

## *Miasto w Lailonii. Uwagi scenarzysty*

13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych Leszek Kołakowski napisał pięćdziesiąt lat temu[1]. Szczęśliwie rocznica ta zbiega się z powrotem do realizacji opartego na tej książce cyklu filmów, noszącego tytuł *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*. Dzięki determinacji poznańskiego TV Studia Filmów Animowanych udało się po kilkunastoletniej przerwie wznowić pracę nad nim poprzez zrealizowanie filmu *Jak szukaliśmy Lailonii* (2011, reż. Jacek Adamczak), z kolei w tym roku najpewniej dojdzie do realizacji filmu *Wielki głód* (reż. Robert Turło). W ten sposób do dokończenia tego cyklu filmów powstałych w różnych technikach animacji zabraknie już tylko ekranizacji bajki *Jak rozwiązano sprawę długowieczności*, gotowej zresztą do realizacji od lat.

Wznowieniu prac nad filmową adaptacją bajek z Lailonii towarzyszy zainteresowanie różnych środowisk, głównie akademickich, a wśród nich tych zwłaszcza, które zajmują się relacjami filozofii i filmu, filmem jako przedmiotem dociekań estetycznych lub też jego użytecznością w dydaktyce filozofii czy np. wiedzy o historii kultury europejskiej. Jest mi z tego powodu niezmiernie miło, bo jako pomysłodawca tej adaptacji i autor scenariuszy wszystkich filmów z *14 bajek z królestwa Lailonii...* zostałem od czasu wznowienia realizacji zaszczycony zaproszeniami do wzięcia udziału w spotkaniach w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego (Anima/cje/ filozofii), dwukrotnie w Uniwersytecie Warszawskim (ze słuchaczami seminarium doktorskiego Pani prof. Alicji Kuczyńskiej i z wykładowcami i studentami Centrum Europejskiego), także – w spotkaniach organizowanych w ramach II Filozofii Filmowo przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego oraz w spotkaniu w ramach V Festiwalu Filmu Filozoficznego, które odbyło się w murach krakowskiego Ignatianum, a także – do udziału w Festiwalu Filmów Niezwykłych w Sandomierzu i, wspólnie z Ewą Sobolewską, w spotkaniu w ramach Short Waves Festival w Poznaniu i w cyklu spotkań „Od filozofii do animacji” w Pile. Czymś doprawdy wyjątkowym było dla mnie uczestnictwo – w ramach programu kulturalnego towarzyszącego polskiej prezydencji w Unii Europejskiej – w przedsięwzięciu „Czy Japonia to Lailonia?”, które polegało na zaprezentowaniu publiczności tokijskiej opartego na bajkach z Lailonii spektaklu szczecińskiego

[1] L. Kołakowski, *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych*, Czytelnik, Warszawa 1963.

Teatru KANA, a także większości filmów z cyklu *14 bajek...* i wygłoszeniu przeze mnie kilku krótkich wykładów, tłumaczonych na język japoński, o postaci i twórczości Leszka Kołakowskiego.

Informuję o tym nie dlatego, bym wziął sobie do serca przypominane przez Mistrza Kołakowskiego powiedzenie Kuźmy Prutkowa: „Jak sam się nie pochwalisz, to nikt cię nie pochwali”, lecz dlatego, iż mam jednocześnie poczucie, że i filmowe adaptacje lailońskich bajek, i – co gorsza – same bajki (co gorsza, bo to są, po prostu, bardzo dobre utwory literackie) nie mają jakoś szczęścia do tego, by o nich pisano, pisano szerzej i głębiej niż, w gruncie rzeczy, głównie informacyjnie. Są oczywiście wyjątki: na fakt, że ekranizacja *Bajek* (licząca wówczas, w roku 2002, kiedy to doszło do jej premiery telewizyjnej, 11 filmów) przeszła właściwie bez echa, zwróciła uwagę Katarzyna Mąka w jedynym bodaj filozoficznym tekście, jaki na temat tej ekranizacji się ukazał[2]. Z kolei, gdy chodzi o książkę, to pominąwszy kilkuletni okres po jej pierwszym wydaniu, o braku tekstów o niej przez dwa dziesięciolecia decydowały względy polityczno-cenzuralne. Ich działanie ustało jednak już dawno, a nadal, jak się zdaje, Lailonia pozostaje nie dość przedstawiona i zanalizowana. Także autor dwóch najważniejszych i najszerzych publikacji dotyczących twórczości literackiej Leszka Kołakowskiego, Maciej Michalski[3], w gruncie rzeczy poświęca *13 bajkom z królestwa Lailonii...* niewiele miejsca, choć może da się to wytłumaczyć zakresem tych prac i wynikającą z niego wielką ilością dzieł, które w tych pracach analizuje. Dlatego też sugestią, bym napisał tekst, który będzie mieć lailoński kontekst, przyjąłem z wdzięcznością. Zgodnie z tą samą sugestią tematem mojego tekstu będzie miasto w Lailonii, a Lailonia istnieje dla mnie na trzech poziomach: pierwowzoru literackiego, scenariusza adaptacji filmowej i – obrazu filmowego; myślę, że sprawa miasta będzie też w tym przypadku przykładem problemów, przed którymi stają twórcy jakiegokolwiek adaptacji filmowej dzieła literackiego, choćby dlatego, że przecież to, co chcą przełożyć na obraz, musi gdzieś, w jakimś środowisku w tym obrazie istnieć. Z oczywistego powodu, jakim było i jest moje zaangażowanie w prace nad adaptacją *Bajek*, gdy pisać będę o scenariuszu, częstokroć także o obrazie filmowym, moja narracja różnić się będzie od tej, w jakiej będę pisał o pierwowzorze literackim.

#### Miasto w 13 bajkach z królestwa Lailonii dla dużych i małych

Początek lat 60. to czas, gdy cenzura i polityczne naciski dotykały Leszka Kołakowskiego coraz mocniej. Dwa lata przed wydaniem *Bajek* po ledwie trzech przedstawieniach z afisza Teatru Ateneum zdjęto jego dwuaktówkę *Wejście i wyjście*. W części pt. *System księdza Jensena* opowiada ona, jak w poczekalni u niewidocznego dentysty

[2] K. Mąka, *Animacja i filozofia. O adaptacji filmowej 13 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 43, 2003, s. 173.

[3] M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania we współczesnej prozie*, Wydawnictwo

UG, Gdańsk 2003; idem, *Filozof jako pisarz. Kołakowski – Skarga – Tischner*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

siedzi kilkoro pacjentów, usiłując dociec, według jakich zasad urzędniczka wpuszcza ich do gabinetu, ta zaś podaje coraz to bardziej wymyślne i absurdalne uzasadnienia takich a nie innych decyzji – aż do niesłychanie skomplikowanego klucza wyboru, opartego na słownikach turecko-norweskim i norwesko-tureckim. Jak wspominała kulisy szybkiego końca kariery tej sztuki obecna wówczas na jednym z przedstawień Izabela Cywińska, po spektaklu do reżysera Jerzego Markuszewskiego podszedł Artur Starewicz (ówczesny kierownik Biura Prasy KC PZPR) i zapytał: a wypiłby Pan wódeczkę z dentystą?[4]

Nic więc dziwnego, że zarówno władza, jak i zaprzyjaźnione z autorem środowiska inteligentkie i naukowe potraktowały wówczas *13 bajek z królestwa Lailonii...* głównie jako literaturę aluzyjną, jako ubraną w kostium bajkowy krytykę systemu społeczno-politycznego, czyli rzecz co do formy dawno już sprawdzoną i znaną. Z lailońskiego tomiku cenzura usunęła bajkę czternastą – *Wielki głód*, i to tak skutecznie, że utwór ten zaginął i w wydaniu książkowym powrócił do czytelnika dopiero w 1995 roku[5]. Jerzy Szacki natomiast w krótkim tekście pod znamienym tytułem *Znajoma Lailonia* pisał, sam przedstawiając w aluzyjny sposób założenie o aluzyjnym charakterze *13 bajek...*:

[...] poświęciłem tej sprawie [tj. znalezieniu Lailonii – przyp. J.Z.] sporo pracy, pchany podejrzeniem [...], iż owa nazwa jest po prostu fińską, turecką czy albańską wersją nazwy jakiegoś dobrze i powszechnie znanego kraju. Nie mogłem uwierzyć, aby coś tak bardzo przypominającego okolice nam wszystkim znajome zwyczajnie sobie nie istniało jak utopia[6].

Jednocześnie przypisywanie *13 bajkom...* (zgodnie z okresami wyróżnianymi w ideowej i filozoficznej ewolucji ich autora) tego, że są napisane z tzw. pozycji rewizjonistycznych, a więc przypisywanie im czegoś więcej niż tylko aluzyjności, i tak jest diagnozą zbyt ostrożną. Nie byłbym może aż tak radykalny, by sądzić, że treści twórczości literackiej Leszka Kołakowskiego z przełomu lat 50. i 60. XX w. wyprzedzają taką zmianę w jego filozofii, jak uznanie racjonalizmu za mit[7]. Rację

[4] Corocznie w październiku, począwszy od roku 2010, w Teatrze Syrena w Warszawie obchodzone są Urodziny Leszka Kołakowskiego, w czasie których znani aktorzy scen warszawskich przedstawiają w formie dziś nazywanej czytaniem performatywnym wzbogacone o elementy inscenizacji sztuki napisane przez Jubilata. Izabela Cywińska opowiadała o tym wydarzeniu ze sceny Teatru Syrena w październiku 2010 roku, kiedy to przedstawiono tam *System księżdz Jensen*.

[5] Stąd różnica między tytułem książki: *13 bajek z królestwa Lailonii...* a tytułem cyklu filmowego: *14 bajek z królestwa Lailonii...* Tą czternastą bajką jest

właśnie *Wielki głód*, a ponieważ tytuł książki utrwalił się przez lata, nie zmieniono go nawet wówczas, gdy *Wielki głód* w końcu się w niej znalazł.

[6] J. Szacki, *Lailonia znajoma*, „Nowe Książki” 1963, nr 20, s. 999. Rzeczywiście, w wolnym cytacie z Leszka Kołakowskiego można by napisać, że te „błazeńskie” *Bajki* „sieją konfuzję leczniczą”.

[7] To jedna z tez prac Macieja Michalskiego, por. idem, *Dyskurs, apokryf, parabola*, op. cit., s. 134; idem, *Filozof jako pisarz*, op. cit., s. 25, 134, 163. Do dyskusyjności tej tezy jeszcze powrócę przy okazji sprawy moralów *13 bajek...*

ma jednak ten sam Jerzy Szacki, gdy w niemal pięćdziesiąt lat po opublikowaniu *13 bajek* pisze, że

[...] nazwa ta [rewizjonizm – przyp. J.Z.] jest do pewnego stopnia myląca, gdyż narzuca skojarzenie z klasycznym rewizjonizmem, który był próbą korekty tradycyjnej polityki partii, przystosowania jej do zmienionych warunków, podczas gdy „rewizjonistyczne” teksty Kołakowskiego (np. *Śmierć bogów*) były od razu jej totalną, bezpośrednią lub pośrednią, negacją[8].

Sąd ten odnieść możemy też do powiastek o Lailonii, choć oczywiście nie wprost, lecz przyjmując za Maciejem Michalskim tezę, że są one wyrazem tzw. strategii parabolicznej w filozofowaniu w literaturze[9]. Niewątpliwie, *Bajki* mają może nie aż antyracjonalistyczny, lecz raczej antydogmatyczny, sceptyczny charakter, co pośrednio potwierdza przytoczone powyżej zdanie Jerzego Szackiego.

Gdyby więc chcieć czytać *13 bajek*... poprzez kontekst czasów ich powstania, to byłoby oczywiste, że te pełne sceptycyzmu utwory będą też w taki właśnie sceptyczny sposób odnosić się do środowiska przedstawianych historii, do własnych miejsc akcji (czy to po prostu do nich, czy też – do ich metaforycznego charakteru). Warto zauważyć, że tylko jedna z bajek dzieje się na wsi (*Czerwona łąka*); pozostałe (może z wyjątkiem *Oburzających dropsów*, których miejsce akcji trudno ustalić), o czym autor pisze wprost bądź o czym możemy domniemywać z różnych znaków, mają akcję osadzoną w miastach. Jest jeszcze jeden przypadek szczególny i ważny dla naszych rozważań, gdy miejsce akcji się zmienia. Rozpoczyna się ona na wsi, ma tam swój prolog, ekspozycję, jak byśmy to powiedzieli już językiem filmowym, ale dotyczy właśnie drogi w poszukiwaniu szczęścia, którego desygna-tem ma być piękne i bogate miasto, oraz odnalezienia miasta, niespełniającego jednak tych oczekiwań (*Opowieść o największej kłótni*).

Lailonia, taka, jak opisana jest w książce, nie jest – co stwierdzał sam Leszek Kołakowski – jakąś krainą zachęcającą[10]. Niemniej, również w kilku innych spośród *13 bajek*... miasto – inne niż to, w którym przede wszystkim toczy się akcja – zdaje się przynosić bohaterom chociażby jakiś miraż rozwiązania ich problemów. Tak jest w *Pięknej twarzy*, w której czeladnik piekarski Nino wędruje do miasta Lipoli po kuferek do przechowywania twarzy, a potem do lombardu, by pożyczyć pieniądze na spłacenie długu zaciągniętego na jego zakup, tak jest w *Opowiadaniu o zabawkach dla dzieci*, w którym kupiec Pigu podróżuje do Babilonu (jest to jedyna nazwa niebajkowa w całym tomie). Wszystkie te oczekiwania kończą się – jak to w sceptycyzmie bywa –

[8] J. Szacki, *Leszek Kołakowski: marksizm, komunizm*, w: *Leszek Kołakowski – myśliciel i obywatel*, red. P. Kosiewski, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2010, s. 17.

[9] M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola*, op. cit., s. 45.

[10] E. Obrębowska-Piasecka, *Filozofia animowana. Rozmowa z prof. Leszkiem Kołakowskim. Rozmowa z Maciejem Wojtylską. Rozmowa z Janem Zamojskim*, „Gazeta Telewizyjna” [piątkowy dodatek „Gazety Wyborczej”] 2002, 11–17 października, s. 8.

nie tyle rozstrzygającymi wszystko, ostatecznymi porażkami, ile zawieszaniem akcji, które jednak nie nastrajają optymistycznie (bo cóż jest optymistycznego w tym, co spotkało Nino i kupca Pigu, czyli w siedzeniu w więzieniu po dziś dzień?). Gdyby potraktować *Bajki* jako kostium dla ówczesnego stanowiska autora, oznaczałoby to, że w roku 1963 nie miał on jeszcze pewności, jak się w realnym życiu dalej sprawy mogą potoczyć, lecz wiedział już, że zrewidować systemu jednak się nie da. Jak pisałem w tekście poświęconym *Opowieści o największej kłótni* i jej filmowej adaptacji, to stanowisko Leszka Kołakowskiego było paralelne w czasie ostatecznemu, jak się zdaje, upadkowi mitu szczęśliwego miasta<sup>[11]</sup>, dodajmy – mitu wkraczania ludu do śródmieścia, upadkowi mitu o możliwości wybudowania od podstaw miasta – miejsca szczęścia i społecznej harmonii, upadkowi, który poetycko kilka lat wcześniej zwiastował *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka. To stanowisko filozofa nie musiało jednak wynikać tylko z tego upadku. Skądinąd przecież, komunistyczna utopia szczęśliwego miasta miała też znaną każdemu humaniście swoją prehistorię, kiedy to miasto – *topos*, miejsce wspólne, poprzez wykoncypowane recepty na urządzenia społeczne stawało się *outopos*, miejscem, którego nie ma; stąd możliwość takiego odczytania przytoczonej powyżej wypowiedzi Szackiego z roku 1963, że *13 bajek...* to antyutopia. Z kolei miasto rozumiane jako realnie istniejące, lecz nieodkryte miejsce powszechnej szczęśliwości i bogactwa – będące motywem podejmowania wędrówki przez tych, którzy (jak bracia Eino, Aho i Laje z *Opowieści o największej kłótni*) chcieli je odkryć – stawało się mitem.

Zauważmy przy tym, że losy bohaterów, choć będących w opresji, ulegają zazwyczaj zawieszeniu, miasto natomiast – przynajmniej w kilku utworach – ulega destrukcji. Katastroficznie przedstawiony ostateczny koniec miasta następuje czy to w wyniku wojny domowej wywołanej przez grupę doradców króla (nieodparte skojarzenie z Biurem Politycznym Partii), którzy dawali głupie rady, jak sprawić, by ludzie żyli jak najdłużej (*Jak rozwiązano sprawę długowieczności*), czy to z powodu absurdalnych decyzji Arcykapłana (nieodparte skojarzenie z I Sekretarzem tejże Partii), sprawującego władzę i nakazującego gasić głód w mieście wodą, co dodatkowo sprowadza na nie klęskę powodzi (*Wielki głód*), czy to – szczególny przypadek – z powodu zniszczenia całej Ziemi (*Opowiadanie o zabawkach dla dzieci*), a więc, jak można domniemywać, i położonych na niej miast.

[11] J. Zamojski, *Między filozofią a filmem. O „Bajkach z Lailonii...” Leszka Kołakowskiego*, w: *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, WSFP „Ignatianum”, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011, s. 94. W roku 2010, z okazji 30. rocznicy powstania TV Studia Filmów Animowanych w Poznaniu, napisałem na zamówienie Studia cykl kilkunastu krótkich, dwu-trzystronicowych tekstów, poświęconych warstwie filozoficznej bajek z Lailonii w ich literackim,

scenariuszowym i filmowym wydaniu; teksty te służyły mi następnie w spotkaniach z publicznością, która w kinie Muza mogła obejrzeć na dużym ekranie wszystkie do tego czasu zrealizowane filmy z *14 bajek z królestwa Lailonii...* Część tych tekstów wyszła potem drukiem w publikacji podanej powyżej, a wszystkie są dostępne pod opisami filmów na stronie internetowej Studia: <http://tvsfa.com/index.php/kategoria/tvsfa-1980-2001/lailonia/>.

Co ciekawe jednak, miasto też może ocaleć, oczywiście nie w dosłownym rozumieniu, że budynki pozostają, choć akcja dobiegła końca, lecz w rozumieniu pewnej idei, o której wiemy, że istnieje – i choć nie sposób jej osiągnąć, jest napędem postępowania i poszukiwań. Nie jest to, jak sądzę, wycofanie się autora z dotychczasowych pozycji symbolizowanych przez upadek miasta, lecz raczej – jak w słynnych, późniejszych o kilkanaście lat słowach Herberta: „on będzie Miasto” – jego metaforyczna interioryzacja, w której domyślam się zapowiedzi figury „metafizycznego rdzenia”[12], przenikającego rzeczywistość, czy też przekonania o istnieniu obiektywnego dobra, a więc pewnych cech filozofii Leszka Kołakowskiego, do jakich doszedł później. Tak jest w przypadku synka kamieniarza Ajo, który jako jedyny z ludzi zachował zdolność odróżniania prawdy od fałszu i uciekł z miasta zamieszkiwanego już przez same garby, by kiedyś wrócić i rozprawić się z nimi.

Oczywiście, gdyby w *13 bajkach z królestwa Lailonii...* nie było niczego więcej ponad kostium dla czy to rewizjonizmu, czy to sceptycyzmu czy też antyracjonalizmu autora, to – jak sądzę – nie sięgano by dziś po nie. A faktem jest, że z upływem lat książka ta znajduje coraz więcej czytelników, w Internecie pojawiają się rejestracje amatorskich inscenizacji poszczególnych bajek i nie wydaje mi się, by wynikało to tylko z tego, że na przełomie wieków sam Leszek Kołakowski stał się postacią powszechnie znaną z telewizji. Sądzę, że jednym z powodów zainteresowania nią – oprócz upowszechnienia wiedzy o tej książce, jako zawierającej oryginalne i wieloznaczne opowieści – jest także jej warstwa znacznie bardziej ogólna i trwalsza, warstwa ogólnofilozoficzna (której zresztą funkcją jest oryginalność i wieloznaczność), niekoniecznie uświadamiana sobie przez każdego czytelnika i niekoniecznie tak łatwa do wyinterpretowania jak ta wynikająca z kontekstu historycznego powstania *Bajek*, o której pisałem powyżej. W tym ogólniejszym ujęciu miasto to *agora*, a postaci na niej się spierające to postaci reprezentujące znane z historii filozofii konkurencyjne stanowiska filozoficzne. I choć ten historyczno-filozoficzny kontekst nie wynikał pewnie z jakichś z góry przyjętych, rozbudowanych i szczegółowych założeń (Leszek Kołakowski to nie Umberto Eco, a *13 bajek...* to nie *Imię róży*, z pożytkiem dla *Bajek*, bo nie wywołują one odruchu sprzeciwu z powodu ich wykoncypowania), to trudno go nie zauważyć[13]. Napisał je, co prawda, autor młody, wówczas 35-letni, już wtedy jednak uznawany za wybitnego filozofa, i nie sposób

[12] Ibidem, s. 96.

[13] Przyznać muszę, że w tej sprawie mam inne poglądy niż Maciej Michalski i że doceniając jego erudycję i jego dzieło, po prostu go nie rozumiem. Zalicza on *13 bajek...* do tzw. szóstego kręgu, czyli twórczości, którą nazywa „pozaspecjalistyczną” i w której – jak pisze – „nieraz trudno byłoby dopatrzeć się filozoficznej proweniencji autora” (por. idem, *Filozof jako*

*pisarz*, op. cit., s. 18). Tymczasem nie jest to aż tak trudne, moim zdaniem każda z tych bajek zawiera wyraźne znaki świadczące o tym, że napisał je filozof, a w przypadku niektórych z nich kostium bajkowy jest tak bardzo prześwitujący, że z łatwością widać przezeń problem filozoficzny; tak jest np. w *Pięknej twarzy*, w dialogu uczonego Kru i głównego bohatera Nino. To stanowisko Macieja Michalskiego zaciążyło

w związku z tym nie założyć, że np. typowe dla filozofii krytycznej przedstawianie poprzez antynomie różnego rodzaju sporów i pozostawianie ich (jak w kantowskiej krytyce metafizyki tradycyjnej) bez opowiedzenia się po jednej bądź drugiej stronie mogło przenikać do narracji bajkowej.

Zresztą, gdyby nawet tak nie było, to nie przez przypadek relacjonowaniu wydarzeń i stanowisk w lailońskich sporach służy w *Bajkach* tego rodzaju typ relacji, w której narrator jest kimś obiektywnym, nie wmieszanym w akcję, a przedstawiającym ją raczej z punktu widzenia wznoszącego się ponad tymi sporami widza, który nie przyznaje ostatecznej racji żadnej ze stron.

I jeszcze jedno: pisząc o pierwszym wydaniu *13 bajek...* nie sposób pominąć ich warstwy ikonicznej – ilustracji Andrzeja Heidricha, które otwierają każdą z bajek, częstokroć przedstawiając jej bohatera czy też bohaterów na tle panoramy miasta. Przynajmniej jedna z tych

w jego pracach nad rozważaniami dotyczącymi np. morałów poszczególnych *Bajek*; pisząc o *Czerwonej łacie*, stwierdza, że jej zakończenie jest „[...] parodystyczne w stosunku do morałów spotykanych w tradycyjnych bajkach. Problem z *Czerwonej łaty*: gdzie jest granica między spodniami a łąką, będąc faktycznie zagadnieniem filozoficznym, spuentowany zostaje przez narratora wnioskiem, że nie powinno się «nigdy zrywać niedojrzałych gruszek z drzewa sąsiada, albowiem powoduje to niepotrzebne komplikacje ubraniowe»” (idem, *Dyskurs, apokryf, parabola*, op. cit., s. 133). Otóż, po pierwsze, jeśli granica między spodniami a łąką jest faktycznie zagadnieniem filozoficznym, to z tego rodzaju „zagadnień filozoficznych” właściwie utkana jest całość *13 bajek...*, a zgodziwszy się z tym, popadamy w sprzeczność z twierdzeniem, że trudno się w nich dopatrzeć filozoficznej proweniencji autora (ta sprzeczność zresztą widoczna jest także, gdy porównamy to twierdzenie z rozważaniami M. Michalskiego o metaforze (*Filozof jako pisarz*, op. cit., s. 227), o absurdzie (ibidem, s. 163), a zwłaszcza – z zakończeniem pracy *Dyskurs, apokryf, parabola* (op. cit., s. 218–219). Po drugie, to nie granica między łąką a spodniami jest tutaj zagadnieniem filozoficznym, bo ta sprawa to tylko alegoria sporu między logiką formalną a logiką dialektyczną, z którego w tej bajce, dzięki Nauczycielowi, zwycięsko wychodzi logika formalna. Po trzecie, jeśli uznać, że to, co napisałem powyżej o sporze dwóch logik, jest przykładem na słuszność uwagi M. Michalskiego, że „[...] dostreżenie tej relacji między obrazowym przedstawieniem a poziomem ogólnych problemów filozoficznych jest już efektem interpretacji. Połączenia tych wymiarów dokonuje odbiorca, który wobec tekstu musi postawić sobie pytania, stojące też przed bohate-

rami opowiadań”, to nie jest jednak kwestią interpretacji, że w filozofii oberwanie cudzej gruszy z owoców coś oznacza; w *Wyznaniach* św. Augustyna wspomnienie tego uczynku z młodości jest powodem do rozważań o naturze zła i zauważenie tego przydaje *Czerwonej łacie* kolejnego znaczenia. Po czwarte, moim zdaniem, sprawa z morałami *13 bajek...* ma się znacznie prościej. Z tytułu wynika, że mają one podwójnego adresata: dużego i małego. Otóż są tam morały „dla małych” (nie pożyczaj pieniędzy, jak nie możesz oddać – *Piękna twarz*; nie kradnij, bo spotka cię kara – *Czerwona łąka*; lepiej iść razem niż w pojedynkę – *Opowieść o największej kłótni*), tak oczywiście, że duży z miejsca wie, iż na tym to, co ma wynikać z *Bajek*, nie może się kończyć. Sam Leszek Kołakowski mówił o *Bajkach* w taki sposób: „Nie jest to dzieło historyczne... Nie pisałem ich z takim zamysłem. Nie jest też tak, żeby każda bajka była napisana zamiast jakiegoś morału. To byłoby zbyt trywialne. Gdyby tylko o to chodziło, to bym te morały sformułował, na przykład, że człowiek nie powinien udawać kogoś, kim nie jest. Pisałem tak, żeby to się samo pisało. Jeśli mimo to jest tam jakiś morał, to nie z mojej myśli. Pojawia się tam nastawienie, które można by streścić w ten sposób, że wszystko i tak jest dwuznaczne” (E. Obrębowska-Piasecka, *Filozofia animowana*, op. cit., s. 8). Nie oznacza to jednak, że z *Czerwonej łaty* czy *Garbów* wywnioskować można, jak czyni to M. Michalski, że „wszelkie nasze mniemania mają arbitralny charakter, żadne światopoglądy nie są zatem uprzywilejowane (przynajmniej z logicznej a nie etycznej perspektywy)”, por. idem, *Filozof jako pisarz*, op. cit., s. 108; podobnie do M. Michalskiego pisze o *Bajkach* M. Łukaszewicz, *Bajki różne Leszka Kołakowskiego*, „Nowe Książki” 1990, nr 9, s. 11.

ilustracji była dla mnie ważna i inspirująca w pracy scenarzysty. Chodzi o tę poprzedzającą *Piękną twarz*, przedstawiającą jej bohatera Nino w oświeceniowym stroju, z kuferkiem pod pachą – i z pustym, okolonym peruką owalem twarzy<sup>[14]</sup>. Ponieważ Andrzej Heidrich umieścił go ponad rysunkiem wież i murów miasta w tle, na neutralnej już powierzchni stronicy książki, tym samym uniknął odpowiedzi na pytanie, czy przez owal twarzy Nino można dostrzec jakąś rzeczywistość, czy – ogólniej – jak w kontekście elementów obrazu filmowego funkcjonować będzie człowiek bez twarzy? Stąd już tylko krok do zadania podstawowego dla adaptacji filmowej *Pięknej twarzy* pytania: a jak w tym kontekście będzie funkcjonował ktoś, kogo twarz – jak stwierdza nawet narrator – była istotnie najpiękniejsza w okolicy, a zdaniem głównego bohatera – piękniejsza niż wszystko, co można sobie wyobrazić?

**Miasto w scenariuszach filmów z cyklu 14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego**

Pojęcie widza jest dobrym powodem, by przejść do drugiej części rozważań, związanych już z pewnymi podstawowymi rozstrzygnięciami dotyczącymi mojej pracy scenarzysty. Od pierwszego scenariusza – *Pięknej twarzy*, który na początku roku 1995 wysłałem do Oksfordu i któremu zawdzięczam – jak napisał w odpowiedzi Leszek Kołakowski – „powierzenie w zaufaniu całej sprawy”, w scenariuszach obecny był ktoś, kto jest odpowiednikiem narratora w książce, postać Narratora/Filozofa występująca tylko z offu, w filmach – w znakomitej kreacji Zbigniewa Zapasiewicza. Mamy więc pewnego rodzaju instancję spajającą nas z tym, co będziemy oglądać, kogoś, kto zarazem należy do naszego świata, jak i opowiada nam o tym przedstawionym na ekranie. Dzięki temu rozwiązaniu miejsca akcji oglądane są później przez nas raczej jako areny zdarzeń, choć w kilku filmach też jako miejsca, których rozwój akcji także dotyczy (*Wojna z rzeczami*, *O zabawkach dla dzieci*). To rozwiązanie z *Pięknej twarzy* bardzo szybko zostało wsparte konsekwencjami wynikającymi z przyjęcia zasady, że pierwszym krokiem ku napisaniu scenariusza jest filozoficzna interpretacja tekstu pierwowzoru literackiego. Zdanie Pitagorasa, które podaje Diogenes Laertios: „życie jest podobne do święta ludowego; jedni idą na nie, żeby wziąć udział w igrzyskach, inni – żeby handlować, a jeszcze inni, i to najlepsi, jako widzowie; podobnie w życiu, jedni są niewolnikami sławy, inni władzy, inni natomiast są filozofami i szukają prawdy”<sup>[15]</sup>, przyświecało mi w pracach nad każdym ze scenariuszy, a w przypadku scenariusza jednego z najwcześniejszych zrealizowanych filmów – *O sławnym człowieku*, przyniosło proste konsekwencje w postaci umiejscowienia akcji na olbrzymiej arenie, co w połączeniu z sugestią, że publiczność oklaskuje bohatera (albo nie) bez zauważalnego związku z jego działaniami, zostało uznane przez

[14] L. Kołakowski, *13 bajek...*, op. cit., s. 29.

[15] Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski

przy współpracy B. Kupisa, PWN, Warszawa 1988, s. 474–475.



Leszka Kołakowskiego za pomysł, który „świetnie pasuje” do (pozbawionego sprecyzowanego miejsca akcji) pierwowzoru literackiego.

Wróćmy jednak do sprawy miasta. *Bajki* pozornie tylko są niezwykle obrazowe; tymczasem są dość lapidarne, abstrakcyjne i właściwie nie podsuwają rozwiązań, które byłyby jakąś podpowiedzią dla przekładu słowa zawartego w utworze literackim na słowo w scenariuszu, a to z kolei winno już być przecież konkretne dlatego, by możliwie najłatwiej wywoływać później w twórcy obrazu filmowego adekwatne do tego słowa wyobrażenie, najlepiej – wyobrażenie zgodne z intencjami scenarzysty (choć częstokroć bogatsze), po to, by maksymalnie ułatwić mu sfinalizowanie przekładu intersemiotycznego. Pod tym względem co do miasta jako miejsca akcji przyjąłem zasadę, że jego obraz będzie – w zależności od mojej interpretacji stanowisk postaci i przebiegu akcji, innej przecież w każdym ze scenariuszy – odwoływać się do pewnych wzorców utrwalonych w historii sztuki, na tyle uznanych, by zminimalizować ryzyko artystyczne, lecz jednocześnie na tyle nieużytych, by nie wywoływały one u widza skojarzeń choćby z reklamą (w Polsce lata 90. XX wieku to lata zawłaszczania wybitnych dzieł sztuki do reklamowania towarzystw ubezpieczeniowych czy rodzącej się telefonii komórkowej). Stąd na przykład w mojej wyobraźni akcja *Pięknej twarzy* osadzona była w świecie grafik Rembrandta, a akcja *Wojny z rzeczami* – w otoczeniu sugerującym paryskie lata mody na egzystencjalizm. Przy tym propozycje te wynikały nie tylko z filozoficznego wyinterpretowania tekstu, lecz częstokroć ze wzbogaceń akcji, jakie pojawiały się w scenariuszach w stosunku do pierwowzoru literackiego. Te filozoficzne wyinterpretowania i wzbogacenia akcji miały zaś z kolei swoje źródła w przyjętej przeze mnie metodzie porównywania tekstów *13 bajek...* z tematami prac historyczno-filozoficznych, jakie Leszek Kołakowski pisał bądź redagował pod koniec lat 50. i w pierwszej połowie lat 60. XX w., a więc w czasach bezpośrednio poprzedzających i bezpośrednio następujących po napisaniu przez niego *Bajek*. Stąd otoczenie siedemnastowieczne wydawało mi się właściwe dla losów bohatera *Pięknej twarzy*, bo w *Filozofii XVII w.*, antologii wydanej przez Leszka Kołakowskiego w roku 1959, odnajdywałem wątki, moim zdaniem, literacko obecne też w bajce o pięknym czeladniku piekarskim Nino, a „paryski” *entourage* lat 60. – właściwy dla losów bohatera *Wojny z rzeczami*, bo w wyborze tekstów *Filozofia egzystencjalna* pod redakcją Leszka Kołakowskiego i Krzysztofa Pomiana z roku 1965 odnajdywałem wątki, moim zdaniem, literacko obecne też w bajce o przegranej w tej wojnie jej bohaterze o imieniu Ditto.

Jednocześnie takie a nie inne widoki miasta pełniły w scenariuszach rolę narzędzia dramaturgicznego, będąc w konflikcie z innymi miejscami akcji czy też z motywacją bohatera i jego działaniami. Niekiedy tego rodzaju konflikt wynikał już z podstawy literackiej; tak jest w *Jak rozwiązano sprawę długowieczności*, gdzie poszukiwanie recepty na długowieczność doprowadza do zagłady całe sąsiadujące

z Lailonią królestwo Gorgola, jego stolicę – miasto Pambruk i prawie wszystkich jego mieszkańców. Podstawa ta ma niekiedy mniej konkretne oblicze, a może wynikać na przykład z zestawienia ze sobą sprzecznych zupełnie charakterystyk dwóch różnych światów, tak jak to jest w bajce *Jak bóg Maior utracił tron*, gdzie prawom obowiązującym w mieście Ruru bóg Maior przeciwstawia prawa obowiązujące jego samego, co w scenariuszu przekłada się na dwa będące ze sobą w wizualnym konflikcie miejsca akcji: miasteczko Ruru, kolorowe, jak wycięte z dziewiętnastowiecznego landszaftu, *versus* utrzymane w różnych tonacjach szarości, o zatartych konturach jak ze starej fotografii, usypane z soli miejsce działań boga Maiora. Z kolei – znowu konkretniej – obrazowi miasta w *Wielkim głodzie*, gdzie jego upadkowi, dostrzegalnemu gołym okiem, autor przeciwstawia kolejne absurdalne polecenia Arcykapłana, w scenariuszu odpowiada obraz pustoszejących półek w lailońskich sklepach skonfrontowany z widokiem stołu w pałacu, na który trafiają rozmaite wymyślne potrawy, choć, co prawda – ze względu na panującą z powodu rozporządzeń Arcykapłana powódź – bardzo już wodniste. Pojawiający się natomiast co jakiś czas w scenariuszu plan ogólny coraz bardziej dotkniętego powodzią miasta, utrzymanego w socrealistycznej i industrialnej estetyce dymiących kominów, pełni funkcję rytmizującą akcję.

To przenikanie się Lailonii i świata realnego, a zwłaszcza umieszczenie w kilku scenariuszach sugestii, by w paru filmach użyć przedstawień powszechnie znanych dzieł architektury miejskiej, miało też na celu oddziaływanie na widza w taki sposób, by sprawy lailońskie uznał za bajkowy kostium dla możliwie najważniejszych spraw tego, realnego świata<sup>[16]</sup>. Stąd w scenariuszu *O zabawkach dla dzieci* propozycje takich obrazów niszczenia prawdziwej Ziemi, w których Memi ostrzeliwuje ze swego samolotu wieżowce Nowego Jorku (i scenariusz, i film powstały przed atakiem terrorystycznym na World Trade Center; 1999, reżyseria, plastyka Hieronim Neumann), rzymskie Colosseum czy wieżę Eiffla. Stąd także w scenariuszu według bajki *Jak Gyom został starszym panem*, która moim zdaniem opowiada o poszukiwaniu tożsamości, nagromadzenie ikonicznych aluzji do artefaktów kojarzących się z poszukującą swej tożsamości kulturalnej Europą środkową (por. il. 1), jej miastami i archetypicznymi postaciami (Piwosz o twarzy Szwejka z ilustracji Josefa Lady do tej książki, Gazeciarz jak z prac Tadeusza Kantora, w pierwszej wersji scenariusza Józef K. jak z plakatu Romana Cieślewicza, także – postaci inspirowane postaciami historycznymi, takimi jak – w tej samej wersji – Zygmunt Freud). Stąd w scenariuszu *Pięknej twarzy* – głowa uczzonego Kru, wzorowana na głowie Arystotelesa z Muzeum Wiedeńskiego, a w *Wojnie z rzeczami* – liczne, zawarte w tekście scenariusza znaki, że opowiadamy historię, która toczy się w środowisku miejskim, ma-

[16] O służących takiemu oddziaływaniu chwytach paraboli w literackim pierwowzorze – *13 bajkach...*

pisze M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola*, op. cit., s. 117.

jącym swoje paralele z Paryżem, także spersonifikowane (postać Brunetki wzorowana na Juliette Greco).

Kolejna rzecz to stosunek obrazu miasta w poszczególnych filmach do jego obrazów zarysowanych w scenariuszach czy też – do tych, które istniały w mojej wyobraźni, poprzedzając scenariusz, lecz były przedmiotem dyskusji jeszcze przed jego napisaniem, w okresie koncepcyjnym pracy nad filmem. Pod tym względem możemy mówić o dwóch typach tej relacji. W pierwszym obraz miasta wynika z jego zarysowania w scenariuszu, choć najczęściej je wzbogaca, w drugim – jest wynikiem wyobraźni reżysera, co nie oznacza jednak, by powstawał w opozycji do ogólniejszych założeń scenariusza, takich na przykład, jak jego rola w dramaturgii akcji. Nie będę tu omawiać oczywistych różnic wynikających z przewagi każdej wizualizacji nad słowem, a skupić się chcę nad tymi obrazami miasta, które – z różnych zresztą powodów – bądź to odeszły od scenariusza lub poprzedzających go wyobrażeń, bądź na tyle zmieniły czy wzbogaciły sugerowany obraz, że miejsca akcji nabrały kolejnych i nowych znaczeń. Tak jest na przykład w filmie *O wielkim wstydzie* (reżyseria, plastyka Jacek Adamczak), gdzie losy żołnierza Rio toczą się na tle przytłaczającego widoku budynków koszar, a gdy bohater je w końcu na chwilę opuści – na tle zabudowań jak z prowincjonalnej dziewiętnastowiecznej mieściny, której widok znakomicie podkreśla pesymistyczny wydźwięk filmu, a poprzez utrzymanie go w czerni i bieli skonstrastowany jest (co było, w celu wzmocnienia dramaturgii, zapisane już na poziomie scenariusza) i z kolorowymi, pastelowymi snami Rio, i z odkrywaniem przez nas na końcu filmu kolorem oczu jego ukochanej dziewczyny. W tym przypadku bez wątpliwości wygląd miasta był wynikiem specyficznego „charakteru pisma” wizualnego Jacka Adamczaka, twórcy o natychmiast rozpoznawalnej kresce. W moim zamyśle Rio miał służyć w wojsku – jeśli tak się można wyrazić – utrzymanym w plastyce popartowskiej, wyglądając jak kolega Bergera z *Hair*

## Miasto w filmach z cyklu *14 bajek z królestwa Lailonii* Leszka Kołakowskiego

### 1. Początek scenariusza *Jak Gyom został starszym panem*

Inspiracją do wyobrażeń dekoracji i postaci były dla mnie prace plastyczne Daniela Hroza i Jana Lenicy /zwłaszcza z filmu "Labirynt"/, a także liczne przykłady sztuki secesyjnej, pomieszczone w albumie Petra Wittlicha *CESKÀ SECESE*.

#### Z ROZJASNIENIA:

##### 1. PLENER. PANORAMA MIASTA. DZIEŃ.

Widok miasta, jak ze starej widokówki w sepii, przeciętego wstęgą szerokiej rzeki, z powszechnie znanymi, zabytkowymi elementami pejzaży miejskich Krakowa, Budapesztu, Wiednia i Pragi.

##### 2. PLENER. ULICA. DZIEŃ.

Ulica z PRZECHODNIAAMI: podskakującym SZTUBAKIEM w krótkich spodenkach, ciemnym mundurku i z tornistrem na plecach, stateczną MATRONĄ z koszykiem służącej pełnym pieczywa i warzyw, spieszącym przed siebie sprężystym krokiem młodym ZOLNIERZEM; "wycinankowe" kostiumy i rekwizyty Przechodniów budzą asocjacje z czasami końca Austro-Węgier.

Przechodnie mijają latarnie gazowe i kamienice o secesyjnej architekturze; na parterze jednej z nich jest sklep. W jego oknie wystawowym leżą, również "wycinankowe": melonik, okulary, kalosze, parasol, jest tam też manekin ubrany w wytworny, ciemny strój.

Przechodniów wyprzedza trzęsący się, PYRKAJĄCY automobil.

Przechodnie mijają piwiarnię na świeżym powietrzu z kilkoma stolikami pod markizami; nad kuflami pełnymi piwa siedzą tam nieruchomo odwróceny plecami PIWOSZE. W oknie wystawowym kolejnego, mijanego przez Przechodniów sklepu, przed którym stoi



2. *O największej kłótni*  
(1999), reż. Zbigniew  
Kotecki

Formana; gdy Jacek Adamczak nie chciał się zgodzić, zaproponowałem mu, by oprzeć projekty scenografii i postaci na stalorytach ze starego słownika Larousse'a, ale na to usłyszałem, że tego nie da się zaniemować. W efekcie napisałem scenariusz, wyobrażając sobie losy żołnierza Rio w świecie jak z wyobraźni plastycznej reżysera; Rio służy w wojsku narysowanym w sposób typowy dla twórcy filmu *O wielkim wstydzie*, jakby „napoleońskim” (choć cieszyć się należy, że reżyser uwzględnił sugestię, by nie było to wojsko „malowane”, lecz raczej jak z *Pojedyńku* Ridleya Scotta, brodate, okrutne, żyjące w miejscach takich jak to, które widzimy w filmie). Tak jest też w *O największej kłótni*, gdzie Zbigniew Kotecki podąża za zawartą w scenariuszu myślą, by oprzeć plastykę filmu i jego postaci na dziełach Bruegla, ale wzbogacając akcję, wykorzystuje tych dzieł więcej, niż o tym mówi scenariusz, a w przypadku obrazu miasta nie wzoruje go na sugerowanym *Upadku Ikara*, lecz na innym obrazie Bruegla – *Wieży Babel* (por. il. 2), jednocześnie w sprawie widoków z rzekomo bajecznie bogatego miasta inspirując się estetycznie filmem *Jabberwocky*. Podobnie rzeczy mają się w filmie *O sławnym człowieku*, gdzie Krzysztof Kiwerski dodaje na początku całą sekwencję miasta, w jego przestrzeni konfrontując bohatera z olbrzymimi kolorowymi fotosami rzeczywiście sławnych postaci, które z kolei umieszcza na tle poszarzałej zabudowy miejskiej, a cały film otwiera obrazem zmultiplikowanej poźółklej i szarej kamienicy o niekończącej się liczbie takich samych gzymsów i okien. W filmie *Jak bóg Maior utracił tron* (1999, reżyseria, plastyka Piotr Muszalski /materia sypka/, Paweł Walicki /wycinanka/) zarysowany w scenariuszu kolorowy, świadomie landszaftowy obraz mia-

steczka zostaje z kolei zamieniony na wycinankowy obraz inspirowany dziełami M. C. Eschera, co w warstwie plastycznej stwarza wrażenie nielogiczności praw rządzących przestrzenią w mieście Ruru, paralelne wrażeniu nielogiczności praw wydanych przez boga Maiora, które rządzą mieszkańcami.

Zdarzało się także, że reżyserzy postępowali odwrotnie – poprzez obraz miasta w tle nie wzmacniając, lecz raczej osłabiając obraz opisany w scenariuszu. Tak dzieje się na przykład w *Garbach* (1998, reżyseria, plastyka, layout, animacja Marek Serafiński), których akcję scenariusz pierwotnie ułokował w mieście sugerującym Warszawę lat 50., z powstającą budowlą o estetyce Pałacu Kultury, po którego fasadzie – jak Quasimodo w *Dzwonniku z Notre-Dame*, filmie z roku 1923 – miał wspinać się garb Ajio. Obraz ten, na życzenie autora pierwowzoru zmieniony na scenografię bardziej wieloznaczną, w filmie nabrał neutralnego charakteru obrazu architektury klasycystycznej, lecz dzięki temu – bardziej skonfliktowanego z akcją i totalitarnym charakterem władzy garbu Ajio.

Szczególnym przypadkiem jest film *Jak szukaliśmy Lailonii*. Przypomnę, że na poziomie utworu literackiego jest to jedyny utwór w tomie *13 bajek...*, którego akcja nie dzieje się w Lailonii, a więc w bajkowym świecie; poszukujący Lailonii bracia chcą się dopiero do niej dostać. W moim zamysle miał to być w takim razie film kombinowany, łączący plan żywy z planem animowanym, a miastem, w którym żyją bohaterowie (w mojej wyobraźni i w wersjach scenariusza sprzed lat kreowani przez braci Lesława i Waława Janickich, aktorów Teatru Cricot2), miał być Kraków. Gdyby zamysł ten został zrealizowany, byłby to jedyny przypadek, kiedy to moglibyśmy obejrzeć film z lailońskiego cyklu zawierający realistyczne zdjęcia realnie istniejącego miasta. Lailonia natomiast miała się w tym filmie pojawiać w formie

3. *Jak szukaliśmy Lailonii* (2011),  
reż. Jacek Adamczak





4. *Jak szukaliśmy Lailonii* (2011),  
reż. Jacek Adamczak

animowanych cytatów z innych filmów cyklu, w taki sposób, by były one widoczne dla widza, lecz niewidoczne dla bohaterów *Jak szukaliśmy Lailonii*. Posłużyłoby to przekazowi idei, że tak naprawdę Lailonia jest na wyciągnięcie ręki i że w żadnym przypadku nie może chodzić o krainę istniejącą fizycznie gdzieś za siedmioma górami i siedmioma rzekami, tak daleko, że nie sposób do niej dotrzeć, lecz o krainę przenikającą się z naszym światem, może – będącą jego metaforą, o rzeczywistość, lecz innego niż nasz porządku. Oznaczałoby to jednak obecność w jednym filmie kilkunastu różnych typów plastyk, tej z *Jak szukaliśmy Lailonii* i tych wykreowanych przez autorów na potrzeby jedenastu poprzednich filmów. Istotne wątpliwości dotyczące takiego projektu miał opiekun artystyczny serii i reżyser *Pięknej twarzy* Maciej Wojtyszko, który mówił: „Zrobilibyśmy cytaty ze światów, a powinniśmy z pytań”, co było także sugestią, że „światów” zwiualizowanych na tak różne sposoby byłoby w filmie zbyt wiele, by dały się ze sobą pogodzić. W efekcie, po powrocie do realizacji cyklu po jedenastu latach, zachowując zasadę przenikania się światów realnego i lailońskiego, obydwie te światy w animacji wykreował Jacek Adamczak (por. il. 3 i 4).

#### Miasto lailońskie jako *polis*

Wszystko, co dotychczas napisałem w sprawie miasta (z wyjątkiem tego traktowanego jako nieosiągnięty dotąd cel w *O największej kłótni*), dotyczy – jeśli można się tak tautologicznie wyrazić – miasta jedynie „w rozumieniu urbanistycznym”, czyli przestrzeni zagospodarowanej w szczególny sposób, której – z powodu takiego a nie innego zinterpretowania podstawy literackiej, z powodów praw dramaturgii, z powodu specyfiki środków wyrazu artystycznego właściwych danemu realizatorowi – usiłuje się nadać określony wygląd i symbolikę. Tymczasem można też na miasto lailońskie spojrzeć z punktu widze-

nia socjologa czy kulturoznawcy i zastanowić się nad nim jako synonimem zbiorowości ludzkiej, jako *polis* w rozumieniu wspólnoty obywatelskiej, która jest połączona jakąś ideą czy celem do osiągnięcia (chodzi mi tu o tego rodzaju zbiorowości, o jakich myślimy, gdy mówimy choćby: „Warszawa podniosła się z ruin” lub „Londyn doskonale przygotował się do igrzysk”) lub też które, przeciwnie, cechuje anomia zarówno w durkheimowskim, jak i mertonowskim rozumieniu. Przypisać trzeba, że pod tym względem miasta lailońskie nie napawają optymizmem. Można, oczywiście, przeprowadzić wśród nich jakieś podziały (są miasta bogate – jak Babilon, są biedne – jak miasto, w którym żył Nino, są bogate, ale ich mieszkańcy są biedni – jak miasto, do którego trafiają bracia z *O największej kłótni*). Gdybyśmy szukali tu jakiejś analogii do dwubiegunowego świata z czasów, w jakich powstały bajki z Lailonii, to rzecz wydawałaby się oczywista: jedne z tych miast cechowałby zbytek, konsumpcjonizm i brak dyktatury, inne zaś – te biedne lub te bogate, ale gdzie ludzie są biedni – byłyby zbiorowościami poddanymi władzy totalitarnej – władzy lekarzy, arcykapłańskiej, królewskiej, boskiej, co na poziomie scenariusza byłoby przesłanką przeciwstawiania tej władzy miastu, a przeciwstawienie to byłoby jeszcze potęgowane poprzez jego wizualizację w filmie (por. il. 5). Faktem jednakże jest, że w *13 bajkach z królestwa Lailonii* Leszka Kołakowskiego i jedne, i drugie mają kłopoty z odróżnieniem prawdy od kłamstwa. Pisze on tak swoje bajki, że zawarte w nich problemy sytuują się ponad sporami ustrojowymi, bo są ogólniejszej natury niż roztrząsanie zalet i wad konkurencyjnych systemów społeczno-politycznych. Same zaś społeczności są w Lailonii łatwe do oszukania, cechują się brakiem jakiejś silniejszej więzi między ich członkami, poddane są nie tylko władzy instytucjonalnej, lecz niekiedy przemocy symbolicznej, czasami aspirują do idealnych celów, a jednocześnie – może właśnie poprzez to – są wewnętrznie skłócone. Stąd symboliczne znaczenie brueglowskiej wieży Babel, dającej się rozpoznać w tej pomieszczonej przez twórców obrazu w *O największej*



5. Z projektu plastycznego autorstwa Krzysztofa Różańskiego do filmu *Wielki głód*, reż. Robert Turło (film wejdzie do produkcji w roku 2013)

6. *O największej kłótni* (1999), reż. Zbigniew Kotecki



*kłótni*, inspirującej obraz miasta w *Wielkim głodzie* czy też funkcjonującej bez przetworzeń i modyfikacji jako cytata z dzieła Pietera Bruegla w pierwszej wersji scenariusza *O zabawkach dla dzieci*, w której kupiec Pigu odbywał podróż jeszcze nie do umownego, lecz historycznego Babilonu. Zdecydowanie nie są to społeczeństwa obywatelskie.

Jednostka natomiast w lailońskiej rzeczywistości ma się jeszcze gorzej, bo z kolei niemal zawsze znajduje się w opresji uosabianej przez inną jednostkę sprawującą nieograniczoną niemal (por. il. 6) bądź – co wnoszą już scenariusze czy filmy – w opresji wizualnej, której wrażenie wywołuje przytłaczające otoczenie (por. il. 7 i 8)[17]. To jednak jednostka – jak w *Człowieku zbuntowanym* Camusa – odgrywa tu rolę zaczynu buntu i pocieszające jest, że przynajmniej w dwóch przypadkach odnosi zwycięstwo (przy czym rozumiem te zwycięstwa jako alegorie zwycięstwa nad rzekomą prawdą zawartą w tzw. dziejowej konieczności; to tej prawdy przecież głównie dotyczyło tzw. heglowskie ukąszenie). Tak jest, gdy Ubi przeciwstawia się bogowi Maiorowi

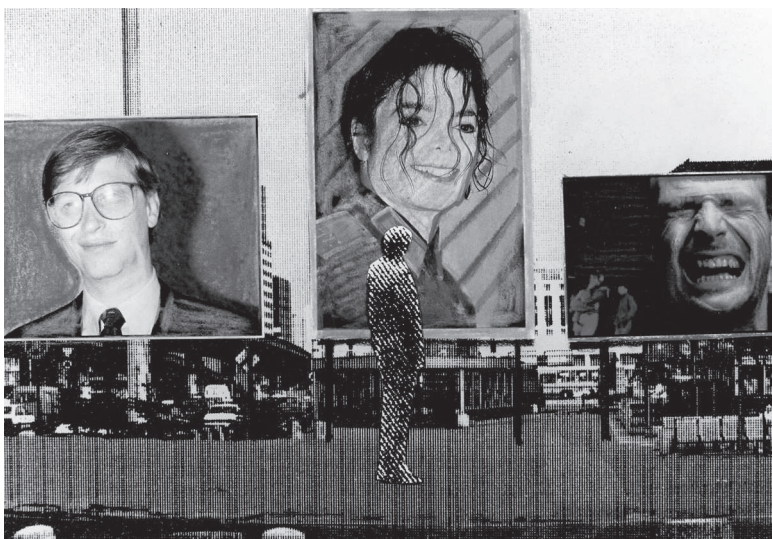
[17] Interesująco o relacji idei i tego rodzaju opresji mówił Marek Wasilewski: „Zastanawiam się, czy miasto w ogóle potrzebuje idei. Może idea szkodzi miastu, dlatego że idea, która stoi za różnymi przestrzeniami miejskimi, staje się przyczyną fizycznej wręcz opresji człowieka, który się w niej znajduje. [...] Mnie najbardziej w miastach fascynują te fragmenty, które się wymknęły spod kontroli tych idei” (w: *Granice*

*miasta. Rozmawiają: Jacek Dominiczak, Piotr Marciniak, Ewa P. Porębska, Marek Wasilewski, Andrzej Wielgosz*, „Czas Kultury” 2002, nr 6 (111), s. 9). Z kolei krytyka krytyki utopii – por. M.M. Kołakowski, *Historia, rynek czy demokracja. Sześć gawęd o Londynie na długie deszczowe wieczory*, ibidem, s. 54.





7. *O wielkim wstydzie*  
(1998), reż. Jacek  
Adamczak



8. *O sławnym człowieku*  
(1998), reż. Krzysztof  
Kiwerski

(a właściwie jego wersji doktryny predestynacji), i tak jest, gdy chłopcy z bajki *Czerwona łąka* pod wodzą Nauczyciela odrzucają (kierującą rzekomo dziejami) logikę dialektyczną, przywracając – choć w bajce tylko w sprawie relacji spodni i łąk – tę formalną. To indywidualistyczne przesłanie jest pewnie postulatem, by społeczności były sojuszami indywidualności. Ma też znaczenie wówczas, gdy miasta na wszystkich trzech poziomach przeprowadzanej przeze mnie analizy: poziomie analizy podstawy literackiej, analizy scenariusza i analizy filmu są nie tylko dekoracją dla akcji, ale towarzyszą jej poprzez własną historię. Tak jest w *Garbach*, gdzie powstanie miasta garbów – wyjątkowo złośliwych i kłamliwych, lecz będących ze sobą za pan brat indywidualuów – możliwe jest między innymi z tego powodu, że

prawdziwi mieszkańcy nie współpracują ze sobą, lecz całkowicie zdają się na sprawujących władzę lekarzy, tak – to już przykład pozytywny – jest z mieszkańcami miasta Ruru (*Jak bóg Maior utracił tron*), którzy w końcu dzięki buntowi jednego z nich zaczynają żyć w rzeczywistości dosłownie postawionej z głowy na nogi, tak jest z Laje w *O największej kłótni*, który jednak postanawia poszukać lepszego miasta, tak jest nawet w *Wojnie z rzeczami* (1998, reżyseria, plastyka Jacek Kasprzycki), w której scenariuszowej i filmowej wersji, rozbudowanej w stosunku do literackiego pierwowzoru o miejskie środowisko przypominające to paryskie z końca lat 60. XX w., główny bohater Ditto buntuje się przeciwko własnym ideowym fascynacjom i nie przystaje do totalitarnych demonstrantów, a powraca do swej przyjaciółki Liny. W książce Leszka Kołakowskiego jeszcze przegrał i popadł w niewolę u rzeczy, w ostatnim ujęciu filmu natomiast widzimy go i jego przyjaciółkę Linę idących ku sobie na tle zgliszczy zniszczonych bogatych sklepów, i zadajemy sobie przy tym pytanie: czy – jeśli można było mieć nadzieję na powrót miasta rozumianego jako prawda, choć było ono we władzy fałszu jak miasto garbów – to czy można ją mieć także teraz, gdy miasto jest we władzy rzeczy i właśnie ginie w anarchicznej gorączce sprzeciwu wobec nich: czy Ditto i Lina przejdą dzielącą ich drogę i „będą Miasto”?

Dziękuję Ewie Sobolewskiej,  
Prezes TV Studio Filmów Animowanych w Poznaniu,  
za udostępnienie fotosów z filmów z cyklu  
*14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*.

*14 bajek z królestwa  
Lailonii Leszka  
Kołakowskiego  
(Fourteen Tales from  
the Kingdom of  
Lailonia by Leszek  
Kołakowski)*

filmy dotychczas  
zrealizowane

**Czołówka cyklu**

Reżyseria, scenariusz, plastyka, animacja: Piotr Dumala  
Muzyka: Bernard Kawka  
Zdjęcia: Jan Maciej Ptasieński  
Czołówka wykonana w technice animacji malarskiej na płytach gipsowych,  
35 mm, kolor, 27 m/e, 01:00 min., rok produkcji: 1996

**Piękna twarz (A Beautiful Face)**

Reżyseria: Maciej Wojtyszko  
Scenariusz: Jan Zamojski  
Plastyka, współpraca reżyserska: Artur Wrotniewski  
Muzyka: Jan Janga Tomaszewski  
Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
Operator obrazu: Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała  
Kierownik produkcji: Ewa Sobolewska  
Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
Animacja klasyczna na celuloidach, 35 mm, kolor, 388 m/e, 14:10 min.  
Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
Poznań, 1997

**Czerwona łata (The Red Patch)**

Reżyseria, plastyka, layout: Marek Luzar  
 Scenariusz: Jan Zamojski  
 Muzyka, wykonanie: Andrzej Lamers  
 Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
 Operator obrazu: Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała  
 Kierownik produkcji: Ewa Samborska  
 Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
 Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
 Film w technice animacji klasycznej wykonanej na celulooidach,  
 35 mm, kolor, 414 m/e, 15:08 min.  
 Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
 Poznań, 1998

**O sławnym człowieku (The Famous One)**

Reżyseria, plastyka, layout, animacja, montaż: Krzysztof Kiwerski  
 Scenariusz: Jan Zamojski  
 Muzyka, wykonanie: Janusz Grzywacz  
 W roli Tata wystąpił Longin Szmyd  
 Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
 Operator obrazu: Tomasz Wolf, Tomasz Chmiel  
 Kierownik produkcji: Ewa Samborska  
 Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
 Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
 Film w technice animacji kombinowanej, 35 mm, kolor, 401 m/e, 14:40 min.  
 Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
 Poznań, 1998

**Wojna z rzeczami (The War With Things)**

Reżyseria, plastyka: Jacek Kasprzycki  
 Scenariusz: Jan Zamojski  
 Muzyka, wykonanie: Arnold Dąbrowski  
 Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
 Operator obrazu: Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała  
 Kierownik produkcji: Ewa Sobolewska  
 Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
 Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
 Film w technice animacji klasycznej wykonanej na celulooidach, 35 mm, kolor,  
 415 m/e, 15:10 min.  
 Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
 Poznań, 1998

**Garby (The Hump)**

Reżyseria, plastyka, layout, animacja: Marek Serafiński  
 Scenariusz: Jan Zamojski  
 Muzyka, wykonanie: Janusz Grzywacz  
 W roli Ajio/Garba Ajio wystąpił Wojciech Wojtkowski  
 Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
 Operator obrazu: Jan Maciej Ptasieński, Adam Dąbrowski  
 Kierownik produkcji: Ewa Sobolewska  
 Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
 Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
 Film w technice animacji kombinowanej, 35 mm, kolor, 418 m/e, 15:15 min.

Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
Poznań, 1998

**O wielkim wstydzie (Of the Great Shame)**

Reżyseria, plastyka: Jacek Adamczak  
Scenariusz: Jan Zamojski  
Muzyka, wykonanie: Zbigniew Kozub  
Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
Operator obrazu: Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała  
Kierownik produkcji: Ewa Samborska  
Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
Film w technice animacji klasycznej wykonanej na celuloidach, 35 mm, kolor,  
438 m/e, 16:00 min.  
Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
Poznań, 1998

**O zabawkach dla dzieci (Of Children's Toys)**

Reżyseria, plastyka: Hieronim Neumann  
Scenariusz: Jan Zamojski  
Muzyka, wykonanie: Krzesimir Dębski  
Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
Operator obrazu: Zbigniew Kotecki, Jadwiga Zauder  
Kierownik produkcji: Ewa Samborska  
Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
Film w technice animacji klasycznej wykonanej na celuloidach, 35 mm, kolor,  
408 m/e, 14:55 min.  
Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
Poznań, 1999

**Jak bóg Maior utracił tron (How the Divine Maior Lost His Throne)**

Reżyseria, plastyka, layout: Piotr Muszalski (materia sypka), Paweł Walicki  
(wycinanka)  
Scenariusz: Jan Zamojski  
W roli boga Maiora wystąpił Witold Dębicki  
Muzyka: Ryszard Tymon Tymański  
Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
Operator obrazu: Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała  
Kierownik produkcji: Ewa Sobolewska  
Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
Film w technice animacji wycinankowej i w kolorowych solach, 35 mm, kolor,  
455 m/e, 16:35 min.  
Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
Poznań, 1999

**Jak Gyom został starszym panem (How Gyom Became  
an Elderly Gentleman)**

Reżyseria, plastyka, layout: Łukasz Słuszkiewicz  
Scenariusz, dialogi: Jan Zamojski  
Muzyka, wykonanie: Janusz Grzywacz  
Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz

Operator obrazu: Krzysztof Szyszka, Krzysztof Napierała  
 Kierownik produkcji: Ewa Samborska  
 Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
 Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
 Film w technice animacji klasycznej wykonanej na celulooidach, 35 mm, kolor,  
 447 m/e, 16:20 min.  
 Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
 Poznań, 1999

**O największej kłótni (Of the Quarrel of All Quarrels)**

Reżyseria, zdjęcia: Zbigniew Kotecki  
 Scenariusz: Jan Zamojski  
 Scenografia, lalki, kostiumy: Maria Balcerek  
 Muzyka: Marcin Pospieszalski  
 Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
 Kierownik produkcji: Ewa Sobolewska  
 Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
 Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
 Film w technice animacji lalkowej, 35 mm, kolor, 501 m/e, 18:20 min.  
 Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
 Poznań, 1999

**Oburzające dropsy (Outrageous Mints)**

Reżyseria: Tamara Sorbian-Kasprzycka  
 Scenariusz: Jan Zamojski  
 Plastyka, współpraca reżyserska, koncepcja animacji: Jacek Kasprzycki  
 Muzyka, wykonanie: Arnold Dąbrowski  
 Zdjęcia: Krzysztof Szyszka  
 Narrator cyklu: Zbigniew Zapasiewicz  
 Kierownik produkcji: Ewa Samborska  
 Kierownik artystyczny cyklu: Maciej Wojtyszko  
 Opieka literacka nad cyklem: Anna Zaremba  
 Film w technice animacji wycinankowej naklejanej na celulooid, 35 mm, kolor,  
 405 m/e, 14:50 min.  
 Produkcja: Telewizja Polska S.A. – Telewizyjne Studio Filmów Animowanych,  
 Poznań, 2000

**Jak szukaliśmy Lailonii (Looking for Lailonia)**

Reżyseria, scenografia: Jacek Adamczak  
 Scenariusz: Jan Zamojski  
 Muzyka, wykonanie: Zbigniew Kozub  
 Głosu Poszukiwaczom Lailonii użył: Andrzej Seweryn  
 Zdjęcia: Krzysztof Napierała  
 Producent wykonawczy: Ewa Sobolewska  
 Animacja rysunkowa 2D, kolor, format obrazu 16:9 HD, 16:00 min.  
 Produkcja: TV Studio Filmów Animowanych w Poznaniu sp. z o.o., współfinans.  
 przez Polski Instytut Sztuki Filmowej i Wielkopolski Fundusz Filmowy,  
 Poznań, 2011