii Filmowej oraz Rady PISF. Od lipca 2011 roku pełni funkcję Dyrektora Programu 2 Telewizji Polskiej. Od 2014 przewodniczy Radzie Programowej Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.



KRZYSZTOF PIESIEWICZ

scenarzysta

Adwokat, scenarzysta, senator. Absolwent Wydziału Prawa UW. Wieloletni działacz samorządu adwokackiego. W okresie stanu wojennego obrońca w licznych procesach politycznych. Za zasługi dla „Solidarności” wyróżniony medalem 25-lecia NSZZ „Solidarność” oraz medalem za zasługi dla wymiaru sprawiedliwości. Senator RP z Warszawy: w latach 1991 - 1993 zgłoszony przez NSZZ „Solidarność”, w latach 2001 - 2005 senator Bloku Senat 2001, w kadencji 2005 - 2007 senator Platformy Obywatelskiej, w kadencji 2007-2011 bezpartyjny Senator RP, Klub PO. Współautor scenariuszy do filmów Krzysztofa Kieślowskiego m.in.: „Dekalog”, „Bez końca”, „Podwójne życie Weroniki”, „Czerwony”, „Biały”, „Niebieski”. Scenarzysta filmów: „Niebo” (reż. T. Tykwer), „Cisza” (reż. M. Rosa), „Piekło” (reż. D. Tanović), „Nadzieja” (reż. S. Mucha). Członek francuskiego Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, Amerykańskiej Akademii Filmowej, Europejskiej Akademii Filmowej oraz Polskiego PEN Clubu.



prof. dr hab. KRZYSZTOF RUTKOWSKI

literaturoznawca i kulturoznawca

Pisarz, eseista, historyk literatury i kultury, edytor, tłumacz, dziennikarz. W roku 1984 wyjechał do Francji. W Paryżu współpracował z Uniwersytetem Paris VIII, Instytutem Katolickim, Centre du Dialogue książki Pallootynów, „Kultura” oraz Instytutem Literackim Jerzego Giedroycia. Prowadził „Kontakt Literacki i Artystyczny”, dodatek do miesięcznika „Kontakt”. Pracował w Radiu Wolna Europa, potem w Radio France Internationale. Habilitację zrobił w IBL w Warszawie. Prowadzi zajęcia w Ośrodku Badań nad Tradycją Antyczną (obecnie Wydział Artes Liberales). Publikuje po polsku i po francusku. Niemal od początku

swej drogi twórczej tropi działania z pogranicza literatury i poezji czynnej, co doprowadziło go do badań nad „akcjami” Adama Mickiewicza, którego biografii i twórczości jest wybitnym znawcą. Stworzył nowe gatunki pisarskie – „pasaże” i „przepowieści” – zacierające sztuczne granice między literaturą „piękną” i „naukową”, i pozwalające na wielowymiarową refleksję nad kulturą współczesną i obecnością w niej tradycji dawnych. Laureat Nagrody Fundacji im. Kościelskich - 1989.



prof. dr hab. ANNA MALEWSKA-SZAŁYGIN

antropolog kultury

Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Warszawskiego. Dyrektor Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, kierownik Zakładu Antropologii Kulturowej. Obszary zainteresowań: antropologia polityczna; antropologia odbioru mediów, etnopolitologia czyli lokalne wyobrażenia o władzy, państwie, demokracji i polityce. Obszar badań: Polska (Roztocze, Mazury i Podhale). Ostatnio, w latach 2012-2014, na Podhalu realizowała projekt badawczy zatytułowany „Etnografia odbioru przekazu medialnego a wiedza potoczna” (w ramach grantu NCN OPUS). Badania, prowadzone metodą etnograficzną, zogniskowane

były wokół sposobów społecznego „użytkowania” przekazu medialnego, między innymi do konstruowania lokalnych tożsamości politycznych.



dr HANNA SCHREIBER

politolog

Absolwentka prawa, politologii i historii na Uniwersytecie Warszawskim, adiunkt w Instytucie Stosunków Międzynarodowych UW, z którym związana jest od 2006 r. Jako ekspert ds. kultury i dziedzictwa kulturowego współpracuje z organizacjami międzynarodowymi: UNESCO, NATO, organizacjami pozarządowymi, jak np. Stowarzyszenie Twórców Ludowych czy Obserwatorium Żywej Kultury, jak również z Akademią Obrony Narodowej i Wojskiem Polskim. Członek Rady ds. Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Zainteresowania badawcze: Kulturowe aspekty stosunków międzynarodowych, międzynarodowe stosunki kulturalne, kulturowe uwarunkowania bezpieczeństwa międzynarodowego, prawo międzynarodowe publiczne (zwłaszcza prawnomiędzynarodowa ochrona dziedzictwa kulturowego materialnego i niematerialnego), ochrona dóbr kultury w konfliktach zbrojnych, antropologia kultury, szczególnie w zakresie antropologizacji stosunków międzynarodowych i prawa międzynarodowego.



prof. dr hab. SZYMON WRÓBEL

psycholog i filozof

Profesor filozofii w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk oraz na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Psycholog i filozof zainteresowany współczesną teorią społeczną oraz filozofią języka i umysłu. Opublikował m.in.: „Odkrycie nieświadomości” (1997/2012); „Galaktyki, biblioteki, popioły” (2001); „Władza i rozum. Stadia rozwojowe krytycznej teorii społecznej” (2002) (nagroda Prezesa Rady Ministrów, 2004); [z Pawłem Dylem], „Granice polityczności” (2008); „Umysł, gramatyka, ewolucja. Wykłady z filozofii umysłu” (2010); „Ćwiczenia z przyjaźni” (2012); „Lektury retroaktywne.

Rodowody współczesnej myśli filozoficznej” (2014). Zainteresowania naukowe: współczesne teorie polityczne, psychoanaliza, kognitywistyka, filozofia języka. Z zakresu teorii społecznych jego badania związane są ze współczesnymi koncepcjami władzy. Z zakresu teorii umysłu i języka – wiąże się z nieświadomymi mechanizmami przetwarzania informacji oraz źródłami ludzkiego społecznienia.



KATARZYNA DŁUGOSZ

koordynatorka prac Laboratorium

Producentka wydarzeń, programów i warsztatów scenariuszowych. Dziennikarka, redaktorka, tłumaczka. Absolwentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Od 2012 r. producentka i autorka programu Strefy Scenarzysty (impiza wykładowo-warsztatowa w ramach festiwalu Wiosna Filmów w Warszawie), w latach 2008-2010 producentka i współautorka programu Script Forum (festiwal dla branży scenariuszowej w Warszawie). Była również menedżerem projektu pierwszej edycji programu szkoleniowego dla scenarzystów z Europy Środkowej i Wschodniej, Scripteast. Jako dziennikarka publikowała

m.in. w tygodniku „Przegląd” (w latach 2005-2006 była kierownikiem działu kultury) i miesięczniku „Sukces”. Tłumaczka podręczników z dziedziny scenariopisarstwa (Helen Jacey „Kobieta w roli głównej”, Lucy Scher „Czy będzie z tego dobry film? Profesjonalna analiza i ocena scenariuszy filmowych”, Linda Seger „Doskonalenie dobrego scenariusza”, Linda Seger „Scenariusz dla zaawansowanych”), a także filmów, scenariuszy, itp.



— SCENARIUSZ 1 —

CZAS TRAMPEK

Autor:

MAKSYMILIAN NOWICKI

prof. Tadeusz Cegielski

Scenariusz Maksymiliana Nowickiego zrobił na mnie spore wrażenie – niezależnie od jego słabości. Otrzymujemy w jego przypadku dwie narracje, dwa tematy; pierwszy dotyczący relacji z rodzicami, drugi – relacji rówieśniczych. Główny bohater również nam się rozdwa, to znaczy pojawia się w dwóch różnych funkcjach: jako narrator i równocześnie jako postać, o której narrator opowiada.

„Czas trampek” to film o samotności i bezradności, zarówno w relacji z rówieśnikami, jak i z pokoleniem rodziców. Druga z tych relacji została sugestywnie pokazana poprzez postać matki Daniela; więź pomiędzy matką i synem przybiera tu postać patologiczną. Mamy prawo sądzić, że nie chodzi tylko o patologię wynikającą z różnic mentalnościowo-pokoleniowych. Matka bohatera to – jak się wydaje – kobieta chora psychicznie (depresja?), jednocześnie o ograniczonej inteligencji – nie tylko tej emocjonalnej. Mimo wysiłków nie jest w stanie nawiązać kontaktu z synem. Nie rozumie, że ten nie jest już dzieckiem, że kody porozumienia – gra w chińczyka – wypróbowane w czasie jego dzieciństwa, nie mogą już być skuteczne. Gesty, jakie wykonuje matka, trafiają w próżnię, podobnie jak niespodziewane manifestacje dobrych chęci ze strony syna nie mogą przełamać bariery obcości. Te gesty są zresztą tylko od święta, na co dzień mamy z obu stron – matki i syna – przejawy agresji: „jesteś tak głupia, nie wiesz nawet, że obrażasz samą siebie, mówiąc „skurwysyn” (36/25).

Alienacja w relacjach z matką znajduje w przypadku Daniela przedłużenie w postaci alienacji wobec rówieśników, przy czym trudno byłoby orzec, czy ta druga jest rezultatem pierwszej. Daniel zapewne stroniłby od kolegów, nawet gdyby jego sprawy rodzinne układały się lepiej. Mamy tu do czynienia z podwójną alienacją i zagubieniem bohatera.

Słabością scenariusza jest to, że funkcja postaci nie jest do końca zrozumiała. Cacek, kluczowa pod wieloma względami postać, na samym początku gra rolę mentora Daniela, narratora i głównego bohatera równocześnie. To jego mentorstwo – wsparte pewną dozą erudycji natury obyczajowo-socjologicznej – sugeruje niedwuznacznie, że bohater jest zdystansowany wobec roli, którą kreuje. Domyślamy się, że stanowi ona narzędzie manipulacji z jego strony. Czyni to postać Cacka-hipstera niejednoznaczna, a przez to ciekawa. Tymczasem z końcowych scen wynika, że bohater wyrasta z hipsterstwa. Niespójność, niekonsekwencja, tym bardziej że nie wiemy, co skłoniło go do przyjęcia, a potem porzucenia „filozofii” hipsterskiej. Scenarzysta zakłada tu milcząco, że przemiana buntownika – umiarkowanego, ale czy też tylko pozornego?

– w trzeźwo i praktycznie myślącego młodego człowieka, jest czymś naturalnym, samoistnym i niemal automatycznym.

Nie rozumiem też ewolucji głównego bohatera. Tekst nie unaczniła mi, jak i dlaczego Daniel staje się hipsterem doskonałym. Choć można się domyśleć, że przyjęcie hipsterstwa to reakcja na gusta matki, która nieustannie „zapatrzona jest w kiczowate programy” telewizyjne, zaś jej gust „to skrzyżowanie tego piosenkarki pop i przekupki na targu” (35/24). Potem również Daniel uwalnia się od pierwotnej roli i przemienia się w owego zdystansowanego narratora.

Ponieważ scenariusz powstał kilka lat temu, zastanawiałem się, kim dzisiaj mógłby być Daniel, w jaką postać się wcielić, w jaki nurt subkultury włączyć? Doszedłem do wniosku, że pewnie stałby się tzw. wściekłym, kimś kto neguje System, choć nie bardzo rozumie co to jest, ale słyszał o tym, że jest ofiarą Systemu. I demonstruje sprzeciw wobec Systemu w sposób brutalny i gwałtowny.

Hipsterzy negują jedynie – tak jak Cacek – „mainstream”, w naszym konkretnym wypadku kulturę pop. Kontestują modę, lansując własne wzorce. „Modne jest to, o czym inni nie wiedzą, że jest modne” (46/35) – tłumaczy Cacek. Hipsteri funkcjonują w obszarze społeczeństwa, przyjmują jego normy, a jeżeli je kwestionują, to w sposób nieagresywny, za pomocą ubioru, zainteresowań, artystycznej czy intelektualnej kreacji. Natomiast nie burzą systemu, przeciwnie, są jego beneficjentami. Pod wieloma względami przypominają XIX-wieczną cyganerię artystyczną z jej kultem indywidualizmu, sprzeciwu wobec mieszczańskiej moralności i mieszczańskiej estetyki. Wiele w tym też pozy, udawania, snobizmu – co w pewnym momencie Daniel wytyka swojemu eks-mentorowi, Cackowi.

Teza, iż hipsterstwo to reakcja na patologię rodzinne, która się tutaj nasuwa, jest oczywiście fałszywa. To raczej postawa buntu, charakterystyczna dla pewnego okresu w życiu młodego człowieka, niekoniecznie wynikająca z jakiejś społecznej czy innej patologii. W głównym bohaterze ciekawe jest to, że widzi on szansę w zdobyciu wykształcenia, że akceptuje środowisko szkolne. O tym środowisku nie dowiadujemy się zbyt wiele – a szkoda! Otrzymujemy za to pewien kolorystyczny językowy – to kolejny punkt dla scenarzysty.

Na koniec krótko o tytule. Trampki – kiedyś symbol młodości, niewinności, prostoty. W filmie Nowickiego także: wolności, indywidualności, w końcu „szpanu”. Trampki mogą i często są fetyszem. „Czas trampek” nie jest efektywnym tytułem, ale tkwi w nim pewien urok kontrastujący z brutalną często

treścią powieści.

Atutem scenariusza Nowickiego jest więc to, że traktuje o czymś ważnym. Ważnym dla Autora, dla jego pokolenia, w końcu dla nas wszystkich. Opowiada o konflikcie pokoleniowym, o błędzeniu w pewnej pustce uczuciowej i ideowej przez najmłodsze pokolenie. O rozpaczliwym poszukiwaniu

wyjścia z pułapki psychologicznej, w jaką wtrąciły je fałszywe relacje z rodzicami, jak i z innej pułapki, która jest rezultatem zawładnięcia nim przez idole obyczajowe, a często także polityczne. Podobny film bardzo chcielibyśmy zobaczyć. Materiał, który przeczytaliśmy, mimo wszystkich wad i niedoskonałości, skłonił nas do gorącej dyskusji.

prof. Krzysztof Rutkowski

– 1 –

Ze scenariuszem „Czas trampek” obcowałem długo i czytałem go kilka razy. Moje z nim obcowanie składało się z dwóch etapów.

W pierwszym czytaniu scenariusz wywoływał skutek następujący: scenariusz jest ogromnie ciekawy, ale ja go nie rozumiem.

Przeszkodę w rozumieniu piętrzą przede mną realia. Realia hipsterskie. Nie wiedziałem (moja wina i zaniedbanie) na czym hipsterstwo polega. Dlatego moje niezrozumienie rozpoczynało się od tytułu: czas trampek. Dlaczego czas trampek, a nie na przykład czas Apokalipsy? Co trampki znaczą? Jaką wieść niosą w sobie, jakie znaczenia, które umykają przede mną żałośnie? Od trampek się zaczęło, ale nie na trampkach się skończyło.

Realia hipsterskie, hipsterski sposób bycia i czucia okazały się dla mnie językiem nieznanym i niepojętym, do pewnego stopnia, rzecz jasna, ale do stopnia wystarczającego, by nie rozumieć.

– 2 –

Jak się nie wie, to się pyta. Tak zrobiłem. Zapytałem moich studentów, osoby w wieku 20-21 lat, co to za fenomen i na czym on polega. Otrzymałem odpowiedzi wyczerpujące i dla mnie ogromnie ważne, dotyczące reguł zachowania, zwyczajów westymenarnych, wyżywienia, miejsc zgromadzeń, kodów zachowań i kodów językowych hipsterów oraz ich stosunku do innych społeczności.

Dowiedziałem się również o międzynarodowym zasięgu hipsterstwa i poszukałem odpowiedników w mej rodzinnej Francji (hipsterzy rozciągają się tu bardziej niż gdzie indziej w warstwach kulturowego tortu, ale to zupełnie inna historia).

– 3 –

I wtedy zrozumiałem, dlaczego scenariusz mnie wciągnął, wessał od pierwszego rzutu. „Czas trampek” jest opowieścią

filmową o jednej z odmian Widowiska Wcielonego (tak nazywam współczesny sposób istnienia społeczeństw „postdemokratycznych”, który wielki francuski filozof Guy Debord zwał społeczeństwem spektaklu).

Opiszę krótko co rozumiem przez Widowisko Wcielone:

Widowisko Wcielone jest sposobem bycia współczesnych społeczeństw postdemokratycznych. Zajęcie dobrego miejsca w Widowisku zwalnia od wielu uciążliwych czynności wymagających pracy, uporu, pamięci, wiedzy, wyrzeczeń, niekiedy poświęceń, a zatem czynności kłopotliwych, męczących oraz nieprzyjemnych. Dobre miejsce w Widowisku zwalnia od trudu wyuczenia się fachu, a nawet od trudu zdobywania pieniędzy, które po zdobyciu wyeksponowanych miejsc w Widowisku cisną się same w ogromnych ilościach, niemożliwych do zdobycia bez widowiskowej ekspozycji. Wystawianie się w Widowisku Wcielonym wymaga sprytu, zabiegów, zdrowia i przede wszystkim braku skrępowań.

W Widowisku Wcielonym wystawia się tylko ciało, bo – zgodnie ze swą naturą – Widowisko nie uznaje ani duszy, ani ducha, ani widm, ani upiórów, choć Widowisko wypełnia upiorna magia, odmiana „fetyzizmu towarowego” zagęszczonego i wywyższonego przez nowoczesne technologie, przede wszystkim przez elektronikę: multimedia oraz telefonię komórkową. Wystawiając ciało, Widowisko znosi intymność. To, co intymne, stało się publiczne, to, co publiczne – widowiskowe. Widowisko wystawia więc ciało i ciało wystawia się w Widowisku. Skoro Widowisko Wcielone stało się jedynym możliwym i obowiązującym sposobem bycia, ciało stało się obiektem politycznym. Polityka postdemokratyczna ogranicza się do troski o ciało i polega na szukaniu najskuteczniejszych sposobów jego wystawiania. Rządy w państwach postdemokratycznych stały się – według Guy Deborda – władzą widowiskową wcieloną (*le pouvoir spectaculaire intégré*). Cele polityki postdemokratycznej polegają na zdobywaniu środków na Widowisko i na czuwaniu, by trwało ono bez przerwy.

Widowisko wystawia na widok. Jest się w nim wystawianym lub wystawiającym. Się w nim wystawia lub wystawia się.

Wystawiający i wystawiani występują w Widowsku jako jego uczestnicy: zarazem aktorzy i widzowie. Uczestnik uczestniczy w Widowsku nieustannie w jednej i w drugiej roli, choć w nierównych proporcjach. Proporcje zależą od miejsca zajmowanego przez uczestników w Widowsku. O miejscu w Widowsku decyduje władza widowskowska oceniająca właściwości ciał spragnionych wystawiania oraz – w mniejszym stopniu – spryt wystawiających się. Rzadko w staraniach o zajęcie eksponowanego miejsca w Widowsku grają rolę czynniki niecielesne, takie jak wiedza, doświadczenie, inteligencja oraz postawy łączone niegdyś z tak zwaną moralnością, w Widowsku Wcielonym już nieczytelne, jak – dla przykładu – lojalność, bezinteresowność lub śmieszna chociażby z powodu fonicznego szelestu – „miłość bliźniego”.

– 4. –

Właśnie: scenariusz „Czasu trampek” pokazuje odmianę Widowska Wcielonego w wydaniu hipsterskim. Dlatego jest

tak ciekawy i wciągający. Mechanizmu działania Widowska Wcielonego w wersji hipsterskiej nikt dotąd nie pokazał. Widowsko Wcielone – w wersji hipsterskiej szczególnie natarczywie – ziele agresywną pustką. Scenariusz „Czasu trampek” jest tak pomyślany, że spod tej pustki wyzierają tęsknoty, pragnienia i potrzeby z prawieków, których Widowsko Wcielone pustką nie wygumkuje: potrzeba miłości, przepracowania i naprawienia relacji dzieci z matkami i ojcami, potrzeba oparcia egzystencji na wartościach trwałych lub choćby względnie trwałych. Potrzeba istnienia rzeczywistego, a nie tylko widowskiego.

Siła obrazów filmowych potrafi być porażająca. Inteligentnie zre-alizowany film według scenariusza „Czasu trampek” mógłby porazić i przerazić pustką ziejącą z Widowska Wcielonego drugiej dekady XXI wieku.

prof. Anna Malewska-Szałyga

– 1 –

Scenariusz filmu dotyczy współczesnego zjawiska społeczno-kulturowego, co jest niezwykle cenne. O hipsterach warto opowiedzieć teraz, kiedy to zjawisko jest aktualne, kiedy specyficzny język, obyczaj, stroje są łatwo uchwytne, kiedy jeszcze nie uległy procesom stereotypizacji i można je obserwować w całej różnorodności, kiedy budzą żywe emocje. Filmy chwytające na gorąco przemiany rzeczywistości kulturowo-społecznej są szczególnie cenione przez badaczy społecznych tym bardziej, że konwencja artystyczna często potrafi lepiej uchwycić je niż prace naukowe (np. „Wewnątrz subkultury” Davida Muggletona).

– 2 –

Hipsterzy w scenariuszu często spotykają się w domach. Z moich obserwacji wynika, że hipsterzy to istoty kawiarniane – spotykają się w swoich ulubionych kawiarniach usytuowanych między innymi na warszawskim Pl. Zbawiciela, zwanym przez nich „Zbawcem” lub „Zbawixem”. Spotkania pod budynkiem uczelni wydają się zgodne z obserwacjami czynionymi pod siedzibą Instytutu Kultury Polskiej na Kampusie Głównym UW, gdzie zwykle stoi spora grupa hipsterów.

– 3 –

Zasadniczo dialogi hipsterów uważam za dobrze podłuchane. Dobre są też dialogi Daniela z matką. Znacznie mniej przekonujące, a nawet po prostu sztuczne są rozmowy Zygmunta/Cacka z matką.

– 4 –

Zestawienie dwóch bohaterów, Cacka i Daniela, jest dobrym zabiegiem, tyle że sposób ich zaprezentowania jest nieproporcjonalny. Daniel jest postacią wielowymiarową, skomplikowaną. Cacek jest „płaski”, przewidywalny i w tym sensie nudny. Jego relacje z matką realizują stereotyp „dobrej rodziny” opisany w sposób bardzo uproszczony i płytki. Gdyby potraktować obu bohaterów z równą wnikliwością opowiadana historia bardzo by zyskała.

– 5 –

Związek Daniela z Klaudią świetnie pokazuje pustkę czającą się za fasadą hipsterskiego stylu życia. Zmarnowana szansa na miłość, na naprawę znaczącą relację, doskonale demaskuje fałsz kryjący się za codziennymi hipsterskimi performansami. Z drugiej strony prowadzi do niebezpiecznego wniosku, że dzieci z rodzin dysfunkcyjnych nie potrafią stworzyć trwałych związków i w efekcie nieszczęśliwa rodzina reprodukowana jest w kolejnym pokoleniu. Takie przesłanie wydaje się zbyt zbieżne z potocznymi teoriami, a przez to banalne i jednocześnie okrutne.

– 6 –

Od trzydziestu lat realizuje projekty badawcze polegające na prowadzeniu wywiadów pogłębionych i obserwacji uczestniczących. Przy okazji wysłuchałam setek opowieści, w dużej mierze autobiograficznych. Obrazów rodzinnej degrengolady było w tych rozmowach mnóstwo, ale bardzo rzadko główną przyczyną była matka. Najczęściej źródłem rodzinnej

dysfunkcji był ojciec, ojczym, konkubent, zwykle uzależniony od alkoholu, często agresywny. W takich wypadkach matka zazwyczaj prowadziła heroiczny, codzienny bój o to, żeby dzieci funkcjonowały w miarę normalnie. W znanych mi opowieściach sytuacje kiedy powodem rodzinnej klęski była matka zdarzały się niezwykle rzadko i zawsze były związane z chorobą psychiczną kobiety. W scenariuszu też mamy taką sytuację. W rozmowie Daniela z Klaudią pada informacja o tym, że rodzice głównego bohatera poznali się na warsztatach psychoterapeutycznych. Sugerowałabym Autorowi scenariusza, żeby wątek choroby matki został wprowadzony wcześniej, w sposób mocniejszy, bardziej wyraźny. Wówczas historia opowiadana w filmie zyska na wiarygodności, będzie bardziej przekonująca.

Idealizujące obrazy ze snu o matce doskonale kontrpunktują obrazy codziennej degrengolady tłumacząc ogrom rozczarowania, cierpienia, niezgody, irytacji Daniela.

Uwaga po spotkaniu z Autorem: moje sugestie dotyczące uwydatnienia problemów psychicznych matki Daniela stają się nieaktualne w chwili, gdy Autor scenariusza zdecydował się na propozycję dr Schreiber aby przeciwstawić sobie dwie matki Daniela i Cacka, pokazując w ten sposób dwa typy współczesnego macierzyństwa – matkę elastycznie dostosowującą się do nowych czasów i matkę, która nie radzi sobie z nową rzeczywistością.

– 7 –

Opowieść o pozostawionych w kościele oszczędnościach całego życia budzi niedowierzenie. W czasie badań słyszałam wiele opowieści o przetrzonych pieniądzach. W tych narracjach najczęściej mężczyzna wydawał pieniądze na alkohol, biesiadę, „panienki”, po czym wracał do domu i twierdził, że go okradziono. Historii z oddaniem całego dorobku życia poprzez zostawienie reklamówki z pieniędzmi w kościele nigdy nie słyszałam „w terenie” i wydaje mi się ona mało wiarygodna. Dziwny jest pomysł z reklamówką. Czy tych banknotów mogło być aż tak dużo by przenosić je w reklamówce? Skąd u niezamożnych ludzi takie oszczędności? Ta sytuacja rodzi mnóstwo pytań pozostawionych bez odpowiedzi, a przecież bardzo znaczących dla konstrukcji postaci głównego bohatera.

– 8 –

Jeśli dobrze rozumiem intencje Autora, chomiki wprowadzone do scenariusza mają znaczenie alegoryczne. Jednak przesłanie tej alegorii nie wydaje mi się jasne, bo przecież nie chodzi o zapobiegliwe chomikowanie. Czy to symbol bezsensownej bieganiny młodych ludzi? Czy rozmnożenie się chomików ma być wyrazem nadziei czy raczej dopełnieniem beznadziei? Pomysł z wprowadzeniem chomików jest dobry, ale jego alegoryczne przesłanie powinno być bardziej klarowne.

dr Hanna Schreiber

Motto 1: „Zawsze musi być ktoś, kto próżnuje na pokaz, a przy okazji zbawia świat uczestnicząc w bardzo istotnych projektach”.

Motto 2: „Oj tam, oj tam”.

– 1 –

Autodefinicja pełna autoironii? Czyli uwagi wstępne

Scenariusz musiałam odczytać przez lupę ironii i satyry by odnaleźć w nim sens i – nawet! – zachwycić się nim. Brak autoironicznej soczewki, która wskazuje na przedstawianie świata w krzywym zwierciadle, w którym postaci są nieco „przerysowane”, „przejęte” powoduje, że scenariusz zgrzyta i piszczy. Dopiero zmruczenie oczu pozwala dostrzec wykreowany świat w pełnej ostrości. Chyba nie można się dziś zdefiniować bez dużej dozy autoironii, bo grozi to popadnięciem w śmieszność. A przecież hipster nie chce być śmieszny, on ma kreować to, co warte wyśmiania, ale sam,

nie może być wyśmiania przedmiotem.

Akcja opowiedziana jest tu prawie wyłącznie w dialogach, próbowałam więc wyobrazić sobie obrazy, jakimi mogłaby być przedstawiona. Hipsterzy są przeciwko konsumpcjonizmowi, mainstreamowi, ale jednocześnie dobrze wpisują się w popartowy, wielkomięski, konsumpcyjny schemat. Wydaje mi się, że prześmiewczy ton obecny w offie [bardzo mi się podoba!] szkoda, że nieco ginie w drugiej części scenariusza] i w dialogach mogłoby wzmocnić stworzenie filmu o kulturze definiującej się jako antykonsumpcyjna, antymainstreamowa, w konwencji mainstreamowego popartu i estetyki komiksowej. Forma filmu animowanego mogłaby wzbudzić zainteresowanie i może pozwoliłaby jeszcze mocniej osadzić lokalną.

1. <http://www.tvn24.pl/xiegarnia,66,m/zawsze-musi-byc-ktos-who-proznuje-na-pokaz-czujab-o-warszawskich-hipsterach,441544.html>. [dostęp do wszystkich stron internetowych w dniach: 3-7.09.2015]

2. *Fraza wykrzyknikowa.* (1.1) ...używany, jako wyraz zakłopotania, gdy nie wiemy co odpowiedzieć; (1.2) ...używany, gdy chcemy zasugerować, że ktoś coś myśla lub papie; (1.3) ...używany, gdy chcemy coś powiedzieć, ale nie wiemy dokładnie co; (1.4) ...używany, gdy chcemy zbagatelizować czyjąś krytyczną lub moralizatorską uwagę. Za: https://pl.wiktionary.org/wiki/oj_tam,_oj_tam. (1.5) ulubiony przerywnik small-talkowy hipsterów i yuccie [HS].

historię w uniwersum ludzkich przeżyć i emocji, tak jak stało się to w przypadku „Persepolis” – animacji o przemianach polityczno-obyczajowych w Iranie, widzianych oczami młodej dziewczyny.

Moim zdaniem film o hipsterach jest potrzebny i to zaraz, zanim przejdą oni do historii na dobre. W Polsce powstały już opracowania naukowe poświęcone kulturze hipsterów: Aleksandry Litorowicz „Subkultura hipsterów. Od nowoczesnej etyki do ponowoczesnej estetyki” (Gdańsk 2012) i Bartka Chacińskiego „Wyż nisz. Od alterglobalistów do zośkarzy. 55 małych kultur” (Kraków 2010). Wokół tych książek odbyło się wiele dyskusji, a ich fragmenty były przedrukowywane na różnych portalach. Temat wywołuje jeszcze większe zainteresowanie na Zachodzie, o czym świadczą różnego typu blogi internetowe, wideoklipy, strony FB, artykuły, etc., a nawet serialowy dokument wyemitowany na Canal+ Discovery „Hipsterzy”.

Można wykorzystać otwartą kłamrę, którą tworzy początek scenariusza, wprowadzający informacje o różnych subkulturach. Ta kłamra opisuje przeszłość, film – terażniejszość hipsterów, zaś zakończenie mogłoby pokazać przyszłość, czyli zapowiedź w kulturze hipsterów tych, którzy przyjdą po nich: Yuccie! [więcej o nich w zakończeniu tego tekstu].

Nie podoba mi się tytuł „Czas trampek”. Brzmi chyba jednak infantylnie. Nie sądzę też, by to trampki tak naprawdę definiowały nadal hipstera. Podkreślając w tytule ten „przedmiot pożądania” autor skazuje się chyba na opór środowiska i na zbytne zawężenie dokonywanej w ciekawy i przewrotny sposób (auto)analizy. Z tytułów w gazetach: „Polscy hipsterzy trafili do mainstreamu. A więc to koniec”. Może więc film powinien nosić tytuł: „Mainstream” [albo pisany z hipsterska, więc inaczej niż poprawnie, sztandarowo i sztampowo: Mejnstrim] i zarazem podtytuł: „Elegia na hipsterów” bądź „Hipstera pamięci żałobny rapsod...” Inny tytuł mówi: *Hipster is dead but you might not like who comes next...* Może warto pokazać tę perspektywę nowej subkultury posthipsterskiej w zakończeniu filmu?

– 2 –

Kiedy wszyscy odrzucają mainstream – wszyscy są mainstreamem. Hipsterzy to oni, nie ja!

Wiarygodność hipstera, jego stylu, potrzeb i przedmiotów, którymi się otacza, muzyki, której słucha, jedzenia i ubrań, które kupuje, utrzymuje się tak długo, jak długo nie zyskuje statusu „kultowego”. Kultowość zakłada rzeszę wyznawców i łatwo poddają ją wyśmianiu, kpinie, a tego hipster unika za wszelką cenę. Świetnie pokazuje to jeden z dialogów

w scenariuszu dotyczący znajomości alternatywnych grup muzycznych czy trendów żywieniowych (43). Marcin Kołodziejczyk w książce „Dysforia” pisze: „Topinambur w guacamole pod dodatkową kolderką z pianki papajowej, przewrotnie i autoironicznie dodany jako garni do przepolskiego schabowego z kuskusem – oto co ma szansę zdobyć nasze stoły”². Dodać należy – nasze hipsterskie stoły.

Ten wątek konieczności „alternatywnego”, „indywidualnego”, „oryginalnego” życia jest dobrze wyakcentowany aż do samego końca scenariusza. Ujawnia równocześnie fakt, że w rzeczywistości tworzy „indywidualnych ludzi z kserokopiarki”. Znaki rozpoznawcze hipstera, pozwalające na jego „rozpoznanie” przez *nolens volens* stado „oryginalnych” i „indywidualnych” nieklasyfikowalnych, skazują go przecież na powtarzalność, której tak bardzo się obawia. Życie hipstera jest również mocno rytualizowane i pełne *sacred places*: kawiarnie, lumpeksy, offowe kina i teatry. Szkoda, że w scenariuszu to kawiarniane życie hipsterów, w których przecież wystawiają sami siebie na pokaz i oceniają indywidualnie pokazy innych, jest bardzo słabo obecne. W polskim kontekście ostoja hipsterskiego życia są przecież kawiarnie na tzw. Zbawiskie (Warszawa) czy Kaziku (Kraków).

Paradoks hipsterstwa polega na tym, że przestaje być wiarygodny w momencie, w którym nazwany zostanie „stylowym”, „modnym”, „kultowym”. Hipster musi zatem *de facto* umrzeć w momencie swoich narodzin. Scenariusz bardzo dobrze i konsekwentnie pokazuje kulturową otoczkę hipsterskiego życia [np. 91]. Świetnie oddana jest specyfika hipsterskiego języka, zasługująca wręcz na osobne, językoznawcze analizy.

Z definicji Nonsensopedii: „hipster – odmiana człowieka. Jego cechy charakterystyczne są tak wyrafinowane, że nikt właściwie nie jest pewien, jak wyglądają. Za punkt honoru postawił sobie oryginalność. Tak oryginalny, że w skali oryginalności od 1 do 10 jest siedemnastką, a jego odbicie w lustrze chciałoby wyglądać tak jak on. Sporo takich ludzi widuje się w Wielkiej Brytanii, USA, w Niemczech i w innych Holandiiach. Ich środowiskiem jest tylko i wyłącznie miasto, gdzie indziej zginą z braku ekologicznej żywności i ciuchów z second handu. Hipster przede wszystkim jest indywidualistą. Prawdziwy hipster nigdy nie skaleczył się komercją i brzydzi się tobą [tak, właśnie tobą!]. Szczytowym osiągnięciem hipstera, swego rodzaju nirwaną, jest całkowite wyzbycie się swojej osobowości i stanie się przeciwieństwem każdego dookoła”³.

2. M. Kołodziejczyk, *Dysforia*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2015, s. 283.

3. http://nonsensopedia.wikia.com/wiki/Hipster#cite_note-0. Warto także zwrócić uwagę na naukowe analizy świata hipsterów, w tym dwie książki w języku polskim: A. Litorowicz, *Subkultura hipsterów. Od nowoczesnej etyki do ponowoczesnej estetyki*, Gdańsk 2012. B. Chaciński, *Wyż nisz. Od alterglobalistów do zośkarzy. 55 małych kultur*, Kraków 2010.

1. Pierwszy artykuł ich definiujący: <http://mashable.com/2015/06/09/post-hipster-yuccie/>.

Oczywiście, jak widać z nonsensopediowego hasła, ironiczna hipsterska kultura wywołuje równie ironiczne kontrreakcje i działania. Patrycjusz Pilawski, autor definicji hipstera w Obserwatorium Językowym UW tak opisuje trend antyhipster-ski: „Przesadne akcentowanie oryginalności i indywidualizmu sprawiło, że hipsterzy doczekali się sporej grupy antyfanów. W 2010 roku w serwisie YouTube ukazała się kompromitująca ich środowisko piosenka „Being a Dickhead’s Cool”, którą do tej pory odtworzyło ponad 10 milionów internautów. Mniej więcej w tym samym okresie jeden z polskich wykonawców wylansował prześmiewczy utwór „Ja chcę być vintage”. W krytyce hipsterstwa wyspecjalizowały się także portale internetowe, m.in. Look At This Fucking Hipster, Hipster Hitler i Stuff Hipsters Hate”⁴.

– 3 –

Hipsterskie „pożegnanie z Matką Polką”⁵

Bardzo ważny wątek w scenariuszu, obok indywidualnej potrzeby przynależności i przywdziewania sztucznych tożsamości (Daniel), stanowi opowieść o relacji dojrzewający syn starzejąca się matka. Matka Daniela to kobieta odsunięta na margines, niedająca sobie życiowo rady, zarazem pozbawiona wsparcia instytucjonalnego. Głębokie zaprzeczenie obowiązującego w Polsce mitu „Matki Polki”: heroicznej, opiekuńczej, troskliwej, zaradnej, oddanej. Jak piszą redaktorki interesującej książki temu zagadnieniu poświęconej: „Pożegnanie z Matką Polką”: „stawiamy prowokacyjną hipotezę: że mit Matki Polki w naszej kulturze się wyczerpał i pora się z nim ostatecznie pożegnać. Potocznie macierzyństwo jest postrzegane jako coś oczywistego, wolnego od komplikacji: miłość i opiekuńcza rola matki to prosty efekt kobiecej natury, pochodna „instynktu”, [...] zarazem pragnienie i obowiązek każdej kobiety. Jednak pod powłoką tych gładkich oczywistości kryje się głęboka ambiwalencja. Wewnętrznie sprzeczny, pełen napięć, lęków i pęknięć okazuje się zarówno kulturowy przekaz dotyczący macierzyństwa (prasa, poradniki, seriale, powieści), jak i narracje samych kobiet”⁶. Czy scenariusz rozprawia się z tym mitem, czy pozwala się z nim pożegnać?

Wydaje się, że robi krok w tym kierunku, choć nie do końca w konsekwentny i „wyzywający mit na pojedynkę” sposób. Mianowicie matka Daniela nie może po prostu sobie nie radzić, mieć słaby charakter, być zdemoralizowana, przygnębiona, depresyjna. Autor wynalazł dla niej usprawiedliwienie jej wszystkich poczynań w postaci choroby psychicznej, w którą wpisał także ojca (poznają się w zakładzie dla nerwowo chorych, 63). W ten sposób szansa na świetną,

drugoplanową konfrontację dwóch matek: matki Daniela i matki Cacka zostaje zaprzeczona. Bo jak obwiniać o cokolwiek kobietę, która „po prostu” jest chora? (vide: 67, „wiesz, że nad tym nie panuję”) Szkoda. Bo chyba postać matki Daniela mogłaby zostać wykorzystana lepiej do pokazania tej trudnej do zilustrowania powszedniej codzienności matek w wielu rodzinach. To samo dotyczy matki Cacka, która przedstawiona jest jako „okrągła, sympatyczna gospodyni”, mająca rzekomo być uosobieniem mitu Matki-Polki (9). Może postać kobiety wywołanej, w stylu Yuccie, bardziej by do niej pasowała? W scenie 39 jej „wyzwolony” komentarz do życia seksualnego syna wskazuje raczej na taką właśnie szczupłą, alternatywną „cool-mamuśkę”, nie zaś na dobroduszną, grubawą kurę domową. I może tym bardziej ciekawa byłaby konfrontacja zmienionego, przeobrażonego, odhipsteryzowanego Cacka z „płaszającą 40-tką”? Kto wtedy byłby dorosły, a kto dziecinny? Czy możliwe byłoby wymyślenie sceny, w której te dwie kobiety-matki w jakiś sposób spotykają się? Widzą? Niekoniecznie rozmawiają? Np. w scenie 48 przed lumpeksem, gdy do rozbawionej grupy dołącza – proponując: na rowerze typu „os-tre koło” – matka Cacka?

Nota bene: wątek ojca oddającego reklamówkę pełną pieniędzy Kościółowi okropnie zgrzyta i mierz. Trudno sobie chyba wyobrazić bardziej banalną antyklerykalną kliszę od księdza, który zabiera dla siebie pieniądze, dorobek całego życia chorych psychicznie ludzi i mówi, że ktoś „okradł kasetkę” kościelną. Chociaż w zasadzie jest taka możliwość: brakuje bowiem jeszcze by Daniel był przez księdza molestowany po śmierci ojca... Jeśli ma się pojawić wątek krytyki Kościoła jako instytucji, która odmawia pomocy, odwraca oczy na tragedię, na potrzeby ludzi, to proponuję by był bardziej złożony, wysublimowany, a nie przysłowiowym „walnięciem cepem między oczy”. Czy rzeczywiście tragedia Daniela i jego matki, jak również ich życiowy status w całości zamknięty był w tej reklamówce? Czy gdyby ksiądz oddał te pieniądze, to życie Daniela i jego matki wyglądałoby inaczej? Czy ten wątek w ogóle cokolwiek wyjaśnia?

Z pewnością byłyby bardzo przydatny dla nakreślenia instytucjonalnej zapaści, milczenia i zwykłej urzędniczej – w tym kościelnej – niewydolności, która w Polsce wręcz poraża. I raczej w tym kontekście mogłaby zostać pokazana nieobecność Kościoła. Może lepsza byłaby znana wszystkim wizyta księdza „po koledzie”, który widząc warunki, w których żyje Daniel i matka nie waha się przyjąć/poprosić o kopertę i czekać na obsługę jedzeniowo-alkoholową, akompaniującą wygłaszanemu przez niego „kazaniu z góry i na górze”? Ale może to jeszcze gorsza klisza?

Wątek śmierci ojca przejechanego przez samochód i zszokowanej „osuwającej się z krzykiem na ziemię” matki również mógłby zostać pomyślany w nieco bardziej oryginalny,

4. <http://www.nowewyrazauw.edu.pl/esej/wg-tytułu/hipster.html>.

5. R. Hryciuk, E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką. Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

6. *Ibidem*, wstęp.

a zarazem przekonujący, nawet w swojej absurdalności sposób (vide np. śmierć ojca w „Chce się żyć” Pieprzycy).

– 4 –

Apolityczna-polityczna hipsterka apokaliptyczna

Daniel i matka są „prywatni”, bo państwa oni nie obchodzą. Państwa w scenariuszu nie ma w ogóle. I to jest tylko segment świata hipsterów, tylko pewien element wiedzy o ich kulturze: nie oburzeni, nie zmieleni, ale „wypięci”, zwłaszcza na politykę. Cacek mówi do Daniela o aktywności w necie: „Raczej unikaj komentowania polityki, jest mało artystyczna” (21). Moim zdaniem szkoda, że wątek polityczno-kulturowy nie jest tu w ogóle dotknięty, zwłaszcza, że polskie realia przeczą tezie politycznego wyalienowania hipsterów. Najciekawsze ostatnie projekty polityczne w pokoleniu hipsterów osadzone są w realiach politycznych: „Krytyka Polityczna” jako hipster lewica i „Fronda” jako hipster prawica. O ile lewicowcy, a zarazem liberalny format postaci hipstera jest zakładany jako oczywistość, o tyle pojawienie się hipster prawicy wywołuje spore poruszenie wśród „młodych, wykształconych, z wielkich ośrodków”.

W sierpniu 2013 na łamach „Gazety Wyborczej” ukazał się ciekawy wywiad przeprowadzony przez Grzegorza Szymańnika, „Prawy hipster, brat leminga”, z założycielami „Frondy”: Wildsteinem, Pereirą, Matyszkiewiczem i Muchą: „Mówią o nas, że jakieś pedały z prawicy. Trudno. Ja lubię czuć, że dobrze wyglądam. Piwo na placu pije w piąteczek (w niedzielę jest msza święta). Brodę zapuszcza, wkłada kaszkiet (na pielgrzymki chodził, zanim zaczęły być cool). Odpocznie przed modnym klubem na leżaku (poczyta Platona, papieskie encykliki). Powie, że jest młody, piękny (prawicowcy). Przejął właśnie kwartalnik „Fronda”. Hipster Prawica (prawicowi dziennikarze, głównie z „Gazety Polskiej Codziennie”, profil Hipster Prawicy na Facebooku – prawie 10 tysięcy fanów – prowadzą od roku)”⁷.

Co robić jeśli jest się prawicowym hipsterem? „Łazić i gadać. Dużo gadać. Pić dobrą kawę. Czytać Ewangelię. Czytać klasyków filozofii i dobrą prozę. Tyrmanda, Bobkowskiego, Józefa Mackiewicza. Słuchać Purcella, ostrego rocka i disco polo. Czytać Biblię, oglądać filmy dokumentalne o dinozaurach. Na pytanie: ‘A co was różni od lewaków?’ odpowiadają: Różnica między prawicą i lewicą nie ma dla nas tak silnego znaczenia jak dla starszego pokolenia. Jest wyborem idei. Przez to spory są ostrzejsze, ale też większy potencjał do rozmowy. W końcu wychowaliśmy się na tych samych placach zabaw. Choć wiele różnic się wystrzyżło, stosunek do religii, norm obyczajowych”⁸.

7. Vide: strona na FB, która ma 45 tysięcy „polubień” i stała rubryka w „Do Rzeczy”.

8. http://wyborcza.pl/duzyformat/1,133686,14504942,Prawy_hipster_brat_leminga.html.

9. Ibidem.

Tworem partyjnym, mającym przyciągnąć hipsterów, 30-latków na projektach, prekariuszy na umowach śmieciowych, mogłyby być dwie propozycje: ruch Kukiza i partia Razem. O ile Kukizowcy utożsamili się jednak w końcówce kampanii mocniej z ruchami narodowymi, niekoniecznie szczególnie lubianymi nawet w hipster prawicy, o tyle sukces partii Razem za sprawą ostatniej przedwyborczej debaty i wypłynięcia Adriana Zandberga na szersze polityczne wody sprawił, że hipsterzy mogą z łatwością utożsamiać się właśnie najbardziej z tym ostatnim ugrupowaniem. Przez następną kadencję będą poza Sejmem, a zarazem otrzymają dofinansowanie po przekroczeniu 3% progę wyborczego. Partia Razem jest obecnie w wymarzonej dla hipsterów sytuacji: nadal alternatywni, nadal poza mainstreamem, poza „obciachem” walk o władzę głoszą, że inna polityka jest możliwa, zaś w przekazach telewizyjnych najważniejszą informacją jest, że „nie ma tam nikogo w garniturach” (relacja ze sztabu wyborczego Partii Razem w audycji wyborczej z dnia 25.10.2015). W komentarzu po debacie Adrian Zandberg zasłynie natomiast odpowiedzią na pytanie dziennikarza, czy korzystał z usług spin doktorów: „Czy ja wyglądam na kogoś kto by z takich usług korzystał?”

Kolejna alternatywa polityczna, propozycja Nowoczesna.pl Ryszarda Petru odwołuje się już raczej do Yuccie, nie do hipsterów. To właśnie ta partia w swoim programie pod hasłem kultura wpisuje najważniejsze dla Yuccie hasło: „kreatywność – napęd do rozwoju”; „szansa rozwoju talentu dla każdego [sic!] młodego Polaka”; „lepsze warunki rozwoju dla przemysłów kreatywnych”⁹.

Przy „spolonizowaniu” scenariusza i osadzeniu go w realiach warszawsko-zbawickich można rozważyć włączenie do scenariusza scen odzwierciedlających ten polski koloryt politycznej hipsterki. Hipsterki, która – dorosłając – może niebawem się skończy i którą czekać będzie „czas apokalipsy”.

„Jesteśmy straconym pokoleniem, rozpaczliwie chwytającym się czegokolwiek, co wydaje się autentyczne, jednak zbyt przestraszonym, żeby być sobą” – pisze Douglas Haddow w swoim artykule o hipsterach¹⁰. – Jesteśmy pokonanym pokoleniem, skazanym na hipokryzję tych, którzy byli przed nami i niegdyś śpiewali buntownicze piosenki, a teraz nam je sprzedają. Jesteśmy ostatnim pokoleniem, kulminacją wszystkiego, co minione, zniszczonym przez bezbarwność, która nas otacza. Hipster to koniec zachodniej cywilizacji – kultura tak osobna, tak chaotyczna, że nie jest w stanie wydać z siebie cegokolwiek nowego”¹¹.

– 5 –

10. <http://www.nowoczesnapl.org/kierunki/rozwjok/kultura.html>.

11. D. Haddow, *Hipster: The Dead End of Western Civilization*, „Adbusters”, lipiec 2008, <https://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html>.

12. <http://www.nowewyrazy.uw.edu.pl/esej/wg-tytulu/hipster.html>.

Pojednanie z lemingami-chomikami?

Ciekawy wątek w scenariuszowym tle stanowią chomiki. Dla mnie to metafora leminga, kogoś, kim hipster bardzo nie chce być, a kim *de facto* się staje. Metaforyczno-satyrycznym portretem polskich lemingów jest strona FB „młodzi, wykształceni z wielkich ośrodków”. Hipster Prawica napisała wręcz długi listo-manifest-analizę do „braci-lemingów”, których próbuje zdefiniować: „Leming chciałby żyć po Bożemu, mieć rodzinę i dzieci. Wiele leminżyc zostałooby chętnie w domu, a wielu lemingów pozostałoby przy jednej partnerce. [...] jesteście ostatnimi, którzy śmiałyby się z leminga. Gorszy nas zarówno kpina, jak i zachwyty, za którym kryje się lekceważenie. Jedna i druga strona sporu o leminga nie potrafi dostrzec politycznego potencjału leminga – potencjału, który może w pewnym momencie zaowocować gwałtowną zmianą. [...] Leming to dla chrześcijanina brat, o którego starać się trzeba i warto. [...] Przy naszym kawiarnianym stoliku jest dla was dużo miejsca. Kochamy cię, lemingu. Jesteś nam bratem”¹³.

Jednocześnie się od nich mentalnie odcinając: „Sam byłem lemingiem i wiem, jak leming funkcjonuje. Myślałem kalkami, które mi podsuwała telewizja. Gdy usłyszałem o „taśmach Beger”, podskoczyłem z radości, że kończy się IV RP. Śmiałem się z potarganych sznurówek i mlaskania Jarosława Kaczyńskiego. Na szczęście to uleczalne. Lemingi są po każdej stronie, jak ten, który na festiwalu Woodstock zaatakował Grzegorza Miecugowa”.

W kwestii hasła o lemingach wypowiedziała się również Agata Bielik-Robson, radykalnie się mu sprzeciwiając: „Swoją drogą, warto by już się rozprawić na dobre z tą koncepcją „leminga”, która jest jednym z najgłupszych, najbardziej obraźliwych, mizantropijnych i wyższościowych pomysłów, na jakie kiedykolwiek wpadła polska prawica (i który ją po prostu kompromituje z najbardziej ludzkiego, etycznego punktu widzenia). Ale jest już zupełnym nieszczęściem, kiedy o „lemingach” zaczyna mówić lewica, uderzając wówczas w te same pogardliwe tony”¹⁴. „Typowy” leming według Bielik-Robson to nieistniejąca w rzeczywistości: „ofiara” liberalnego awansu społecznego, która porzuca „wartości swojej tradycyjnej wspólnoty i wyjeżdża do Wielkiego Miasta, by tam żyć w stanie wykorzenienia, ogłupienia i dezorientacji”¹⁵.

Choć zatem spór o leminga żyje i mobilizuje scenę politycznego dziennikarstwa to pozostaje pytanie, czy sam autor chciał do tego sporu – przez umieszczenie chomików w scenariuszu – nawiązać?

– 6 –

13. <http://niezalezna.pl/38836-do-braci-lemingow>.

14. A. Bielik-Robson, *Lemingi nie istnieją*, <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20130310/lemingi-nie-istnieja>.

15. *Ibidem*.

Who comes next? Yuccie ale... czy to naprawdę „nowa fauna w wielkim mieście”?¹⁶

Kto zatem po hipsterach? *Young Urban Creatives* – Yuccies. To są nasi „młodzi wykształceni z wielkich ośrodków” z niezbędny elementem definiującym. W przypadku hipsterów byłoby to indywidualizm i alternatywa. W przypadku yuccie jest to kreatywność i bogactwo. Zgodnie z hasłem: *More money is good, but more creative money is better*¹⁷. Posthipsterski yuccie czyli Młody Miejski Kreatywny (albo WMK – Wielkomiejski Kreatywny; taka chyba mogłaby być matka Cacka! „inteligencja kreatywna”) przekroczył już zapewne mityczny wiek 33 lat, może już mieć dziecko, kredyt i mieszkanie, ale nadal musi być „kreatywny” choćby to było robienie dokładnie tego, co robią wszyscy kreatywni i alternatywni: *gap year* na podróż dookoła świata, wyjazd na wolontariat do Nepalu, etc. Yuccie uważa, że celem jego życia jest spełnianie swoich marzeń, i – to nowy element – zarabianie na tym. Jeśli z podróży dookoła świata nie wróci z książką-bestsellerem o tym „jak odnaleźć siebie”, nie napisze bloga, nie wygra konkursu na „ekstremalne przeżycie roku” – nie jest yuccie. Yuccie ma bowiem zawsze jakiś talent, który musi objawić światu. To wyrosnięty hipster z potrzebą zarabiania kasy na własnej kreatywności. To o nich właśnie są historie typu: były członki zarządu wielkiej korporacji X, który postanowił spełnić swoje marzenie i zaczął prowadzić ekologiczną vege-knajpkę, była dyrektorka HR, która rzuciła świetną posadę po urodzeniu dziecka, aby założyć własną firmę szydełkującą unikalne wzory na seryjnych meblach, etc. Autorka artykułu na temat Yuccie – Natalia Sosin, sama jest tej grupy doskonale przedstawicielką, pisząc o sobie: „Człowiek z lasu. Kocha zwierzęta, ciszę, samotność i spacerować bez celu. Woli słuchać niż mówić. Lubi ładne rzeczy, interesuje się wzornictwem i urządzeniem wnętrz, odnawia meble, rysuje. Po sześciu latach pracy w telewizji; dziesiątkach nocy, weekendów i świąt spędzonych przed monitorem albo w studio, uznała, że brakuje w jej życiu życia, więc odeszła, ale nie porzuciła telewizji całkiem – prowadzi program „Daleko od miasta” w DOMO”¹⁸.

Yuccie to „kulturowe potomstwo” yuppie z lat 90. XX wieku i hipsterów z początku XXI wieku. Ma kasę i nie wstydzi się jej pokazać, jak wstydził się hipster, nosi gęstą brodę, przesiaduje w kawiarniach i vege-, gluten-free, lactose-free-knajpkach po wizycie w barber shopie. Uważa, że powinien móc utrzymać się z „bycia sobą”. Czy Cacek mógłby zostać Yuccie? Czy w ogóle można wrócić do mainstreamu po ironicznej hipsterce? Czy jego przemiana jest psychologicznie wiarygodna?

Pytanie do autora scenariusza: czy chce stworzyć uniwersalną opowieść o kulturze hipsterskiej i problemach tożsamości

16. <http://dorzeczy.pl/id,6936/Nowa-fauna-w-wielkim-miescie.html>.

17. <http://mashable.com/2015/06/09/post-hipster-yuccie/>.

18. <http://foch.pl/foch/0,132041.html>.

dojrzewającego człowieka konfrontującego swój świat ze światem rodziców, czy też bardzo mocno pokazać polską specyfikę ze Zbawiskiem i tęczą w tle? A może uda się to połączyć i stworzyć przekonujący obraz niosący uniwersalne treści, odwołujący się do uniwersum ludzkich uczuć i emocji związanych z poszukiwaniem własnej tożsamości, burzą okresu

dojrzewania, pierwszą miłością i doświadczeniami seksualnymi, osadzony w lokalnym kolorycie?

Czy będzie to obraz o „pokoleniu bez wydarzenia”, które się nie buntuje, a zamiast tego – stylizuje?

prof. Szymon Wróbel

Znajduję przynajmniej cztery poziomy (warstwy) analizy, na których ten interesujący i poruszający scenariusz może być interpretowany. Twierdzę, że należy te poziomy rozważać osobno. Nie znajduję jasnej formuły, która pozwoliłaby mi połączyć i ujednolicić te cztery oddzielne interpretacje.

Pierwszy, być może najbardziej wyrazisty, sposób czytania „Czasu trampek”, to poziom socjologiczny, dotyczący wojny pokoleń, polityki tożsamości i wreszcie czegoś, co nazwałbym diagnozą „pustego pokolenia”, które w Polsce obecnie „dorosło”, choć niekoniecznie dojrzało do dorosłości. „Czas trampek” to z pewnością „film generacyjny”, który należy czytać na tle z innych tego rodzaju obrazów, począwszy od „*Pokolenia*” (1954) Andrzeja Wajdy po „*Salę samobójców*” (2011) Jana Komasy i „*Jesteś Bogiem*” (2012) Leszka Dawida, a być może nawet „czymś” tak nieoczekiwanym jak „*Disco Polo*” (2015) Macieja Bochniaka. Choć zwykle nie jestem wrażliwy na portrety pokoleniowe, to uznałem, że kwestia generacyjna jest ważna i dałem się przekonać autorowi, że należy polskiemu widzowi coś na temat „nowego pokolenia” powiedzieć.

Pytanie jednak brzmi: *kto ma powiedzieć co?* Czy na temat „pokolenia bez właściwości”, „pokolenia bez wydarzenia”, „pokolenia medialnie zapośredniczonego”, „wirtualnego pokolenia”, „pokolenia, które w ogóle nie jest pokoleniem”, „pokolenia stale gnębionego poczuciem bycia niczym”, ma się wypowiedzieć „przedstawiciel” tego pokolenia, czy też socjolog lub psycholog społeczny, który zabiera głos spoza sceny, „w imieniu” tego pokolenia? Myślę, że tego dylematu scenarzysta filmu nie rozwiązał. Nie jestem pewny, czy go w ogóle dostrzegł. Autor wybiera być może metodę najgorszą, zgodnie z którą mówi zarówno „reprezentant pokolenia”, jak i „obserwator pokolenia”. Połączenie tego dwugłosu to jeden z nierozwiązanych problemów scenariusza. Nie do końca rozumiem, w jaki sposób Daniel staje się tym „wyobcowanym z wyobcowania”, komentującym narratorem, mówiącym jak uczonego socjolog? Jaki jest status głosów „spoza sceny”? I kto tam naprawdę mówi?

Być może pochopnie przyjmuję, że scenariusz jest nie tyle na temat tego, *kim są hipsterzy?*, ale na temat tego, *czego pragną hipsterzy?* W pierwszym zdaniu scenariusza dowiadujemy

się, że hipisi, punkowcy, metalowcy, dresiarze zawsze czegoś chcieli, ale nie wiemy, czego chcą hipsterzy? Czy oni w ogóle mają wolę? Czy też hipsterzy są tylko „wyobrażeniem”, bez woli? Cacek próbując „wymodelować” Dawida, mówi mu bez żadnych oporów: „Potrzebujesz trampek”. Czy hipsterom wystarczą trampki, nawet przyjmując, że trampki to nie tylko buty? Czy trampki to cała ideologia lub jej substytut? Ideologia to poważne słowo. Ideologia jest spokrewniona z posiadaniem idei. Nie jestem pewny, czy takiego „stanu posiadania”, tj. stanu posiadania idei po hipsterach możemy się spodziewać? Być może wystarczy im „sama ironia”, a nie ideologia? Ironia jednak wymaga inteligencji, tej jednak często bohaterom „Czasu trampek” też brakuje.

Cacek mówi, że „prawdziwy hipster pod groźbą wykastrowania nie przyzna, że nim jest”. Hipsterzy są zatem przeciwko jakiegokolwiek tożsamości, dekonstruują i demontują tożsamość. Tożsamość jednak jest trudna do zdekonstruowania, albowiem nie jest rzeczą „własną”, ale „nabytą”, tj. społecznie nadaną. Dowiadujemy się także, że hipsterzy „wydawali całe fortuny, by wyglądać na biedaków”. Czy zatem hipsterzy są uwikłani w „ideologię pozorów”? Zdaniem Ervinga Goffmana „jednostką” jest przecież ktoś, kto wyrzekł się pretensji do bycia „kimś innym na kogo nie wygląda”, a „techniki obronne” w teatrze życia codziennego to techniki obrony pozorów, tj. pierwotnej definicji sytuacji. Wspólnoty lub zespoły to kolektywy w tworzeniu pozorów (generatory pozorów), rozpoznające siebie za „osoby wtajemniczone”, tak jak w tajnych stowarzyszeniach (sektach). Wreszcie sam „występ” (autoprezentacja) to „ceremonia” – publiczny wyraz odnowienia i potwierdzenia „moralnych wartości wspólnoty”. Tworzenie pozorów jest jednak możliwe tylko w chwili, gdy „człowiek staje się obrazem”, a „pozór rzeczą”, to znaczy w „społeczeństwie spektaklu”. Czy zatem hipsterzy jedynie wypowiadają „prawdę pozorów”, której my, społecznie zidentyfikowane jednostki, nie mamy jeszcze odwagi wypowiedzieć? Pytam dalej: dlaczego w takim razie

1. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Spiewak i P. Śpiewak, Warszawa: PIW 1977.

2. Guy Ernest Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa: PIW 2006.

te „prawdę pozoru” w ogóle wypowiadają? Jakie stawki polityczne rządzą tą wypowiedzią? I czy przypadkiem hipsterzy nie należą już do świata postpolitycznego, w którym identyfikacja ideologiczna przestała mieć znaczenie?

Dla mnie nieoczywiste jest nie tyle to *kim są hipsterzy*, ale przede wszystkim przeciw komu hipsterzy występują? I, raz jeszcze, czego oni w ogóle chcą? To „wróg”, zauważa Carl Schmitt, tworzy formację polityczną, którą hipsterzy nie są. Być może jest to „pokolenie bez możliwości buntu”, skoro Daniel powie: „Wstydyć się waszego nadmiaru wolnego czasu, lansu i próżności, snobizmu, pseudosztuki, którą uprawiacie, by ukryć brak pracy czy talentu, lania wody na tematy, o których nie macie pojęcia”. Z tej deklaracji, z tego wyznania jawnego, a nie pozornego pocucia wstydu, nie wynika jednak, czy hipsterzy w ogóle mają jakieś poglądy? Cacek (po czasie): „Twoje poglądy są skrajnie eklektyczne, ty uważasz wszystkich! Uskuteczysz energię mówienia i rozkoszne złudzenie, że masz coś do powiedzenia, że jesteś z kimś, przeciwko czemuś, za czymś!” Tak, hipsterzy zajmują się „zaledwie wszystkim”.

Przypomina mi się słynny film Woody’ego Allena zatytułowany „Zelig” (1983), w którym Leonard Zelig niczym kameleon dostosowuje swój wygląd i osobowość do okoliczności, w których się znajduje oraz nowszy film Allena zatytułowany „Zakochani w Rzymie” (2012), gdzie spotykamy postać niejakiego Leopolda (granego przez Roberto Beniniego), „człowieka poczciwego”, którego „banal” wzbudza nagle zainteresowanie mediów, by równie nagle je stracić. Być może te dwie postaci mówią coś o problemie hipsterów, którzy odmawiają uczestnictwa w „dzieleniu się tożsamością”. W rezultacie, podzieliłam pogląd, że scenariusz „Czasu trampek” jest potrzebny, choć nie zgodziłam się z twierdzeniem, że znajdujemy tu szczerą wypowiedź. Problemem jest język dialogów, który, dla mnie, jest za mało slangowy, często zbyt poprawny, w szczególności gdy bohaterowie występują jako komentatorzy. To jest język socjologiczny, z pokoleniowym uogólnieniem. W efekcie brzmi niewiarygodnie, nieautentycznie.

Hipsterzy są pierwszym pokoleniem w pełni technologicznym, tj. żyją z mediami i dla nowych mediów. W tym nowym świecie „życie” to „życie w sieci”, tj. w nowej kulturze łączności, uśredniczonej przez „nowe media”³. Żywa sieć (*Live Web*) żyje na blogach i serwisach społecznościowych typu LiveJournal, Blogger, MySpace, gdzie ciągła aktualizacja sprawia, że życie nigdy nie gaśnie, że życie dzieje się „bez przerwy”, „bez spacji”, nigdy w między-czasie, po-czasie, przed-czasie, ale właśnie „w-czasie”, który likwiduje podział na czytelnika i twórcę, „ja

piszące” i „ja czytające”, producenta i konsumenta informacji, tekst i komentarz. Folksonomiczność (*folksonomy*) tj. kumulonomiczność serwisów może także sprawiać wrażenie, że mamy tu do czynienia nie tylko z protetycznym przedłużeniem siebie przez jednostkę, ale ze wspólnotą poza miejscem i poza językiem (językami), odtwarzającą tę samą formę życia, ten sam *habitus*. Dziś cyfrowy proletariaty ujawniający się w rozdzielonych platformach cyfrowych (*disassembling platforms*) zmierza być może do nowego złożenia i podzielenia tego, co społeczne (*reassembling sociality*), oferując nową koncepcję wspólnotowości: kolektyw, który nie byłby już państwem lub społeczeństwem. Ten nowy kolektyw kierowałby się także nową regułą etyczną – imperatywem dzielenia się (*imperative of sharing*): współposiadania, współużytkowania dóbr skazanych na nieustanną aktualizację, naprawę, re-kulturowanie i re-upośredniczenie (*digital remediation*). Kolektyw to nie ciało społeczne złożone z instytucji, ale ciało technologiczne złożone głównie z urządzeń i czasami z ludzkich i nie-ludzkich podobizn – sobowtórów. Wchodzimy w epokę, w której pismo ręczne, praca rąk (*handwriting*) podlega nieustannemu procesowi odcieleśnienia (przez media) i ucieleśnienia (w urządzeniach). Wchodzimy w epokę, w której tożsamość staje się nie-ludzka. Czy opis takiego świata był celem Maksymiliana Nowickiego i jego „Czasu Trampek”? Nie wydaje mi się. Maksymilian Nowicki zmierza bowiem bardziej do stworzenia portretu psychologicznego, niż socjologicznego.

Zajmijmy się zatem bardziej szczegółowo problemem tożsamości. Widmo tożsamości krąży po Europie i ściga wszystkich bohaterów „Czasu trampek”. Ściga przed wszystkim Daniela Krawczyka – wyalienowanego i nieśmiałego chłopaka, który (wedle jednej z diagnoz rzuconych w scenariuszu) jest „kompletnym *no-lifem*”, Zygmunta – cytującego zmyślone sentencje z Sokratesa i Gogola, Klaudię Maliszewską – być może jedyną „konstruktywną” i „wrażliwą” postać tego dramatu, a nawet Dżanet – „wyzywającą i wrażliwą, rudą piękność”, „ogoloną na lyso z lewej strony”. Tożsamość wszystkich tych bohaterów nigdy nie jest „domknięta”, zawsze jest albo „odraczana”, albo „odzwierciedlona”, albo „rozproszona” („pomieszana”), albo wreszcie kompletnie „wyzzerowana”. Odwołując się do dwóch pojęć, uznanych przez Erika H. Eriksona za kluczowe dla zrozumienia procesu formowania się tożsamości jednostki, tj. do pojęcia kryzysu i zobowiązania/zaangażowania, powiedziałabym, że bohaterowie „Czasu trampek” nigdy nie uzyskują statusu tożsamości osiągniętej i zawsze są w kryzysie tożsamości.⁴

Przez „kryzys” Erikson i J. E. Marcia rozumieją okres świadomego podejmowania decyzji, z kolei „zobowiązanie” definiują jako osobiste zaangażowanie w jakieś zajęcie lub system

3. Patrz w tej sprawie: José van Dijck, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford University Press 2013; Tenze, *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006; Joanna Zylińska, *Bioetyka w epoce nowych mediów*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2013.

4. Erik H. Erikson, *Dzieciństwo i społeczeństwo*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1997; J. E. Marcia, *Identity in Adolescence*. [w:] J. Adelson (red.), *Handbook of Adolescent Psychology*. New York: John Wiley 1980.

przekonań (ideologię). Niedomknięcie kryzysu tożsamościowego jest piętnem wszystkich bohaterów, choć najwyraźniej oczywiście ujawnia się w przypadku Daniela. Zaangażowanie jest tu niemożliwe, dlatego niemożliwe jest zakończenie kryzysu. Wszyscy bohaterowie „Czasu trampek” okazują się bezradni wobec tożsamości, a zatem, odpowiedzi na pytanie: kim są? W dodatku należą do pokolenia, w którym najgorszą rzeczą w chwili samotności jest otrzymanie wiadomości o jakiejś kolejnej promocji. Łączność utrzymywana jest przez media, służące tylko celom konsumpcji. Ponadto, bohaterowie „Czasu trampek” należą do pokolenia, jak mówi Cacek, w którym posiadanie wizerunku jest wszystkim. Gdy człowiek traci wizerunek to w zasadzie traci siebie. Paradoxem jest jednak fakt, że członkowie tej generacji czują się suwerenni społecznie i politycznie, gdy w ogóle nie są suwerenni, tj. są ofiarami zwykłego „etykietowania społecznego”.

Poza socjologicznym i psychospołecznym, trzeci możliwy poziom analizy „Czasu trampek” to poziom interpersonalny, który dotyczy prowadzonych przez bohaterów „gier interakcyjnych”. Widzę tu dwie interesujące relacje. Po pierwsze, przedziwną relację między Danielem a Zygmuntem i ich wymienianie się rolami. Ta relacja napędza w dużym stopniu fabułę scenariusza. Daniel startuje z pozycji człowieka, który ostatnie 11 lat przesiedział przy komputerze. Cacek jest natomiast mediatorem, wprowadzającym Daniela w świat, w życie, tj. uczy go ubierania się, i w pewnym sensie „rozprowadza” i „formatuje” jego osobowość. Natomiast u kresu drogi i scenariusza obaj wymieniają się pozycjami. To Daniel jest „panem”, a Zygmuntem ofiarą (niewolnikiem/sługą).

W filmie, literaturze i filozofii mieliśmy wielokrotnie opisaną relację mediacji, pomiędzy „panem” a młodym, aspirującym do roli podmiotu adeptem (*efebem*). Relację pomiędzy Danielem i Zygmuntem można zatem analizować zgodnie z heglowską dialektyką pana i niewolnika. Daniel, jak każdy początkowy sługa (niewolnik), zajmuje pozycję „człowieka pracy”. Daniel pracuje. Zygmuntem, jak każdy pan, zajmuje pozycję „podmiotu zabawy”. Rozkosz (*Genuss, jouissance*) jest po stronie Zygmunta. Po stronie niewolnika Daniela jest dyscyplina pracy. Zgodnie z Heglowską logiką pana i niewolnika, niewolnik z czasem odkrywa próżność i zbyteczność pana; pan natomiast odkrywa swoje własne oderwanie od świata. Praca „wyzwała” niewolnika. Pan-Zygmuntem staje się „umęczonym” rozkoszą „zbytecznym człowiekiem”, niewolnik-Daniel staje się natomiast „nowym panem”.

Można jednak relację Daniela i Cacka analizować zgodnie z girardowską dialektyką „pragnienia mimetycznego”. Girard powiada, że my ludzie uczymy się pragnienia i tego, co jest warte pragnienia przez identyfikację i naśladownictwo

pragnienia Innego⁵. Nie ma *libido* pierwotnie przywiązanego do jakiegokolwiek obiektu, przeciwnie, *libido* jest obiekto-wo nie zdeterminowane. Pierwotnie *libido* jest *libido* wolnym, a tym co nadaje mu treść jest rywalizacja mimetyczna narzucająca kierunek pierwotnemu niezdeterminowaniu. Daniel powiada o Cacku: „Nauczył mnie charakteru”. To nieprawda: nauczył go, co najwyżej, pragnąc pewnych rzeczy, które początkowo wydawały mu się obojętne. Proces rywalizacji mimetycznej w „Czasie trampek” został jednak przedstawiony schematycznie i sztucznie. Zamiana ról między Cackiem i Danielem następuje w sposób przewidywalny i wprost mechaniczny.

Daniel fantazjuje o stworzeniu własnego pragnienia i życia wedle niego, żyje jednak życiem i pragnieniem „według Zygmunta”. Pragnienie według Innego jest zawsze pragnieniem bycia Innym, tzn. jest pogardą dla siebie samego. Pośrednik w pragnieniu jest zawsze obecny i o tym była literatura od Stendhala, przez Dostojewskiego po Prousta. Problem polega jednak na tym, że jak zauważa Girard⁶, jeszcze u Cervantesa „pośrednik” to ikona, Inny, który króluje w niedostępnych niebiosach i zsyła na wyznawcę odrobinę ukojenia. U Stendhala natomiast – i podobnie w „Czasie trampek” (u Daniela) – ten sam pośrednik (Zygmuntem) zstąpił już na ziemię. Zygmuntem (Amadis) nie może konkurować z Danielem (Don Kichotem) o opiekę nad nieszczęsnymi sierotami. Daniel, po staniu się Zygmuntem, powie tylko: „W parę miesięcy poznałem więcej ludzi, niż w całym życiu. Zostałem duszą towarzystwa! Jak mogę to odträcić!”. Daniel to przecież „Zorro z płaszczem Batmana”. Wracam zatem do hipotezy „społeczeństwa spektaklu” i pytam: co więcej w czasach współczesnych może być odebrane człowiekowi, ponad jego wizerunek i mnogie relacje medialne z innymi?

Jest jednak jeszcze czwarta, ściśle psychologiczna lub psychoanalityczna warstwa tego scenariusza, tj. „romans rodzinny”. Daniel żyje nie tylko lękiem przed wpływem Cacka, ale także w lęku przed powtórzeniem scenariusza życia ojca, który jako postać jest wielkim nieobecnym. Ważnym tematem „Czasu trampek” jest „schemat boleborzański”, tj. tendencja do powtórzenia „scenariusza rozwojowego” rodzica. Stosunek Daniela do nieobecnego ojca jest z pewnością kluczowy w jego procesie uspołecznienia i stawiania się „sobą”. W relacji ojciec-syn rolę pośrednika odgrywa matka. Przyjmuje, że ojciec Daniela to „psychotyk” z urojeniami na tle religijnym, który roztrwonił domowy majątek. W rezultacie stał się on prototypem nieudacznika. Nasuwa się jednak pytanie: czego chce sam Daniel? Czy tematem scenariusza jest próba uniknięcia powtórzenia scenariusza losu ojca? I czy Daniel ponosi w tej

5. René Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań: Brama 1993; René Girard, *Sacrum i przemoc. Część druga*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań: Brama 1994.

6. René Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, Warszawa: Wydawnictwo KR 2001.

próbie porażkę, czy też może odnosi zwycięstwo?

Tu dochodzimy do kwestii centralnej filmu i „punktu zapikowania” wszystkich problemów Daniela. Moim zdaniem, kluczowym momentem jest chwila, gdy matka dowiaduje się o śmierci męża, a syn domaga się od niej (w tej samej chwili) pewnej znaczącej zabawki: komputera. To wiąże dwie struktury: zabawkę (komputer), która staje się przedmiotem pragnienia Daniela i jego jednym światem (przyczyną odklejenia od realnego) oraz późniejszą potrzebę posiadania Internetu (który jest mechanizmem ucieczki od poczucia pustki i obrazu śmierci ojca). Daniel inwestuje swoje afekty i obrazy w sieć i gamifikuje siebie, tj. swoją wszelką aktywność. Daniel ma rację, kiedy wyznaje: „Gdy umarł tata, straciłem oboje rodziców”. Po śmierci ojca, jedyna autentyczna relacja z matką to relacja „przy grze w Chińczyka”. A zatem ponownie gra. Nic dziwnego, że matka w chwili śmierci zastyga w pozie gry, przy planszy Chińczyka, na której stoją dwa samotne pionki: niebieski i czerwony.

Twierdzę, że zaskakujący wniosek jaki należy wyprowadzić ze scenariusza „Czasu tramppek” jest taki oto: nasze społeczeństwa osiągnęły graniczny stan zdyscyplinowania poprzez „odgrywanie” wszystkich możliwych dziedzin życia. Społeczeństwa współczesne można potraktować jako przypadek pierwszych społeczeństw kompletnie „zgamifikowanych”, tzn. wykorzystujących mechanizmy i zasady znane z gier do podtrzymywania, modyfikowania i modelowania zachowań jednostek i grup w sytuacjach niebędących grami. Gamifikacja jest czymś, co „formatuje” wszystkie możliwe doświadczenia i działania jednostki przynależącej do „pustego pokolenia”.

Przemyślimy jednak relację Daniela z matką na głębszym poziomie. Kluczowa jest następująca scena: „MATKA: Jesteś nikim, wiesz? DANIEL: (udawany śmiech) Przy tobie nie da się o tym zapomnieć. MATKA: Ale wiesz synku, nie ma w tym nic złego. Ja przez całe życie byłam nikim. MATKA: I twój ojciec był nikim”. Wydaje mi się, że proces edukacyjny Daniela jest głównie po to, żeby zawstydzić „nicość matki”. Matka mówi Danielowi, że jest niczym i że to jest w porządku. Matka usprawiedliwia bycie niczym, matka przekazuje Danielowi skrypt: Chcę abyś i Ty był niczym! Paradoks przekazu matki polega na tym, że równocześnie odwołuje się ona do ojca jako przykładu negatywnego. Ojciec ma być powtórzony (jak nic) i nie ma być powtórzony (jako ojciec). Matka wkleja Daniela w podwójne wiązanie. Matka pragnie, aby Daniel „był i nie był” zarazem ojcem! Ojciec też był niczym! I przez to, że był niczym, Daniel (syn), także ma być niczym.

Dialogi Daniela z matką są zatem kluczowe dla zrozumienia relacji Daniela z nieobecny ojcem. Daniel „powtarzając ojca”, naśladowując ojca na rozkaz (życzenie) matki, odtwarza nicność ojca. Formuła – „W byciu nikim nie ma nic złego!”, jest

upiorna. Czy Daniel powtarza schemat życia (tożsamość) ojca i wypełnia życzenie matki? Nie jestem pewien, czy Daniel rezygnując z miłości (Klaudii) i stając się „nowym Panem” (Cackiem) nie staje się swym „starym ojcem”. Gdyby te intuicje okazały się trafne, byłby to najsmutniejszy przekaz międzypokoleniowy jaki znam.

Z pewnością to matka blokuje relacje erotyczne Daniela, a zatem blokuje jego jedną szansę. Matka mówi (krzyczy) w stronę „ukochanej” syna: „On kocha tylko mnie! Słyszysz? Tylko mnie!” A Daniel dopowiada: „Kiedyś myślałem, że spotkam miłość bezwarunkową”. Daniel domaga się jednak miłości bezwarunkowej w chwili, gdy sam nie jest zdolny do jakiegokolwiek miłości. Wirtualne i medialnie zapośredniczone pokolenie hipsterów jest niezdolne do miłości, a w rezultacie do prokreacji. Scena z chomikami jest bardziej niż symptomatyczna. Chomiki, sprowadzone przez Daniela, nie mają się rozmnażać. Rozmnażają się jednak, bowiem fałszywie została rozpoznana ich płć. Wirtualne i medialnie zapośredniczone pokolenie hipsterów żyje nie tylko pozorem wiedzy i prestiżu, ale nade wszystko pozorem płci. Jest to metroseksualne społeczeństwo bez pracy, bez zawodu (powołania), bez rodziny, bez narodu i bez płci.

Żałuję, że nie została rozwinięta postać Klaudii Maliszewskiej, która jako jedyna zdaje sobie sprawę z tego, że „teraz alternatywą można nazwać wszystko, oprócz disco-polo”. Klaudia dawała szansę na bezwarunkową miłość. Ta szansa nie została wykorzystana. Należałoby głęboko pochylić się nad propozycją uznania disco-polo jako jedynej alternatywy. Gdyby była ona trafna, byłaby być może najsmutniejszą diagnozą naszej postpolitycznej i ponowoczesnej rzeczywistości.

– SCENARIUSZ 2 –

CZŁOWIEK Z MAGICZNYM PUDEŁKIEM

Autor:

BODO KOX

prof. Tadeusz Cegielski

Scenariusz pana Bodo Coxa, „Człowiek z magicznym pudełkiem”, przeczytałem z zainteresowaniem, nie bez silnych emocji. Tak więc pierwsze święte przykazanie autorskie – nie nudzić! – zostało w pełni zachowane. Poniższe uwagi są nie tylko refleksjami historyka, ale i zwykłego czytelnika, zarazem potencjalnego widza.

Szczególną rolę w konstrukcji utworu odgrywają rozmaite plany historyczne oraz elementy związane z historią. Podstawowe odwołanie do przeszłości dotyczy 1957 roku. Zastanawiałem się dlaczego właśnie '57? Myślę, że jest to jakieś nieporozumienie lub po prostu błąd. Rok 1957 to bardzo szczególny moment w dziejach PRL. Ważniejszy jeszcze od przełomowego roku 1956, kiedy to zwyciężył – na krótko, ale bardzo spektakularnie – Październik z jego ideą „socializmu z ludzką twarzą”. Zmiany na wszystkich poziomach życia, zapoczątkowane jesienią 1956 roku, kontynuowane były oddolnie, w quasi-rewolucyjnym procesie, w roku następnym. Ludzie uznali, że oto nastał koniec komunizmu: wicelowano w fabrykach i szkołach, wprowadzano instytucje demokracji bezpośredniej, zakładano nowe czasopisma i reformowano te istniejące. Ograniczono cenzurę i zreorganizowano kinematografię; powołano do życia zespoły filmowe – niedościgniony wzór dla kinematografii na Zachodzie. Powstawały kluby i kabarety literackie, słuchano jazzu i tańczono rock'n'rolla; młodzież ruszyła masowo na wędrowkę po kraju autostopem. Na prowincji rozwiązywały się PGR-y, a ich zarządy oddawały ziemię dawnym właścicielom. O roku '57 jako najbardziej szalonym w całej historii powojennej powstała niedawno praca naukowa. Jej autorem jest profesor Jerzy Kochanowski z Uniwersytetu Warszawskiego. Zdaniem Kochanowskiego, nawet „festiwal Solidarności” z 1980/81 roku nie da się porównać z „festiwalem 1957”.

Obraz roku 1957, który maluje Bodo Kox, jest więc niezgodny z prawdą historyczną. W scenie 60. bohater idzie ulicą w pochodzie („głośna muzyka, wiwaty: Socjalizm! Socjalizm!”), potem umundurowany milicjant zatrzymuje go i sprawdza tożsamość. Gdyby nie odpowiednia legitymacja, nie wiadomo jak by się skończyło. Podobna sytuacja mogła mieć miejsce w 1951 roku, 1952, może nawet w 1953, chociaż już śmierć Stalina wiele zmieniła. Data została więc źle wybrana. Bo jeżeli to ma być rok naprawdę „socialistyczny”, z całym charakterystycznym sztafażem, to na pewno nie 1957.

Do historii należy również postać Lecha Emfazego Stefańskiego. W scenariuszu odgrywa ona ważną rolę: specjalista od parapsychologii, także skandalista i deprawator. Z wielką

krzywdą dla pamięci L.E. Stefańskiego! Był człowiekiem-institucją, człowiekiem-legendą, funkcjonującym na wielu poziomach, bo i powstaniec warszawski, i towarzysz Mirona Białoszewskiego, aktor, reżyser, pisarz, publicysta, tłumacz literatury pięknej, współtwórca Polskiego Towarzystwa Psychotronicznego oraz grupy Athanor. Każdy, kto słuchał radia w okresie po 1956 roku, kto czytał czasopisma literackie, kto uczestniczył w życiu artystycznym doskonale pamięta to nazwisko; pojawiało się s e t k i r a z y – ale w jakimż kontekście!

W historycznej warstwie scenariusza Bodo Coxa pojawiają również inne potknięcia: to drobne anachronizmy związane z techniką. Baterie słoneczne w latach 50. to czysta fikcja. Nie było wówczas takich baterii, nawet prototypowych; pojawiały się za to w utworach science fiction.

Z przeszłością wiąże również liczne odniesienia muzyczne. Tytułowe magiczne pudełko to przecież radioodbiornik z lat 50. lub 60., tzw. superheterodyna ze słynnym „magicznym okiem” – zieloną diodą, wskaźnikiem dostrojenia. Dla powojennego pokolenia źródło fascynacji nie mniejszej niż ta związana później z telewizją lub komputerem. Radio stanowi dla Adama, głównego bohatera, źródło silnych emocji i przede wszystkim muzyki: „patrzy na radio i słucha. Bierze je do rąk, kręci pokręteł, na wszystkich falach RETRO. Lata '50te. Zostawia na Polskim Radiu” (scena 47). Skoro tak, posłuchajmy radia, Polskiego Radia.

Usłyszymy utwory klasyczne, nagrane czy powstałe co prawda przed 1957 rokiem, ale takie, które nigdy nie pojawiły się w Polskim Radiu, przynajmniej przed 1989 rokiem. Mamy tu nagranie utworu Bizeta „Je crois entendre encore”, dokonane przez Richarda Crooksa w 1938 roku, dziś absolutny biały kruk, jeśli idzie o płyty. Muzyka Bizeta jest niezwykła, niemal hipnotyczna, ale dlaczego – i jakim cudem – nadawana jest w Polskim Radiu w latach 50.? Każdy meloman będzie miał z tym kłopot. Potem scenarzysta proponuje nam „Young Person's Guide to the Orchestra” Brittena, utwór skomponowany w 1946 roku, który również nie był nadawany w Polskim Radiu. Prawda, repertuar muzyczny PR lat 50., także tych stałinowskich, był ambitny. Prezentowano tu znakomite wykonania – wspomina o nich w „Dziennikach” Maria Dąbrowska. Chopin, Beethoven, Czajkowski, owszem tak. Ale żeby awangarda – nie do pomyślenia! Zapewne Autor miał jakiś zamysł wybierając te, a nie inne utwory, ale pozostaje on nieczytelny.

W scenariuszu pojawia się także utwór popowy, „Krakowski spleen” Maanam, wielki przebój z 1983 roku. Nie mamy

jednak w wizualnej warstwie scenariusza żadnego nawiązania do stanu wojennego oraz lat 80., a ta piosenka nieodparcie kojarzy się z tym właśnie okresem. Cóż, pan Bodo Kox urodzony w 1977 roku, ma prawo nie mieć o tym pojęcia, ale jeśli przywołuje ten właśnie, a nie inny utwór, winien sprawdzić jaki był jego historyczny, tym samym także emocjonalny kontekst. Autor przywołuje więc muzykę naprawdę piękną, od klasyki poprzez awangardę XX wieku do rocka, pytanie tylko, czy jest w pełni świadomy różnych tego konsekwencji? Muzyka winna nie tylko wywoływać określone emocje, ale i nieść jakieś przesłanie. Przecież także pozostałe elementy scenariusza posiadają symboliczną wymowę.

Mimo tego, że stanowi źródło niezwyklej muzyki, przeszłość w scenariuszu „Człowieka z magicznym pudełkiem” nie jest przyjazna. Jest raczej groźna; bohatera spotykają różnego rodzaju szkany. Generuje silne emocje, głównie przecież negatywne. Zarazem przeszłość ukazana została jako egzotyczna i malownicza. Jednak jest to malowniczość dość konwencjonalnie rozumiana.

W przyszłości natomiast oglądamy społeczeństwo zastraszone i zatamizowane, którego obraz nawiązuje do czarnej utopii „1984” George’a Orwella. Tak jak w tamtym utworze, tak i tutaj władza „zarządza strachem” (scena 23). Społeczeństwo przyszłości jest apolityczne i ponadnarodowe. Ta wizja również pochodzi z powieści Orwella. Społeczeństwo pozabawione zostało więzi poziomych, nawet tych najbardziej elementarnych, jak więzi rodzinne, małżeńskie, związki pomiędzy kobietą i mężczyzną. Brakuje w nim idei umożliwiającej samoidentyfikację grupową na poziomie narodu, czy choćby wspólnoty lokalnej, sąsiedzkiej, zawodowej, korporacyjnej. Mamy tylko władzę – anonimową i niewidoczną – naprzeciw zatamizowanego, bezbronnego stada. Może jednak *proleci*, mieszkańcy miasta na prawym brzegu Wisły, dysponują paradoksalnie większym zakresem wolności niż Smith i inni bohaterowie Orwella? W mniejszym stopniu stanowią przedmiot zainteresowania ze strony władzy, gdyż nie oni rządzą? Nie mają na nic wpływu, są tylko siłą roboczą, wypieraną w dodatku przez maszyny. W scenie 90. Autor bezpośrednio już odwołuje się do Orwella kiedy informuje nas, że zaniebane osiedla prawobrzeżne potocznie nazywane są „Prole” i „1984”. Są w tej sekwencji tekstu dobre sceny, które poruszają wyobraźnię i zapadają w pamięć, jak ta z odkurzaczem-psem oraz starszą sąsiadką.

Autor podkreśla w wywiadach, że życiu jego bohaterów kierują często jakieś spiski, manipulują ciemne siły. W „Człowieku z magicznym pudełkiem” spotykamy podobną sytuację. W opowieści ramowej, spinającej całość scenariusza, pojawiają się tajemniczy agenci, którzy wymazują ludziom pamięć i „przywracają” ich społeczeństwu. Bohater, Adam, jest człowiekiem z przeszłością, kimś kto się zbuntował. Władza musi

teraz zdecydować: czy wyeliminować go, czy też przywrócić społeczeństwu. Ceną powrotu na łono ojczyzny jest całkowita amnezja, połączona z degradacją zawodową i życiową. Mamy tu zatem pewien element *political fiction*, ale lekko tylko naszkicowany. Zapewne słusznie, bo nie polityka jest tu najważniejsza. Spróbujmy więc przyjrzeć się tym innym, ważniejszym wątkom.

Kluczem do omawianego utworu jest moim zdaniem „Dziewczyna z szafy”, film według scenariusza i w reżyserii Bodo Koxa. W obrazie nominowanym w 2013 roku na festiwalu w Gdyni do Złotych Lwów pojawiają się sytuacje dramaturgiczne i motywy, które znalazły się później w scenariuszu „Człowieka z magicznym pudełkiem”. Choćby zepeliny, które w „Dziewczynie z szafy” symbolizują tęsknotę za czymś pięknym i poetyckim, a w nowym scenariuszu stanowią znak zagrożenia. Autor używa podobnych rozwiązań fabularnych w różnych kontekstach ideowych. W „Dziewczynie z szafy” fantasmagoria wypływa z choroby psychicznej lub ograniczeń bohaterów. Film opowiada o dwóch braciach, Tomku i Jacku, z których pierwszy cierpi na autyzm, a drugi się nim – nie zawsze skutecznie – opiekuje. Trzecią postacią dramatu jest sąsiadka braci, prawdziwa *girl next door*, wycofana narkomanka, w chwilach zagrożenia chowająca się w szafie. W pewnym momencie dwoje chorych bohaterów, autystyczny brat i dziewczyna, spotykają się. I oboje uciekają w świat fantazji. Ich związek kończy się melodramatycznie – samobójstwem. Nie jest to jednak do końca pokazane; nie wiemy, czy rzeczywiście umarli, czy śmierć była tylko ich własną projekcją. Trwa więc gra na granicy rzeczywistości materialnej i tej kreowanej przez naszą wyobraźnię, narkotyki lub chorobę. To samo rozwiązanie Autor zastosował w nowym scenariuszu, ale w „Dziewczynie z szafą” wypadło ono o wiele lepiej. Tamten film jest bardziej spójny, ma jasne przesłanie. Tymczasem zastanawiam się czym jest historia opowiedziana w „Człowieku z magicznym pudełkiem”. Pytam o jej sens, ponieważ sensów, a więc możliwości interpretacyjnych jest tu wiele, może nawet z byt w i e l e .

Magiczne pudełko z zielonym oczkiem to szczelina w materialnym bycie, poprzez którą ucieka się do świata wyobraźni. Ale główny wątek fabularny, historia miłosna Adama i Gorii, rozgrywa się w świecie rzeczywistym. Mamy prawo sądzić, że miłość przeżywana w planie współczesnym ma swoje źródło w przeszłości, przywoływanej przez wyobraźnię Adama. Element dramatu, który robi wrażenie i naprawdę porusza, to złożenie siebie w ofierze przez Gorię. Choć zmiana, jaka dokonuje się w bohaterce, wydaje się zbyt szybka, zaskakująca. Ten prawdziwie heroiczny wątek ginie jednak przyćmiony sztafżem *science- and political fiction*.

Mamy do czynienia z tekstem niezmiernie bogatym w wątki fabularne i znaczenia. Trzeba by jego Autor wyeksponował w nim to, co dlań najważniejsze. I skorygował obraz przeszłości.

prof. Krzysztof Rutkowski

– 1 –

Lektura wielokrotna.

Najpierw wydawało mi się, że scenariusz proponuje film s-f przeniesiony w nierealne realia Warszawy i celuje w polską wersję gatunku zrodzonego z matrycy „Matrixa”, chociaż już przy pierwszym czytaniu wyczułem dobry smak szczegółów zapowiadających wędrowkę pełną niespodzianek: przeprawa przez Wisłę „water-taxi” z Wietnamczykiem u wośel i chipem w palcu z Pragi na lewy brzeg wróżyła, że stanie się coś nieoczekiwanego.

– 2 –

I się stało. Opowieść o Adamie i Gorii w scenerii warszawskiej czasu przyszłego, w budynku z zamurowanymi ścianami, z oficerami tajnym służb, robotami-psami, szczurem w wannie, antropoidem i staruszką-dziewczynką, opowieść naszpikowana detalami z filmów s-f, których nie mogliśmy nie oglądać dziesiątkami, zaczęła smakować coraz lepiej: fantasma-gorycznie.

Bo o czym opowiada scenariusz?

– 3 –

Opowiada o wędrowaniu w czasie, o odmiennych stanach świadomości, o względności wirtualnego i realnego.

Tego typu określenia można mnożyć łatwo, ale nie można mnożyć bezkarnie, bo uważam, że scenariusz dotyczy przede wszystkim osoby bardzo ciekawej, zapomnianej, którą autor scenariusza wywołał i której - jak sądzę scenariusz swój poświęcił. Tą osobą, osobowością, jest Lech Emfazy Stefański, artysta i prekursor podróźowania w czasie, niezależnie od tego, jak jego nauki, pomysły i eksperymenty nazywać przywykliśmy.

– 4 –

W kolejnych lekturach postać Lecha Emfazego Stefańskiego

coraz mocniej rysowała mi się w kadrach mózgowych, chociaż w tekście scenariusza pojawia się ona nieczęsto. Ale myślę sobie, że scenariusz jest na niego nastawiony, że Emfazy Stefański pozostaje prawie cały czas magicznie obecny w filmowej opowieści, że to jest przypowieść o nim niezależnie od tego, czy akcja dzieje się w zamurowanym mieszkaniu, w pakamerze Bernarda, w przestrzeni Warszawy przyszłości, czy w czasoprzestrzeni warszawskiej roku 1957.

– 5 –

„Człowiek z magicznym pudełkiem” zawiera w sobie potencjał sensów magicznych z powodu niejednoznaczności gatunkowej. To nie jest scenariusz filmu s-f, chociaż jednocześnie zawiera wiele składników tego gatunku. To nie jest film historyczny, chociaż zawiera - paradoksalnie - spory ładunek detali z czasoprzestrzeni warszawskiej drugiej połowy lat pięćdziesiątych. To nie jest film psychologiczny, ale jednocześnie dotyczy parapsychologii i względności czasów w takim sensie, w jakim wyobrażał sobie ową względność Emfazy Stefański.

– 6 –

Scenariusz zapowiada - równocześnie - świetny film o miłowaniu rozgrywającym się w kilku warstwach: nad- i pod-rzeczywistości. Scenariusz zapowiada zatem film o wielości rzeczywistości i o sile ponadprzestrzennej i ponadczasowej wielości rzeczywistości spajającej.

– 7 –

Wyświetliłem sobie - po wielokrotnej lekturze scenariusza - film, który chętnie określiłbym mianem „film osobny”, jak tamten teatr był osobny. Jakość filmu zależeć będzie od *Stimmung*, od nastrojenia. Zależać będzie ponadto od stopnia nasycenia duchową mocą Emfazego Stefańskiego, który poświęcił lat tak wiele odkrywaniu istnienia takiej mocy w każdym z nas, to znaczy także w widzach.

prof. Anna Malewska-Szałygin

– 1 –

Kolejne czytanie scenariusza zasadniczo zmieniło moją ocenę. Tekst po wnikliwej lekturze zaskakuje ciekawymi pomysłami, ujawniając początkowo niedostrzeganą głębię.

– 2 –

W scenariuszu widoczna jest fascynacja Warszawą lat pięćdziesiątych: ówczesnym wzornictwem, modą, muzyką. To nostalgiczne nastawienie jest charakterystyczne dla pokolenia obecnych trzydziestoparolatków. Lata pięćdziesiąte

funkcjonują w ich wyobraźni jako elia-dowski *illud tempus*, mityczny złoty wiek, w którym to wiezy międzyludzkie były cieplejsze, a rzeczywistość bardziej przyjazna. Nie oddaje to historycznej prawdy o niełatwych czasach lat pięćdziesiątych, natomiast doskonale diagnozuje marzenia współczesnych młodych ludzi, tęskniących za światem innym niż ponowoczesna rzeczywistość z wszechobecną technologią (Sennett R., „Kultura nowego kapitalizmu”, Warszawa: MUZA 2010), biowładzą porządkującą każdy aspekt życia (Foucault M., „Narodziny biopolityki: wykłady w Collège de France 1978-1979”, Warszawa: PWN 2011), atomizacją społeczną (Sennett R., „Korozyjny charakter: osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie”, Warszawa: MUZA 2006), narcyzmem (Lasch C., „The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations”, New York 1991) oraz medialnym zarządzaniem strachem i indywidualnym kalkulowaniem ryzyka (Beck U., Giddens A., Lash S., „Modernizacja refleksyjna”, Warszawa: PWN, 2009).

– 3 –

Temat ucieczki od współczesności do wyidealizowanych krain czasów minionych pojawia się filmach, np. „O północy w Paryżu” Woody’ego Allena (2011). Film Allena pokazując zjawisko ucieczki od niesatysfakcjonującej bohatera współczesności dostarcza sporo wiedzy o czasach, do których trafia bohater podróży w czasie. W omawianym scenariuszu wiedza o latach pięćdziesiątych jest bardzo powierzchowna.

– 4 –

Przenoszenie bohaterów w przeszłość wymaga dobrej wiedzy historycznej, natomiast podróże w przyszłość zmuszają do zainteresowania naukami ścisłymi. Znajomość najnowszych teorii matematycznych, fizycznych, chemicznych była siłą książek Stanisława Lema. Jego symulacje przyszłości były chętnie czytane na całym świecie dlatego, że do pewnego stopnia okazywały się prorocze. W przedstawionym scenariuszu takiego ugruntowania w najnowszych teoriach nauk ścisłych brakuje i w efekcie pomysły dotyczące rzeczywistości przyszłej nie wydają się zbyt oryginalne, choć czasem miło zaskakują (jak cytaty w windzie).

– 5 –

Szukając inspiracji do tworzenia wizji przyszłości warto sięgnąć po książkę prognozującą przyszłość w oparciu o wiedzę na temat technologii, ekonomii lub historii (na przykład: Jacques Attali „Krótka historia przyszłości” (2009).

– 6 –

Przesłaniem filmu wydaje się być wołanie o miłość rozumianą nie jako satysfakcjonujący seks, ale jako ciepłe i trwałe relacje międzyludzkie. Być może jest to rzeczywiście najważniejszy

problem pokolenia obecnych trzydziestoparolatków. „Seksmissja” Juliusza Machulskiego (1983) alegorycznie pokazywała specyfikę systemu PRL. Bohaterowie tamtego filmu zostali wysłani w przyszłość po to, żeby widz mógł lepiej zrozumieć terażniejszość w wymiarze polityczno-społecznym. Podróże w czasie Adama natomiast diagnozują współczesne tęsknoty, akcentując emocjonalny aspekt współczesności.

– 7 –

W wizjonerskim filmie „Matrix” (1999) Wachowscy obnażają wiele lęków, jakie budzi przyszłość. „Człowiek z magicznym pudełkiem” skupia się głównie na niepokojach, jakie budzi świat bez ciepłych, spontanicznych relacji międzyludzkich.

– 8 –

Główny bohater, Adam, początkowo bezwolny, w kolejnych sekwencjach objawia swoją indywidualność i sprawczość. Jego partnerka, Goria, zmienia się z cynicznej, wulgarnej pracownicy korporacji w kochającą, gotową do poświęceń dziewczynę. W tej roli, gdy spocona, potargana i brudna dostaje się do mieszkania Adama, przypomina powstańca łączniczkę. Dziewczyny tamtego zrywu stały się bohaterkami mawosowej wyobraźni od czasu wysypu filmów dotyczących Powstania Warszawskiego, przygotowanych na siedemdziesiąt rocznicę („Miasto ‘44” Jana Komasy 2014, „Powstanie Warszawskie” 2014). Zaskakujące, że to właśnie one stały się symbolem ciepłych uczuć i ofiarności, do której tęskni współczesne młode pokolenie. To ciekawy przykład wzajemnych wpływów tekstów kultury, a w tej sytuacji niezamierzonego przenikania obrazów filmowych.

– 9 –

Ciekawą, dobrze skonstruowaną postacią jest Bernard, którego androidalną tożsamość Autor ujawnia powoli, co jest świetnym zabiegiem!

– 10 –

Udaną postacią kobiecą jest staruszka łącząca dwa światy - córka Stefankiego, alter ego Gorii?

– 11 –

Dobrym pomysłem są psy-odkurzacze. (Pomimo odmiennego kształtu tych urządzeń jest to ewidentne nawiązanie do „Seksmissji”).

– 12 –

Głównym „nieludzkim aktantem” - mówiąc językiem teorii Bruno Latoura - jest radioodbiornik, który pełni rolę lustra z „Alijci w krainie czarów” lub szafy z „Opowieści z Narnii”. To on jest w scenariuszu głównym przedmiotem sprawczym. Może warto byłoby to hipnotyzujące, magiczne zielone oko

radia umieścić w tytule? (Magiczne pudełko kojarzy się raczej z puzderkiem, z którego coś wyskakuje lub gra, jak pozytywka). Można też wykorzystać ten motyw na plakatach do filmu.

– 13 –

Świetnym pomysłem jest postać Vietnamczyka w roli Charo-
na przewodzącego ludzi na drugi brzeg Wisły!!!

dr Hanna Schreiber

Motto 1: „Bądź praktyczny. Oczekuj tego, co niemożliwe.”

George Friedman, *Następne 100 lat*, Warszawa 2009

Motto 2: „Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy.”

Albert Einstein

Niniejsze uwagi podzielone są na dwie części. W części pierwszej przyglądam się scenariuszowi z perspektywy bliższych mi dyscyplin naukowych: nauk politycznych, w tym stosunków międzynarodowych. Rozważam zatem polityczne potencjalności zasygnalizowane bądź ukryte w scenariuszu.

W części drugiej analizowane są cztery interesujące mnie wątki: tożsamość współczesnego mężczyzny uosabianego przez Adama, tożsamość humanoidów /androidów/robotów/protoludzi przyszłości, postać dziewczynki-staruszki-wyroczni? (niewykorzystany potencjał!) oraz wizerunek współczesnej kobiety uosabianej przez Gorię.

– 1 –

Świat w roku 2050? Futurologia niekonsekwentna

Scenariusz o charakterze futurologicznym wywołuje pytania o wizję przyszłości, którą chce zaproponować autor. Klamrę scenariusza stanowią sceny od razu wpisujące scenariusz w typową konwencję filmów o przyszłości.

Sceny, które zwracają uwagę politologa i badacza stosunków międzynarodowych nie są oczywiście głównym motorem akcji, ale pozostają w tle. Jednocześnie mają potencjał do tego, aby zostały rozwinięte i ściśle powiązane z głównym wątkiem narracyjnym.

Scena 1.

Kto i dlaczego sprawuje władzę w świecie 2050?

Czy mogłoby się okazać, że panowie oficerowie z pierwszej sceny to nie ludzie, a androidy właśnie?

Androidy mogłyby być projektami życia ludzi, którzy umarli, a które przejęły kontrolę nad swoimi ciałami i nad światem (pomysł w scenariuszu jest już zasygnalizowany w kontekście Adama). Androidy mogą być również humanoidalnymi robotami, które po zdobyciu władzy nad światem pozostawiły na nim ludzi dla swojej rozrywki, bo w ludziach pozostało coś, czego one nigdy mieć nie będą: pierwiastek nieprzewidywalności związany z cechą, która od zarania

dziejów popycha ludzkość do przodu: ciekawością. *Nota bene* za jednego z największych obrońców idei ciekawości w czasach nowożytnych uważa się Thomasa Hobbesa, który twierdził wręcz, że to właśnie ciekawość, a nie rozum, odróżnia ludzi od zwierząt.¹

Czym androidy różnią się w zasadzie od ludzi? Mają INFORMACJE, nie mają IMAGINACJI. Imaginacja, wyobraźnia, to jedyne co pozostało Adamowi, jedyne co czyni go człowiekiem.

„Wyobraźnia – to jedyne czego nie mogli mi zabrać”. Zabierając pamięć, przeszłość, wykasowali tożsamość, ale zostawiając ciało, zwykłą powłokę, zostawili coś jeszcze, co mają tylko ludzie – wyobraźnię. To jest coś, co fascynuje androidy, co również sprawia, że podtrzymują ludzi przy życiu. Pierwiastek „I”, który powoduje, że ludzie są nieprzewidywalni. Być może tłumaczy również dlaczego Goria oddaje życie za Adama, czyli robi coś kompletnie nieracjonalnego i niemieszczącego się w oprogramowaniu androida. Dlaczego zatem Bernard nie wydaje Adama? Skąd honor u androida? Bernard jest najwyraźniej androidem z błędem, ukrywającym się wśród ludzi, ale który przeholował i musiał zostać unicestwiony.

Jest jednak pewna luka w scenariuszu, która powoduje, że być może jest zupełnie inaczej. Mianowicie Adam wcale nie szuka prawdy o sobie, nie szuka odebranej mu tożsamości. A scenariusz pozostawia kwestię braku poszukiwań tożsamości, kluczowej przecież dla każdego człowieka bez wyjaśnienia. Jeśli podjąć próbę uzasadnienia tego zaniechania ze strony Adama, można by przyjąć, że prawdziwy Adam zginął podczas eksperymentu w latach 50. i jest jedynie projekcją swojego życia (genialny pomysł w tym scenariuszu! W moim przekonaniu – o wielkim potencjale). Czy nie można zatem pójść o krok dalej i uznać, że ta projekcja musi przyjąć postać androida? Wtedy powołany do życia Adam jako czysta projekcja swojego potencjalnego dalszego życia byłby androidem drugiej

1. Do jego czasów ciekawość uznawana była, zwłaszcza przez tzw. Ojców Kościoła, za zło (*mala curiositas*), o czym pisze niemiecki filozof Hans Blumenberg w trzeciej części swojego dzieła *The Legitimacy of the Modern Age*, zatytułowanej *The Trial of Theoretical Curiosity*.

kategori, zabawką w rękach tych rządzących światem, uczestnikiem wirtualnej gry przyszłości, w którą grają dla rozrywki androidy u władzy, sprawdzając różne drogi, jakimi mogliby pójść ich bohaterowie. Takie rozwiązanie wymagałoby jednak konsekwentnej zmiany w samym scenariuszu.

Warto na koniec zadać sobie pytanie, skąd wzięły się androidy bądź przy ewentualnej zmianie scenariusza: co umożliwiło androidom przejście władzy nad światem?

Scena 2.

Czy nadal żyjemy w czasach państw narodowych?

Scena ze sterowcem Lufthansy wywołuje pytania o ewolucję roli państw w przyszłości. Narodowe linie lotnicze są symbolem państwa, ale równocześnie w przyszłości – symbolem upadku znanych i utrwalonych potęg. Można rozważyć usunięcie odwołań narodowych ze sterowców. Można również pomyśleć o jakiejś hybrydzie, zupełnie nowym tworze, niekoniecznie państwowym, który wyłoni się w przyszłości (choć istniejące obecnie analizy futurologiczne nie idą aż tak daleko, by uznać, że państwa znikną, lecz raczej, że znikną te w dotychczasowym kształcie, granicach i rolach, a pojawiają się nowe twory). Warto zauważyć, że obecne prognozy ewolucji roli państw w stosunkach międzynarodowych wskazują na trendy renacjonalizacyjne, co powodować może podważanie dotychczasowego *status quo* opartego o zasadę nienaruszalności w wielu wypadkach nadal dość świeżych granic (świeżych w perspektywie tzw. długiego trwania).

Sceny 30-34.

Czy powtórne zderzenie cywilizacji?

Zniszczenie wieżowca SkyTower przez samolot narzuca oczywiste skojarzenie z 11 września 2001 roku. Jesteśmy zatem w świecie zagrożen terrorystycznych, w którym nikt nigdzie nie jest bezpieczny. Ale przecież walka nie toczy się już wcale o tradycyjne zasoby: ziemię i ludzi. Analizy ewolucji przedmiotów konfliktów, zarówno noszących znamiona wojen, jak i tych o niższej intensywności wskazują, że wojny przyszłości toczyć się będą o surowce: wodę bądź o dostęp do tzw. rzadkich minerałów.² Dane ONZ wskazują na to, że w ostatnich latach na całym świecie toczy się ok. 300 konfliktów o dostęp do wody. Zasadnicza różnica między konfliktami typowo „surowcowymi” (o surowce energetyczne bądź mineralne) a konfliktami o wodę jest taka, że pozostałe surowce mają lub mogą znaleźć w przyszłości swoje zastępniki/odpowiedniki, podczas gdy czystej wody nie można niczym zastąpić. Tymczasem stale wzrasta zapotrzebowanie na wodę przy względnie tej samej jej ilości w środowisku naturalnym. Ograniczony dostęp do wody pitnej (mniej niż 1000m³ na jednego mieszkańca w skali roku)

według szacunków WHO (Światowa Organizacja Zdrowia), dotyczy obecnie ok. 1,1 mld ludzi, a ich liczba stale rośnie. Aktualnie niewralgicznymi terenami, w których konflikty o wodę mogą wpłynąć na bezpieczeństwo regionalne, a nawet w przyszłości międzynarodowe, są dorzecza Nilu, Eufratu, Tygrysu i Jordanu. Zastępca dyrektora Banku Światowego stwierdził wręcz, że o ile konflikty XX wieku toczyły się o ropę, konflikty XXI wieku toczyć się będą o wodę³. Może zatem scenariuszowy wieżowiec SkyTower mógłby stać się wielkim zbiornikiem wody?

Jest jeszcze jedna ciekawa kwestia do rozważenia: czy możliwe byłoby uciekanie przez elity polityczne do światów równoległych przed katastrofami ekologicznymi? Czy androidy broniłyby wtedy i przechowywały ciała realnych ludzi po to, by awatary ludzi mogły podróżować w czasie? A zarazem do czego byłyby te podróże? Może zamiast zwykłej „przygody”, „ciekawości” stałyby się najsensowniejszą alternatywą dla ucieczki przed niebezpieczeństwami?

Scena 45.

Czy angielski nadal będzie językiem świata?

W scenie w bibliotece pojawia się prośba: *English, please*. Jednak przyszłość języka angielskiego jako języka świata zaczyna wygasać. Na przykład według badań nad różnicowaniem językowym w internecie widoczna jest tendencja spadkowa jeśli chodzi o użycie języka angielskiego⁴. Pomimo, że 62% użytkowników internetu to obecnie mieszkańcy Zachodniej Europy, a ok. 55% zawartości internetu jest publikowana w języku angielskim, to według najnowszych prognoz i badań angielski traci na znaczeniu: o ile jeszcze w 2009 roku 39% użytkowników internetu poszukiwało treści głównie w tym języku, w 2011 roku liczba ta spadła do 27%. Z około 2 miliardów użytkowników internetu, ponad 70% nie używa angielskiego jako ojczystego. Przewiduje się, że w 2016 dołączy do sieci kolejne dwa miliardy użytkowników, dla zdecydowanej większości których angielski nie będzie ich pierwszym językiem. Tzw. internet nieformalny, obszar mediów społecznościowych jest również uznawany za raj dla języków mniejszościowych.⁵

Można zatem przemyśleć kwestię języka, jakim bohaterowie będą się posługiwać w świecie przyszłości. Może – jako ukłon w stronę Polski – nadal żywe esperanto?

Scena 53.

Jakie będą wojny przyszłości?

W scenie tej mowa o relacji/sprawozdaniu z wojny. Ale jakiej?

3. Ibidem.

4. Dane za: C. Soria, *Towards a Notion of Digital Language Diversity*, w: *Linguistic and Cultural Diversity in Cyberspace*, UNESCO, Moskwa 2015.

5. Ibidem.

2. Szerzej: K. Pronińska, *Konflikty surowcowe we współczesnych stosunkach międzynarodowych*, „Stosunki Międzynarodowe-International Relations” 2005.

Współczesne wojny zmieniają swój charakter. Dzisiaj określane są mianem asymetrycznych, hybrydowych. To powrót „dziwnych” wojen, które nie są już deklarowane jako konflikty starego typu, ale tzw. wojny ponowoczesne/wojny epoki ponowoczesności⁶. Ten nowy typ traktowany jest jako polityczno-kulturowa instytucja, w której kontrola nad zorganizowaną przemocą przynależna jest już nie państwom, ale wielu aktorom niepaństwowym; gdzie zamiast regularnych narodowych sił zbrojnych jednego państwa wojny prowadzą ugrupowania partyzanckie, gangi, najemnicy, klany i rody, lokalni watażkowie, grupy terrorystyczne, wreszcie żołnierze formacji wielonarodowych i armie narodowe. Uzasadnieniem takiej wojny nie jest już prosty interes narodowy, ale rozmaite polityki tożsamości: etniczne, religijne, w tle mające przyczyny ekonomiczne i polityczne (czasami celowo ukrywane). To, co dzisiaj te wojny determinuje, to osadzenie przemocy w skomplikowanych relacjach społecznych i procesach stopniowej dezintegracji państwa w wyniku globalizacji. Współczesne konflikty charakteryzują się również odmiennością celów działań wojennych. O ile w konfliktach dotychczasowych, tradycyjnych, walka toczyła się o kontrolę nad danym terytorium, o tyle współcześnie toczy się o kontrolę nad ludnością cywilną (aby przez tę kontrolę osiągnąć inne cele). W tym nowym paradygmacie zniknęło wyodrębnione pole bitwy, a przynajmniej po jednej stronie konfliktu nie ma klasycznej armii; nie ma też wyraźnego następstwa zdarzeń, obserwuje się natomiast stałe przenikanie się konfrontacji i konfliktu.

Te rozważania być może pomogłyby nakreślić bardziej szczegółowo tło akcji filmu. Zagrożenia, z którymi mają do czynienia bohaterowie mogłyby być pochodną zmienionego charakteru przedmiotów, celów i charakteru wojen przyszłości.

Podsumowując tę część należy wskazać, iż rozważania o charakterze futurologicznym tworzone są głównie w obszarze studiów strategicznych, gdyż to właśnie długoterminowe strategię, mocno wychylone ku przyszłości, są ich domeną. Takie scenariusze w Polsce opracowane zostały przez zespół pod kierunkiem prof. M. Kleibera „Foresight 2020”, ministra M. Boniego „Polska 2030” oraz Komitet Prognoz Polska 2000 przy Polskiej Akademii Nauk, który przygotował raport „Polska 2050”. Komitet współpracuje z odpowiednimi agendami w innych krajach. Dotyczy to w szczególności Światowej Federacji Badań nad Przyszłością (World Future Studies Federation – WFSF).

Interesującą publikacją podejmującą te wątki futurologiczne i strategiczne w obszarze geopolityki podejmuje wydanie

specjalne Biuletynu Polskiego Towarzystwa Ekonomicznego, przygotowane we współpracy z Narodowym Bankiem Polskim i Forum Myśli Strategicznej „Paradoksy futurologii 2050” (dostępne on-line). Analizowane są w nim najnowsze publikacje przedstawiające różnorodne wizje i scenariusze dla świata przyszłości, m.in. George’a Friedmana, „Następne 100 lat”, Kishore’a Mahbubaniego „The New Asian Hemisphere. The Irresistible Shift of Global Power to the East”, czy Jorgena Randersa „A Global Forecast for the Next Forty Years”. Mogą pomóc autorowi scenariusza zyskać szerszą perspektywę na zasygnalizowane jedynie szkieletowo wątki w scenariuszu.

Zamiast podsumowania do tej części, sięgam po słowa Alvina Tofflera, wybitnego badacza przyszłości, futurologa społecznego, który stwierdził: „Czas obalić raz na zawsze popularny mit, że przyszłość jest nierozpoznawalna. Ogólne wyobrażenie o tym, co może nastąpić, jest lepsze niż żadne. (...) Jeśli błędne, to i tak korzystne”⁷.

– 2 –

**Kim jesteś Adamie?
Czyli o człowieku bez właściwości,
androidzie z poczuciem honoru,
staruszcze-wyrocznici
i kobiecie wyciosanej ze złudzeń.**

Adam

Paradoksalnie najmniej ciekawa postać całego scenariusza. Nie ma w nim sprzeczności, bo nie ma w nim odrobiny charakteru. Nie ma w nim potrzeby odnalezienia prawdy o sobie, przechodzi do porządku dziennego nad tym, że dla bezpieczeństwa kraju utracił tożsamość. Jest niedorosłym mężczyzną, któremu wykasowano z pamięci przeszłość, a on nawet nie próbuje jej odzyskać. A przecież odkrycie, że jest jedynie wirtualnym bytem, niezrealizowaną wersją życia Adama z lat 50. jest absolutnie genialnym pomysłem w filmie!

Zamiast tego zajmuje się badaniem możliwości podróżowania do światów równoległych i uwodzeniem Gorii po to tylko, żeby zaspokoić swoje – niewykasowane jak widać – męskie żądze. Postać, której nie ma za co pokochać, nie ma za co pożądać, nie ma po co oddawać zań życia. Być może Adam mógłby stać się w tej historii proto-Adamem, kimś, kogo istnienie trzeba ocalić, bo tylko on i Goria (proto-Ewa) mogą uratować świat przed dyktatorem androidów? I Bernard, który jest androidem z błędem, staje po stronie ludzi i ich nieskrępowanej potrzeby odkrywania, poznawania. Ludzkiej CIEKAWOŚCI, która doprowadziła do zjedzenia jabłka, do wyruszenia poza znany, bezpieczny horyzont, do podbijania i ujarzmiania świata?

6. Szerzej: H. Schreiber, *Świadomość międzykulturowa. Od militaryzacji antropologii do antropologizacji wojska*. Warszawa 2013.

7. A. Toffler, *Szok przyszłości*. Warszawa 2000, s. 455.

Bernard

Zdecydowanie najlepsza, według mnie, postać scenariusza. Android – paradoksalnie – „z krwi i kości”, z charakterem, awersjami, zahamowaniami, ale i poczuciem honoru (nie zdradza Adama)! Ma potencjał by skrócić cały film. Gdyby jeszcze miał więcej poczucia humoru mógłby stać się postacią kultową z kultowymi powiedzonkami, a nie reproduktorem tych już znanych z innych filmów, typu „Ja tu tylko sprzątam” (choć akurat to wtrącenie świetnie w kontekście scenariusza pasuje). Bernarda można wykorzystać jako przewodnika Adama po świecie androidów, tłumaczącego mu zawilości i proces opanowania świata przez androidy właśnie.

Staruszka

To niezwykle ciekawa postać. Córka Emfazego Stefańskiego. Nie rozumiem, dlaczego niszczy odbiornik Adamowi? Boi się wynalazku ojca? Czy nie mogłaby pełnić roli matryksowej wyroczni – przewodniczki po światach równoległych? Taką, która raz jest małą, ale smutną dziewczynką, znającą przyszłość świata, a raz złośliwą staruszką? Postać w scenariuszu ma ogromny potencjał, chyba niewykorzystany do końca. W scenie, w której spotyka się z Gorią, poszukującą Adama, mogłaby jej opowiedzieć jak i dlaczego zmienił się świat od czasów jej dzieciństwa/młodości lat 50. XX wieku. Oraz wyjaśnić kim jest Adam. To mogłoby spowodować dalsze działania Gorii, która chce Adama ocalić. Byłoby może jakimś usprawiedliwieniem radykalnych kroków, które Goria podejmuje, a które w obecnej wersji scenariusza nie są zrozumiałe.

Goria

Goria nie jest utkana z iluzji i pragnień mężczyzny. Jest z tych złudzeń i fantazji grubo wyciosana, nawet zbyt dosłowna, choć zarazem tkliwa i czuła, gotowa do poświęceń. Brak w Gorii jakiegś uczłowiczającego ją skazy – cielesnej i psychicznej. Czegós, co sprawi, że Adam nie będzie mógł zachwycić się wyłącznie jej cielesnym pięknem, ale będzie musiał popatrzeć na nią jak na człowieka. Brak defektu u Gorii powoduje, że nie mogą odebrać jej przez większą część scenariusza inaczej niż jak plakatową, komiksowo uproszczoną kobietę-wampa. Skaza, która prowadziłyby ją i Adama do konieczności oddania

za niego życia pomogłaby mi zrozumieć, dlaczego interesuje ją jego los, dlaczego naraża swoje bezpieczeństwo podróżując na prawy brzeg Wisły, zdobywa radioodbiornik, a wreszcie topi się w wannie. Goria mogłaby się stać dla Adama mityczną Ewą, która kusi, zwodzi, doprowadza do grzechu, ale też dzieli po wygnaniu z bezpiecznej rzeczywistości jego lęki, smutki i cierpienia, „rodzi w bólu”, ale tym samym daje nowe życie Adamowi-androidowi. Ofiara Gorii mogłaby sprawić, że z androida przeistoczyłby się w prawdziwego człowieka. Przestałby brać udział w wirtualnej grze i miałby szansę z niej uciec (tak jak w „Truman Show” wspomnienie miłości do prawdziwej dziewczyny doprowadza Trumana do znalezienia wyjścia poza sztuczny horyzont i ucieczki z makiety życia do życia realnego). Co jednak stałoby się z Gorią? Chciałabym chyba zobaczyć w historii opisaney w scenariuszu futurystyczną przypowieść o wypędzonych z Raju pierwszych ludziach.

Jeśli Goria musiałaby umrzeć, byłaby to historia bez happy endu w wymiarze ludzkich uczuć i miłości, a zarazem z najpiękniejszym happy endem, jakim jest dar z ofiarowania własnego życia. A co może ocalić Gorię? Pomysłowość i wynalazczość Adama, który z pomocą Bernarda i staruszki wskrzesi ją ponownie do życia?

Zamiast konkluzji: Miłość na ruinach cywilizacji. Takiej, jaką znamy.

Historia Adama i Gorii jest dla mnie historią o miłości, która ma moc dawania życia i ocalania w świecie „końca człowieka” (Fukuyama). W świecie, w którym Goria i Adam mogłoby rozpocząć rewolucję przeciwko dyktaturze androidów z pomocą swoich przyjaciół: Bernarda i Staruszki. W świecie, w którym cywilizacja starego i zużytego modelu człowieka jest w ruinie, w podziemiach, w praskich slumsach, ale istnieje, nadal trwa i nadal się broni. W którym stare magiczne pudełko, jak telefon w „Matriksie”, wywołuje nas do innego świata: już nie wirtualnego, ale realnego. W którym powrót do przeszłości mógłby okazać się konieczny, by ocalić świat przyszłości.

prof. Szymon Wróbel

Zacznę od nieoczywistej przynależności kategorialnej scenariusza. Przyjmuję, być może pochopnie, że „Człowiek z magicznym pudełkiem” jest rodzajem *soft science-fiction*, jednak takim w którym jest więcej *soft fiction* niż *hard science*. Dłatego twierdząc, że ten scenariusz winien być czytany w kontekście kultury pop: filmów pokroju „Dnia świstaka” (1993),

„Surogatów” (2009), czy „Facetów w czerni” (1997, 2002, 2012). To nie „Blade Runner” (1982) Ridleya Scotta, to nie „Solaris” Stanisława Lema lub inne powieści (albo ich ekranizacje) Philipa Dicka, stanowią klucz do tego utworu, ale właśnie cała przesłona masowej pop-kultury, na przykład trylogia „Matrix”. Nie wykluczam jednak, że „Metropolis” (1927)

Fritza Langa stanowi tu trudny do ominięcia punkt wyjścia. W rezultacie elementy komediowe i pop-kulturowe są w tym scenariuszu tak silnie splecione z elementami „poważnej diagnozy socjologicznej” oraz archetypami „kultury wysokiej” (nawiązania do powieście George’a Orwella lub Księgi Salomona), że samo rozróżnienie tych dwóch poziomów zostało w dużym stopniu zakwestionowane.

W rezultacie mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju nie tyle utopii lub antyutopii, ale dystopii, czyli opisu „złego miejsca” lub „złych miejsc”. Scenariusz „Człowieka z magicznym pudełkiem” jedynie odzwierciedla nasz lęk przed utopią, a może raczej pamięć po „zrealizowanych utopiach”. Rozważam jednak także hipotezę heterotopii, tj. „innej (pokreślonej) utopii”. Michel Foucault pisze: „Najpierw są utopie. Utopie są miejscami (*emplacements*) bez rzeczywistej przestrzeni. Są miejscami, które wobec rzeczywistej przestrzeni społeczeństwa pozostają w ogólnej relacji bezpośredniej lub odwróconej analogii”. Po utopiach nadchodzą antyutopie, które są negacją samego pragnienia budowania innych miejsc. Na końcu zjawiają się heterotopie, czyli „miejsca rzeczywiste”, miejsca, które wyznaczone są organizacją społeczną i polityczną, i są czymś w rodzaju „kontr-miejsc”. Heterotopie to nie abstrakcyjne światy, ale konkretne materializacje, to nie wspólnoty z porządku wyobrażonego, ale społeczeństwa z porządku realnego. Foucault twierdzi, że są one rodzajem „efektywnie odgrywanej utopii”. Heterotopie to wcielone, odwrócone i ukonkretnione abstrakcje. Czy scenariusz „Człowieka z magicznym pudełkiem” pozwala w nim rozpoznać „efektywnie odgrywaną utopię”? Tak, jeśli potraktujemy ten scenariusz jako zniekształcony opis „tu i teraz”, jako parodię dnia dzisiejszego, dnia, w którym stan wyjątkowy stał się normalny, a aberracja stała się regułą! „Człowiek z magicznym pudełkiem” nie jest opowieścią o przyszłości, ale o zrealizowanej (urządzonej) terażniejszości, a autor próbuje przekazać sugestię, że przyszłość już jest.

Przywołania sentencji z Biblii dadzą się być może uzasadnić w scenariuszu właśnie jako odwołania do negatywnego obrazu raju: Adam i Ewa (Goria) daremnie poszukują swojego miejsca wspólnego, „miejsca wymiany wzajemności”. Nigdy go nie znajdują. Albo „realne” jest po stronie Adama, a Goria staje się „tylko” fantazją, albo „realne” jest po stronie Gorii, a Adam okazuje się czystym fantazmatem. Nigdy Goria i Adam nie są równocześnie i tak samo realni, albo tak samo fantazmatyczni. W końcowej scenie scenariusza Adam budzi się w szklanej wannie przyszłości i słyszy: „Przykro mi, ale nie umiemy panu pomóc. Osoba, o którą pan pyta, nie występuje w rejestrze Nowego Miasta”. Goria zrywa się natomiast mokra ze snu i nasłuchuje nadejścia Adama, ale nie słyszy nic więcej

poza „muzykę ALFA”. Adam wchodzi do miejsca, gdzie porzucił Gorię, ale jej już tam nie ma.

Scenariusz tego filmu skłonił mnie do jeszcze innej wstępnej refleksji. Zastanawiałem się od samego początku mego spotkania z „Człowiekiem z magicznym pudełkiem” na co może sobie pozwolić polskie kino *science-fiction*? Otóż, twierzę – być może ponownie pochopnie – że polskie kino *science-fiction* musi być oparte na jakimś „chwycie”, „podstępnie”, „triku”. Nigdy nie opiera się na rozbudowanej warstwie futurologicznej, scenograficznej, ale na jakimś prostym pomysłem, „intelektualnym przekręceniu”. Tak przecież jest we wszystkich prawie filmach Juliusza Machulskiego, począwszy od „Seksmsisji” (1983) po „AmbaSSade” (2013). W tym scenariuszu mamy pewne wątki i schematy obecne już u Machulskiego. Podobnie jak u reżysera „Ile waży koń trojański?” mamy tu do czynienia z żonglerką dwoma światami, nieoczekiwanym przechodzeniem z jednego do drugiego miejsca. Jest zatem „założony rok 1957”, i bardzo nieprecyzyjnie opisana przeszłość z tego okresu, oraz „rok Nieznany”, który należy do „nieokreślonego Teraz/Potem” (2012?). Przyjmijmy na chwilę, że rok 1957 jest realnością (realnym), a „Teraz/Potem” fantazmatem. Oczywiście, przeciwna hipoteza, byłaby równie uprawniona. Tak czy inaczej, istotą pomysłu autora, jego „chwycem” jest możliwość podróży z jednego do drugiego świata za sprawą fal radiowych. Oto główny szwindel (*schwindel*) – cygaństwo, machinacja, oszustwo, szachrajstwo, „zawrót głowy” scenariusza „Człowiek z magicznym pudełkiem”. Magiczne pudełko to rodzaj stacji nadawczej, z perpetuum mobile w środku. Magiczne pudełko, czytane technicznie, jest na temat teleportacji. Muzyka, np. Edwarda Benjamina Brittena i jego „The Young Person’s Guide to the Orchestra” to muzyka somnambuliczna, która umożliwia „podróż astralne”.

Wiemy z historii, jak wyglądała rzeczywistość roku 1957, ale czy wiemy jak wygląda społeczeństwo niekierowanego „Teraz/Potem”? Jest w opisie tego społeczeństwa coś ze „społeczeństwa orwellowskiego” z „1984” – prole mieszkają w osobnych dzielnicach, do których co prawda wolno zachodzić członkom Partii, ale ten proces „spacerowania” jest kontrolowany. To społeczeństwo jest trochę biopolityczne, jak w narracjach Michela Foucaulta: władza tam sprawowana jest władzą nad życiem. Jest w tym społeczeństwie coś z opisów Ulricha Becka i Anthony Giddensa, a zatem „społeczeństwa kontrolowanej katastrofy” – istnieje zbiorowe „zarządzanie strachem” lub „globalnym ryzykiem”: widzimy przecież samoloty, które rozbijają się o wieżowce. Wreszcie jest to „społeczeństwo permanentnej kontroli”, diagnozowane przez Gillesa Deleuze’a, w którym istotną rolę gra nie „podpis”, lecz „cyfra”: „cyfra” jest hasłem, podczas gdy „społeczeństwami dyscyplinarnymi” zarządza się przy pomocy „rozkazów”. Numeryczny język kontroli składa się z cyfr, otwierających dostęp do informacji lub

1. Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6, 2005, s. 120.

wzbraniających go. Nie mamy tu już do czynienia ze sprzężeniem masa-jednostka, ale z populacją, w której masę stały się wzorami, danymi, bankami.

Przyznam się jednak, że miałem kłopot z wyobrażeniem sobie tego totalitarnego, biopolitycznego, pełnego cyfr społeczeństwa przyszłości, tego nowego Metropolis. Domagaliśmy się większej precyzji w opisie miasta i jego struktury. Ponadto nie robią już na mnie wrażenia kolejne wizje totalitarnych systemów, który ściąga się ze sobą w radykalizmie. Owszem, z pewnością, jesteśmy świadkami generalnego kryzysu wszystkich przestrzeni zamknięcia – więzienia, szpitala, szkoły, fabryki, rodziny, ale czy przyszłość/teraźniejszość musimy sobie wyobrażać zawsze jako przepełnioną demonami kontroli, nowej stratyfikacji społecznej, nierówności, złej technologii, etc.? Czy nie jest to powielanie schematyzmów naszej wyobraźni?

Jedynym intrygującym szczegółem, jaki otrzymujemy w „Człowieku z magicznym pudełkiem” jest informacja, że nowe społeczeństwa opanowały do perfekcji sztukę sprzątnia. Jedyną też naprawdę złożoną postacią jest android Bernard, który przekazuje Adamowi jasne instrukcje zamiatania: „Tam nie sprzątasz. Tam jest ściśle tajnie. Tam pracuj, a nasi panowie, nasi dobroczyńcy, nasi chlebodawcy i opiekunowie... Tam się nie zbliżaj. Tam sprzątają starsi stopniem. Jak cię tam zobaczą... Odkurzasz podłogę, układasz na biurkach. Znajdziesz wartościową rzecz, chowasz do szafki. Na końcu opróżniasz kosz i przechodzisz dalej”. Czy jedyną aktywnością człowieka przyszłości, ponowoczesności, będzie odkurzanie (katalogowanie „śmieci”) po „oświeconym człowieku” przeszłości?

W miarę lektury „Człowieka z magicznym pudełkiem” pomyślałem, że może zbyt wiele wymagam i jestem zbyt surowy żądając od scenariusza precyzji futurologicznej i faktograficznej i zacząłem odczytywać go nie według klucza socjologicznego, ale psychoanalitycznego, tj. dostrzegać w tekście materiał na film na temat związku pragnienia z fantazją, tj. antropologiczną fantasmagorię. Ten pomysł „złożenia” i „połączenia” pragnienia i fantazji jest dość prosty i wykorzystywany w przeszłości wielokrotnie, jednak stale intrygujący. Jego zamierzenie jest oczywiste: zburzyć nasze naturalne poczucie rzeczywistości. Mniej oczywiste wydaje się zadanie nam pytania: czym jest pragnienie? W szczególności, czym jest męskie pragnienie?

W swym czytaniu „psychoanalitycznym” przyjmuję, że główne pytanie scenariusza „Człowieka z magicznym pudełkiem” jest następujące: czy nasze fantazje są niezrealizowanymi pragnieniami, a przyszłość jest niespełnioną teraźniejszością? Adam z 1957 roku pyta Gorię: „Goria? Co to za imię? Zdrobnienie od Fantasmagoria?” Kobieta w tej interpretacji

jest tylko męskim wyobrażeniem. Tak rozumiany fantazmat nie byłby niczym innym jak jedynie życzeniem (*ein Wunsch*), raczej naiwnym pragnieniem – tak jak wszystkie życzenia – pozostawania w polu oddziaływania tego fantazmatu. Goria przecież słyszy na swój temat następujący sąd: „Nie wyglądasz dziecko na ducha. Raczej na materializowane pragnienie”.

Jest jednak inna interpretacja. Być może w słowie „fantazmat” nie ma nic deprecjonującego, w szczególności nie jest to stan niezaspokojenia i halucynacyjnej reakcji na ten stan, a raczej wyobrażenie rozumiane jako „pojęcie”, *Vorstellung*, które nadaje naszym pragnieniom „materialne współrzędne”, to jest dostarcza scenariusza, wedle którego pragnienie może się spełnić nie tylko jako postulat, lecz także jako „przedmiot” konkretnego miejsca i czasu, tj. heterotopia właśnie. Fantazmat stanowi zatem możliwość przepisania i przetłumaczenia wymiaru symbolicznego pragnienia na wymiar materialny². Powiedzmy jaśniej: w tej interpretacji fantazmat nie jest „wyobrażeniowym spełnieniem” niespełnionego materialnie pragnienia, ale sposobem podtrzymywania pragnienia. Adam wymyśla Gorię, aby być w ogóle „bytem pragnącym”. W przeciwnym razie byłby jak Bernard, czystym androidem.

Zastanawiałem się jednak, o czym ten film jest poza fantazją? Czy o podróży? W pewnym momencie otrzymujemy informację, że w PRL nie można było podróżować, czyli sugestią, że reżim komunistyczny zablokował „pragnienie podróży”. „Późniejsza” wersja Adama jest wersją, która nie została spełniona. Adam w reżimie totalitarnym zablokował „wołę przygody” i skazał się na fantazję. Jednak „przyszły Adam”, który też jest otoczony „aksamitnym” totalitaryzmem, wyzwała w sobie pragnienie, które jest pragnieniem rewolucji konserwatywnej, pragnieniem melancholika, chcącego powrotu do przeszłości. Cały pomysł tego scenariusza, moim zdaniem, polega na propozycji pewnej pętli czasu i pragnienia, a zatem na tym, że mamy prawo poczuć się zagubieni w relacjach między przyszłością i przeszłością, tj. rozbieżnością i niewspółmiernością, „rozchwianiu” spawu fantazmatu i pragnienia. Mówiąc najprościej: pragnienie zostaje w socjalizmie, a fantazmat – w aksamitnej totalitarnej przyszłości (lub na odwrót). I nigdy pragnienie i obiekt (fantazja) nie mogą się spotkać.

Dlatego konkluzję scenariusza odebrałem jako mocniejszą, niż tylko jako prostą tęsknotę za latami „oldskulowymi”, ale jako otwartą sugestią, że w świecie nie ma w ogóle miejsca dla fantazji. Fantazja jest jakby „porwana” i „oderwana”, tj. pozbawiona grawitacji, nigdy nie może pojechać się i połączyć ani z osobą, ani z miejscem, ani z konkretnym czasem. Należy oczekiwać „Człowieka z magicznym pudełkiem 2”, w którym Adam z „przyszłej teraźniejszości” zostanie wysłany do przeszłości PRL-u, by niczym terminator, uniemożliwić

2. Zob. Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

narodziny aksamitnych dyktatorów i liberalnych technik biowładzy! Czy w tym celu musiałby unicestwić inżyniera Emfazeo? Nie wykluczam tego kryminalnego rozwiązania.

Być może jednak to zbyt zawile pomysły i wszystko jest znacznie prostsze. Być może jest to film o banalnym, niespełnionym życiu. Jeśli dobrze pojmuję logikę zdarzeń, to kluczowe znaczenie ma postać staruszki, córki Stefańskiego (o ile dobrze ją identyfikuję jako Sąsiadkę, z „drugiego życia”), która jest jedynym świadkiem realnych zdarzeń. Staruszka jest wreszcie jedynym łącznikiem pomiędzy dwoma światami. To, co ona widziała jest też jedynym zakotwiczeniem realnego w tym filmie, a jej wiedza przemycona do przyszłości mówi nam, że rzeczywistość jest banalna. Przypomnijmy jej opowiadanie: „SĄSIADKA: Mój Adam umarł w 1957 roku, podczas jednej z sesji. Namiętny romans z panią z dobrego domu, skończył się pobiciem Adama przez zaborczego ojca. Pobicie krwakiem... Banalne... Mógł tyle dobrego zrobić dla nauki”. To jednak nie koniec. Banał tej czysto „przyczynowej” historii ma swój ciąg dalszy. Sąsiadka (staruszka) bowiem dopowiada: „A pani chłopiec wygląda mi na zmaterializowaną wizję przyszłości, naszego Adasia. Prędkiej czy później musiał tu trafić. Przeogromna moc ludzkiej myśli, mówiłam pani... GORIA: A ja?... Sąsiadka podchodzi do Gorii, łapie ją za rękę, maca. SĄSIADKA: Nie wyglądasz dziecko na ducha. Raczej na zmaterializowane pragnienie”. Kluczowe jest tu wyrażenie: „przeogromna moc ludzkiej myśli”. Czyżby sam Bodo Kox w nią wierzył?

Wedle relacji Sąsiadki, Adam był po prostu asystentem Stefańskiego i jego „królikiem doświadczalnym”. W dzień pracował nad telewizją, nocami – nad podróżami astralnymi. I pewnego dnia 1957 roku przypadkowo został pobity. A czemu został pobity? Bo chciał uwieść kobietę nie ze swojej klasy i w efekcie powstał w jego głowie krwaki, który spowodował śmierć. To jest cały banał życia Adama, życia tak naprawdę niebyłego, kompletnie niespełnionego, przedwczesnie zakończonego. W rezultacie, można by twierdzić, że w świetle scenariusza, Adam nie przeżył swojego życia. Przyszłość jest opowiadana tylko po to, żeby on to swoje życie wreszcie przeżył, aby uzyskać „drugą szansę”. No i dostaje drugą szansę, którą ponownie marnuje.

Czytałem z napięciem do końca scenariusz, bo chciałem się przekonać, w jakim świecie bohaterowie znajdują się na stacji końcowej? Gdzie nastąpi ich zakotwiczenie? Koniec Adama jest ponownie banalny i znormalizowany: budzi się w szpitalu i łąduje w reżimie biopolitycznym jako ktoś, kto nadal ma niespełnione życie, jest nadal „nikim”. Jego próba wyrwania się z „nicości wyobrażeń” do „realnego” zupełnie się nie powiodła. Nic się w jego położeniu nie zmieniło. Wzbudzenie fantazji okazuje się fiaskiem. Goria natomiast usłyszy ze strony sztabu medycznego następującą diagnozę: „Przykro mi.

Pani narzeczony jest w śpiączce. Nie jest to stan wynikający z fizycznych przyczyn, jak po wypadku. Nie wiemy co mu jest”. Być może jest to psychoza katatoniczna.

Jest jednak inny wielki temat, „Człowieka z magicznym pudełkiem”: biblijny motyw Adama i Ewy, a w rezultacie kobiecości, czyli, jak się już powiedziało, „fantasmagorii”. Czy kobieta jednak w tym scenariuszu staje się czymś więcej niż męską fantazją? Czy mamy tu zarysowane ściśle „formuły kobiecej seksuacji”? Przyjmuję, że mężczyzna (Adam) reaguje na możliwość „wypalenia pragnienia” trzymając się obsesyjnych rytuałów uwodzenia, które mają zapobiec zniknięciu obiektu pragnienia. Kobieta (Goria) natomiast reaguje na koniec inaczej, nie rezygnuje z miłości i nigdy nie zanurza się w obojętności. Niewykluczone, że wniosek jaki mamy z tego wyprowadzić jest następujący: kobieta może uzyskać największą pewność co do swojej wartości jako obiektu pragnienia fantazjując o mężczyźnie, który zawsze jej pragnął. Tym mężczyzną jest Adam. To jest prawdopodobna ścieżka libido Gorii. Adam jest ponownie materializacją kobiecej fantazji.

Wielkie pytanie, nieograniczone tylko do treści tego scenariusza, brzmi: czy istnieją jeszcze jakieś inne rozwiązania w tej topografii miłości, inne sposoby ujęcia i wejścia, exodusu i zakotwiczenia tej płataniny uczuć, pragnień i fantazji? Poświęcenie Gorii stanowi niestety tylko część męskiej fantazji, z której ta postać powstała. Potraktowane tej fantazji jako elementu „definicji kobiety” jest przecież kolejną szwinstyczną męską fantazją. Jeśli chodzi o relację kobieta-mężczyzna, to nawet jeśli zaakceptujemy hipotezę o poświęceniu kobiety, Gorii, na rzecz Adama, natychmiast zauważymy, że ta ofiara jest bezcelowa, daremna. Realnej relacji kobieta-mężczyzna w „Człowieku z magicznym pudełkiem” właściwie nie ma. Jest tylko relacja z własnym wyobrażeniem. Dlatego być może Bodo Kox jest bliski zacytowania formuły Jacquesa Lacana – nie istnieje związek seksualny (*Il n'y a pas de rapport sexuel*).

Na koniec wracam do socjologii. Historia „Człowieka z magicznym pudełkiem” dotyczy aksamitnych reżimów biowładzy. Już na pierwszych stronach czytamy: „Rząd usunął panu pamięć, by przywrócić pana do społeczeństwa, nie musząc pozabawiać życia fizycznego”. W nowym społeczeństwie władza nie zajmując się już śmiercią uznała, że czymś bardziej ekonomicznie uzasadnionym jest podtrzymywanie ciała przy życiu. Autor z całą siłą i premedytacją zaczyna od opisanego współczesnych reżimów liberalnych jak reżimów tyranicznych. To nakazuje czytać ten scenariusz tropami rozrysowanymi przez

3. W sprawie męskiej i kobiecej „logiki seksuacji” patrz teksty autorów: Alain Badiou, Elizabeth Bronfen, Darian Leader, Jacques-Alain Miller, Geneviève Morel, Renata Salecl, Eric L. Santner, Colette Soler, Paul Verhaeghe, Slavoj Žižek, Alenka Župančič w: *Sexuation*, (Ed.) Renata Salecl, Duke University Press: Sic Series 2000.

współczesnych teoretyków biowładzy: Michela Foucaulta, Giorgio Agambena, Michaela Hardta, Antonio Negriego, i innych. Czujemy, że kontekstem dla „Człowieka z magicznym pudełkiem” jest współczesne „społeczeństwo zdrowia”, być może w przyszłości zastąpione „społeczeństwem eugenicznym”, w którym możliwe będzie nie tylko zapobieganie najróżniejszym ułomnościom wrodzonym, ale i modyfikowanie genu już urodzonych ludzi, łącznie z udoskonalaniem ich funkcji poznawczych oraz drastycznym opóźnieniem procesów starzenia się tkanek. Zastanawia mnie stosunek autora scenariusza do medycyny i techniki w ogóle. Problem polega na tym, że nie uzyskujemy żadnych dodatkowych informacji na temat tego, jak ta władza zarządza życiem, poza kilkoma scenami panoramicznymi, np. niszczenia wieżowca. Ubóstwo wyobraźni technologicznej autora scenariusza jest dla mnie trochę zaskakujące i rozczarowujące.

To ubóstwo wyobraźni technologicznej objawia się w jeszcze jednym ważnym momencie. Wielkim niespełnionym tematem

scenariusza jest postać „wielkiego hipnotyzera”, inżyniera, psychotronika, pisarza, tłumacza literatury pięknej, autora książek z dziedziny parapsychologii, aktora i reżysera: Lecha Emfazego Stefańskiego (w scenariuszu: inżynier Emfazy). Szkoda, to niewykorzystana szansa, która pozwoliłaby lepiej wpleść do fabuły element *science* i wytłumaczyć cytaty z Biblii, w szczególności ten główny: „A kto pomnaża poznanie, ten pomnaża cierpienie” (Ks. Salomona 1:18). Czyż Adam nie staje się w scenariuszu bojownikiem o prawo do niewiedzy? Adam mówi: „...więc mam prawo nie wiedzieć. W zasadzie nie pamiętać, kto to był Żerard”. Zachęcałbym Bodo Koxa do mocniejszego ujawnienia tego żądania „prawa do ignorancji”. W społeczeństwach, aspirujących do miana „społeczeństw wiedzy”, jest to podstawowe prawo. Stanisław Lem wymyślił kiedyś dyscyplinę naukową nazwaną ignorantyką, która mówiła o tym, czego jeszcze nie wiadomo. Być może jednak potrzebna jest nam nie tyle wiedza o niewiedzy, ile niewiedza (ignorowanie) już rozpoznanej wiedzy.



— SCENARIUSZ 3 —

LILI

Autorzy:

WOJCIECH SARAMONOWICZ
MARCIN WRONA

prof. Tadeusz Cegielski

Zgadzam się z wyrażoną w tym gronie opinią, że „Lili”, melodramat autorstwa Wojciecha Saramonowicza i Marcina Wrony, to historia, z którą dzisiejsi 30 i 40-latkowie mogą się do pewnego stopnia identyfikować. Mamy tu sprawnie i ciekawie opowiedzianą historię miłosną, nietypową, gdyż rozgrywaną się w dobie niemieckiej okupacji, a jej bohaterami są przedstawiciele wrogich sobie nacji: Polka i Niemiec, oficer SS. Jest tu sporo ostrego seksu – który jak wiadomo zbliża narody – oraz rodzące się uczucie między ofiarą i jej katem. W tle miłosnego dramatu pojawia się Holocaust i problem polsko-żydowski. Także stosunek artystów, zwłaszcza tych od lekkiej muzy, do kwestii występowania – lub nie – na scenach teatrów licencjonowanych przez okupanta.

Piosenkarka Lili, tytułowa postać filmu, to osobowość kreowana przez bieg wydarzeń. Wydaje się bardziej budzić współczucie niż intrygować – po prostu jeszcze jedna ofiara wojny. Skojarzyła mi się ta opowieść o Lili z Alei Ujazdowskich w Warszawie z losami realnej postaci, Iny Benity. Aktorka, śpiewaczka i tancerka urodzona w 1912 roku w rodzinie o żydowskich korzeniach, Janina Ferow-Buĥak, przyjęła sceniczny pseudonim Ina Benita. Miała wszelkie dane, by zrobić karierę, do której też wszelkimi siłami dążyła: talent, niezwykłą urodę i to coś jeszcze – kocie ruchy, kusielskie spojrzenie i czuprynę farbowanych na blond włosów, słowem elektryzujący wręcz sex-appeal. Mam prawo sądzić, że autorzy scenariusza nieprzypadkowo przywołują (s. 16) komedię filmową „Sportowiec mimo woli”, w której to główną postacią kobietą kreuje właśnie Ina Benita. O tym filmie, zrealizowanym w 1939 roku, który premierę miał już w czasie okupacji, wspomnę jeszcze w dalszym ciągu wypowiedzi.

Nie kryję, że wolałbym obejrzeć film na podstawie biografii rzeczywistej Iny Benity, zwłaszcza że była ciekawsza i bardziej dramatyczna niż los fikcyjnej Lili. Choć najważniejsze elementy tej biografii znalazły się w scenariuszu: perspektywa wielkiej kariery u progu II wojny światowej, niezgoda na wegetację w okupowanej Warszawie i w związku z tym decyzja o przyjęciu angażu w licencjonowanych przez okupanta teatrach i kabaretach (u Benity tym bardziej niezwykła, że była Żydówką, a nie Polką, jak bohaterka „Lili”), potępienie ze strony środowiska artystycznego i podejrzenie o współpracę z gestapo, romans z niemieckim oficerem – (w przypadku Benity z Austriakiem, Otto Haverem). Rzeczywista bohaterka przeżyła jeszcze, wraz z kochankiem i zarazem ojcem swego dziecka, oskarżenie o *Rassenschande* (zhańbienie rasy), uwięzienie na Pawiaku, gdzie w kwietniu 1944 roku urodziła dziecko. Wreszcie uwolnienie (w tajemniczych okolicznościach) z więzienia w dniu 31 lipca (!) i śmierć wraz z dzieckiem

(prawdopodobnie w kanałach) podczas Powstania. Życie napisało jeszcze jeden niezwykły scenariusz, przy którym błędnie inwencja autorska. Co równie ważne: rzeczywista postać, Ina, staje nieustannie wobec wyborów, których też – mądrze lub niemądrze – suwerennie dokonuje. Jest panią swego losu. Lili, w przeciwieństwie do niej, to smutna marionetka we władzy Przeznaczenia. Gdy nie mamy wyboru, nie uczestniczymy już w dramacie życia, jesteśmy li tylko postaciami z greckiej tragedii.

Chciałbym przeanalizować trzy aspekty scenariusza Wojciecha Saramonowicza i Marcina Wrony. Jeden, ten najważniejszy, został już wspomniany w dyskusji: stereotypowy obraz rzeczywistości oraz stereotypowe postaci: *femme fatale*, dobrego Niemca, złego Polaka, bezsilnego Żyda, które znamy z wielu filmów. Stereotyp Niemca-hitlerowca wymagałby tu oddzielnego, obszernego studium. Na użytek niniejszej opinii zauważmy jedynie, że w kulturze popularnej, a zwłaszcza w serialach tv (od „Stawki większej niż życie” po „Czas honoru”) postaci oficerów Gestapo, SS czy Abwehry, a więc ludzi kierujących zbrodniczą machiną, urosły do rangi równorzędnych z postaciami ich mniej lub bardziej bohaterskich polskich przeciwników. Nie znaczy to, oczywiście, że otrzymaliśmy jakieś odważniejsze próby wnikięcia w psychikę i motywacje „czarnych charakterów”. Postaci „złych” są tu po prostu malownicze, jako że zło jest atrakcyjne, co gorsza – fotogeniczne!

Przedstawienie Niemców (i ich nikczemnych pomocników z *Reichs- und Volksliste*) w scenariuszu „Lili” nie odbiega od tego schematu. Z jednym przecież wyjątkiem: „źli” mają swoje słabości, w konkretny wypadku są to uczucia do kobiet. Uczestniczymy więc w dramacie miłosnym, który w przeciwieństwie do historycznego, związanego z Benitą i Haverem, toczy się w sposób niebanalny. Równocześnie jednak mało wiarygodny, jeśli idzie o wojenne realia. Niełatwo uwierzyć nam, że Michael Klaus zakochany w pięknej Lili nie tylko fałszuje metrykę Polki, by zrobić z niej Niemkę. Także gotów jest pogodzić się z tym, że przechowuje ona w swym domu Żyda. Związek przedstawiciela „rasy panów”, szczególnie oficera SS z Polką, stanowił karane śmiercią przestępstwo. Inaczej jednak niż w przypadku związku Ottona z Iną, jawny romans hauptsturmführera Michaela Klause z Lili Madecką jest tolerowany przez komendanta policji i SS dystryktu warszawskiego, Ernsta Gebharda. Gebhard ogranicza się do ojcowskich napomnień wobec Klause, grozi cofnięciem awansu, co podwładny zbywa twierdzeniem, że przecież jego partnerka nie jest Polką, lecz Niemką. Trudno przyjąć do wiadomości, że szefostwo policji patrzyło przez palce na podejrzaną

związek. Kryła się za nim nie tylko interesowność aktorki, ale i możliwość szpiegowstwa z jej strony na szkodę III Rzeszy – jak w przypadku bohaterki z filmu Paula Verhoevena „Czarna księga” (2006). Rachela/Ellis, jak Ina Benita przeфарbowana na jasny blond Żydówka, nawiązuje romanse z wysokimi oficerami niemieckimi i staje się świadomie, z własnej nieprzymuszonej woli, agentką podziemia. Chce coś znaczyć, mieć aktywną rolę w dramacie, który się rozgrywa. Z punktu widzenia widza, który obejrzał ten czy podobny mu film oczywiście jest, że kochanka wysokiej rangi oficera musiałaby znaleźć się natychmiast pod lupą.

W scenariuszu „Lili” Niemcy to bestie, ale bestie bezbronne wobec wdzięków kobiecych. Znany jest oczywiście fenomen swoistego rozdwojenia psychicznego w przypadku wielu hitlerowskich oprawców. Nawet komendanci obozów zagłady potrafili być czułymi mężami, wzorowymi ojcami itp. Jednak ten mieszczański ideał szczęścia nie miał zastosowania w przypadku takich postaci jak scenariuszowcy Klaus. Związek z Polką, w dodatku artystką kabaretową, „kobietą wyzwoloną”, był z definicji niebezpieczną, szaloną wręcz przygodą, która z tamtym lukrowanym wzorem nie mogła mieć nic wspólnego.

Kolejna grupa stereotypów to postaci Polaków i Żydów (czy raczej Żydów polskiego pochodzenia). Ich relacje z okupantem tworzą oś dramaturgiczną opowieści. W tle melodramatu mamy kwestię Zagłady. Bohaterowie o pochodzeniu żydowskim stanowią grupę wiodącą, jeśli idzie o świat artystyczny, świat kabaretów (także literackich), teatrzyków rewiowych, filmu z jego piosenkarskimi szlagierami. Ten krąg zawodowy i towarzyski reprezentują w „Lili” postaci poetów Juliusza Mandela, jego syna Dawida, oraz Bronisław Lidner, kompozytor. To ludzie, bez których kariera Lili nie byłaby możliwa. Tworzą dla niej, a Juliusz Mandel należy do ekskluzywnego grona byłych kochanek Lili. Kiedy za żydowskimi przyjaciółmi bohaterki zamkną się mury getta, będzie należała do tych nielicznych, którzy gotowi będą pomóc. Pomoc, jakiej udziela, jest odruchowa, spontaniczna. Adresowana jest do Juliusza Mandela, ale los sprawia, że trafia do jego syna. Lili stanie się zakładnikiem sytuacji, w której w jej mieszkaniu, w schowku po sejfie ukrywa się Dawid. Fakt ten staje się przyczyną kolejnych, dramatycznych zaburzeń w egzystencji artystki wraz z jej ostatecznym upadkiem. Nie życiem, ale reputacją w oczach polskich przyjaciół płaci za milczenie Niemców w sprawie Dawida. Żydzi w tym historycznym dramacie stanowią postaci bierno; ich obecność, konieczność niesienia im pomocy to wyroki czy narzędzia w rękach Losu.

Warto również przyjrzeć się obrazowi Warszawy narysowanemu w „Lili”, zarówno tej przedwojennej, jak i okupacyjnej. Warszawa ze scenariusza zdecydowanie przegrywa

w konfrontacji z realnym miastem, podobnie jak bohaterka ze swym historycznym pierwowzorem. Miasto w filmie jest dwuwymiarowe i pocztówkowe, jak w popularnych dziś albumach, w których prezentuje się zachowane dokumenty dawnej świetności: „widać ulice pięknej, chociaż zaśniewanej przedwojennej Warszawy: oświetlone ulice, chodniki z pięknymi latarniami, po ulicach jadą samochody” (scena 3, s. 2). Zgoda, podobne oblicze miasto też ukazywało: w okolicach Alei Ujazdowskich, Alei Róż, Piusa IX, Marszałkowskiej, ale biedy było tu dziesięć razy tyle co bogactwa, a pojazdów konnych cztery razy więcej niż mechanicznych. Wraz z opływającą w luksusy bohaterką przenosimy się do pięknych wnętrz, rozmawiamy z oficerami w paradnych mundurach, czy też z cywilami w „eleganckich garniturach”. Świat „Lili” stanowi dokładne odbicie upiękzonego, podkolorowanego świata przedstawionego w rodzinnych komediach i melodramatach filmowych sprzed wojny. Zapewne to świadomy zabieg inscenizacyjny ze strony Autorów. Pytanie jednak, czy nie obniża on radykalnie wiarygodności przedstawionego w nim świata? Pytanie szczególnie dotyczy okupacyjnej części filmu. W tej zaś roi się o drobnych błędów i nieścisłości. Przykładem choćby owa kamienica „przy Champs Elysees Warszawy”, czyli pod adresem „Aleje 34”, w której zamieszkuje bohaterka. Reprezentacyjny bulwar stołeczny stanie się teraz – jako Adolf-Hitler Allee – centrum dzielnicy niemieckiej. Polacy zostaną z niej bezwzględnie usunięci; nie ma więc możliwości, aby Lili Madecka pozostała w swym apartamencie. Podobnie bez szansy będzie dorzecz Kocur – chyba że jako *Herr Koltzur* podpisze volkslied. Ale wtedy nie będzie mógł odgrywać dobrego patrioty i donosić na lokatorów. Owe błędy i potknięcia mają swoje konsekwencje: w ich wyniku powstają fałszywe sytuacje dramaturgiczne.

Kolejna kwestia warta omówienia to obraz środowiska artystycznego, ludzi otaczających główną bohaterkę. Mamy w scenariuszu świat warszawskich teatrzyków i kabaretów: aktorów, śpiewaków, reżyserów, dyrektorów i właścicieli lokali, kompozytorów, tekściarzy, sławnych i bogatych w latach pokoju, i dzielących los miasta podczas okupacji. Przedstawienie go w polskiej kinematografii ma długą i bogatą tradycję. Już z kilku dziesiątek międzywojennych komedii i melodramatów (łącznie z mającymi premiery po 1939 roku filmami „Złota Maską” oraz „Ja tu rządzę”) wynika jasno, że zawód aktorki, piosenkarki lub tancerki dla kobiety, zaś właściciela teatru rewiowego lub piosenkarza dla mężczyzny, stanowią cel marzeń wszystkich śmiertelników, zmęczonych pracą na posadach subiektywów sklepowych lub biuralistów. Do tego stereotypu nawiązali twórcy filmów powojennych; wspomnę tu jedynie „Halo Szpicbródka” Janusza Rzeszewskiego i Mieczysława Jahody (1978) oraz „Lata dwudzieste, lata trzydzieste” (1983) Rzeszewskiego, które cieszyły się wielkim powodzeniem.

Podkreślmy, że w scenariuszu „Lili” postawy i losy artystów w okresie okupacji przedstawione zostały zgodnie z historyczną rzeczywistością. Pierwsze tygodnie i miesiące wojny pozwalały jeszcze łudzić się nadzieją, że w nowej sytuacji można będzie grać na scenie i uczciwie zarabiać na życie. Okupant zamknął co prawda Teatr Narodowy, a jego nowoczesną, obrotową scenę wywiózł do Rzeszy, ale już działający z jego ramienia Ivo Rott obiecuje reaktywację jakiegoś bliżej nieokreślonego teatru. Kusi bohaterkę perspektywą kontynuacji wielkiej kariery scenicznej. Otworem mają stać przed nią teatry Wielkiej Rzeszy i państw z nią związanych. Sytuacja ta jest w pełni wiarygodna. Podobnie kuszeni byli popularni aktorzy, szczególnie zaś artyści filmowi. Przykładem wspomniana już komedia „Sportowiec mimo woli”, zrealizowana w pierwszej połowie 1939 roku przez Mieczysława Krawicza. Była jednym z trzech filmów ukończonych tuż przed wrześniem, które z inicjatywy władz okupacyjnych miały premierę w Generalnym Gubernatorstwie. Aż w dwóch z nich główne role kobiece kreowała Ina Benita. Prawie nic nie wiemy zarówno o kulisach, jak i formalnej stronie transakcji. Czy premiery filmów odbyły się za wiedzą i zgodą producentów, czy otrzymali jakieś pieniądze? Temat pozostaje wciąż w sferze tabu, podobnie jak wiele innych związanych z realiami życia podczas niemieckiej okupacji.

Wraz z premierami polskich filmów w GG dotykamy delikatnej kwestii, która pozostaje kanwą okupacyjnej części omawianego scenariusza: postawy środowiska artystycznego wobec hitlerowskich porządków. Twórcy pochodzenia żydowskiego podzieliли – w większości – los wybitnego reżysera Henryka Szaro, który zginął w Getcie w połowie 1942 roku. W Powstaniu Warszawskim polegą popularni aktorzy: Józef Orwid i Franciszek Brodniewicz. Także radziecka strefa okupacyjna okaże się zabójczą dla artystów-Polaków: szwajcarski paszport zgubi Eugeniusza Bodo, oskarżonego o działalność szpiegowską. Ordonka uratowana z Pawiaka, wyjedzie do Wilna; stamtąd trafi do łagru w Uzbekistanie.

Równocześnie wielu artystów zdecyduje się występować w koncesjonowanych przez okupanta teatrzykach rewiowych; wśród nich Adolf Dymsha i Kazimierz Junosza-Stępowski. Obaj ściągają na siebie potępienie ze strony środowiska polskiego, zaś Junosza-Stępowski przyplaci życiem związek z konfidentką gestapo, Jagą Juno. Ta sprawa stanie się kanwą filmu Jerzego Sztwiertni „Oszołomienie” (1988). Do dziejów polskiej kolaboracji przeszedł również aktor Igo Sym, który podpisał volkslistę i został konfidentem. Wsławił się zadenuncjowaniem Ordonki. Za współpracę z gestapo wojskowy sąd podziemny wydał na niego wyrok śmierci, który wykonano w marcu 1941 roku. W scenariuszu „Lili” odpowiednikiem Igo Syma jest Ivo Rott; przyznać trzeba nieco bardziej ludzka wersja tego pierwszego. Jego los będzie jednak przesadzony:

Polska Walcząca wyda nań i wykona wyrok śmierci.

Surowe zrazu oceny okupacyjnej sceny polskiej jako narzędzia deprawacji społeczeństwa ustąpiły dziś bardziej zróżnicowanemu. Scenariusz „Lili” wpisuje się niewątpliwie w tę tendencję. Owszem, okupacyjna scena miała wybitnie rozrywkowy, frywolny charakter, ale kto uczyni z tego zarzut dziś, kiedy nie tylko prywatne teatry przyciągają widzów podobną ofertą? Jednym z okupacyjnych teatrów „dla wszystkich” była Kometa (założona w 1940 roku) przy ul. Chłodnej. Teatr poza swoją funkcją rozrywkową pełnił także rolę punktu przerzutowego żywności i leków dla pobliskiego Getta. Jego działalność przerwał dopiero wybuch Powstania, podobnie jak teatru Komedia czy Teatru Miasta Warszawy (*Theater der Stadt Warschau*).

Trzecia kwestia wymagająca rozważenia to język, którym posługują się postaci i który pojawia się również w warstwie muzycznej. W scenariuszu mamy bowiem dwa zupełnie różne języki: dialogów z jednej oraz piosenek z drugiej strony. Słyszemy współczesny, potoczny język bohaterów; brakuje przy tym zróżnicowania postaci od strony językowej. Równocześnie rodzi się pytanie jak się ma ta potoczna XXI-wieczna polszczyzna dialogów do polszczyzny kilkunastu piosenek. Piosenki odgrywają w scenariuszu ważną rolę i w większości pochodzą z międzywojennych filmów polskich. To one – i głównie one – przywodzą klimat lat 30. oraz 40. Warto więc zapytać jak się ma ich specyficzny, archaiczny dziś język do języka, jakim się posługują bohaterowie? Jaka powstaje między nimi relacja i który język jest ważniejszy? Innymi jeszcze słowami, pojawia się problem która rzeczywistość jest bardziej prawdziwa, zarazem istotna dla dramatu: rzeczywistość piosenek, która tworzy klimat i specyficzny narrację, czy też rzeczywistość kreowana przez bohaterów?

Na marginesie tej kwestii: wielki przebój „Pierwszy siwy włos”, autorstwa Kazimierza Winklera (tekst) i Henryka Huberta Jabłońskiego (muzyka), powstał w 1953 roku, dla filmu „Pożegnania” Hasa. Trudno więc, żeby był śpiewany w czasie okupacji (scena 38,39, s. 46-7).

Jeśli zinterpretujemy przekaz zawarty w „Lili” jako metaforyczny, zaś scenariusz jako dotyczący w gruncie rzeczy kwestii nam współczesnych, to tym ważniejsze okaże się – paradoksalnie – tło historyczne. Kultura popularna ma prawo, niejako z definicji, w sposób uproszczony dotykać ważnych zagadnień współczesności. Jednakże sam przekaz musi być wiarygodny pod względem realiów, zrobiony profesjonalnie. Dotyczy to nie tylko kina i literatury gatunkowej, szczególnie kryminału. Również w melodramacie o Lili Madeckiej wiarygodność szczegółów historycznego okaże się niezwykle ważna. Opowieść

przemówiłaby o wiele silniej, gdyby stało za nią profesjonalne przedstawienie postaci, sytuacji, miejsc. Gdyby miejscem dramatu okazało się prawdziwe miasto i gdyby zamieszkujący je ludzie byli mniej stereotypowi.

Inne jeszcze uwagi dotyczą opowieści ramowej, która rozgrywa się gdzieś na obrzeżach Warszawy, a także postaci Dawida. Sytuacja przedstawiona w „karczmie” jest niewiarygodna począwszy od tego, że tak nie nazywały się lokal, nawet podmiejski, w latach 40. XX wieku. Nasuwa się zwłaszcza pytanie, dlaczego znana artystka została popychadłem w trzeciorzędnej knajpie? Co ją do tego skłoniło? Przecież po wojnie Lili nie musiałyby się ukrywać. Mogłaby grać, jak wielu innych oskarżonych o kolaborację: Dymśza, Fogg. A gdyby była reżyserem, kręcić filmy, jak kolaborant Leonard Buczkowski (za karę dwa pierwsze filmy pod pseudonimem). Publiczność, a także władze szukające legitymacji u popularnych artystów przedwojennych, musiałyby jej wszystko wybaczyć. Podobnie jak senat Uniwersytetu Jagiellońskiego, który nie dopatrzył się niczego złego w tym, że kilku znanych profesorów pra-

cowało podczas okupacji w fałszującym historię Niemieckim Instytucie dla Wschodu.

Ciekawa byłaby dalsza historia Dawida, który uwolniony przez Klausea przeszedł na drugą stronę Wisły, do Sowieców. A jeśli tak się rzeczywiście wydarzyło, to mielibyśmy dwa warianty jego losu: rozstrzelanie przez NKWD jako szpiega niemieckiego (bardziej prawdopodobny) lub też przeżycie za cenę zostania przykładowym komunistą. Dopiero w tym punkcie scenariusza rodzi się potencjalnie prawdziwa historia, a więc i realny dramat.

Gra między Erosem i Tanatosem zawsze jest fascynująca, bo cóż ważniejszego w naszym życiu od perspektywy śmierci, a także tego, co przeżywamy w chwili miłostnego zauroczenia. Jednak musi pojawić się jakiś ważny powód, aby o tym opowiedzieć. Powód natury historyczno-politycznej nie jest zły, ale należałoby zmierzyć się uczciwie z realiami ludzkiej psychiki, a także okupacyjnego życia. Tak jak zrobili to twórcy filmu „Jak być kochaną” (1962).

prof. Krzysztof Rutkowski

Materiał na arcydzieło

Adresat

Uwagi kieruję do Autorów znakomitego scenariusza, na podstawie którego powstać może – i na pewno powstanie – film, piękny i mądry. Scenariusz otwiera możliwości arcydzieła sztuki filmowej. Proszę zatem, Panowie, żebyście zechcieli przyjąć moje uwagi pod rozwagę.

Kto te uwagi pisze? Nie wiem, jak się usadowić. Pewno jako widz, który chciałby zobaczyć film niezwykły, tkwiący w Panów scenariuszu.

Akcja

Przedwojenny kabaret (teatr muzyczny), tekściarze i muzycy żydowscy, narastająca groza końca świata, okupacja, chęć sławy, potrzeba bycia kochanym, pożądanie, współczucie i pokusa odczłowieczenia, seks i trwoga, potrzeba mówienia i smród mordowania – scenariusz otwiera możliwości obejrzenia filmu lepszego niż „Kabaret”, mocniejszego niż „Mefisto”, ciekawszego niż prawie wszystkie polskie filmy związane z drugą wojną światową.

System luster i wzajemnych podglądania

Scenariusz pozwala na stworzenie filmu mówiącego o potęgę Erosa – boga niszczącego i stwarzającego. Filmu o erotycznym

podłożu wszelkich ludzkich działań, a zatem również o erotycznych korzeniach historii.

Powtarzanie scen projekcji i podglądania (od sceny z Dawidem w garderobie do sceny podglądania kopulacji z Klausem przed Dawida w schowku po sejfie) poprzez wyzyskiwanie „kina w kinie” (czarno-biały film z elementami „Sportowca mimo woli” – filmu, który został skończony już w czasie okupacji) zapowiada dzieło godne największych mistrzów kina.

Bohaterowie

Oczywiście: Lili jest najważniejsza. Wszystko zależy od osobowości aktorki, która tę rolę dostanie. Scenariusz daje okazję do stworzenia kreacji o niezwykłej mocy. Ale nie tylko od kreacji Lili powodzenie filmu zależy: wszystkie postacie, nawet drugoplanowe, uzyskały w tym scenariuszu moc życia: Kocur i Kocurowa i ich córeczka, Kiki, Bogucka, o Klausem nawet nie wspomnę. Dawid – okazja na Oscara. Scena – podglądana przez Dawida – ciężkiego seksu po mordowaniu w getcie przeraża: jeśli reżyser ją udźwignie, film staje się arcydziełem natych miast.

Tonacja

Może powstać na podstawie tego (znakomitego) scenariusza film straszny, przerażający, nie do zniesienia. Pornos egzystencjalny lub horror okupacyjny. Może też powstać film z dystansem, odmiana „Kabaretu”. Wybór tonacji, „Stimmung” – zależy od reżysera.

Czytałem scenariusz wiele razy. Poszczególne sceny dręczyły mnie we śnie, na przykład scena gwałtu Kocura na Lili. Myślałem przez wiele dni, że chciałbym ten film obejrzeć. Myślałem przez wiele dni, jak bardzo boję się zobaczyć ten film. I doszedłem do wniosku, że nie mogę go nie zobaczyć.

Uwagi z dyskusji

Podczas naszych rozmów o scenariuszu powiedziałem to, co powinien. Niczego nie zmieniam, bo nie trzeba zmieniać. Oto one:

Scenariusz czyta się jednym tchem, jest interesujący. Wydaje mi się, że to jest film, który można nastawić na różne tonacje. Najchętniej nastawiłbym go na tonację erotyczną. Jeżeli aktorka, która zagrałaby Lili byłaby osobowością interesującą pod każdym względem, to mógłby to być film również niezwykle realistyczny i złożony pod kątem psychologicznym. Ciekawe jest to, że występują tu nie tylko trójki erotyczne, ale czworokąty i inne figury geometryczne, różne elementy, które można z niego wydobyć, w zależności od tego, jaką tonację się przyjmie. Wydaje mi się, że gdyby ten film został zrobiony jako zdecydowanie erotyczny, mógłby być interesujący.

Druga rzecz, która mnie zastanowiła to główne napięcie, które według mnie występuje w tym scenariuszu: napięcie między żądzą władzy a żądzą żądzy, tzn. między erotyzmem a pragnieniem sławy, zrobienia kariery artystycznej. Natomiast czy kariera ta ma być robiona przez układy erotyczne czy inne, to w tym scenariuszu nie jest jasne. Dużą rolę odgrywa tu kontekst historyczny, który dla mnie jest najbardziej wątpliwy, ma raczej charakter dekoracyjny. Ciekawsze byłoby pokazanie tej historii z voyeurystycznego punktu widzenia, na przykład w scenarii osiemnastowiecznej. Lili istnieje na dwóch scenach: na scenie publicznej jako artystka i na scenie prywatnej, buduarowej. Podglądanie przez dziurę uwielbiane przez osiemnastowiecznych, libertyńskich pisarzy francuskich idealnie tu pasuje.

Kolejna kwestia to kwestia sztafetu okupacyjnego. Okupacja jest tu potraktowana jako pewien pretekst. Prawdopodobnie scenarzyści tego nie chcieli, ale według mnie to jest pretekst. W scenie napadu mamy postać harcerza, który wyciąga broń i strzela. Harcerz, czyli kto to ma być? Nie musimy sobie tłumaczyć, że to jest grube nadużycie. Poza tym motywacje zachowań patriotyczno-obronnych głównej bohaterki, spowodowane widokiem wiader służących do sprzątnia po egzekucji są wysoce niewystarczające. Trudno sobie wyobrazić przemianę pobudek działania głównej bohaterki jeśli widzi tylko tego typu obrazki. My wiemy, że coś się dzieje z Żydami w czasie okupacji w Warszawie. Dane dotyczące historycznych przesłanek okupacyjnych i historycznych zachowań bohaterów są dla mnie niejasne. Czy to znaczy, że ten film można by urzeczywistnić w innej scenarii, tego do końca nie wiem.

Dobrze byłoby gdyby można było pokazać realia okupacyjne i stosunek Niemców do Polaków i naszej kultury w bardziej uniwersalny sposób. Inaczej będzie to film, który trafi tylko do widowni rodzimej, bo w tej wersji scenariusza wymaga się od widza znajomości tych realiów i z góry się je zakłada. Na świecie widzowie na ogół nie mają pojęcia czym różniła się okupacja w Polsce od tej na przykład we Francji. A zapewne większość widowni w Polsce również nie wie jaka była różnica w traktowaniu przez Niemców naszej kultury. Podczas gdy polską uważali za podrzędną i godną wyzrobienia, to kulturę francuską traktowali z szacunkiem i fascynacją.

Natomiast całkowicie zgadzam się, że jest to melodramat. Główni bohaterowie to postaci „w schowku”, w sensie dosłownym i w przenośni. Dawid jest postacią w schowku, również w rozumieniu metaforycznym, bo nie znamy jego dalszych losów, które mogłyby być bardzo ciekawe. Tutaj pojawia się nawet potencjał do rozwijania historii w formie serialu. Warto o tym pamiętać również przy przekładaniu tekstu na obraz, biorąc pod uwagę te różnego rodzaju wyróżniki powodujące, że nie jest to jedynie opowieść linearna, ale zakorzeniona w pamięci kulturowej.

Postać Klausy także mogłaby być szalenie interesująca. Wiele elementów jego dotyczących zostało tylko zaszyfrowanych, jak na przykład fakt brania pervitinu.

Musimy zdawać sobie sprawę z sytuacji, w której padają nasze wypowiedzi. Mówimy o scenariuszu, a jednocześnie myślimy obrazami potencjalnego filmu. Mamy trzy ścieżki rozmowy o tym scenariuszu. Zgłaszane uwagi dotyczą możliwości zbudowania obrazu na podstawie tego scenariusza. Mamy jednak do czynienia z tekstem, a nie obrazem. I trzecia ścieżka, dochodzi do tego kwestia emocji, które może wywołać obraz powstały na podstawie tego tekstu.

Drobiazgi końcowe

Wydaje mi się, że klamra z karczmą (?) jest zbędna.

prof. Anna Malewska-Szałygin

– 1 –

Scenariusz mieści się w nurcie filmów przywołujących czasy okupacyjne i na ich tle kreślących tragiczne losy polskich artystów żydowskiego pochodzenia. Tę tematykę poruszał między innymi „Pianista” Romana Polańskiego (2002) – film wielostronnie i wielowarstwowo pokazujący zarówno okupacyjną rzeczywistość, postaci bohaterów drugoplanowych, jak też przeżycia i uczucia głównego bohatera. Na tym tle historia opowiedziana w scenariuszu filmu „Lili” wydaje się dość uproszczona i operująca stereotypami, choć opowiedziana sprawnie i angażująca widza emocjonalnie. Można się zastanowić czy konwencja musicalowa w ogóle jest odpowiednia do tej tematyki, czy jej nie banalizuje przez samą przyjętą formę.

– 2 –

Dylematy moralne artystów scen warszawskich to problem wart filmu wnikliwego i wyważonego. W „Lili” mowa jest o artystach kabaretowych i ten fakt w jakiejś mierze uzasadnia wybór musicalowej konwencji. Z drugiej strony książka Agaty Tuszyńskiej, „Oskarżona: Wiera Gran” (2010) pokazuje jak niezwykle skomplikowane mogły być wybory artystek związanych z „lekką muzą”, jak bardzo były uwikłane w trudne relacje i jak daleko idące mogły być konsekwencje ich decyzji. Na tle tytułowej bohaterki książki Agaty Tuszyńskiej filmowa Lili jest nakreślona w sposób bardzo uproszczony i w efekcie film niebezpiecznie sypczy temat kolaboracji środowiska artystycznego. Może rozwinięcie wątku Boguckiej wybierającej drogę alternatywną stworzyłyby rodzaj napięcia lepiej pokazującego dramaturgię ówczesnych wyborów? Przyjęta forma melodramatu sypczy trudny problem.

– 3 –

Historia Lili jawi się jako splot przypadków. W efekcie bohaterka wydaje się zupełnie bezwolna i pozbawiona wszelkiej sprawczości. W części pierwszej, kiedy widzimy ją jako kabaretową gwiazdę, dla której własna kariera jest wartością najwyższą, takie bezrefleksyjne płynięcie na fali sukcesów jest zrozumiałe. Decyzja o przechowywaniu Dawida zostaje podjęta może nie przypadkowo, ale natychmiastowo i taką sytuację też można sobie wyobrazić. Trudno natomiast zrozumieć przyczynę przemiany próżnej gwiazdy estrady w cichą bohaterkę poświęcającą się dla ratowania Dawida. Widz pozostaje z pytaniem co sprawiło taką zmianę systemu wartości. Czy miłość? Jeśli tak to do kogo? Do Dawida, którego postać jest tak bardzo powierzchownie nakreślona? W scenariuszu ta przemiana nie została należycie wyeksplikowana i pokazana w sposób

pogłębiony. Widz raczej ma wrażenie, że jak w greckiej tragedii, losami bohaterki kieruje jakaś ponadludzka siła, jakiś rodzaj fatum.

– 4 –

Samobójstwo głównej bohaterki to znakomita pointa melodramatycznej formy, ale dla widza jest trudne do zrozumienia. Jak osoba tak kochająca życie i własne ego może się powiesić? Dlaczego zrobiła to zobaczywszy w gazecie zdjęcie z egzekucji Klaus? Czy to znaczy, że to Klaus był miłością jej życia? Jak w tym świetle zrozumieć poświęcenie Lili dla Dawida? Jej samobójstwo skontrastowane z radosnym spotkaniem grupy dawnych kabaretowych współpracowników jest tak bardzo utrzymane w konwencji melodramatu, tak bardzo operuje czarno-białą, stereotypową formą, że sypczy całą historię.

– 5 –

Dawid prawie nic nie mówi. Grający go aktor powinien mieć niezwykle wyraziste oczy, przykuwające uwagę widza i zapadające w pamięć. Tylko wówczas będzie można nie tyle zrozumieć, co raczej odczuć emocje kierujące postępowaniem Lili.

– 6 –

Rozumiem, że wizerunek żołnierzy Państwa Podziemnego, pokazanych w filmie jako egzekutorów, jest próbą przeciwstawienia się obecnemu nurtowi ukazywania ich jako postaci pomnikowych. Niestety ich sylwetki zostały nakreślone w sposób tak uproszczony, że w efekcie film nie tyle rozbija bohaterki stereotyp, ile tworzy anty-stereotyp.

– 7 –

Dialogi wydają się bardzo współczesne i drażnią ucho szczególnie wtedy, kiedy dotyczą sfery erotyczno-seksualnej. Język, którym porusza się „te tematy” jest bardzo zależny od środowiska społecznego, a także od miejsca i czasu. W scenie 110 wyrażenia, którymi Klaus opisuje seks brzmią irytująco współcześnie (np. czasownik „pieprzyć”). Odtworzenie słownictwa erotycznego lat czterdziestych jest trudne, bo innych terminów używa się w piśmie (pamiętniki, listy), a innych w mowie. Ta prawidłowość dotyczy w szczególności słów „nieprzyzwyczajonych”.

– 8 –

Pytania i uwagi do poszczególnych scen:

Scena 8. Dialog Lili z Rottem o Heldze/Hildzie wydał mi się jakiś niezgrabny.

Scena 16. Scena z sejfem, za którym jest duża przestrzeń od razu sugeruje widzowi dalsze zdarzenia. Może odkrycie tej przestrzeni należałoby wprowadzić później?

Scena 112. Czy postać Klaus, który w obliczu zbliżającej się Armii Czerwonej darowuje życie ukrywającemu się Żydowi jest zamierzonym nawiązaniem do „Pianisty” Polańskiego?

dr Hanna Schreiber

Deleuze stwierdził kiedyś a propos kina, że wszelki akt tworzenia jest zawsze aktem oporu. Ale co to znaczy „stawić opór”? To przede wszystkim siła prze-twarzania (de-creer) tego, co istnieje, prze-twarzania tego, co rzeczywiste, bycie silniejszym niż fakt, który już istnieje.

G. Agamben, *Le cinéma de Guy Debord*

Tak naprawdę w getcie liczyła się muzyka. Słowo nie dorastało do tego, co się działo.

Ale ono – nie dźwięki – ferowało wyroki, przenosiło legendę.

M. Reich-Ranicki, w *Oskarżona: Wiera Gran A. Tuszyńskiej*

Scenariusz „Lili” ewokuje historie i toposy dobrze znane: miłość, śmierć, okupacja, wina, kara, przypadek, zdrada. Musi je więc „prze-tworzyć”, postawić opór temu, co oczywiście, co banalne i zbyt łatwo wpisujące się w schemat. Czy to się udaje?

Czytanie scenariusza Lili od pierwszych chwil przywołało inne lektury, w tym przede wszystkim „Oskarżoną: Wierę Gran” Agaty Tuszyńskiej (Wydawnictwo Literackie 2010).

– 1 –

Oskarżona: Lili

„Bez Wiery Gran nie wiedzielibyśmy, co to znaczy być śpiewaczką w getcie. Na ulicach umierały dzieci, a tuż obok, w kawiarni, młoda kobieta w pięknej czarnej sukni śpiewała o miłości. Publiczność, wino, oklaski. Czy to było moralnie dwuznaczne? Przychodzili słuchać tej muzyki, bo dawała zapomnienie, przenosiła w świat sprzed wojny, gdzie – jak inni – mieli prawo do szczęścia. Nie od razu wiedzieli, co ich czeka. Usiłowali żyć. Dokonywali pewnych wyborów, układali się z losem. Niektórym udało się przeżyć. Ale to ciągle nie był koniec wojny. Nadal żyli w jej cieniu. Przyszły rozliczenia. Ocaleni nie są święci, niosą wiedzę tajemną o cenie przeżycia. Ich przeszłość i prawda tworzy naszą tożsamość”.

Historia wymyślonej artystki scenicznej, teatralno-rewiowej Lili, osadzona w realiach warszawskich z żydowskim gettem w tle, choć absolutnie nie jest kopią to jednak wcale nie daleką odbitką rzeczywistego dramatycznego położenia, w jakim znalazła się Wiera Gran: dwuznaczne położenia artystów w okupacyjnej rzeczywistości. Zdawałoby się, że dzieli je wiele: Lili jest Polką, mającą „jedynie” i „aż” żydowskich przyjaciół, kolegów i koleżanki z pracy, Wiera to Żydówka, która jednak wcale do getta iść nie musi, a ostatecznie ma szansę je

dzięki mężowi Polakowi opuścić i przetrwać piekło jego likwidacji ukryta w podwarszawskiej miejscowości. Lili tymczasem uwikłana jest w związek z Niemcem Klausem. I właśnie to uwikłanie w relację z okupantem (Lili ma romans, Wiera po prostu ma wśród Niemców słuchaczy i wielbicieli swojego talentu, przychodzących do słynnej kawiarni „Sztuka” w getcie) w obu przypadkach doprowadza obie kobiety najpierw do cywilnej śmierci, a następnie w przypadku Lili – do samobójstwa, w przypadku Wiery – do choroby psychicznej (syndrom prześladowczo-maniakalny). Obie doświadczają tragedii wyroku wydanego na nie przez środowisko artystyczne, choć podstawa do tego, by je wykluczyć w obu przypadkach nie ma.

Występowanie przez Wierę w lokalach odwiedzanych przez Niemców i późniejsza ucieczka z getta, przy jednocześnie rzuconym oskarżeniu przez Władysława Szpilmana o jej rzekomą kolaborację – które to oskarżenie nigdy się nie potwierdziło – powoduje, że artystka zostaje skazana na społeczną anatamę. Nakreślony w scenariuszu związek Lili z Klausem pomaga jej z kolei ratować kolegów z pracy (wątek nie do końca jasny, jeśli chodzi o nakreślenie dramatyizmu sytuacji, jak i motywacji do ukrycia), jednak nikt nigdy się o tym nie dowiaduje, podczas gdy coraz więcej osób zaczyna dostrzegać jej „kolaborację seksualną z wrogiem ojczyzny”. Scenariusz „Lili” z pewnością zatem te skjarzenia z historią Wiery Gran będzie wywoływać, tym bardziej, że szeroko nagłośnione zostały kontrowersje związane z książką Agaty Tuszyńskiej (proces wytoczony przez syna Władysława Szpilmana autorce książki i próba doprowadzenia do sądowego ocenzurowania książki, ostatecznie zakończona niepowodzeniem).

W opublikowanym na łamach „Polska. The Times” cyklu felietonów poświęconych sztuce pisania współautor scenariusza, Wojciech Saramonowicz pisze: „To bohater fabuły umożliwia odbiorcom wgląd w opowieść i ciągłość akcji. Sprawia, że możemy się z nim utożsamiać i przeżywać z nim wszelkie emocje,

1. R. Kim, *Oskarżona: Agata Tuszyńska, wywiad z autorką książki „Oskarżona: Wiera Gran”*, <http://polska.newsweek.pl/oskarzona-agata-tuszynska.ka.106314.1.1.html> [dostęp do wszystkich stron internetowych: 10-15.09.2015].

kibicować mu. To jest możliwe tylko wtedy, gdy bohater będzie interesujący, będzie nas obchodził, czyli kiedy wierzymy, że jest prawdziwy. Co znaczy bohater prawdziwy? (...) Prawdziwy to znaczy wiarygodny dla czytelnika bądź widza. Odbiorca musi czuć, że postać, którą widzi, jest jak żywy człowiek, stwarza pozory życia, pod pewnymi względami jest tożsamy z ludźmi, jakich zna z życia².

Czy taka jest Lili? Czy jej postać jest spójna, mimo wewnętrznych kontrastów? Kim staje się ona na naszych oczach? Czy jej przemianie towarzyszą przemiany dwóch kolejnych ważnych postaci: Klause i Dawida?

Dla mnie to postać tragiczna, zmielona przez młyn historii, której działania podyktowane są sytuacjami, z którymi nigdy wcześniej nie mogła się zmierzyć. Choć czasami działa chaotycznie, niespójnie, bądź na granicy zwierzęcych instynktów, to przecież brutalne realia okupacji nie tworzyły warunków do świadomego, racjonalnego i konsekwentnego kierowania swoim życiem, a raczej do walki o „przeżycie”. Taką samą sytuację przedstawia film Romana Polańskiego o Szpilmanie „Pianista”. On również walczy o przeżycie, i w zasadzie cudem unika śmierci, w ostatniej chwili uciekając przed młyńskim kołem historii. Nie on jest sprawcą swojego położenia, nie on jest sprawcą swojego ocalenia. Tak samo dzieje się z Lili.

Czytając historię Lili widzę też „obraz cudzego cierpienia” i wracam do Susan Sontag, która fotograficznym obrazem wojny poświęciła swój znakomity esej (Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010). Scenariusz tworzy bowiem wrażenie, że oto podglądamy coś, co powinno zostać przed nami zakryte, uruchamia mechanizm i emocje voyeurystyczne. „Wojna to męska gra” pisze w nim Sontag, przywołując „Trzy gwiney” Wirginii Woolf napisane jeszcze przed wybuchem II wojny światowej (1938), w których tak właśnie zdefiniowała ona wojnę. I takie wrażenie zostaje po Lili. W trójkącie Klaus-Lili-Dawid ona jedyna jest niekierującą swoim losem ofiarą, elementem rozgrywki w męskim świecie Erosa i Tanatosa, w którym nawet Dawid ma większą siłę sprawczą niż ona. Bo to w końcu on decyduje o jej losie jako jedyny świadek jej człowieczeństwa i bohaterstwa: najpierw ratując ją, gdy dzwoni do Klause, a drugi raz wydając na nią *de facto* wyrok śmierci przez przemilczenie jej postawy po wojnie. Postaci uosabiają zarówno miłość, także cielesną, zatem Erosa, jak i śmierć: skazującą i czyhającą – Tanatosa. Lili zaś staje się zarazem uosobieniem archetypu kobiety-matki ofiarnej, której przeznaczeniem jest obrona życia (por. np. Joseph Campbell, „Potęga mitu”, Wydawnictwo Zak 2013). W tym sensie Dawid, który trafia do mieszkanka Lili jako dziecko pełni interesującą rolę, dojrzewając w trakcie dwóch lat ukrywania się: pomaga jej przeistoczyć się w Kobiętę-Matkę, gotową do narażenia swojego życia, by jego życie zostało

uratowane. Zarazem, stając się jej kochankiem, wciela się w Edypa i ostatecznie skazuje ją na śmierć cywilną, a w związku z tym później i faktyczną. Lili jako kobieta musi zatem poddać się potędze życia i warunkującej je biologii, przejść przez doświadczenia graniczne (utracona ciąża), gdy tymczasem Dawid musi świadomie wybrać dorosłość i od swojej matki się oderwać. Czy dlatego zdradza i porzuca emocjonalnie i faktycznie Lili?

Pożądanie i strach, emocje, którym poddani zostali już w rajku Adam i Ewa, kreują i wywołują działania bohaterów. Eros – pożądanie, i strach przed śmiercią, którą uosabia Tanatos splatają się w scenariuszu. Czy jednak muszą być pokazani w sposób wprost, bezpośrednio, jednoznacznie? Czy obraz mógłby być subtelniejszy, bardziej wymagający, mniej narzucający się? Jak reżyser powinien „prze-tworzyć” ten mitologiczny, a zarazem psychoanalityczny związek Erosa i Tanatosa, który tak zajmował Freuda? Popęd życia i popęd śmierci obecne w scenariuszu wpisują go bowiem w te „dobrze znane”, bo obecne w mitologiach wszystkich kultur archetypy.

– 2 –

Klaus

Scenariusz broni się zatem wiarygodnością: takie historie już znamy, ewokuje i przypomina losy innych bohaterów, odwołuje się do głęboko zakorzenionych historii wykuvania się człowieczeństwa w sytuacjach granicznych. Jednocześnie pokazuje – co jest atutem filmu – dramatyczne wybory Polaków dotyczące kwestii ratowania dotychczasowych przyjaciół, kolegów, bądź nawet obcych sobie osób – Żydów. Pokazuje też nie do końca jednoznaczną postać Niemca, Klause, który ostatecznie pozwala Dawidowi uciec. W zasadzie w filmie „najgorszy” okazuje się Polak, dozorca, który szantażuje i napada na Lili. Z drugiej strony Klaus wywodzi się z artystycznej rodziny i być może nieco zde gustowany jest prymitywizmem „nowej wiary” w Hitlera. Tego nie wiemy, nie wiemy też dlaczego w zasadzie Lili wzięła się w romans z nim: nie ma możliwości odmowy? Sądzi, że to jej jakoś pomoże? Nie widzi w tym niczego złego? Daje się ponieść losowi?

Scena powieszenia Klause jest wiarygodna i zgodna z faktami historycznymi, takie sytuacje, często o charakterze samosądów, miały miejsce. Lili w tej scenie mogłaby mieć krótko ostrzyżone włosy, co oznaczałoby, że została napiętnowana jako „niemiecka kurwa”. Uzasadniałoby to również fakt dalszego jedynym miejscem do pracy, jakie trafiło się jej po wojnie była rola pomocy kuchennej (?) w karczmie (?). Karczmarz może ją w związku z tym gorzej traktować, można pokazać jej upodlenie i brak możliwości ukrycia się przed tym widomym znakiem jej hańby. Kontrast dawałyby pięknie ułożone loki włosów w kolejnej scenie o charakterze retrospekcji. Jednak pozostaje zasadnicze pytanie, czy taka scena otwierająca film

2. Czytaj więcej: <http://www.polskatimes.pl/arttykul/696499.piszac-ogladaj-bohatera-w-3d.id.t.html>

nie zdradza i nie odsłania zbyt wiele już na samym początku, czy nie jest zbyt sztampowa?

– 3 –

Dawid

Brakuje mi spotkania Lili i Dawida po wojnie. Pokazania konfrontacji tej, która ratowała *de facto* za cenę swojego życia i tego, który przetrwał. Ukazanie ich losów splecionych jedynie miejscem: lokalem, karczmą, jest bardzo schematyczne i pozostawia emocjonalną próżnię. Otrzymujemy grubo nakreślony schemat: ona w rzeczywistości dobra, ale odebrana przez ludzi jako zła kolaborantka i on: w rzeczywistości jaki? Zdemoralizowany, bo nie zrobił nic, by zaświadczyć o jej bohaterstwie? A może – tego też nie wiemy – odbierany przez ludzi jako bohater? Chciałabym wiedzieć, czy Dawid świadomie przemilcza uratowanie jego życia przez Lili. A jeśli tak, to dlaczego? Czy jest upokorzony tym, że dwa lata siedział w schowku, upokorzony, że „dzielił” ją z Niemcem? Strach przed tym, że jeśli stanie w jej obronie to sam straci świeżo nabytą popularność? Być może nie musimy znać dokładnie motywacji, może było ich wiele, splecionych, ale nie wybrzmiewają one w scenariuszu, nie są zaszyfrowane. Może ciekawe byłoby pokazanie Dawida, który dowiaduje się o samobójstwie Lili, jej pogrzebu, na którym nikogo nie ma? (czy jednak ksiądz mógł pochować samobójczynię, w dodatku „niemiecką kurwę” w realiach powojennej Polski?). Czy możemy wyobrazić sobie Dawida obserwującego pogrzeb z oddalenia i zdającego sobie sprawę, że ta ogromna wina przemilczenia będzie towarzyszyć mu do końca życia? Postać Dawida jest bardzo słabo nakreślona. Z jednej strony jest to zrozumiałe, bo bohaterką jest przecież Lili, ale jednak to właśnie on i próba ratowania go określa jej przyszłość i wpływa na dynamikę wydarzeń. Wydaje się więc, że można by rozważyć przesunięcie ciężaru uwagi widza w ostatniej części na Dawida, podjąć próbę pokazania jego historii, motywacji, popularności po wojnie (prototyp Szpilmana w kontrze do zapomnianej i odrzuconej Wiery-Lili?). A może Dawid po wojnie przejdzie na stronę nowej władzy ludowej i zacznie tropić kolaborantów, aż wreszcie spotka się

z Lili w charakterze przesłuchującego ją oficera UB? Czy taka konfrontacja nie byłaby bardziej dramatyczna, a zarazem interesująca dla widza?

Można by także rozważyć stworzenie mini-seriału z trzech części, zatytułowanych: Klaus, Lili i Dawid, z których każda pokazywałaby i rozwinęła osobną opowieść o każdej z trzech głównych postaci, zarazem ukazując historycznie następujące po sobie okresy: Klaus – przedwojenny, Lili – wojenny i Dawid – powojenny.

– 4 –

Zamiast konkluzji – uwagi symboliczno-polityczne

Stan dyskursu naukowego, ale i również publicznego w Polsce na temat win i ofiar podczas II wojny światowej powoduje, że film nieuchronnie uwikłany zostanie w różnorodne walki symboliczne, tak jak stało się to ostatnio z „Idą” Pawlikowskiego, a wcześniej z każdym polskim filmem poruszającym temat rzeczywistości okupacyjnej. I tego reżyser filmu z pewnością jest świadomy. Musi być jednak również świadomy tego, że wybierając sceny bardzo mocne będzie oskarżony o epatowanie seksualnością i okrucieństwem. „Ale gdzie jest granica między mówieniem prawdy a epatowaniem? Czy ten, który mi powie: epatujesz dziecięciem cierpieniem, będzie mówił o mnie? Czy raczej o sobie: tego, co opowiadasz, nie potrafię przyjąć, nie ma we mnie miejsca, brzuch mnie boli, podbrzusze”³ pisze Wojciech Tochman. I na te zarzuty reżyser też musi być gotowy, mając na względzie, że do jednej z istotnych strategii kulturowych należy ukrywanie barbarzyństwa, jego sublimowanie.⁴

Reżyser filmu otworzy okno, za którym kolejny raz zobaczymy wojnę. Jaką jej wersję wybierze: czy brutalną i dosłowną czy też wysublimowaną i przesłoniętą? Co nowego o człowieku będzie chciał opowiedzieć? Co chciałby, abyśmy zapamiętali? Z czym mamy pozostać?

3. W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wydawnictwo Czarne 2010, s. 13.

4. Zob. L. Nijakowski, *Rozkosz zemsty*, Wydawnictwo Scholar, s. 21.

prof. Szymon Wróbel

Zaczęłbym od tego, że „Lili”, w mojej ocenie, to wybitny scenariusz na temat „artysty” uwikłanego w relacje władzy. Dlatego ten scenariusz czytałbym obok „Doktora Faustusa” Tomasza Manna, „Mefisto” Klause Manna (ekranizacja z 1981 roku Istvana Szabó z niezapomnianą rolą Klause Marii Brandauera), „Jaja węża” Ingmara Bergmana, czy „Kabaretu” Boba Fosse’a. Z zachowaniem oczywiście wszystkich proporcji. Z racji jednak, że kontekstem dla ujawnienia uwikłania artysty w relacje władzy jest kontekst II wojny światowej oraz

fasyzm, interpretowałbym ten scenariusz także w otoczeniu współczesnej dyskusji na temat „podmiotowości faszystowskiej”, a w rezultacie słynnej powieści Jonathana Littella zatytułowanej „Łaskawe”. Ponadto z powodu umieszczenia akcji filmu w Polsce, z całym polskim bagażem historycznym, również powielanym przez media (w tym film), należy czytać ten scenariusz w kontekście „polskiej polityki historycznej”, jako głos w sprawie jej problematyzowania i odbrązowienia. Wreszcie, co dla mnie jako filozofa szczególnie istotne, ten

scenariusz zadaje fundamentalne pytania dotyczące relacji pomiędzy tym, co estetyczne a tym, co etyczne. To „pomieszenie” etyki z estetyką, obrazu i jego uwodniczym zasięgiem, „erotyki uwodzenia” i „etyki zarządzania swoim życiem”, jest tu szczególnie ważne, jeśli nie najważniejsze.

Zacznijmy od erotyki. Jestem gotów interpretować scenariusz, na poziomie czysto fabularnym, jako opowieść na temat trójkąta erotycznego. To jednak szczególnie trójkąt erotyczny, wiążący ze sobą trzy główne postacie dramatu – Dawida, Lili (Lidia Madecka) i Klause. W trójkącie znajdujemy zatem – dziecko (ofiara), artystkę (uwodzicielkę) i pana (oprawcę/dominatora). Ten trójkąt jest intrygujący głównie dlatego, że nie mamy jasności, kto tu tak na prawdę jest „podmiotem”, tj. rozgrywającym/posiadającym władzę, a kto jest jedynie „ofiarą”, tj. przedmiotem uprowadzenia i potencjalnej zagłady. Lili posiada „władzę erotyczną” nad Klausem oraz „władzę nad życiem” Dawida? Klaus posiada oficjalną, fizyczną władzę nad życiem Lili oraz Dawida. Jednak to Dawid jest podmiotem percepcji (voyeuryzmu) i to Dawid jest „jedynym ocalonym” z tej złożonej erotyki.

Dominującą w scenariuszu jest erotyka voyeuryzmu, który stanowi rodzaj perwersji, polegający na czerpaniu przyjemności seksualnej z podglądania innych osób uprawiających seks. Ta encyklopedyczna definicja jednak nie rozwiązuje żadnego problemu. Wszyscy bohaterowie „Lili” są uwikłani w działanie popędu skopiczego. „W popędzie skopicznym – pisze Lacan – podmiot spotyka świat jako spektakl, który nim włada. Pada on tam ofiarą pewnej uludy; w wyniku której to, co z niego wychodzi i co staje naprzeciwko niego, nie jest prawdziwym „przedmiotem”, lecz jego dopełnieniem, obrazem lustrzanym. [...] Podmiot jest pojmany przez spektakl, raduje się, cieszy. [...] Podmiot sądzi wówczas, że pragnie, gdyż widzi siebie jako spragnionego, a nie widzi, że tym, co Inny chce mu wyrwać, jest jego własne spojrzenie”¹. Lili stale poszukuje spojrzenia widza. Lili pragnie „wyrwać” spojrzenie Innego. Dawidek i Klaus są podmiotami pojmanymi przez spektakl. Lili raduje się i cieszy tylko pod spojrzeniem widowni.

Twierdzę, że Lidia Madecka jest postacią tragiczną. Myślę, że można w tej postaci dostrzec tragizm grecki. Piosenki, które pojawiają się w scenariuszu pełnią rolę greckiego chóru. Lili porównałbym najchętniej do czarodziejki Medei (barbarzyńskiej księżniczki!), sprawczyni dzieciobójstwa. Medea to kochanka Jazona, człowieka owdlaniego obsesją władzy. Medea to także „siła zemsty” za niedowzajemnością miłość męczyzny, dla którego zerwała więź z domem rodzinnym i popełniła wiele zbrodni. Medea z nienawiści do Jazona zabija własnych synów, Mermerosa i Feresa, by na oczach Jazona

„odlecieć” z ich ciałami, pozbawiając go prawa do wyprawienia pogrzebu. Szczegółowe porównanie Lili do Medei przekracza możliwości mojej wypowiedzi, zastanawia mnie jednak ta analogia i jej „złamanie”.

Lili nosi w sobie „owoc” miłości z Klausem (Jazonem). Lili jest „barbarzyńską czarownicą”. Lili wreszcie zrywa więzy ze swym rodem – Polakami. Pytanie o relacje Klaus-Lili jest bardzo ważne, być może rozstrzygające. Czy opiera się ono na autentycznej sile miłości (namiętności)? Nie mam pewności, czy mamy tu do czynienia z miłosnym sąłem. Mam jednak pewność, że mamy tu do czynienia z miłosnym uniesieniem. Przypomnijmy tylko jedną scenę: „KLAUS: Bo ten, kto ci to zrobił musi za to odpowiedzieć. To było... nasze dziecko. Lili odwraca głowę do Klause. Patrzy na niego. LILI: Chciałeś dziecka? Klaus nic nie mówi. LILI: No ja też nie. Obojgu nam zrobili przysługę... Skąd te strzały? KLAUS: W dzielnicy żydowskiej...”. To powiązanie życia i śmierci, erotyki i tanatologii, miłości i nienawiści, miłości do wroga i nienawiści do rodaka, stanowią najbardziej dwuznaczne i zarazem fascynujące tematy „Lili”. Nie wiemy czy Klaus i Lili chcieli dziecka i czy polscy żołnierze „oboju zrobili przysługę”?

Uważam, że jest błędem interpretacyjnym „redukcja” scenariusza „Lili” do logiki obrazów tabloidalnych. Gdy zastanawiam się nad psychologią Lili Madeckiej to znajduję jej trzy wypowiedzi, które dla mnie są kluczowe i „otwierają” jej osobowość i motywację działania.

Pierwsza kwestia dialogowa wypowiedziana zostaje, kiedy Lili poznaje Klause a oficerowie „krzątają się” wokół niej w wulgarnych pozach. Znajdujemy w scenariuszu taką oto sekwencję: „KLAUS: Podwożę panią. LILI: Wszyscy chcą mnie podwozić. Ale dziękuję, chętnie się przejdę. KLAUS: I nie boi się pani iść sama? LILI: Pewnie jakbym nosiła taki mundur też bym się bała. Ale ja jestem stąd”. Twierdzę, że kluczowe jest zdanie, wypowiedziane przez Lili: „Wszyscy chcą mnie podwozić”. To stwierdzenie, które oczywiście jest uzasadnione sytuacyjnie, być może ma jednak szerszy sens. Jaki? Otóż, artystę wszyscy chcą podwozić, tj. uprowadzić. W rezultacie, powiedziałbym, że „Lili” jest opowieścią na temat artysty, jak w „Mefście”, który zawsze jest uprowadzany przez obce siły. Te siły mogą być narodowe (patriotyczne), wrogie (obcy najeźdźca), ekonomiczne (zbytek, pieniądze), polityczne (władza), edukacyjne (retoryka nauczania), etc. Nieważne jakie są i jakie jest ich pochodzenie, dla artysty te wszystkie są tak samo obce. W „Lili” oczywiście mamy kontekst wojny i polityki polsko-niemieckiej, na który reagujemy poprzez historyczne uwarunkowanie, ale gdybyśmy tę artystkę zobaczyli w jakimkolwiek innym kontekście, to ona jest „siłą czekającą” na podwiezienie.

1. Jacques Lacan, *Imiona-Ojca*, przełożyli R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów i A. Kurek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 74.

Twierdzą, że z „Lili” da się wyprowadzić taki oto wniosek: artysta zawsze jest poddany działaniu sił, których tak naprawdę nie rozumie. Artystkę „uprowadzają”, „podwożą”, „odprowadzają” siły, które prowadzą nie wiadomo dokąd. To jest tylko jedna strona Lili/Medei. Tu Lili jest bierna, pasywna, „była jaka”. Istnieje jednak druga strona artystki. Lili jest także barbarzyńską czarodziejką, posiadającą własną moc.

Tak oto dochodzimy do drugiej wypowiedzi Lili, która mnie fascynuje. Ta druga wypowiedź jest załącznikiem głównego paradoksu filmu. Lili, zwracając się do Boguckiej mówi: „Albo Lili Madecka będzie na żywo, albo jej wcale nie będzie”. Kluczowe jest pytanie, co to znaczy być dla artysty „na żywo”? I dlaczego bycie „nie na żywo” oznacza „niebycie”? Tą wypowiedź można zinterpretować w ten sposób, że jedyne życie, jakie ma artystka to życie, które poświęcone jest uwodzeniu, które wywołuje spektakl percepcji, prowokujące podglądanie, tj. erotykę voyeurizmu! Dla artysty, jeśli nie ma sceny, jeśli nie ma widowni, to nie ma też istnienia. Mówić dosadnie: uwodzenie Lili zmierzają do wywołania u innego świadomości jego nicości w obliczu pełni przedmiotu uwodzonego. Poprzez uwodzenie Lili dąży do ukonstytuowania siebie jako „pełni bytu” i do tego, by Widz (kimkolwiek on jest) ją widział i uznał w tej pełni.

Banalna formuła filozofa George’a Berkeleya – być oznacza być (przez kogoś) postrzeganym (*esse = percipi*) – znajduje tu swoją materialną egzemplifikację. Dramat Lili polega zatem na tym, że bez sceny ona nie istnieje w ogóle. Lili musi znaleźć dla siebie scenę istnienia. Lili nie ma swojej własnej sceny. Pytanie brzmi zatem także, czy znajduje ją w swoim domu i czy cały dramat Lili polega na tym, że „odgrywa swe życie” dla cudzych oczu (cudzej, obcej percepcji), tj. dla Dawida ukrytego w schowku, „za judaszem”, „w platońskiej jaskini”, w dawnym sejfie? Lili jest predestynowana do tego, żeby „nie widzieć” i być może także „nie wiedzieć”. Ona jest szczególnym przedmiotem erotycznym, tj. przedmiotem do oglądania. Lili jednak staje się podmiotem, gdy patrzy na scenę po egzekucji. Być może ona, jako „wcielenie erotyki”, widzi tylko śmierć. Właściwie można by także powiedzieć, że Lili nie ma ciała, jest czystą upiornością, albowiem zamiast ciała istnieje „ona” jako miejsce projekcji obrazów. Roland Barthes rozważa fotografię od strony docieklowości, *punctum*, tj. ukłucia, o jakie fotografia przyprawia widza². Takie ukłucie, *punctum*, odnajduję w samym obrazie Lili. Klaus i Dawidek są ukłuciu przez Lili.

W ten sposób dochodzimy do trzeciej wypowiedzi Lili, w scenie z Klausem. Cytuję: „KLAUS: To ja tu decyduję, co jest zamknięte, a co otwarte. LILI: Może tam... (pokazując głową, na zewnątrz) ale nie tu...” Paradoks filmu, tj. paradoks artysty, o którym mówię, będący częścią scenariusza, przedstawia się następująco. Oto Lili Madecka, która jest „uprowadzona”, która

gra nie na swoich scenach, która jest wiecznie „podwożona” do obcych sobie miejsc, przez obce siły, mówi w końcu – i to jest dla mnie jej najbardziej fascynujące stwierdzenie – „To ja decyduje, co jest zamknięte a co otwarte”. Lili mówi zatem: To ja decyduje, w którym momencie mnie widzicie, a w którym tracicie mój obraz. To ja decyduje, czy w ogóle mnie widzicie. To ja decyduje, w którym momencie rzutnik zostaje wyłączony. Lili odmawia podpisania reichslisty z obawy przed fabrykacją jej tożsamości. Nie robi tego z powodów patriotycznych, ale egzystencjalnych. Artysta musi dbać o swoje imię. I nie ma innego obowiązku jak tylko ten: pilnować swojego logo! Czy można sobie wyobrazić mocniejszy akt suwerenności? To Lili decyduje, kiedy nastąpi stan wyjątkowy! To ona „rozkazuje” zarówno Klausowi, jak i Dawidkowi! Klausowi „rozkazuje rozkazywać podwładnym”, Dawidkowi „rozkazuje (nakazuje) żyć”.

Rzucanie obrazów oraz ich odbiór to sprawa dla tego filmu centralna. Rzutnik, podobnie jak showek, pełni w filmie kluczową rolę, która pozwala nie tylko grać różnymi czasami, ale także samym istnieniem. Rzutnik (rzucanie obrazów) umożliwiła inne rodzaje podglądania: podglądanie siebie z przeszłości, rzutowanie różnych scenariuszy swojego życia. Rzutnik w zasadzie „reguluje” czas.

Tu dochodzimy do fundamentalnej kwestii złożonego powiązania tego, co etyczne i tego, co estetyczne. Lili, która otwarcie oddana jest temu co estetyczne, temu co nieetyczne, dyktuje „ostateczne rozwiązania” (decyzje) dotyczące życia i śmierci. Lili, która sama wytwarza spektakl ekscytacji, doświadcza spektaklu obojętności. Dawidka, który jest istotą porzuconą, nikt nie chce przygarnąć. Nikt z „biednych Polaków patrzących na Getto”, by zacytować formułę Jana Błońskiego, nie chce się zatroszczyć o małego Żyda. Lili powtarza bezradnie: zabierzcie to dziecko, to ja nie będę występować na „obcych scenach”. Nikt tego dziecka jednak nie zabiera. Dziecko jest porzucone. Lili jest Medeą, która zabija dziecko Jazona, ale ratuje także porzucone dziecko artysty.

Osobowość (podmiotowość) Lili nie jest więc zupełnie „płaska”, jak mogłoby się wydawać, jest nie mniej złożona niż osobowość Medei. Mam wątpliwości, czy Lili kieruje się kiedykolwiek motywacją patriotyczną. Sam bym tego tak nie kwalifikował. Motywacja Lili ma charakter egoistyczny, ale jest to egoizm służący w ostatecznym rozrachunku celom altruistycznym. Lili na każdym etapie swojego działania chce się pozbyć ukrywanego Dawida, ale to jednak ona go ratuje, a nawet zmusza do ratowania siebie. To Lili, która oddaje się erotyce i estetyce na niemieckich scenach, tworzy etykę życia. Medea, która unicestwia swoje dziecko, uczy nas ratować życie!

Wróćmy do dwuznacznej erotyki filmu, która jest erotyką voyeurystyczną, ale też fetyszystyczną. Czytam ten scenariusz w kontekście dyskusji wokół książki Jonathana Littella i wokół

2. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR 1996.

tego, co dzisiaj w literaturze nazywa się „podmiotowością faszystowską”. Ta podmiotowość to rodzaj „konstrukcji libidynalnej”, powiązanej z fascynacją dwuznacznymi obrazami, takim jak obraz swastyki. To nie „osobowość autorytarna” jest dziś zagrożeniem, ale coś bardziej złożonego i dwuznacznego, konstelacja psychiczna, której nie potrafimy jeszcze dobrze zdiagnozować. W tym znaczeniu scenariusz „Lili” wydaje mi się niesłychanie aktualny i dotyczy on „cielesnej formy faszystwu”, nie tyle historycznego faszystwu Hitlera czy Mussoliniego, ile faszystwu, o którym pisał Michel Foucault, „faszystwu w nas wszystkich”, „w naszych głowach”, „w naszym codziennym zachowaniu”, „faszystwu, który zmusza nas, abyśmy kochali władzę” i „pożądali właśnie tego, co nad nami panuje”³. Należy uruchomić w przypadku „Lili” myślenie o faszystwie jako formie i stanie ciała.

W „Lili” wszyscy bohaterowie są zarażeni faszystwem. „Faszystwu” Lili Madeckiej i Ivo Rotta, Mieczysława Kocura i Klause Boguckiej i szczególnie „faszystwu” Dawidka jest, podobnie jak „faszystwu Leona Degrelle’a” – belgijskiego nazisty zanalizowanego przez Jonathana Littella – „niebezpieczną materią, która siłą i przemocą dąży do dopasowania, podporządkowania stanu świata stanom własnego ciała”⁴. Littell twierdzi, że w przypadku faszysty „[...] freudowski model id, ego, superego – co za tym idzie – kompleks Edypa nie mogą być zastosowane, faszysta bowiem właściwie nigdy nie zakończył procesu separacji od matki i nigdy nie wytworzył Ja w znaczeniu opisanym przez Freuda. Faszysta to ktoś „jeszcze-nie-całkiem-narodzony”⁵. Z pewnością bohaterowie „Lili” zakończyli „separację z matką”, ale nigdy nie zakończyli procesu „reparacji matki” i nigdy nie stali się „całkiem-narodzonymi”. Oto np. ciało Dawidka w stanie ekscytacji: „Dawid cały czas patrzy. Widzi i słyszy wszystko doskonale. Widać, że ta sytuacja z jednej strony podnieca go (zaczyna rozpinać rozporek), z drugiej nie chce na to patrzeć, jakby chciał przed tym uciec – bierze kartkę, ołówki i zaczyna pisać nuty”. Ten scenariusz, ponownie nakazał mi zadać pytanie: jaką obietnicę dla ciała niesie fantazja faszystowskiej jedności wspólnoty?

Problem „fascynacji” faszystwem w „Lili” jest problem centralnym, ale być może osiąga punkt szczytowy, gdy Dawidek wciela się w „formę faszystowską”. Kluczowa jest scena, w której Dawid w nocy wychodzi ze swego ukrycia, kładzie Lili na łóżku, która „ma na sobie nie tylko ubranie, ale także biżuterię”. Dawid zastanawia się, po czym „zaczyna rozpinąć jej sukienkę. Zdejmuje buty. Widać, że rozbieganie jej i możliwość bezkarnego dotykania i patrzenia robi na nim wrażenie. W końcu przykrywa ją. Zaczyna zbierać i układać jej rzeczy. Bierze też esesmańską czapkę. Przygląda się jej. Dotyka trupiej główki. Po chwili sam zakłada czapkę na głowę. Podchodzi do lustra”. Dawidek został zahipnotyzowany i zafascynowany trupią główką oraz możliwością bezkarnego dotykania kobiecego ciała. Ta fascynacja jest złą fascynacją. *Fascinus* to siła atrakcji samej formy obrazu. Mam na myśli figurę *fascinus* – siłę przyciągania, grawitację, pieśni nad którymi powstała powieść rzymska: *satura*. *Satura* to imię żeńskie oznaczające „nasycona, usatysfakcjonowana”, to żeński odpowiednik imienia *Satur*. Straszne są słowa Lili skierowane do Dawidka w przebraniu: „LILI: „Ty, Übermensch. Wyglądasz jak stu Żydów”. „Lili” to do pewnego stopnia polski satyrycon.

Nie wiem, czy nazwałbym „Lili” filmem „rozliczeniowym”, bo dla mnie jest to bardziej opowieść o tym jak bardzo artysta jest niesamodzielnym bytem, a jednocześnie podmiotem rozgrywanym „scenariusze życia”. Jedynie rozliczenie jakiego tu widzę, to rozliczenie z naszą niepełną moralnością. To rozliczenie, które ma zakwestionować pewność „władzy sądzienia”. Zekranizowany film na pewno wywołałby burzliwe dyskusje, które oskarżyłyby go o relatywizm moralny i historyczny, a może także faktograficzny (Lili w porównaniu z Iną Benitą). Moim zdaniem jednak ten film ma swoją „wewnętrzną moralność” porównywalną ze słynną, dwuznaczną książką Hannah Arendt „Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła”, która skazała autorkę na oskarżenia ze strony swojego narodu. „Lili” to rzecz o atrakcyjności zła i względności, rzadkości, wyjątkowości i bezdomności dobra.

3. Michel Foucault, *Preface to Anti-Oedipus*. Gilles Deleuze & Felix Guattari, [w:] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, przeł. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane, London and New York: Continuum, 2004.

4. Klaus Theweleit, *Posłowie*, [w:] Jonathan Littell, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków: WL 2009, s. 130. Fundamentalne głosy w sprawie „podmiotowości faszystowskiej” znajdujemy w książkach: Klaus Theweleit, *Male Fantasies. Women, Floods, Bodies, History*, przeł. Stephen Conway Minneapolis: University of Minnesota, 1987. Tenże, *Male Fantasies. Male Bodies. Psychoanalyzing the White Terror*, przeł. Erica Carter and Chris Turner, 1989 University of Minnesota Patrz też: Laurence A. Rickels, *Nazi Psychoanalysis*. Vol. 1. *Only Psychoanalysis Won the War*, *Nazi Psychoanalysis*. Vol. 2. *Crypto-Fetishism*, Vol. 3. *Psy Fi*, University of Minnesota Press 2002.

5. Jonathan Littell, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, s. 24.

ORGANIZATOR

— FUNDACJA SZTUKA-MEDIA-FILM —

Fundacja Sztuka-Media-Film powstała w listopadzie 2013 roku. Działa w obszarach związanych z kulturą, sztuką i mediami. Wspiera projekty, które kształtują tożsamość europejską oraz przyczyniają się do budowania kapitału społecznego. Specjalizuje się w opracowywaniu analiz, diagnoz i strategii na potrzeby tych sektorów oraz formułowaniu refleksji i rekomendacji, które przysłużą się polskiej oraz europejskiej kulturze.



JACEK WEKSLER

Prezes Zarządu Fundacji Sztuka-Media-Film

Menedżer, działający w sferze kultury i branży medialnej. Ukończył filologię klasyczną na Uniwersytecie Wrocławskim. Kształcił się także na studiach menedżerskich w Szkole Głównej Handlowej. Eksternistycznie uzyskał uprawnienia reżyserskie.

Związany z Wrocławskim Teatrem Współczesnym. Dyrektor Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Polskiego we Wrocławiu, szef Teatru Telewizji TVP. Stworzył kanał TVP Kultura i został jego pierwszym dyrektorem.

Podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Dyrektor Biura Koordynacji Programowej TVP, Pełnomocnik Prezydenta Wrocławia ds. Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Obejmował różne funkcje w organizacjach branżowych, np. w Stowarzyszeniu i Unii Polskich Teatrów. W 2013 r. odznaczony przez prezydenta Bronisława Komorowskiego Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.



WOJCIECH DZIOMDZIORA

Członek Zarządu Fundacji Sztuka-Media-Film

Radca prawny związany z kancelarią DZP. Specjalizuje się w prawie nowych technologii, prawie autorskim, regulacjach mediów i telekomunikacji, a także ochronie konkurencji i konsumentów. Jest arbitrem w Komisji Prawa Autorskiego oraz Członkiem Rady Powierniczej Zamku Królewskiego w Warszawie. Był Dyrektorem Spraw Publicznych w Orange Polska. Sprawował funkcję członka Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji. W latach 2000–2005 pracował w Ministerstwie Kultury, m.in. jako dyrektor departamentu prawno-legislacyjnego oraz wicedyrektor departamentu filmu i mediów audiowizualnych.

Drogę zawodową zaczynał w KPRM, w zespole prof. Michała Kuleszy. Ukończył prawo na UW, studia podyplomowe z zakresu prawa autorskiego na UJ oraz studia MBA na Akademii L. Koźmińskiego. Studiował także zarządzanie strategiczne w Wielkiej Brytanii. Jest autorem wielu publikacji naukowych z zakresu prawa.

SZTUKA · MEDIA · FILM



Fundacja Sztuka-Media-Film
ul. Myśliwiecka 1a, 00-459 Warszawa
Tel. +48 22 50 600 10
e-mail: biuro@sztukamediafilm.pl

www.sztukamediafilm.pl

Publikacja sfinansowana ze środków:



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

Warszawa 2015