



„Jeśli to halucynacja, to nader, nader realistyczna”.  
„Era wolnego wyboru” w *Kongresie* (2013) Ariego Folmana  
i jej związki z wizją przyszłości z *Kongresu futurologicznego*  
(1970) Stanisława Lema

Agnieszka Powierska / Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jedną z najnowszych adaptacji prozy Stanisława Lema jest *Kongres* z 2013 r., w reżyserii Ariego Folmana. Dzieło izraelskiego artysty ukazuje historię opartą na motywach *Kongresu futurologicznego*. Ze wspomnień Ijona Tichego (1970), łącząc film aktorski z animacją. Produkcja zaczyna się ok. 50-minutowym fragmentem żywego planu. Główna bohaterka, nosząca to samo imię i nazwisko co wcielająca się w jej rolę Robin Wright, jest matką dwójki dzieci oraz aktorką, której kariera powoli przekwita. Kobieta staje przed poważnym wyborem: albo pozwoli się zeskanować, a więc zdecyduje się oddać swój

wizerunek na własność wielkiej wytwórni filmowej Miramound, albo zupełnie wypadnie z branży. Pomimo początkowych obaw i wątpliwości, Robin ostatecznie podpisuje kontrakt na 20 lat. Po upływie tego czasu przemysł kinematograficzny ponownie przechodzi rewolucję – tym razem jednak konsekwencje przemian są poważniejsze. Przeobrażeniu ulega bowiem cała rzeczywistość – wszyscy ludzie mają przenieść się do innego wymiaru – animowanego, utopijnego świata, krainy wiecznej młodości, w której każdy może być kim chce i dowolnie przekształcać otoczenie. Robin jedzie do Animowanej Strefy „Abrahama”, gdzie odbywa się kongres futurologiczny – wydarzenie zaplanowane jako początek nowej epoki. Tam aktorka ma przedyskutować warunki ewentualnego podpisania nowego kontraktu z Miramound oraz wygłosić przemówienie na wielkiej gali, przełomowej dla historii świata. Choć Robin przeciwna jest zachodzącym zmianom, zamieszanie, jakie wybucha po ataku rebeliantów na hotel, w którym odbywa się kongres, sprawia, że pozostaje w animowanym wymiarze. Ze względu na jej stan psychiczny lekarze decydują się zamrozić ją na 20 lat. Gdy bohaterka wraca do życia, odkrywa nową rzeczywistość i, z pomocą poznanego na kongresie Dylana, wyrusza na poszukiwanie swoich dzieci.

Między fabułą filmowego *Kongresu* a treścią opowiadania Lema odnaleźć można wiele różnic. Folman swobodnie i kreatywnie wykorzystał wątki utworu polskiego pisarza, realizując formułę adaptacji jako autonomicznego dzieła sztuki<sup>1</sup>, eksponującą nową wizję artystyczną. Dokonał redukcji, substytucji, amplifikacji oraz transakcentacji względem treści oryginału. Pomiął część motywów pojawiających się w *Kongresie futurologicznym*, wprowadził innych bohaterów, bardziej rozbudowanych psychologicznie, ale też ukazywanych zdecydowanie serio i pozbawionych pociesznego uroku Ijona Tichego oraz jego towarzyszy. Protagonistkę, Robin Wright, odpowiedniczkę Tichego, wyposażył w dwie ważne i wiążące się z silnymi emocjami motywacje, stojące poniekąd w opozycji. Chodzi, po pierwsze, o miłość bohaterki do dzieci i szczególną troskę wobec tracącego wzrok i słuch Aarona oraz, po drugie, o jej silną potrzebę realizowania się w zawodzie aktorki<sup>2</sup>. Utopijną przyszłość połączył zatem z kluczowym w filmie, a niepojawiającym się tak wyraźnie u Lema, tematem przekształcającego się w ciągu lat przemysłu rozrywkowego. Dlatego też pierwsza część produkcji, rozgrywająca się w okresie współczesnym, praktycznie nie ma związku z opowiadaniem. Ponadto reżyser zrezygnował z absurdałnego humoru, jaki wypełnia utwór Lema. W filmie Folmana wizja przyszłości ma zdecydowanie bardziej gorzki i smutny wydźwięk, choć i tu pojawiają się zabawne aluzje czy satyra.

Mimo wszystko relacja między dwiema analizowanymi opowieściami jest bliska. Izraelski reżyser umieścił w *Kongresie* wiele sugestii i sygnałów odsyłających do pierwowzoru literackiego. Adaptacja w pewnym stopniu korzysta z przebiegu dramaturgii tekstu źródłowego. W akcji obu dzieł mają bowiem miejsce następujące po sobie zdarzenia: kongres futurologiczny w hotelu, przeżycie pierwszego omamu w pokoju hotelowym wskutek wypicia wody kranowej, atak rebeliantów na miejsce zjazdu, ukrycie się protagonistów w kanałach pod budynkiem, cała seria doznań o trudnym do określenia statusie ontologicznym (rzeczywistość czy halucynacja?), zamrożenie bohaterów przez lekarzy ze względu na zły stan psychiczny, obudzenie się w nowej rzeczywistości i próba dowiedzenia się czegoś o niej, a ponadto demaskacja fałszu pozornie pięknego świata przez chwilowy powrót do pozahalucynacyjnej przestrzeni (w pierwowzorze odbywa się to i tak wewnątrz innej wizji – zwidy nawarstwiają się szkatułkowo).

<sup>1</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Związki literatury i filmu*, „Polonistyka” 1996, nr 5.

<sup>2</sup> Jak słusznie zauważyła podczas konferencyjnej dyskusji prof. dr hab. Małgorzata Sugiera, męskiego bohatera opowiadania zastępuje kobieta ze względu na jej specyficzne uwikłanie w biologię. Kobiety jako matkę łączy z potom-

stwem niezwykle silna więź (nie tylko naturalna, ale i kulturowa). Ponadto presja sztucznego podtrzymywania młodości (charakterystyczna przede wszystkim dla show-biznesu) dotyczy w większym stopniu kobiet niż mężczyzn.

W *Kongresie* powtarzają się treści i motywy urojeń z utworu Lema, takie jak własna śmierć protagonisty przez zastrzelenie się, przemiana w roślinę, widok lodowców (dostrzegany podczas hibernacji) czy gra w karty szkodników zamieszkujących kanały (w książce – szczurów, natomiast w adaptacji – karaluchów). Niekiedy filmowymi aluzjami ewokującymi opowiadanie są drobne szczegóły – np. gdy Robin, podobnie jak Ijon Tichy, zamawia do pokoju jajko na miękko (posiłek astronauty nie będzie w doskonałym stanie, ponieważ hotel Hilton, w którym bohater jest zakwaterowany, nie został wyposażony w ponaddzwiękowe windy; w hotelu Miramount innowację tę wprowadzono, o czym wspomina obsługujący Robin robot hotelowy). Aluzję do rozbudowanego w *Kongresie futurologicznym* wątku rozbuchanej seksualności stanowi w dziele Folmana element dekoracji: akwarium z rybami o wyglądach i zachowaniach przynoszących jednoznaczne skojarzenia erotyczne, jak również – w dalszej części filmu – sugestywne kształty wybujałej roślinności w ogrodach Nowego Jorku „ery wolnego wyboru”<sup>3</sup>.

Przed wszystkim jednak, wskazując zbieżności adaptacji i jej pierwowzoru, należy zauważyć, że dwa utopijne światy funkcjonują w tych dziełach na podobnych zasadach. Zarówno Ijon Tichy, jak i Robin Wright mają trudności z przystosowaniem się do nowej rzeczywistości – przyczyną zamrożenia bohaterów aż do czasu wynalezienia skutecznej metody kuracji jest nieustanne podważanie przez nich autentyczności otoczenia. „Pacjent ten uległ zatruciu znaczną dawką halucynogenów cztery miesiące temu. Działanie ich ustąpiło już od dawna, lecz on nie potrafił w to uwierzyć i nadal uważa wszystko, co dostrzeża, za halucynację” – opisuje dolegliwość Tichego, w obecności zaciekawionych studentów, szpitalny lekarz<sup>4</sup>. W identycznych okolicznościach taką samą diagnozę słyszy Robin, która, milcząc, z przerażeniem obserwuje zgromadzonych wokół niej ludzi – słowa medyka negują bowiem jej przekonanie o złudności wcześniejszych przeżyć. Jej literacki odpowiednik mamrocze natomiast do jednej ze studentek: „Nie rozmawiam z przywidzeniami [...]. Najwyżej mogę powiedzieć, jak pani na imię. Halucyna”<sup>5</sup>.

Niepokojąca (choć czasem i kojąca) myśl o iluzyjności otoczenia powraca w *Kongresie futurologicznym* jak refren. Rzadko kiedy jest ona jednak wyrażona przez Tichego ze stuprocentową pewnością – początkowe przekonanie o doświadczaniu omamów coraz bardziej słabnie, stając się raczej intuicyjnym przecuciem (bohater myśli np.: „Boże, to jednak chyba halucynacja”<sup>6</sup>, i zwierza się: „Powraca, przed snem, nękające pytanie, czy to wszystko nie jest aby częścią halucynacją?”<sup>7</sup>). Jednak obraz świata mamy Tichego doskonale: „Jeśli to halucynacja, to nader, nader realistyczna” – myśli astronauta<sup>8</sup>. Co gorsza, czujne przyglądanie się otoczeniu również nie pozwala na ostateczną ocenę statusu doznawanych wrażeń: „Zauważyłem, że halucynacja była bardzo dokładna – nawet pistolety mieli wszyscy owinięte w plastikowe worki, aby nie zmokły” – relacjonuje bohater.

Tę nieokreśloność doświadczeń Robin dziedziczy po protagoniście *Kongresu futurologicznego*. W szczególne zakłopotanie wprawiają ją pierwsze chwile w animowanym świecie. Następnego ranka po dotarciu do animowanej Abrahamy, gdy w pokoju aktorki dochodzi do awarii światła, kobieta wzywa

<sup>3</sup> Ten i inne cytaty filmowe pochodzą z: *The Congress*, reż. A. Folman, Izrael [et al.] 2013. Scenariusz: A. Folman; na podstawie: S. Lem, *Kongres futurologiczny*. Reż. animacji: Y. Goodman. Reż. rysunków: D. Polonsky. Zdjęcia: M. Englert. Montaż: N. Feller. Obsada: Robin Wright – R. Wright; Al – H. Keitel; Jeff – D. Huston, Aaron Wright – K. Smit-McPhee; Sarah Wright – S. Gayle; [et al.]. Muzyka: M. Richter. Kostiumy: M. Line. Dźwięk: L. Ginzler [et al.]. Produkcja: E. Mansuri [et al.]. Tłumaczenie własne z języka angielskiego na potrzeby pracy.

<sup>4</sup> S. Lem, *Kongres futurologiczny. Ze wspomnień Ijona Tichego*, postł. J. Jarzębski, Kraków 2002, s. 54.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 49.

obsługę hotelową. W reakcji na zawołania w pomieszczeniu rozlega się miły elektroniczny głos. Robin zadaje mu pytanie: „Wszystko się wyłączyło... Czy to ma sens... czy... czy to tylko w moim umyśle?”. W odpowiedzi słyszy: „Wszystko ma sens i wszystko jest w naszych umysłach”, co po chwili potwierdza również mały robot hotelowy słowami: „Wszystko jest w naszych umysłach. Jeśli widzisz ciemność, to znaczy, że wybrałaś ciemność”. Enigmatyczne zdania wygłaszane przez hotelową służbę mogą nieść ze sobą wiele znaczeń. Nie jest oczywiste, czy dotyczą tylko realiów panujących w Animowanej Strefie, czy też sugerują, że wszelkie doświadczenia są subiektywne, a percepcja zawsze pozostaje zależna od nieświadomianego wyboru.

Niepokój wywołany niemożnością postawienia granicy między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone, nie opuszcza bohaterki. „Skąd mam wiedzieć, czy śnię?”, „Cztery karaluchy grają w pokera na twoim kolanie. Czy to urojenie?” – pyta Dylana w kanałach hotelu. Gdy zostaje skazana na śmierć przez policję Maramount, mówi, że chce być postrzelona w głowę, aby jak najszybciej „wydostać się z tej halucynacji”. Tym razem jednak wykonawca wyroku zapewnia ją o realności doświadczeń: „Po tych wszystkich latach powinnaś wiedzieć, że to nie jest halucynacja. To nasze życie, Robin” – mówi. W animowanym świecie, w nowej erze, w której wszystkie ludzkie doświadczenia stymulowane są halucynogenami, urojenia zyskują status rzeczywistości.

Zdumienie i poczucie niepewności pojawiają się u bohaterki *Kongresu* w momencie wjazdu do Animowanej Strefy „Abrahama” – miejsca, gdzie jeszcze przed rewolucją panują prawa właściwe mającej nastąpić „erze wolnego wyboru”. Trafienie do Abrahamy możliwe jest dopiero po zażyciu wziewnej zawartości ampułki wręczanej przez strażnika granicy Strefy. Animacja wyznacza zatem obręb przestrzeni zniekształconej przez iluzję – świata zdominowanego przez halucynację, ale chyba niezupełnie urojonego... Co ciekawe, początkowo Robin nie ma problemów z zaakceptowaniem nowego miejsca jako – trochę zdeformowanej, działającej na innych zasadach, ale jednak – rzeczywistości. Za omamy bierze dopiero odczucia pojawiające się później, po wypiciu wody z kranu. Mimo to doświadczane wrażenia już na początku budzą w kobiecie skojarzenia z doznaniem po zażyciu narkotyków (sam sposób przedostania się tutaj przypomina przecież jedną z metod ich stosowania). Bohaterka, rozmawiając z synem za pomocą ukazujących jego wizerunek okularów, opisuje: „to dosyć chore. To jak genialny projektant na kwasowej *bad trip*. [...] Wyglądam jak kombinacja Kopciuszka na heroinie i egipskiej królowej w *bad hair day*”. Oczywiście, i w tym da się odnaleźć podobieństwo do *Kongresu futurologicznego*, choć u Lema konieczność zażywania narkotyków pochodzi „z góry”, początkowo odbywa się poza jakąkolwiek świadomością bohatera. Uniknięcie tej manipulacji u Lema jest niemożliwe, całe miejsce akcji podlega „kryptochemokracji”, a narkotyki rozpylane są w powietrzu i znajdują się w wodzie pitnej.

Czasy, w których powstało opowiadanie, sugerują skojarzenie psychotropów działających zupełnie zewsząd i zmieniających postrzeganie otoczenia z komunistyczną propagandą, podobnie fałszującą rzeczywistość i narzucającą jej określony obraz, m.in. poprzez stosowanie nowomowy w mediach, edukacji, twórczości literackiej... Podkreślam tu znaczenie języka, ponieważ Lem nadaje mu szczególną rolę kształtowania świata przedstawionego w opowiadaniu. Tichy, aby przystosować się do nowych okoliczności i odnaleźć się w odmienionych warunkach, czyta słownik, a nowoczesna „futurolgia odlingwistyczna”, jak tłumaczy profesor Trottelreiner, „bada przyszłość podług transformacyjnych możliwości języka”<sup>9</sup>, uznając neologizmy za źródło wiedzy o tym, co nadejdzie. W swoim filmie Folman re-

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 91.

zygnuje jednak z politycznej interpretacji *Kongresu futurologicznego*, co niejednokrotnie podkreśla w wywiadach. U niego ostrze krytyki uderza gdzie indziej: przede wszystkim w Hollywood, które zostaje przedstawione jako dążące do zmaksymalizowania zysków kosztem zdrowia fizycznego i psychicznego swoich pracowników, jako ośrodek celebracji piękna, choćby sztucznego, i nienaturalnie utrzymywanej młodości oraz jako miejsce, w którym kult się rodzi i dzięki któremu ulega rozprzestrzenieniu – wraz z presją, by wynaturzonym oczekiwaniom sprostać.

Nie koniec wszakże na tym: ukazane satyrycznie Hollywood stanowi bowiem jedynie synekdochę konsumpcyjnego społeczeństwa. Złożoność świata zagrożona jest konsekwencjami szaleńczej pogoni za szczęściem, wieczną młodością, specyficznym rozumianym sukcesem. W wizji Folmana fabryka snów staje się manufakturą wywoływanych chemicznie doznań, umożliwiających panowanie nie tylko nad własnym wyglądem i otaczającą przestrzenią, ale również nad czasem – co jednoznacznie jest ze zlikwidowaniem przemijalności, z uniknięciem starzenia się i wyparciem śmierci<sup>10</sup>.

Za taki rozwój wydarzeń i niepokojącą perspektywę odpowiada kultura masowa, fałszująca i spływająca obraz rzeczywistości, prowadząca ludzi do zatraty tożsamości. Nowa, animowana przestrzeń z dzieła Folmana jest kolejnym etapem ewolucji tej kultury; kolejnym owocem kultu rozrywki i doznania, blisko spokrewnionym z dotychczasowymi mediami i technologiami. Działa na zasadzie immersji, niczym systemy pełnego zanurzenia zmysłowego, o których w swoim artykule *Rzeczywistość wirtualna* wspomina Piotr Sitarski. Badacz jako podstawę ich funkcjonowania podaje dostarczanie zmysłom impulsów – wzrokowych, słuchowych i dotykowych – budzących podobnych do bodźców pochodzących ze świata zewnętrznego<sup>11</sup>. Choć wymienia różne trudności stojące na drodze rozwoju podobnych systemów, to biorąc pod uwagę istnienie koncepcji kina totalnego oraz popularność – niedoskonałych na razie i dość prostych fabularnie – tzw. kin 4(...)D (a nawet i więcej D), stwierdzić można, że proponowana przez Folmana w *Kongresie* wizja kierunku postępu X Muzy jest uprawomocniona.

Choć w utworze tym świat przyszłości wywodzi się bezpośrednio z przemysłu kinematograficznego, to zawiera w sobie cechy, które już współcześnie obserwuje się w innych mediach (a które próbują przedostać się także do kina). Przestrzeń nowej ery ma charakter interaktywny; przypomina grę wideo albo – nawet bardziej, ze względu na udawanie prawdziwego życia – Second Life. Właśnie w odniesieniu do tego wynalazku XXI stulecia<sup>12</sup> Paul Levinson pisał: „istnieje **nowe nowe medium**, którego zadaniem jest stworzenie nam iluzji całkowitego zanurzenia”<sup>13</sup>, „dzięki awatarom, dźwiękom i animacjom – w największym stopniu [...] przypomina alternatywną rzeczywistość, a nie zwykły dodatek do codziennej egzystencji. To inny świat oddzielony od życia *offline*”<sup>14</sup>, oddziałujący „na tyle silnie, że jest w stanie wywrzeć wpływ na naszą codzienną [...] [aktywność], rozrywkę, miłość, politykę i interesy”<sup>15</sup>. Użytkownicy Second Life’u decydują nawet o najdrobniejszych szczegółach wyglądu swojego internetowego odpowiednika, tworzą w wirtualnym świecie swój drugi życiorys (niepozabawiony zresztą całkiem prozaicznymi sytuacjami), nawiązują relacje z innymi użytkownikami i wręcz budują całe społeczeństwa. O atrakcyjności tego portalu świadczą opublikowane w 10. rocznicę jego istnienia statystyki: zarejestrowano w nim 36 mln kont, w grze w ciągu jednego miesiąca uczestniczy ponad milion osób, każdego

<sup>10</sup> Warto zauważyć, że wątki te pojawiają się również w pierwowzorze literackim.

<sup>11</sup> P. Sitarski, *Czy rzeczywistość wirtualna to odkrycie nowego świata?*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt, red. nauk. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 394.

<sup>12</sup> Jego premiera w Internecie odbyła się 23 VI 2003.

<sup>13</sup> P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 221.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 224.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

dnia dokonujących w sumie ponad miliona transakcji, zakupując (prawdziwymi pieniędzmi) wirtualne produkty i usługi<sup>16</sup>.

*Kongres* pokazuje sytuację, w której wirtualny świat ludzi jeszcze bardziej: pozwala w całości się w sobie zanurzyć, doznawać wszystkimi zmysłami i doświadczać o wiele więcej niż w „pierwszym życiu” (umożliwia np. wcielenie się w idola – Michaela Jacksona, Fridę Kahlo, Maryję i wielu innych), i to praktycznie bez nadmiernego wysiłku. „Świat ułudy nie stawia jednostce żadnego oporu” – wypadałoby powiedzieć słowami Jerzego Jarzębskiego odnoszącymi się do diegezy pierwowzoru literackiego<sup>17</sup>. Ponętność animowanego wymiaru i eskapistyczna postawa ludzi przewyciężają tu potrzebę kontaktu z rzeczywistością. Taka wizja przyszłości wyraźnie została zaczerpnięta z *Kongresu futurologicznego*. Jarzębski zauważa:

[...] Lem od wielu lat podkreśla, że kultura i technologia współczesna wiodą stopniowo do coraz ciaśniejszego zamknięcia jednostek w fikcyjnych, odgrodzonych od rzeczywistości światach. Zbiorowe halucynowanie raju obfitości pod wpływem środków chemicznych nie jest pewnie możliwe, ale żadną fantazją nie jest już kreacja fikcyjnej rzeczywistości wirtualnej [...] <sup>18</sup>.

Zresztą, nie trzeba koniecznie odwoływać się do ekstremalnych przykładów, aby współczesny użytkownik internetu wyobraził sobie podobne okoliczności. Osobie, która zetknęła się z popularnym hasłem „Nie masz Facebooka – nie istniejesz”, wydzwięk dialogu Robin i Dylana, wydać się może dziwnie znajomy:

- A co, jeśli nie chcę brać udziału w tej chemicznej imprezie?
- Szybko się zorientujesz, że nie możesz – bo nie będziesz częścią tego świata.
- A gdzie będę?
- Na drugiej stronie...
- A co jest na drugiej stronie, Dylan?
- Prawda.

Rozmowa ta pokazuje pozorność wolności wyboru w nowej erze. Sugeruje również, że tak jak Facebook czy Second Life, nowy animowany świat pozwala na kreowanie siebie według własnych upodobań i fantazji (w znacznym stopniu zmanipulowanych jednak, jak wynika z fabuły filmu, przez przemysł rozrywkowy), w coraz większym oderwaniu od rzeczywistości. Wnioski te pozwalają na znalezienie podobieństw między animowanym światem Kongresu a Baudrillardowskim rozumieniem epoki symulacji. Zdaniem Jeana Baudrillarda, epoka ta likwiduje referencyjność. W miejsce rzeczywistości podstawiamy jej znaki, nieodsyłające już do realnych elementów świata:

Żyjemy zatem wszyscy we wszechświecie osobliwie podobnym do oryginału – rzeczy są w nim dublowane przez scenariusz tych rzeczy. Ale to dublowanie nie oznacza, jak to tradycyjnie bywało, bliskości ich śmierci – śmierć została

<sup>16</sup> Zob. *Second Life Celebrates 10-Year Anniversary*, <http://www.lindenlab.com/releases/second-life-celebrates-10-year-anniversary> (data dostępu: 1 V 2015).

<sup>17</sup> J. Jarzębski, *Futurologia i chichot diabła* [postowie], [w:] S. Lem, *op. cit.*, s. 124.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków 1998, s. 187.

z nich ekspurgowana, i to nawet bardziej niż życie; są bardziej uśmiechnięte, autentyczniejsze w porównaniu ze swoim modelem, podobne twarzom w domach pogrzebowych<sup>19</sup>.

Zauważyć można, że to, co Baudrillard dostrzega we współczesności, wyolbrzymione zostało w futurystycznym obrazie z *Kongresu*. Symulowana rzeczywistość nowej ery, zastępując kontakt z prawdziwą przestrzenią, wyparła świadomość przemijalności. Ponadto ułatwiła i uprzyjemniła życie (w animowanej przyszłości nawet homar sam zdejmuje pancerz, szykując się do bycia kolacją), a dzięki substancjom chemicznym wszystko można sprawdzić osobiście. W halucynacyjnym wymiarze każde doznanie jest intensywniejsze – kolory wyrazistsze, przyroda bardziej nieokiełznana, miłość – namiętna – i w tym sensie zyskuje on rysy hiperrealistyczne. Lecz zarazem w nowym świecie kopia nie próbuje naśladować rzeczywistości, pomimo całkowitej immersyjności nie ukrywa już z taką starannością swojej symulacji – przecież „realia” od czasów abrahamskiej rewolty zdecydowanie się zmieniły, co ujawnia się chociażby w tym, że chemicznie spreparowane otoczenie i jego obywatele są rysunkowi. Utkana ze znaków przestrzeń nowej ery nie maskuje zatem braku swojej referencjalności; dla zamieszkujących ją bytów to, co znajduje się poza jej granicami, praktycznie nie istnieje, uległo wyparciu i odrzuceniu. Wybór zmanipulowanego społeczeństwa sprawił, że symulację zaakceptowano jako nową, lepszą rzeczywistość.

Baudrillard zauważa również:

Kiedy rzeczywistość przestaje być tym, czym drzewiej bywała, pełnię praw zyskuje nostalgia, idą w górę mity założycielskie i realne świadectwa. Idzie w górę prawda, obiektywność i autentyczność z drugiej ręki. Winduje się prawdziwość, przeżycie i wskrzesza figuratywność tam, gdzie zniknęły już przedmioty i substancje<sup>20</sup>.

Podobne zjawiska zaobserwować można w „kongresowym” świecie przyszłości. Znacząca pod tym względem jest retrospekcja Dylana sprzed roku, z czasów „zażywania” greckiej mitologii, gdy pod wpływem wziewnej substancji zamienił się w Zeusa i porwał Europę. Retrospekcja ta stanowi jakby udosłownienie tezy o powrocie mitów założycielskich (w tym przypadku bardzo odległych) i dowartościowaniu własnego doświadczenia. „We wszystkim chodzi o czucie” – podsumowuje Dylan, co współgra z tezą o potrzebie autopsyjnego przeżycia i poszukiwania autentyczności w świecie, który symuluje rzeczywistość. W nowej erze pozornego „wolnego wyboru” prawda oznacza sprawdzalność, natomiast „obiektywność z drugiej ręki”, wspomniana przez Baudrillarda, ustąpiła sztucznie wytworzonemu, lecz intensywnemu, subiektywnemu wrażeniu. Natomiast przywoływana przez filozofa nostalgia zdaje się w tej wizji przyszłości wszechobecna. (Nowy) Nowy Jork jest przestrzenią odwołań do historii muzyki, kinematografii, sztuki i wielu innych dziedzin działalności człowieka. Przechadzają się po nim bohaterowie kultowych filmów (m.in. Sally Bowles z *Kabaretu* czy Dracula o rysach Beli Lugosiego), znanych obrazów (np. infantka z *Panien dworskich* Diego Velázquez, *Nimfy* Gustava Klimta i kobieta-ryba z *Kolektywnego wynalazku* René Magritte’a) oraz literatury (Szalony Kapelusznik i Pinokio), słynni wokaliści (wśród nich Elvis Presley i David Bowie), a także rewolucjoniści (Lew Trocki i Che Guevara). Mijają się tu figury z różnych porządków – m.in. religijnych: Konfucjusz, Ganeśa (hinduistyczny bóg mądrości i dobrobytu – w filmie jako różowy czteroręki słoń podjadający słodczyce) oraz kilku pojawia-

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 181.

jących się w okolicy Jezusów. Adolf Hitler, ubrany w różowy skąpy strój i kozaki na wysokich obcasach, przemierza okolicę na wielkiej skaczącej poduszce. Postacie historyczne nawiązują kontakt z fikcyjnymi, np. Frida Kahlo częstuje się jabłkiem, które *Syn człowieka* z obrazu Magritte'a ma zamiast głowy. W rysunkowym mieście Pablo Picasso idzie pod rękę z Beyoncé, Marilyn Monroe je kolację z Joanną d'Arc, a Coco Chanel umawia się z Horusem. Tworzy się z tego popkulturowy miszmasz, nieco przypadkowa zbieranina cytatów, będąca niczym chaotyczna mozaika łącząca różne zapamiętane obrazy.

W świecie wolnego wyboru, choć ludzie mogą dowolnie kształtować swój wygląd i doznania, większość z nich rezygnuje z własnej indywidualności i sięga po *image* osób znanych z przeszłości, których wizerunki zostały przyswojone i zbanalizowane przez kulturę popularną. Jest to dla tychże ludzi, być może, sposób na czytelne zakomunikowanie osobistej postawy i dążeń, a także wyrażenie ironicznego poczucia humoru czy spełnienie marzenia o całkowitej identyfikacji z daną postacią. Jednocześnie świadczy to o ograniczonym potencjale nowej kultury, w której wszystko okazuje się cytatem, kultury niezdolnej do wytwarzania świeżych obrazów o podobnej sile, zamiast tego korzystającej z dorobku ubiegłych stuleci. Współgra to z poglądami Lema o postmodernizmie, wiążącym się w przekonaniu pisarza z upadkiem kultury, obniżeniem jej myślowej zawartości i oryginalności<sup>21</sup>.

Animowany raj, stylizowany na środkową część *Ogrodu rozkoszy ziemskich* Hieronima Boscha i przejmujący wieloznaczność tego kontrowersyjnego, otwartego na różnorodne interpretacje dzieła sztuki, okazuje się maską upadku, rozkładu cywilizacji. Co więcej, ostatecznie jawi się jako wewnętrzny świat głównej bohaterki. Zachodzi tu więc równoległość losów Robin i jej syna – ona pod wpływem zwyrodnienia kultury chowa się w głąb siebie; Aaron także ulega postępującej izolacji wskutek stopniowej i nieodwracalnej utraty wzroku i słuchu.

Okazuje się zatem, że niezależnie od rodzaju obowiązującego reżimu społeczeństwo pozostaje pod wpływem mitów, których panowanie z większą lub mniejszą siłą próbuje zacierać rozróżnienie między dystopią a utopią, wolnością a zniewoleniem, halucynacją a rzeczywistością.

Pozwolę sobie więc spuentować swój wywód słowami Jarzębskiego: „Z tego punktu widzenia historia opowiedziana w *Kongresie futurologicznym* nie brzmi już wcale jak groteskowo-fantastyczna bajka”<sup>22</sup>. Buduje, jak sądzę, nadal aktualny obraz obaw, inspirujący również współcześnie do podjęcia rozważań nad kierunkiem, w którym zmierza cywilizacja.

<sup>21</sup> Zob. A. Jarosz, „*Too sophisticated*”. Stanisław Lem krytycznie i parodystycznie o modernistycznych tekstach i obrazach – artykuł znajdujący się w niniejszym tomie.

<sup>22</sup> J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 128.



---

### Słowa kluczowe / Keywords

*Kongres, Kongres futurologiczny, Stanisław Lem, Ari Folman, adaptacja, wizje przyszłości / The Congress, Futurological Congress, Stanisław Lem, Ari Folman, adaptation, visions of the future*

---

### Bibliografia / References

**Baudrillard Jean**, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków 1998.

**Hendrykowski Marek**, *Związki literatury i filmu*, „Polonistyka” 1996, nr 5.

**Lem Stanisław**, *Kongres futurologiczny. Ze wspomnień Ijona Tichego*, posł. J. Jarzębski, Kraków 2002.

**Levinson Paul**, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.

**Sitarski Piotr**, *Czy rzeczywistość wirtualna to odkrycie nowego świata?*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt, red. nauk. M. Hopfinger, Warszawa 2002.

---

### Filmografia / Filmography

*The Congress*, reż. **A. Folman**, Izrael [et al.] 2013. Scenariusz: A. Folman; na podstawie: S. Lem, *Kongres futurologiczny*. Reż. animacji: Y. Goodman. Reż. rysunków: D. Polonsky. Zdjęcia: M. Englert. Montaż: N. Feller. Obsada: Robin Wright – R. Wright; Al – H. Keitel; Jeff – D. Huston, Aaron Wright – K. Smit-McPhee; Sarah Wright – S. Gayle; [et al.]. Muzyka: M. Richter. Kostiumy: M. Line. Dźwięk: L. Ginzel [et al.]. Produkcja: E. Mansuri [et al.].

---

**mgr Agnieszka Powierska** (agnieszka.powierska@gmail.com)

Studentka pierwszego roku studiów doktoranckich w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół tematów animacji i korespondencji sztuk.

---

**Agnieszka Powierska** (Department of Film, Television and New Media, Adam Mickiewicz University in Poznan) / “If it is a hallucination, it is highly, highly realistic”. “The era of free choice” in *The Congress* (2013) by Ari Folman and its connections with a vision of the future from a *Futurological Congress* (1970) by Stanisław Lem

The article discusses the relations between *The Congress* (2013) by Ari Folman and its literary original, *Futurological Congress* (1970) by Stanisław Lem. It studies the relationship between a film “era of free choice” and a vision of the future that is present in the story of the Polish author. In the following interpretation a utopian future world presented in *The Congress* is not only connected with the development of cinematography (as it was presented in Folman’s works), but also with a heyday of the latest type of media: Facebook, Second Life, the systems of a total involvement/immersion of the senses. The author indicates the connections of an animated land of the future presented in the film with a concept of the precession of simulacra by Jean Baudrillard. The argument leads to the conclusion carrying multiple meanings and the reality of the vision of tomorrow presented in *Futurological Congress*.