

KONGRES FUTUROLOGICZNY – OPOWIADANIE I FILM

JERZY JARZĘBSKI*

Kongres futurologiczny to jedno z najzabawniejszych opowiadań Lema, pełne nieoczekiwanych zwrotów akcji, jaskrawych absurdów, w które obfituje fabuła, i prawdziwej feerii pomysłów, jakimi autor uwodzi czytelnika. A przecież, gdy wejrzymy bliżej w wizję przyszłego świata proponowaną przez pisarza, to właściwie cieszyć się nie ma z czego. Obraz szczęśliwej, żyjącej dostatnio ludzkości to przecież gigantyczne oszustwo, wywołane farmakologicznymi środkami złudzenie. Mieszkańcom krainy przyszłości wydaje się, że suną wspaniałymi samochodami po nasłonecznionej, szerokiej autostradzie, aby w końcu zaparkować pod swymi luksusowymi domami i udać się na pyszną kolację. W rzeczywistości biegną mozolnie w śniegu i błocie, dźwigając jakiś swój marny dobytek, a potem tłoczą się w kolejce w ciemnej, ponurej sztolni, aby otrzymać od obsługi chochłę z trudem jadalnej brei. Ziemię zamieszkuje w istocie kilkadziesiąt miliardów ludzi, dla których z najwyższym trudem można znaleźć przytułek i pomoc, zatem władze postanawiają wszystkie niedogodności „zakryć” przy pomocy środków przemyślnie maskujących przeludnienie, biedę i skrajne wyczerpanie zasobów naturalnych, w jakim żyje ludzkość. Co gorsza, ludzkie istoty karmione są, poganiane i upokarzane najpierw przez rozpylające halucynogeny roboty, potem już tylko przez innych ludzi, nieświadomie wypełniających ich rolę. Chemiczna apokalipsa spełnia się dodatkowo przez to, że populacja planety zapada w totalną katastrofę nic o tym nie wiedząc: halucynogenom wywołującym złudę luksusu i szczęścia towarzyszą jeszcze specyfiki usuwające z pamięci jakąkolwiek możliwość świadomości tego, co się naprawdę dzieje.

Pisałem niegdyś w posłowniu do *Kongresu futurologicznego*¹, że Lem zrealizował w jednym miejscu i czasie dwa przeciwstawne projekty dalszego ciągu historii ludzkości: utopijny i dystopijny, założywszy w tym celu, że one mogą jednocześnie egzystować, nie wchodząc sobie w drogę. Komentując wtedy ten pomysł, doszedłem do wniosku, że choć „psychemia” i produkowane przez nią

* Jerzy Jarzębski – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

¹ J. Jarzębski, *Futurologia i uczniowie czarnoksiężnika*, posłowie do: S. Lema, *Kongres futurologiczny; Opowiadania Ijona Tichego* [S. Lem, *Dziela*, t. II], Biblioteka „Gazety Wyborczej”, Warszawa 2008, s. 191.

„maskony” to pomysł może nazbyt fantastyczny i w swej precyzji trudny do realizacji, to na inny sposób współistnienie utopii i dystopii (nie w tym samym miejscu wprawdzie, ale obok siebie) jest na swój sposób realizowane już dzisiaj: bogaci organizują dla siebie sfery dostatku i dobrobytu, które starają się chronić przed inwazją biedaków (zamknięte, chronione przez strażę osiedla, podobnie zamknięte strefy przeznaczone dla zamożnych turystów w krajach Trzeciego Świata, wreszcie całe państwa, jak USA, które utrudniają jak mogą wjazd i pozostawanie na swym terytorium obywatelom biedniejszych krajów ościennych – takich jak Meksyk, wzdłuż granicy którego Amerykanie postawili sławetne ogrodzenie). Niekiedy otacza się takimi obwarowaniami enklawę, w której panuje bieda, tak jak tereny Autonomii Palestyńskiej czy Strefy Gazy.

Rzecz jasna, nie ma jakiejś jednej, kanonicznej wersji nauki o przyszłości, przeciwnie: wersje są nie tylko różne, ale wręcz przeciwstawne, wynikają zresztą zarówno z jakichś racjonalnych przewidywań dotyczących bądź rozwoju technologii, tempa wyczerpywania się zasobów Ziemi i stopnia zagrożenia kolejnymi kryzysami społecznymi, bądź silnie ideologicznie nacechowanych wizji przyszłości planety zdominowanych przez optymizm lub katastrofizm. W istocie bowiem opowiadanie Lema było zjadliwą kpiną z futurologii jako niesłychanie modnej wówczas nauki, która zajmowała się przewidywaniem przyszłości. To przewidywanie upływ czasu najczęściej falsyfikowało: przyszłość okazywała się nieprzewidywalna, bo futurologowie nie umieli przewidzieć, w którą stronę potoczą się odkrycia naukowe i technologiczne innowacje, mieli też niebezpieczną skłonność do ekstrapolacji, tzn. mechanicznego przedłużania wykresów obrazujących zmienne (zużycia węgla, stali, energii elektrycznej, ropy naftowej, cen surowców, zatrudnienia itd.). Trzeba przyznać, że te przewidywania najczęściej okazywały się błędne, bo na etapie formułowania pozostawały pod silnym wpływem politycznych lub społecznych ideologii bądź to każących się spodziewać katastrofy, bądź wpatrzonych w obietnice „lepszego jutra”.

Rysując swoje wizje przyszłości, Lem nie był oczywiście więzieniem ideologicznych założeń na temat przyszłości ani adeptem podejrzanej intelektualnie futurologii. Ostatecznie bowiem wszystko, co przydarzyło się Tichemu, okazuje się złudą – dającą do myślenia, ale w końcu (jeszcze) przez ludzi nie zrealizowaną. Dlatego nad apokaliptycznym obrazem przyszłości góruje na koniec śmiech, kiedy Tichy po raz kolejny budzi się z halucynacji w dobrze sobie znanym podziemnym rynsztoku.

W roku 2013 znany reżyser filmowy, Ari Folman, postanowił przenieść opowiadanie Lema na taśmę filmową. Swoje dzieło nazwał *The Congress*, zacierając po trosze identyczność filmowej adaptacji z pierwowzorem. Zmian było znacznie więcej, do tego stopnia, że z opowieści zniknął narrator i główny bohater, którym w historii znanej z książki był „słynny gwiazdokrażca”, Ijon Tichy. Uznając zapewne, że postać Tichego nic widzom amerykańskim nie powie, adaptator wprowadził na jego miejsce postać autentyczną, grającą siebie samą aktorkę Robin

Wright, niegdyś znaną i podziwianą, teraz (przynajmniej w filmie Folmana) zapomnianą, starzejącą się powoli w towarzystwie swych dwojga dorastających dzieci, chłopca i dziewczyny. Wszyscy troje mieszkają w przystosowanym do mieszkalnych potrzeb dziwnym, starym hangarze koło lotniska, gdzieś bodaj w Teksasie. Ta zmiana zdaje się z początku zrywać wszelkie związki pomiędzy opowiadaniem i filmem. Dopiero z wolna w narracji filmowej pojawiają się coraz liczniej motywy znane z tekstu Lema, choć w inny sposób wykorzystane, zabiera to jednak dość sporo czasu. Zmiany wprowadzone do fabuły są na tyle znaczące, że domagają się analizy, pozwalają bowiem określić, czego boi się współczesny filmowiec, ewentualnie też – czego boją się współcześni widzowie, dla których reżyser robi film i których lęki wynikają z innej niż w przypadku Lema sytuacji kulturowej.

Spłonką wyzwalającą akcję w przypadku opowiadania Lema jest zaproszenie na kongres futurologów, z którego korzysta Ijon Tichy i jedzie do fantastycznej, środkowoamerykańskiej republiki Costaricany. Ponieważ akcję opowieści Lem przesuwania nieco w przyszłość w stosunku do naszych czasów, obraz kultury światowej prezentowany przez Lema ma cechy ostrej karykatury: do najdalszych granic przesuwają się w niej fascynacje z jednej strony terrorem, z drugiej – erotyką, w związku z czym świat wypełnia się kuszącymi wizjami licznych rozkoszy, ale zarazem staje się miejscem skrajnie niebezpiecznym. Trochę to przypomina rzeczywistość zaprojektowaną znacznie później przez Houellebecqa w *Platformie*, tyle że Lem w swoją wersję wkłada nieporównanie więcej (czarnego) humoru, ludzkie grzeszne namiętności traktuje bowiem z ironicznym dystansem.

Tymczasem film rozpoczyna się w zupełnie odmiennej aurze: problemy bohaterki, Robin Wright, są kłopotami psychiczno-egzystencjalnymi: jako dobrze zapowiadająca się aktorka odrzucała konsekwentnie propozycje występowania w kasowych, ale niezbyt ambitnych filmach, co w końcu sprawiło, że producenci przestali ją angażować. Co gorsza, jej syn Aron zapadł na dziwną chorobę: rodzaj autyzmu połączony z postępującą utratą słuchu i wzroku. Chłopca fascynuje puszczenie charakterystycznego, czerwonego latawca, co z kolei stanowi zagrożenie dla lądujących na pobliskim lotnisku samolotów i powoduje nieustanne interwencje służb lotniskowych. Melancholijny obraz rzeczywistości, w której żyje Robin Wright, w niczym nie przypomina feerycznej i fantastycznej zarazem wizji, jaką Lem zaprojektował dla swojego bohatera, a „wolność” decydowania o własnej karierze okazała się poniekąd bezużyteczna, a przynajmniej względna.

Akcja filmu rozpoczyna się na dobre w momencie, gdy aktorkę odwiedza jej stary przyjaciel i zarazem impresario, który w imię producenta proponuje jej „ostatni kontrakt w życiu”: postać aktorki ma zostać „zeskanowana”, czyli utrwalona w wielu różnych gestach, minach i nastrojach przez gigantyczny zespół kamer, a następnie wykorzystywana w dowolnej liczbie filmów. Warunek: „żywa” aktorka ma praktycznie umrzeć dla świata. Odtąd będzie już tylko wiecznie młodym awatarem, posłusznym jedynie producentowi i najmowanym przezeń reży-

serom, którzy zdecydują o tym, co będzie mówić lub robić na ekranie. Robin Wright najpierw stawia opór w imię zachowania wolności decydowania o sobie, ale jej impresario zapewnia ją, że jako aktorka tej wolności nigdy w istocie nie miała. Robin w końcu (chyba w perspektywie dużych wydatków na leczenie syna) godzi się na transakcję i poddaje skanowaniu, sprzedając firmie Miramount prawa do swego wizerunku na 20 lat.

Teraz następuje dwudziestoletnia przerwa w akcji i oto Robin Wright jedzie samochodem do wytwórni, która nabyła prawa. To w trakcie tej podróży reżyser *Kongresu* ostatecznie wykląda karty i pokazuje nam, co ostatecznie zostało z katastroficznej prognozy Lema, a także: co ją w filmie Folmana zastąpiło. Najmocniej przeżywa się sam początek. Aktorka swym starym samochodem przemierza pełną łagodnie falistych wzgórz przestrzeń, ale po przekroczeniu punktu kontroli, na którym łyka zawartość ampułki z chemikaliami, wjeżdża stopniowo w rzeczywistość filmu rysunkowego i sama staje się postacią „narysowaną”. Otacza ją rzeczywistość rozszalałej formy i koloru: wzgórza zmieniają się w oceaniczne fale, wśród których baraszkuje wesołe morskie potwory. Niebawem ukazuje się nierealny w swojej „zabawkowej” postaci hotel, w którym istotnie odbywa się kongres futurologów. Wnętrze hotelu jest równie nierealne, jak cała rzeczywistość: ludziom dana jest możliwość nieustannej zmiany kształtów, wręcz nic w świecie tej rysunkowej feerii nie istnieje w formie definitywnej. Nieziemna jest tylko podstarzała aktorka, coś stąd, kiedy wokół roi się od jej kopii przedstawiających się tym samym nazwiskiem.

Robin Wright dowiaduje się niebawem, że firma Miramount niejako poszła za jej sugestią i postanowiła w najbliższych dwóch dekadach zaproponować swym klientom swoistą formę „wolności wyboru”: teraz każdy będzie mógł stać się Robin Wright (lub kimkolwiek innym), łykając porcję chemicznego dekoktu. Zarazem rzeczywistość oglądana przezeń wokół stanie się projekcją jego marzeń. Aktorka, którą demoniczny szef firmy Miramount zmusza do podpisania kolejnego dwudziestoletniego kontraktu, próbuje przywołać do opamiętania niezliczone tłumy widzów zebranych na promocji nowego produktu firmy, ale to się nie udaje, interweniują bowiem służby specjalne, a reklamujący „wolność” Miramount okazuje się raczej więzieniem.

Aktorka przeżywa rozmaite dziwne perypetie, przechodząc z jednej rzeczywistości w inną. Towarzyszy jej wiernie i nie zmieniając swej postaci tylko pewien młody człowiek, który przedstawia się jako były „szef departamentu Robin Wright” w firmie Miramount, który zajmował się komputerową obróbką jej wizerunku i obsesyjnie się w niej zakochał. Robin Wright jednak nie umie oddać się romansom, ma bowiem jeden kłopot i zarazem jedno zadanie do wykonania: chce w szalonej rzeczywistości, która ją otacza, odnaleźć swego syna Arona. Jej wierny amant dostarcza jej ostatnią posiadaną porcję specyfiku, który pozwala aktorce odrzucić mamiącą zmysły zasłonę narysowanej rzeczywistości, ale zarazem zbyt mała ilość substancji nie pozwala im przekroczyć granicy światów we

dwoje. Kochankowie żegnają się, Robin zażywa specyfik – i w tym momencie objawia się świat dystopijny w stylu tego, który na koniec zobaczył u Lema potraktowany najmocniejszym ze znanych „ocykanem”, Ijon Tichy: na miejscu wypełnionego luksusową publicznością salonu w drogim hotelu Robin ogląda tłum zbiedzonych łachmaniarzy wypełniający ciasny, zrujnowany i brudny korytarz.

Aktorka odnajduje lekarza, który zajmował się Aronem i powiadomił ją, że syn przez cały czas, gdy byli rozłączeni, czekał na nią w rzeczywistości „prawdziwej”, ale w końcu zmarł. Matka i syn spotykają się jednak w jakimś nieokreślonym miejscu, jakby w Szeolu – spotykają „narysowani” i niejako nierealni, ale ich spotkaniu brakuje radości: tak jakby przejście w nierealny świat rysunkowej kreacji odebrało im szanse cieszenia się życiem.

Jak zatem przedstawia się relacja pomiędzy opowiadaniem i filmem? Lem zaprojektował rzeczywistość, w której ludzkość z własnej, nieprzymuszonej woli zrezygnowała z dostępu do prawdziwej rzeczywistości, w zamian za to wybierając hedonistyczną złudę. Dla pisarza, projektującego w swych powieściach coś w rodzaju zakonu uczonych, kierujących się w sposób rygorystyczny profesjonalną etyką, taki akt musiał budzić abominację. Jeśli więc nawet mieszkańcy dziwnego państwa odurzonych „maskonami” nie są uczonymi, to i tak dla Lema ich własnowolne odrzucenie prawdy na rzecz złudzenia musi być czymś skandalicznym. Ten skandal ma wymiar osobniczy i prywatny – ma też wymiar społeczny, bo wszak to całe społeczeństwo odrzuca prawdę i wybiera stan odurzenia². I cóż stąd, że odurzenie jest przyjemne, skoro odbiera ludziom zdolność do reagowania na zmiany w prawdziwym otoczeniu, odbiera też najprościej rozumianą dzielność w zwalczaniu niedostatku, społeczną solidarność i – ostatecznie – altruizm.

Zwróćmy uwagę, że dystopijność wynika u Lema nie tyle z rozpoznania zagrożeń ekonomicznych, które stoją przed światem, ale raczej z powodu niskiej oceny etycznej mieszkańców przyszłej rzeczywistości. Swoją drogą, obraz człowieka jako maszyny do sprawiania sobie przyjemności powraca u Lema często w postaci osobników, drażniących w sposób nałogowy ośrodki rozkoszy we własnych mózgach. Istoty takie (niekoniecznie ludzie) budzą u Lema z reguły rodzaj specyficznego politowania, jeśli nie pogardy. Aby zachować najprościej pojętą godność, trzeba mieć oczy szeroko otwarte i przyjmować swój los takim, jakim on rzeczywiście jest. Aby stać się u Lema bohaterem pozytywnym, należy przeżywać swoje życie niejako bez znieczulenia.

Teraz przyjrzyjmy się innej wersji dystopijnego świata przyszłości, którą stworzył Ari Folman. W jego rzeczywistości koszmar wynikający z braków ma-

² Przyjmuję, że początkowo społeczeństwo *Kongresu futurologicznego* musiało wiedzieć o Wielkim Oszustwie, dopiero później przystało na nie i odrzuciło prawdę. Tichy powiada: „Zadziwiająca rzecz, oprócz wstępu i strachu nie czułem – wobec tej perspektywy [powrotu do Arkadii] – nic więcej, jak gdybym wołał zamarznąć w stercie śmiecia, z wiedzą, że tak jest, aniżeli zawdzięczać ukojenie zwidom” (S. L e m, *Kongres...*, s. 97).

terialnych i przeludnienia zajmuje właściwie równie mało miejsca, jak u Lema. Ten rodzaj apokalipsy zdaje się nie poruszać specjalnie wyobraźni obydwu twórców, choć łatwo mu znaleźć wzorce w postaci raportu Klubu Rzymskiego bądź innych jeszcze – starszych i nowszych – wersji przestróg przed rabunkowym wykorzystywaniem zasobów ziemskich. Niedostatek powszechny, który miałyby ściągnąć na ludzkość taka nierozsądna gospodarka, zdaje się od wielu już dziesięcioleci taką wersją dystopii, do której zdążyliśmy przywyknąć.

Czego się zatem boimy? Utraty kontaktu z rzeczywistością „prawdziwą”? W samej rzeczy obydwie wersje *Kongresu* przynoszą do pewnego stopnia podobny koszmar polegający na rozbracie z prawdą o świecie, w którym żyjemy. Droga do tego rozbratu nie całkiem jednakowa, choć istnieją tu pewne podobieństwa. W obydwu *Kongresach* na ludzi działają chemiczne specyfiki powodujące skomplikowane halucynacje, ale w filmie one są połączone z oddziaływaniem grafiki filmu animowanego, ofiarowującego bohaterom rzekomą wolność w kształtowaniu własnego ciała i całego otoczenia, w którym żyją.

W opowiadaniu Lema źródłem wielkiego oszustwa są struktury państwa. To one bowiem czuwają nad prawidłową dystrybucją „maskonów”, one też utrzymują na posterunkach funkcjonariuszy, którzy – wolni od działania halucynogenów – wiedzą naprawdę, co się wokół nich dzieje. Można oczywiście na to wielkie oszustwo patrzeć jak na działanie natury terapeutycznej: ostatecznie ono pozwala jakoś społeczeństwu znieść koszmar niedostatku i braku wszelkich perspektyw. Ale można też na nie spojrzeć jako na metaforę, w której streszcza się natura relacji państwo–jednostka w dzisiejszych czasach: relacja owa polegałaby bowiem na tym, że struktury państwowe nieustannie jednostkę inwigilują, wychowują, odbierają swobodę działania, zatajając jednocześnie przed nią różne mniej lub bardziej bezprawne akcje lub wręcz niegodziwości i przestępstwa dokonywane przez służby specjalne. Ijon Tichy nie wygląda na szczególnie zadowolonego z dobrobytu zawdzięczanego Wielkiemu Oszustwu powszechnie doznawanych halucynacji. I nic dziwnego: jego twórca, Lem, zbyt dobrze zdawał sobie sprawę z tego, jak blisko od ubezwłasnowolnienia jednostki do takiej czy innej wersji totalitaryzmu.

W filmie wielkie oszustwo zostało sprywatyzowane i skomercjalizowane. Dlatego jego centrum organizacyjno-decyzyjne znajduje się w rękach wielkiego producenta filmowego. To on kieruje, by tak rzec, „produkcją sztucznej rzeczywistości”, czyniąc z tego proceduru wielce dochodowy interes. Wstępem do wielkiego oszustwa jest w *Kongresie* propozycja złożona Robin Wright, która ma się wyrzec całości swej aktorskiej osoby. Kontrakt, jaki zawierał widz filmowy z aktorami i reżyserem filmu, polegał aż do czasu propozycji szefa Miramontu na tym, że aktor ofiarowywał na rzecz filmowej roli tylko część swojej osobowości, a druga część pozostawała jego własnością, nie mogła więc podlegać bez reszty dyktatowi scenarzysty i reżysera. Do kina chodziło się w tej samej przynajmniej mierze „na aktora/aktorkę”, co na jego/jej rolę. Kontrakt wytwórni

Miramount zniszczył ten układ, pozbawiając aktora całości jego „ja”, odbierając mu jego osobowość i życie rozumiane jako proces starzenia się (niezależnie jak bardzo aktorki starałyby się ten proces zacierać lub maskować). Co w tej historii najbardziej elektryzujące, to fakt, że w tę stronę zmierza coraz bardziej nasycony technikami komputerowej kreacji filmowy świat. Ku memu zdumieniu, dowiedziałem się, że gigantyczna ażurowa kula najeżona kamerami, w której skanowano Robin Wright, jest urządzeniem jak najbardziej rzeczywistym i już istniejącym. Wszelako prawdziwie diaboliczna część strategii ubezwłasnowolnienia odbywa się w filmie dopiero pod hasłem „wolności”. Jeśli każdy może się upodobnić do proponowanego mu idola, przeniknąć się z nim, to jest dość oczywiste, że właśnie wolność traci – tak jak wcześniej, w poczciwych w gruncie rzeczy czasach dyktatu młodzieżowej mody, tracił ją po części, godząc się na to, by o jego powierzchowności decydowali producenci ubrań bądź kosmetyków.

Najważniejsza bodaj różnica między opowiadaniem i filmem polega na sposobie, w jaki podchodzi się tam do czasu. Tichy, jak łatwo dostrzec, jest bohaterem w zasadzie nie żyjącym w czasie, tak jakby poza jego wpływem i poza procesami banalnego starzenia się. Podobnie więc poza czasem rozgrywają się jego przygody, a dystopijna wizja świata ukrywa się przed jego (czasu) miarami tym bardziej skutecznie, że zjawia się jako halucynacja. Zupełnie inaczej jest u Folmana: Robin Wright jest jak najbardziej rzeczywista, więc i żyje w czasie historycznym, w naszej rzeczywistości, kiedy żywi aktorzy zmieniają się z wolna w cyfrowe awatary. Druga część akcji jest równie precyzyjnie ulokowana w czasie: „dwadzieścia lat później”, a zatem po upływie okresu przewidzianego w kontrakcie z Miramountem, a także po dwóch dziesięcioleciach starzenia się bohaterki. Bo apokalipsa Folmana ma od samego początku charakter prywatny, biologiczny, rodzinny, co dobrze koresponduje z charakterem lęków znamienych dla publiczności kinowej początków XXI wieku. W istocie koszmary, które nawiedzają Amerykanów w kinie w naszych czasach, zagarniają ich zwykle całymi rodzinami. Takie są hollywoodzkie filmowe katastrofy: trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, pożary bądź zarazy. Bohater nie czuje się naprawdę zagrożony przez żywioł, jeśli wraz z nim nie jest również zagrożone jego dziecko lub żona, bo to, co jest dla niego prawdziwym wyzwaniem, to rozpad bezpiecznego residuum, symbolizowanego przez zasobny i pełen rodzinnego ciepła amerykański dom. Ten dom zrujnować może trzęsienie ziemi czy atomowa wojna, ale też kryzys ekonomiczny trafiający w kredytobiorców.

Na czym wszelako polega apokalipsa Folmana? Robin Wright nie cierpi zbyt mocno z powodu wygasania swojej kariery filmowej – wygląda na to, że znacznie większą abominację budzi w niej perspektywa ubezwłasnowolnienia na rzecz producenta, utraty prawa własności do swego ciała. Po dwudziestu latach oczekiwania aż skończy się jej ustalony umową okres karencji, Robin zjawia się na kongresie nie po to, aby wejść z powrotem w koleiny filmowej kariery, ale po to, by wykrzyczeć swoją osobistą prawdę, nareszcie uwolniona od serwitutów na

rzecz swego „właściciela”. Ale nic z tego nie wychodzi nie tylko dlatego, że interweniują zaraz rośli ochroniarze, ale może przede wszystkim dlatego, iż rzeczywistość totalnie sztuczna nie umie już odróżnić sztuczności od osobistej prawdy. W dodatku Robin przeżywa coś w rodzaju romansu z aktorem, którego widziała przez chwilę na ekranie tuż przed podpisaniem kontraktu, kiedy zapoznawano ją z możliwościami skanującej aparatury. Czy zatem „romans” jest naprawdę „rzeczywisty”, czy Robin przypadkiem sama nie padła ofiarą podsunętego jej przez sztuczną rzeczywistość idealnego partnera erotycznego? Którego parametry zresztą określiła bezwiednie sama, modelując go w sobie na podobieństwo widzianego przez chwilę aktora z filmowej próbki ukazującej możliwości komputerowej kreacji rzeczywistości.

Oczywiście może być inaczej: oboje mogą rozpaczliwie trzymać się tych resztek pamięci o rzeczywistości „prawdziwej”, które im jeszcze zostały i które umożliwiają prawdziwe uczucia; on z filmowej scenki był, zdaje się (jeszcze) prawdziwy – komputerowo stwarzana była jedynie jego partnerka, z kolei Robin z jego marzeń to też jeszcze żyjąca naprawdę osoba, którą on dopiero przekształcił w awatara. Kochankowie zatem szukają urzeczywistnienia uczuć, trzymając się kurczowo swoich „ja” z okresu, gdy czas jeszcze naprawdę płynął, choć niekoniecznie mają odwagę, by sobie siebie nawzajem zaprezentować w takiej postaci, w jakiej naprawdę fizycznie istnieją: Robin odchodzi w świat rzeczywisty, zostawiając kochanka po drugiej stronie, on z kolei błaga, by nie oglądała się za siebie i nie zobaczyła, co zrobił zeń upływ czasu. Prawdziwy dramat polega więc nie (tylko) na tym, że ludzie w świecie Miramontu tracą wolność, ale że to, co otrzymują wraz z ową utratą, jest naprawdę kuszące: hedonistyczny, nie stawiający oporu marzeniom świat Nowego Jorku przyszłości, z jego wieżowcami owiniętymi bluszczowo roślinnością i z tłumem wypełniających ulice przebierańców, wybierających swobodnie swe kostiumy i role, jest oczywiście groteskowy, ale też zawiera w sobie swoisty narkotyk.

Oczywiście Robin, ponaglana przez macierzyńską miłość, żegna się z tym światem bez większego żalu, ale lądując w koszmarnej „prawdzie” o rzeczywistości, nie otrzymuje za swój heroizm żadnej odpłaty: Aron dopiero co świat „prawdy” opuścił, a powrót do fantasmagorii, z której Robin przyszła, nie jest możliwy, halucynacja tworzy się bowiem jak gdyby za każdym razem od początku – pod dyktando aktualnych marzeń jednostki. W samym finale filmu dowiadujemy się zatem, że bossowie Miramontu jednak nie do końca odbierają ludziom wolność, ale marna to pociecha, skoro każdy tkwi do śmierci w bąblu utkany z własnych złudzeń, nie mogąc się przedostać do światów, które zamieszkują jego ukochani.

Kilka słów podsumowania. *Kongres futurologiczny* był, jak się rzekło, opowieścią o świecie, w którym władza polityczna przywłaszczyła sobie jeszcze władzę decydowania o tym, co mogą widzieć i wiedzieć o świecie obywatele. Ijon Tichy, który u Lema jest zawsze przybyszem z zewnątrz, może więc – po

dłuższym seansie zapoznawania się z osobliwościami owego świata – spróbować drogi ucieczki, może też przedstawiciela odpowiedzialnej za oszustwo władzy przynajmniej na odchodnym zwymyślać, zanim nie ocknie się w znajomym rynsztoku. Światy zwiedzane przez Tichego są bowiem z reguły swego rodzaju preparatami, intelektualnymi modelami, które mogą bawić, przerażać lub odpychać, ale których nie odbieramy tak, jakby były rzeczywistym, bliskim naszemu doświadczeniu zagrożeniem. Inaczej jest u Folmana, który operuje w rzeczywistości po części stającej się na naszych oczach, odwołując się zarazem do modeli fabularnych od dawna w filmie realizowanych. Można go więc pomawiać o sentymentalizm czy nawet schematyzm, ale trudno zaprzeczyć, że obraz, który stworzył, jest nader sugestywny i wprost piekielnie ponury. Nawet wtedy, gdy w historii o matce i chorym synu – przy całym bogactwie fantastycznej feerii, jaka jej towarzyszy – rozpoznamy odwieczne i dobrze nam znane wzorce narracyjne, które zgromadziła na swój użytek stara jak świat, a już na pewno stara jak film, sztuka malowania Apokalipsy.

Jerzy Jarzębski

THE FUTUROLOGICAL CONGRESS – THE NOVEL AND THE FILM

Summary

Stanisław Lem's *Futurological Congress* is one of his best stories. In this brilliant parody of all futurological projections he creates a vision of the future in which a dystopian apocalypse of universal misery is 'covered up' by a utopian image of Earthly Paradise imposed on the gullible humanity through mass consumption of hallucinogens. Ari Folman's *Congress*, a film inspired by Lem's story, puts the blame for the Big Lie on the corporate media and mass entertainment giants. They are responsible for stripping people of their identity, tearing up traditional family ties, and imprisoning the atomized individuals in unreal fantasy worlds. Folman's pessimism goes further than Lem's, the more so that his heroine, actress-turned-avatar Robin Wright, does become a victim and cannot run away from her suffering, while Lem's main character, space explorer Ijon Tichy, is only a visitor in a world invented by the writer.