

prof. dr hab. Waldemar Raźniak
Akademia Teatralna im. Al. Zelwerowicza
w Warszawie

Warszawa, 3 listopada 2025 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdy Kupryjanowicz stanowiącej scenariusz filmu fabularnego „Tam, gdzie nas nie ma” (oryginalne dokonanie artystyczne) oraz jego pisemnego komentarza „Tam, gdzie nas nie ma - scenariusz filmu biograficznego o Jarosławie Iwaszkiewiczu jako przykład formy post-queer”.

W XXI wieku żywe ciało jest tym, czym w XIX wieku była fabryka: głównym ośrodkiem walki politycznej - tym cytatem z Paula Preciado rozpoczyna doktorantka pisemny komentarz do scenariusza będącego dziełem jej doktoratu. Owa perspektywa oraz świadomość kontekstów społecznych i gatunkowych kina queer i post-queer, stały się narzędziami badawczymi wykorzystanymi do stworzenia dzieła artystycznego - scenariusza - w duchu *practice as research*. Właśnie o ciele - w moim przekonaniu - jest ten scenariusz i w jego kontekście rozpatrywać można zarówno główną oś dramaturgiczną, czyli tęsknoty i fascynacje Jarosława Iwaszkiewicza, jak i większość zarysowanych w tym scenariuszu relacji.

Magda Kupryjanowicz wspierając scenariusz gęstym, naukowym opisem wskazała na jego wstępie, że wpisuje się on w formę kina post-queer i skutecznie dowodzi tego na 90 stronach posiłkując się licznymi cytatami z literatury teorii queer jak i historii queerowego kina oraz osobistymi spostrzeżeniami i przemyśleniami związanymi z bieżącymi napięciami w życiu społeczno-politycznym. Nie brakuje również analizy współczesnych dzieł filmowych podejmujących zbliżoną problematykę. Wyczerpuje to moim zdaniem stawiany przed rozprawą doktorską wymóg prezentacji ogólnej wiedzy teoretycznej będącej w dyspozycji doktorantki. Jest to spójna i konsekwentna, lecz jednak autoanaliza dzieła, zatem na użytek tej recenzji - która powinna być przecież analizą recenzenta - pozwolę sobie ów opis skonfrontować z własnymi wrażeniami z lektury i wejść z autorką w dialog.

*Und mitten in dem Leben
Wird deines Ernsts Gewalt
Mich Einsamen erheben,
So wird mein Herz nicht alt.*

w wolnym tłumaczeniu: „a pośród życia, siła twojej szczerości/powagi uniesie mnie, samotnego i moje serce się nie zestarzeje” - to są z kolei słowa do pieśni Felixa Mendelsohna-Bartoldy'ego

autorstwa Josepha von Eichendorffa „brzdąkanej” - jak rozumiem - przez Anię w otwierającej scenariusz scenie. Wybór tej a nie innej pieśni wydaje się nieprzypadkowy, bowiem doskonale opisuje podstawowy konflikt napędzający akcję scenariusza. Akcję, która niczym perypetie Hansa Castorpa, Henryka Fausta czy Franza Josefa Muraua przesycona jest refleksją o uwikłaniu w ciało. Traktuje o ciele jako źródle życiodajnej siły, a zarazem o pokusie jego przekroczenia, uwolnienia się od niego i ponoszonych w tym względzie porażkach. Dla mnie to właśnie ciało stało się główną perspektywą interpretacyjną przedstawionego w rozprawie doktorskiej dzieła.

Magda Kupryjanowicz jest dramaturżką i scenariopisarką, 29 września 2014 r. ukończyła reżyserię ze specjalnością dramaturg teatru w PWST im. L. Solskiego w Krakowie (studia magisterskie). W biogramach opisujących szerzej jej dokonania artystyczne podano, że studiowała również etnologię i wiedzę o teatrze, nie ma jednocześnie wzmianki, iż ubiegała się uprzednio o stopień doktora. Kontekst odbytych studiów, a także pracy nad spektaklem w reżyserii Kuby Kowalskiego (współautorstwo scenariusza), zaznacza się moim zdaniem zarówno w przedstawionym do rozprawy dziele jak i opatrującym go pisemnym komentarzu. „Tam, gdzie nas nie ma” jest bowiem solidnie przygotowanym, opartym na dogłębnym i profesjonalnym *researchu* scenariuszem filmowym, z precyzyjnie zarysowanym i umiejętnie przeprowadzonym od strony dramaturgicznej głównym wątkiem akcji ze sprawnymi dialogami. Głównym tematem scenariusza jest relacja homoerotyczna Jarosława Iwaszkiewicza, która pozostając w cieniu jego kariery i specyfiki sierniężnych czasów PRLu, daje szansę opowiedzenia o wrażliwości twórczej pisarza nowymi środkami i nieoczywistym, nowatorskim językiem, a jednocześnie wprowadza w rozpoznawalny i arcyciekawy kontekst historyczny.

Załączona do scenariusza praca pisemna złożona jest z trzech części. Na wstępie doktorantka rozważa czym jest pojęcie queer, jak różni się od pojęcia LGBT oraz jak przejawia się we współczesnej kulturze „emancypacja odmienności”. Analizuje czym jest logika post-queerowa oraz przyjęta przez nią metoda autoetnograficzna. Queer rozumiany jest przez nią szerzej niż identyfikacja tożsamościowa - a mianowicie jako krytyczny gest polityczno-artystyczny. Metoda autoetnograficzna zaś bazuje na wzbogaceniu dokonywanych badań o osobisty kontekst poszukiwań i jego dogłębną eksplorację. Autorka szczegółowo wprowadza również czytelnika w strukturę pracy.

W pierwszej części skupia się na kontekście społecznym, politycznym i kulturowym opracowywanego scenariusza, w drugiej zaś na samym kinie queer, jego historii, oddziaływaniu i dziedzictwie. Szczególnie dużo uwagi poświęca teoriom queer jako inspiracji oraz problematyce definicyjnej post-queer cinema. Część trzecia, najobszerniejsza, traktuje o implementacji przedstawionych w części drugiej perspektyw teoretycznych oraz opisuje sposób, w jaki ich świadomość wpływała na nią w akcie tworzenia scenariusza. Gdziekolwiek refleksja ta nosi znamiona autointerpretacji, jak rozumiem w trosce o przedstawiony w części pierwszej społeczno-polityczno-kulturowy kontekst i fakt osobistego zaangażowania w twórczość queerową oraz myślenie queerowe (pomimo pozostawania - jak autorka sama przyznaje - osobą cisseksualną). W ten sposób ujawnia się zapewne metoda autoetnograficzna. Konkluzja ujawnia

cel pracy, a mianowicie „zbadanie możliwości post-queerowego myślenia w praktyce scenariopisarskiej”. W tym ujęciu cel udało się w moim przekonaniu osiągnąć znakomicie. Pojawia się też informacja, że w 2024 roku scenariusz został zgłoszony do konkursu Script Pro oraz ubiega się o dofinansowanie PISF. Dnia 13 października 2025 roku ogłoszono natomiast, że scenariusz ów konkurs wygrał i otrzymał rzeczne dofinansowanie, co jest niezależnym potwierdzeniem jakości wykonanej pracy.

Scenariusz napędza dynamika relacji Jarosław Iwaszkiewicz - Jerzy Błeszyński. Informacja prasowa o ujawnieniu tej relacji oraz bezpośrednie świadectwa w postaci listów Iwaszkiewicza (listy/odpowiedzi Błeszyńskiego praktycznie się nie zachowały) zainspirowały doktorantkę do podjęcia badań, a w konsekwencji do napisania dzieła. Z dwójki protagonistów wysuwa się na czoło w naturalny sposób Jarosław. Jest on bowiem postacią legendarną, elitarną, silną, o długim i ciekawym życiu, które zostało obficie udokumentowane. Z kolei Jerzy stał się jego całkowitym przeciwieństwem: praktycznie zupełnie nieznany, wywodzący się ze środowiska robotniczego, o życiu krótkim, nieudokumentowanym i potencjalnie wpisującym się w smutny los utrzymanka, efemerycznego *boy toy'a*, którego zewnętrzna atrakcyjność gaśnie wraz z postępującą chorobą. Mimo że autorka empatyzuje z Jerzym i odczuwa potrzebę nadania odpowiedniego znaczenia jego postaci, a nawet pochyla się z troską nad jego niższą klasowo i majątkowo pozycją, autorska rekonstrukcja jego postaci nie zachwiała dominacji Jarosława. Niewiele jest scen, w których Iwaszkiewicza nie ma, a tam gdzie go nie ma - pojawia się dosłownie chwilę później, gdyż jego nieobecność okazuje się dla tych scen dramaturgicznie znacząca. To przez jego pryzmat i jego bliskich doświadcza się tej historii.

W pracy pisemnej autorka szczególną uwagę zwraca na właściwe przedstawienie relacji homoerotycznej. Nie powinno być naznaczone piętnem cierpienia, koncentrować się wokół zagadnienia *coming out'u*, ukazywać gejów w typowych społecznie rolach (pociesznych przyjaciół wspierających protagonistów, czy też ofiar homofobicznych nagonek). Wreszcie, należy unikać klisz komercyjnego kina gejowskiego, które wchodząc do głównego nurtu traci swoje subwersywne oddziaływanie. Jako inspirację i punkt odniesienia doktorantka wymienia filmy niszowe, awangardowe i eksperymentalne, zwracając uwagę na ich niejednoznaczność, nietypowość stosowanych w nich rozwiązań artystycznych, rozszczelnianie narracji oraz intuicyjną skojarzeniowość owocującą nieskrępowanym lotem wyobraźni, przekraczaniem i kontestowaniem norm zarówno obyczajowych, jak i tych ustanawiających gatunkową schematyczność. Właśnie w ten sposób postrzega ona queerowość - nie jedynie jako identyfikację tematyczną związaną z określoną grupą ludzi, ile szerzej, z rodzajem artystycznego, transgresywnego i politycznego gestu.

Nie potrafię ocenić, na ile ten zamiar został osiągnięty z kilku powodów. Po pierwsze, film nie doczekał się jeszcze realizacji - nie wiemy zatem, czy jego przyszli twórcy podążą za wyartykułowanymi w pracy postulatami. Po drugie - sama autorka w toku napisanego komentarza zdaje się z niektórych swoich zamierzeń i intuicji wycofywać, bądź wokół nich meandruje. Na stronie 9 pisze: „Mój scenariusz traktuję jako pole eksperymentu: poszukiwanie formy zdolnej nie tyle reprezentować queerową historię, ile performować ją w samej strukturze

działa – w jego rytmie, fragmentaryczności, otwartości na brak domknięcia i wieloznaczność”. Na stronie 50 dodaje: „Zamiast konstruować narrację zgodnie z typowymi konwencjami gatunkowymi – linearną osią czasu, jasno zarysowanym konfliktem, punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem – starała się konsekwentnie podążać za emocjonalną logiką materiału źródłowego. Zrezygnowałam z trójaktowego modelu na rzecz rytmu afektów: powrotów, zawiesznień, napięć, które wylaniają się z listów i dzienników. W tych zapisach nie znajdziemy klasycznych momentów zwrotnych, ani dramatycznego crescendo”. Z kolei już na stronie 56 zaznacza, że „Choć *Tam, gdzie nas nie ma* przybiera formę dość klasycznej, chronologicznie uporządkowanej narracji, jego wewnętrzny rytm oparty jest na afekcie: na falujących stanach emocjonalnych, które nie zmierzają ku rozwiązaniu konfliktu, lecz raczej ku jego pogłębieniu i wewnętrznemu rozedrganiu”.

W tych próbach ujęcia stylu scenariusza dostrzegam, że autorka balansuje pomiędzy tradycyjnymi, profesjonalnymi, rzemieślniczymi wręcz środkami dramaturgicznymi (których jest absolutnie świadoma i nad którymi w pełni panuje) a chęcią i próbami ich przekroczenia, czy nawet zaprzeczenia, co w moim przekonaniu nie jest do końca potrzebne. *Tam, gdzie nas nie ma* jest bowiem świetnie napisanym scenariuszem, linearnym, z punktem kulminacyjnym, dramatycznym *crescendo* i efektownym domknięciem. Polemizując w ten sposób z doktorantką wyrażam nadzieję, że pozostając białym, niekoniecznie katolickim i podobnie cisseksualnym jak ona, ale jednak mężczyzną, nie dokonuję w ten sposób „rozmycia queerowej widzialności pod płaszczykiem neutralności”. Zresztą znaczenie tej polemiki dla ryzyka potencjalnego *pinkwashingu* pozostanie raczej znikome, a to z racji akademickości prowadzonej na kartach tej recenzji dyskusji.

Pomysł doktorantki na kino jest w mojej opinii wyśmienity. W centrum wydarzeń postawiono bowiem ważną dla polskiej kultury osobę, której utajone przed oczami wielkiego świata życie (mimo, że Iwaszkiewicz zgodnie z uwagami autorki zarówno w swoim prawdziwym życiu, jak i w scenariuszu w wielu sytuacjach urządzał publiczne prowokacje) zostaje opowiedziane w bardzo intymnych szczegółach. O co zaś toczy się gra? Można by pomyśleć, że o ujawnienie owego utajonego życia, albo o koszt utrzymywania go w ukryciu. Tymczasem główny konflikt autorka zarysowuje inaczej - i to jest to duże zaskoczenie. Najbliżsi są przyzwyczajeni do przewrotności natury Jarosława, oswoili się z nią (może najmniej jego przybrany syn), natomiast przedstawiciele władz wywracając oczy raczej biernie akceptują rozliczne ekstrawagancje pośla. Konflikt oscyluje wokół trwałości tej homoerotycznej relacji, wokół jej dynamiki i tego, jak obie jej strony performują swoje potrzeby oraz co mają sobie do zaoferowania. Jeśli głównym problemem okazuje się trwałość tej relacji, to czynnikiem ją rozsadzającym mogliby być zarówno główni bohaterowie, jak i przede wszystkim inni, pozostali, czyli rodziny, dzieci, partnerki, szefowie, politycy, społeczeństwo w ogólności, czy też społecznie ograniczające opresyjne uwarunkowania. Stawką trwałości tej relacji okazuje się jednak samo życie - i to nie wskutek inwigilacji władz, bądź aranżowanego podstępnie szantażu, ale trudnej do szybkiego i skutecznego uleczenia w latach 50 XX wieku gruźlicy. Istnieje również czynnik dynamizujący - powolna degradacja ciała Jerzego. W ten sposób głównym

tematem scenariusza pozostaje według mnie ciało, względnie jego młodość i tajemnice jego pożądania.

W tym aspekcie w pełni zgadzam się ze zdaniem autorki, że film nie jest standardowym biopic'iem. Jednakże w kontekście tematyzacji ciała, widocznej przewagi ekonomicznej i społecznej Iwaszkiewicza, a także postawienia jego osoby w centrum wydarzeń, oprócz - w co wierzę - niekonwencjonalnie i czule przedstawionej intymności kochanków - w naturalny sposób uruchamia się przestrzeń rozważań moralnych. Magda Kupryjanowicz wyraźnie podkreśliła w pracy, że nie chciała osądzać Jerzego, zwłaszcza wobec skąpych materiałów biograficznych. Nie chciała precyzować motywów jego zaangażowania w związek z Iwaszkiewiczem. Wydaje mi się, że w tym względzie osiągnęła zamierzony rezultat. Inną sprawą pozostają jednak motywy samego Iwaszkiewicza. Nie mam wątpliwości, że niczym Harry Haller, Iwaszkiewicz dokonuje w przestrzeni akcji kilku pięknych transgresji i czerpie z nich dla siebie pełnymi garściami (jak choćby z szaleńczych jazd samochodem i motocyklem). Jednakże gdy odwiedza z żoną umierającego kochanka w Turczynku, nawet jeśli wygląd jego schorowanego ciała go wzruszył, a hospitalizacja odbywała się na jego koszt - mam opory aby z nim empatyzować. Doktorantka podkreśla również, że scenariusz jest pochwałą małżeństwa Iwaszkiewiczów, którego swoistym *modus operandi* pozostaje akceptacja biseksualności Jarosława, czy wręcz religijne zaangażowanie Anny w losy najbliższych Jarosławowi „gadaczy” (jedyne zdjęcie Jerzego znaleziono w jej modlitewniku, a w scenariuszu chce jechać w jego intencji na Jasną Górę). Jednak los Jerzego wobec losu Jarosława to raczej los jętki jednodniówki, wobec losu dostojnego pawia. Przedstawiona postać Iwaszkiewicza ma w obliczu analogicznych literacko postaci, jak wspomniany wcześniej Henryk Faust czy Adrian Leverkühn - potencjał tragiczny i demoniczny zarazem.

W pracy teoretycznej moją szczególną uwagę zwrócił następujący *passus*: „W zapiskach Iwaszkiewicza wyraźnie zaznacza się rozróżnienie między duchowym a fizycznym wymiarem relacji, choć oba te aspekty pozostają ze sobą nierozzerwalnie związane. Autor przyznaje się do intensywności własnego pożądania oraz do wpływu, jaki wywierało ono na jego emocje i decyzje. W jednym z listów pisze: *Do tej miłości 'duchowej' dochodzi się poprzez ciało – i jak mówi moja żona, to jest trochę niesprawiedliwe, że do kochania Ciebie, do całego stosunku do Ciebie dochodzi się poprzez Twoje ciało i poprzez Twoją niewiarygodną urodę*. Ten fragment pokazuje, że cielesność i seksualność stanowią dla Iwaszkiewicza warunek oraz drogę do duchowej i emocjonalnej więzi”. Ów przedstawiony przez autorkę trop myślowy jest, według mnie, kapitalną wskazówką dla potencjalnego wykonawcy roli Jarosława, bowiem rozpina motywację bohatera pomiędzy biegunami ciała (młodości, urody) i ducha. Jednakże sam Iwaszkiewicz nie dostrzega przeciwstawności tych biegunów, próbuje bowiem docierać do ducha poprzez degradujące się w obliczu starzenia i chorób ciało, swoje (kapitalny opis jego nagiego wyglądu) i kochanków, a zwłaszcza Jerzego. Tu potencjalnie zarysowuje się jego tragizm i wspomniana przeze mnie demoniczność. Cielesność jako eliksir młodości, intensywne życie sanatoryjne jako przestrzeń jego warzenia, wreszcie gesty opiekuńcze otaczających

protagonistów kobiet - wszystko to jest nie tyle możliwością, ile potencjalnością, nie wiem na ile queerową, ale z pewnością mocno osadzoną w literaturze i kulturze.

Osobnego komentarza wymaga symboliczna obecność w scenariuszu motywu psa. Autorka samodzielnie dekoduje ten symbol jako - w jednej scenie - projekcję Jerzego, którego w swojej niemocy panowania nad nim i swoim pożądaniem Jarosław chciałby zabić. W drugiej scenie, jako projekcję poczucia zagrożenia. Obie projekcje dowodzą w moim przekonaniu głębokiego rozumienia motywacji psychologicznych, a także świetnej umiejętności obrazowania. W scenie obcowania Jarosława z martwym ciałem Jerzego uruchamiają się z kolei skojarzenia z *Martwym Chrystusem* Holbeina i znaczeniem tej sceny w kontekście bohaterów Dostojewskiego. Obrazowość myślenia jest bezsprzecznie jedną z najmocniejszych cech doktorantki. Ustanowienie głównym miejscem akcji Stawiska - swoistego polskiego ziemiańsko-mieszczańskiego muzeum - i skonstrastowanie go z rumowiskami Kefaru, wzbogacenie miejsc akcji o pokład M/S Batorego, parków Kopenhagi, wewnątrz zaprojektowanych przez Bohdana Pniewskiego pomieszczeń sejmowych, wreszcie wzbogacenie fabuły o historyczne postaci Józefa Cyrankiewicza, Nikity Chruszczowa czy Artura Rubinsteina - daje szansę na ukazanie szerokiej panoramy ówczesnego życia, z elementami tradycji żydowskich włącznie. Sprzyja to uniwersalizacji tematyki, a dzięki dobrze skrojonym dialogom i precyzji języka, przy umiejętnej realizacji, wróży kinowy sukces. Ponownie - w obliczu postulatów przedstawionych w pracy teoretycznej, a zwłaszcza ryzyka *pinkwashingu* i zafunkcjonowania w mainstreamie, a tym samym zmniejszenia subwersywnego oddziaływania powstałego na bazie scenariusza filmu - zadać można pytanie, czy tego typu sukces jest intencją autorki, a jeśli nie, to jaki?

Pani Magda Kupryjanowicz opracowując powyższy scenariusz wraz z pisemnym komentarzem w pełni wykazała, że posiada umiejętności realizacji samodzielnej pracy artystycznej na bardzo wysokim poziomie profesjonalizmu i jest to jej oryginalne dokonanie. W moim przekonaniu, powyższa rozprawa spełnia wymagania określone w Ustawie Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce z dn. 20 lipca 2018 r. i rekomenduję ją do dalszego procedowania.



prof. dr hab. Waldemar Raźniak