

Waldemar Frąc

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Sztuk Audiowizualnych

PRAGNIENIE UTOPII W NAJLEPSZYM Z MOŻLIWYCH ŚWIATÓW. IDEOWY DYLEMAT *SOLARIS* STANISŁAWA LEMA WOBEC FILMOWYCH PRZEDSTAWIEŃ ANDRIEJA TARKOWSKIEGO I STEVENA SODERBERGHA

Desire for Utopia in the Best of All Possible Worlds. Dilemma Ideas in Stanislaw Lem's *Solaris* toward film adaptations directed by Andrei Tarkovsky and Steven Soderbergh

Abstract: The problem of the history of ideas (unrestricted progress) in the *Solaris* written by Stanislaw Lem and in most known film adaptations directed by Andrei Tarkovsky (1972) and Steven Soderbergh (2002). Utopia as a camouflage of dystopia. Imperfection of human nature and metaphysical optimism. Utopian thinking in trans- and post-humanism. Possibility (?) of total communication (Lem's novel) and the image of impenetrable mystery (Tarkovsky's movie). Inevitability of defeat (Lem) and the image of salvation (Soderbergh).

Keywords: film adaptations of *Solaris*, metaphysical optimism, Leibniz, utopian and dystopian fiction, unrestricted progress, Berdyaev, Popper

Solaris Stanisława Lema rozpatruje fundamentalny dylemat, którego ślad wciąż, mniej czy bardziej niejawnie, dostrzegalny jest w meandrach historii idei. Ten myślowy trop wskazuje tytułowa formuła podejmowanych rozważań. Zawarty jest w niej pewien zasadniczy paradoks: pragnienie utopii stanowi negatywne, wykluczające wręcz wyzwanie dla Leibnizjańskiego optymizmu metafizycznego. Najlepszy z możliwych światów, który wcale nie oznacza świata pozbawionego zła, zdaje się przecież apriorycznie unieważniać wszelkie utopijne wizje i marzenia. Jeżeli bowiem świat, w którym żyjemy, taki ma mieć charakter, to czemu miałyby służyć wszelkie myślowe próby przekraczania go w wyidealizowanych wizjach przyszłości? Odnosząc sentencję tego pytania do mnogości wyobrażeń i przedstawień literatury bądź kina

science fiction, można by przyjąć, że stanowią one negatywne nawiązanie do rozumowania Gottfrieda Wilhelma Leibniza:

Z najwyższej doskonałości Boga wynika, że wytwarzając wszechświat, wybrał najlepszy z możliwych planów, w którym największa różnorodność łączy się z największym ładem; obszar, miejsce i czas są najlepiej obmyślane, największy skutek wywołany jest najprostszymi środkami i tyle jest mocy, tyle wiedzy, szczęścia i dobroci w stworzeniach, ile tylko zdołał przyjąć wszechświat. Wszystkie bowiem możliwości zabiegają o istnienie w intelekcie Boskim i stosownie do ich doskonałości rezultatem tych wszystkich zabiegów musi być świat obecny tak doskonały, jak to jest tylko możliwe¹.

Konsekwencją tego filozoficznego wywodu w historii filozofii było chyba najbardziej wyraziste wprowadzenie idei światów możliwych, w relacji do których wartość rzeczywistości mierzona miała być nie tyle przez wykluczenie obecności zła czy też praktycznie weryfikowalny prymat dobra, ile przez sam potencjał aktualizujących się możliwości, które realny świat dopuszcza. Wbrew pozorom Leibnizjański optymizm metafizyczny nie jest tak uproszczonym i naiwnym w swej pozytywności wywodem, jak sądzili niektórzy filozofowie. W sensie ścisłym rozumowanie to oznacza bowiem ewaluację rzeczywistości nie tylko z perspektywy aksjologicznej, ale przede wszystkim ontologicznej, bytowej.

Ideowy ślad głębokiego napięcia pomiędzy metafizycznym optymizmem i atrakcyjnością myślowych utopii jest, jak sądzę, głęboko wpisany w lekturę *Solaris* Lema. Zaznacza on także swoją istotną obecność w filmowych adaptacjach powieści, które powstały w dystansie czasowym trzech dekad, co konstytuuje jeszcze dodatkowe płaszczyzny sensu z perspektywy meandrowej współczesnej kultury. Warto podążać tym tropem, gdyż i w *Solaris* Andrieja Tarkowskiego (1972), i w obrazie Stevena Soderbergha (2002) zagadnienie to kształtowane jest odrębnie, a jednocześnie znacząco rozłącznie w stosunku do literackiego pierwowzoru.

Ileokroć sięgałem po powieść Lema, tyleokroć nie mogłem się oprzeć zdumieniu, że obecność bohaterów w przestworzu niezwykłego oddziaływania tajemniczej planety autor przedstawia na kształt dystopijnego wyobrażenia. Czy jednak owa solaryjska przestrzeń – w swych upostaciowanych formułach kontaktu z ziemskimi przybyszami – nie mogłaby i nie powinna objawić się raczej jako szansa nieporównywalnej z rzeczywistością, wyjątkowej i fascynującej utopii? Miejsce, które potencjał literackiej fikcji powinien konstytuować jako trudno wyobrażalną, wręcz nieosiągalną, ofertę doskonałości, quasi-ludzkiego szczęścia, mentalnego perfekcjonizmu. I nie chodzi tu o jakieś wyidealizowane konstrukty fenomenów społecznych, choć przecież to one są najbardziej źródłowymi i najczęstszymi przejawami utopijnych projekcji. Niepojęta planeta Solaris umożliwia bowiem nieprawdopodobne doświadczenie doskonałości przede wszystkim w wymiarze antropologicznym, który z perspektywy

¹ G.W. Leibniz, *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, przeł. S. Cichowicz, w: G.W. Leibniz, *Wyznanie wiary filozofa oraz inne pisma filozoficzne*, oprac. S. Cichowicz, PWN, Warszawa 1969, s. 289–290.

ziemskiej rzeczywistości może pozostawać jedynie nierealizowalnym marzeniem. Enigmatyczność oceanu potęguje sugestia rozwiązania dwóch najbardziej podstawowych, ogólnoludzkich problemów, obarczonych ekstremalnie dojmującymi i niepodważalnymi konsekwencjami. Każdy niestety musi się z nimi spotkać:

- 1) powszechna determinacja czasu;
- 2) ufundowany na jego nieodwracalności radykalizm najważniejszych etycznych-egzystencjalnych porażek.

Dlaczego czas zawsze stanowi dla człowieka wyzwanie, wciąż bardziej narastającą trudność aż po ostatecznie nieuchronną konieczność? Odpowiedź wydaje się tak oczywista, że często przesłania nawet najkrótszą chwilę namysłu. Wartość czasu, bez względu na to, czy interpretuje się ją pozytywnie, czy negatywnie, przede wszystkim wpisana jest w ludzką materialność, cielesność. Tak naprawdę głównie na niej ufundowane jest jego niepodważalne znaczenie. Oferta planety Solaris w tym właśnie kontekście objawia swą wyjątkowość – tworząc quasi-ludzkie fantomy, wyzwala je nie tylko z podstawowych fizjologicznych determinant (konieczność pożywienia, snu, podatność na uszkodzenia fizyczne, nieuchronność śmierci), ale przede wszystkim wyrwa ich neutrinową cielesność z konsekwencji następstwa czasu. Wyjątkową zdolność kreacji Solaris można także potraktować jako szansę odwrócenia czy unieważnienia wszelkich życiowych porażek, których powszechność zdaje się sugerować – w wymiarze nie tyle ogólnoludzkim, ile indywidualnym, intymnym – egzystencjalną nieuchronność. Innymi słowy: zawinione (bądź nie) niepowetowane straty, zasadnicze porażki etyczne, życiowe przegrane w niezwyklej przestrzeni solaryjskiego promieniowania mogą zostać odwrócone, naprawione, unieważnione. Ze szczególnej, wyjątkowej perspektywy uznane wręcz za niebyłe.

W przypadku Kriśa Kelvina nie chodzi o żadną hipotetyczną potencjalność wskazywanej sytuacji, tylko o jej fabularną quasi-faktyczność. Druga fantomowa Harey nie ma przecież świadomości śmierci tej, która w rzeczywistości ziemskiej swój radykalny, absolutnie nieodwracalny, samobójczy czyn urzeczywistniła. Czy można zatem wyobrazić sobie miejsce bardziej przyjazne, jeszcze szerzej otwarte na ludzkie wyobrażenie szczęścia niż okołosolaryjska orbita? Tymczasem stację planetarną, krążącą nad zagadkowym oceanem literacka fikcja przedstawia jako całkowite przeciwieństwo utopijnej wizji. Właśnie wobec tak zaprojektowanego konstruktów fabularnego ujawnia się, przywoływany wyżej, dylemat myślowy, którego konsekwencje potwierdzają swe znaczenie z perspektywy historii idei. Rodzi się bowiem zasadny wniosek, że dowolna utopia w swym prymarnym sensie zawsze stanowi własne zaprzeczenie, niejawne na pierwszy rzut oka, pozornie odległe i niegroźne. Wszelka utopijność myślenia nie tylko skazana jest więc na realizacyjną porażkę, ale zawiera w sobie jakąś pierwotnie niedostrzegalną, nieuświadomioną, czy nawet intencjonalnie skrywaną, rysę, która z konieczności znamionuje jej nieuchronną negację. Podążając tropem tych myśli, warto przywołać kolejne narzucające się intelektualne następstwa: czy nie jest tak, że człowiek intuicyjnie rozumie, iż wszelkie wizje sprowadzające się do dowolnie projektowanej dla niego formuły doskonałości

wcześniej czy później ostatecznie muszą się zawsze okazać nietrafne i niecelowe? Czy przywołując samo literalne znaczenie utopii, paradoksalny brak miejsca bądź niemożliwość urzeczywistnienia, nie jest jej realną trudnością, nierozwiązywalnym problemem, lecz limitowaną przez nią prawdą? Czy to nie w człowieku skrywa się ów nieredukowalny wymiar zaprzeczenia wszelkich idealistycznie, nieracjonalnie optymistycznie konstruowanych mechanizmów społecznych czy antropologicznych uwarunkowań? Czy wobec tego nie należy apriorycznie założyć, że wszelka utopia, jakkolwiek finezyjnie i obiecująco konstruowana, w swym fundamentalnym znaczeniu może stanowić jedynie kamuflaż dystopii?

Dopiero z tej perspektywy optymizm metafizyczny Leibniza ujawnia swą pełną myślową potencję. Oczywiście to stanowisko filozoficzne, tak demonstracyjnie ośmieszane przez Woltera, było najczęściej odrzucane z perspektywy rzeczywistości empirii zła. I tego doświadczenia zła – po Kantowsku radykalnego, i tego wykluczającego powyższe, z perspektywy XX wieku być może jeszcze bardziej dojmującego i przerażającego, które za Hannah Arendt zwykło się określać mianem banalnego. Wobec realnie zaistniałych przejawów niszczącej, czasami wręcz unicestwiającej negatywności teza o najlepszym z możliwych światów może się wydawać jeśli nie absurdalna, to przynajmniej śmieszna. Jednak w perspektywie kamuflażowego charakteru dowolnej utopii sens rozumowania Leibniza nabiera głębi. Jego optymizm to mnogość możliwości, które potencjalnie dopuszczają realność, a wraz z którymi napływające konsekwencje stanowią mogą i o dalekosiężnym rozwoju, i o niewyobrażalnym upadku. Ujawnia się to szczególnie wyraźnie, gdy wziąć pod uwagę utopie, które miały nieszczęście nadać realny kształt rzeczywistości. Owo urzeczywistnienie, oczywiście, może mieć jedynie paradoksalny charakter, wszak utopia tak naprawdę nigdzie nie jest w stanie odnaleźć dla siebie realnego miejsca, ale jeśli je „odnajdzie”, to wtedy nie jest już sobą, lecz tylko porażającą destrukcją własnych założeń. Niestety utopie mogą tak zdeterminować myślenie, tak dalekosiężnie zawładnąć wolą spełnienia, że zdołają odcisnąć na rzeczywistości wymierny kształt. Wtedy jednak ich konsekwencje stanowią radykalnie bolesne zaprzeczenie wyobrażeń, które zafascynowały wielu. Wystarczy przywołać dwie najbardziej charakterystyczne i zarazem najbardziej tragiczne tego rodzaju próby urzeczywistnienia, które dokonały się w poprzednim wieku: utopię doskonałego, bezklasowego, mechanicznie niezróżnicowanego społeczeństwa i utopię najdoskonalszej rasy ludzkiej. W obu tych przerażających doświadczeniach można dostrzec ślad jednego z imperatywów kultury europejskiej, który Barbara Skarga określiła właśnie jako dążenie do doskonałości².

Lem w swej powieści, która powstała zaledwie 15 lat po zakończeniu drugiej wojny światowej, nawet nie przybliżył się do jakiegokolwiek formuły optymistycznego spojrzenia na niezwykle zdolności świadomego oceanu. Mówi o tym sam Kelvin, który po ostatecznej utracie Harey odważył się na bezpośredni kontakt z nieznanym:

² Zob. B. Skarga, *Kultura europejska i jej imperatywy*, w: B. Skarga, *O filozofię bać się nie musimy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 105.

Ani przez chwilę nie wierzyłem, że ten płynny kolos, który wielu setkom ludzi zgotował w sobie śmierć, z którym od dziesiątków lat daremnie usiłowała nawiązać chociażby nie porozumienia cała moja rasa, że on, unoszący mnie bezwiednie jak ziarno prochu, wzruszy się tragedią dwojga ludzi. Ale działania jego kierowały się ku jakiemuś celowi. Prawda, nawet tego nie byłem całkiem pewien. (...) Jakich spełnień, drwin, jakich mąk jeszcze się spodziewałem? Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów³.

Należy konsekwentnie przyjąć, że autor w tej powieści programowo odcina się od jakiegokolwiek wymiaru utopii myślenia.

Warto prześledzić, jak kwestia ta objawia się w filmowych adaptacjach utworu Lema. Przemiana bytowej podstawy dzieła sztuki, jaką stanowią one w kontinuum różnorodności form przetwarzania literatury przez kino, jest z istoty działalnością kreatywną, potwierdzającą tajemniczość samego procesu tworzenia, który w tym przypadku musi oznaczać efekt napięcia pomiędzy nowatorstwem i wtórnością. Za pozorną teoretycznie prostotą sytuacji przenoszenia dzieła w inny sposób istnienia, odwzorowania jego specyfiki w odrębnej materii należy dostrzec rozległy poziom współlistnień i współznaczeń ontycznie różnorodnych dzieł sztuki, które w przeżyciach odbiorcy podejmują niezwykłą komunikację, ukazując wielorakie związki i współzależności. Z pewnością myślenie przeciw utopii to zasadnicze wyzwanie dla obu filmowych przedstawień powieści *Solaris*.

Dla Tarkowskiego wszelkie wizje wyidealizowanych światów są z gruntu obce. Reżyser zdaje się wręcz nie zauważać w powieści Lema owej fikcjonalnej oferty wyzwolenia człowieka z dwóch najgłębiej egzystencjalnie dotykających go problemów. Ewentualny poziom potencjalności szczęścia, które owo wyzwolenie mogłoby fundować, dla twórcy filmu w ogóle wydaje się niedostrzegalny. Przejroczystość tego wymiaru wiąże się zapewne z niechęcią reżysera do dalekosiężnych fantastycznonaukowych wyobrażeń. Z tego powodu nie cenił swojego filmu; pisał nawet, że jest to jego najgorszy obraz właśnie dlatego, że nie udało mu się odrzucić wszelkich atrybutów kina *science fiction*⁴ (o co zresztą spierał się mocno z Lemem). Zatem twórcze podejście reżysera do pierwowzoru literackiego musiało także być podporządkowane myśleniu przeciw utopii. W *Kompleksie Tolstoja* znajduje się wypowiedź Tarkowskiego, która bezpośrednio to potwierdza: „Wydaje mi się, że *Solaris* jest jedyną fantastycznonaukową powieścią, która nie stanie się utopią, to znaczy nigdy się nie zdezaktualizuje. Uważam, że zawsze, czy to w wieku XXI, czy XXII, realna będzie w swej filozoficznej wymowie sprawa współzależności procesu poznania i zetknięcia człowieka z Nieznanym”⁵. Skąd taki wniosek? Zapewne Tarkowski miał na myśli te nieszczęśliwe próby, w których utopiom starano się nadać realny, dziejowy kształt. Z tego właśnie postrzeżenia wypływa teza, że utopia stanowi nieodwracalne poświadczenie czasu przeszłego. W konsekwencji tego pojawia się myśl, że idealiz-

³ S. Lem, *Solaris*, PIW, Warszawa 1997, s. 227–228.

⁴ Zob. A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wyb., oprac. i przeł. S. Kuśmierczyk, Pelikan, Warszawa 1989, s. 239.

⁵ *Ibidem*, s. 227.

styczna wizja rzeczywistości nie może mieć nic wspólnego z przyszłością, choć zawsze próbuje ją opisać, a tym bardziej terażniejszością, właśnie dlatego, że jest sobą (czyli kamuflażem dystopii). Jako taka musi na zawsze przynależć do przeszłości – bądź jako przejaw niezrealizowanych idei, bądź też idei złowieszczo wypaczonych w zetknięciu z rzeczywistością. Podstawowym wymiarem utopii jest ich czasowa skończoność, wewnętrzny imperatyw dezaktualizacji.

Antyutopijność myślenia zdeterminowała i powieść, i adaptację Tarkowskiego. Na czym więc polega ideowa różnica pomiędzy tymi dziełami? Zasadnicza odrębność wypływa z odrzucenia przez Tarkowskiego wiary w nieuchronny postęp. Oczywiście nie należy sądzić, że reżyser zupełnie deprecjonował wartość cywilizacyjnych przemian, naukowo-technicznego rozwoju. Nie przypadkiem włączył w swój film ponadpięciominutowy obraz nowoczesnych dróg, mostów, tuneli, estakad z przemieszczającą się mnogością pojazdów samochodowych, grając wizualnym napięciem wywoływanym przez fotograficzny kontrast ujęć czarno-białych i barwnych. Tarkowski chciał przez ten wizualny natłok poświadczyć, że z perspektywy antropologiczno-etycznej ów postęp nie odgrywa istotnego znaczenia. A jeśli już, to w wymiarze ludzkim niesie z sobą raczej potencjał negatywnych odniesień, przesłankę potęgującą poczucie zagubienia oraz niezrozumienia. (Siemion I. Frejlich pisał w swej *Teorii kina*, że główną myśl filmu i powieści stanowi „tragedia niezrozumienia”⁶). Deprecjacja cywilizacyjnej roli postępu z perspektywy istotowych pytań o człowieka wydaje się wręcz odwrotnością myślenia Lema. Dla pisarza istniał w zasadzie tylko ten wymiar i to właśnie na nim ukonstytuował swój specyficzny rodzaj wiary.

Myślenie reżysera, sceptyczne wobec wiary w nieograniczony postęp, wydaje się szczególnie bliskie filozoficznym rozważaniom Mikołaja Bierdiajewa, które zaprezentował w książce z lat dwudziestych *Sens historii*. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli rosyjskiego nurtu filozoficzno-religijnego radykalnie nie zgadza się z oświeceniową wiarą w bezgraniczność postępu. Na czym ufundowany jest, zdaniem myśliciela, fałsz tej idei? Chodzi o czas:

Nierozwiązalność problemu czasu jest głównym błędem teorii postępu, gdyż rozwiązanie problemu historii powszechnej, o ile można go w ogóle rozwiązać, możliwe jest jedynie w zwycięstwie nad czasem, to znaczy w przewyciężeniu rozdarcia między przeszłością, terażniejszością i przyszłością, podziału czasu na wrogie i wzajemnie pozerające się elementy. Skażona natura czasu powinna zostać ostatecznie zwyciężona w tym celu, żeby można było rozwiązać los historii powszechnej. Żadne teorie postępu nie noszą podobnej nadziei, nie stawiają tego typu zadań i nie mają takiego sensu⁷.

Zdaniem Bierdiajewa nieograniczony postęp musiałby ostatecznie oznaczać rozwiązanie nieprzekraczalnej trudności czasu, wyznaczającego w rozpoznaniu człowieka tempo jego własnego, nieuchronnego odchodzenia. Postęp, który z istoty miał nie

⁶ S.I. Frejlich, *Teorija kino. Ot Ejzensztejna do Tarkowskogo*, Akademiceskij Projekt, Moskwa 2005, s. 301.

⁷ M. Bierdiajew, *Sens historii*, przeł. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2002, s. 126.

dostrzegać dla siebie jakichkolwiek granic i kresów, ostatecznie musiałby się zetknąć z problemem samego przemijania. Tymczasem, jak dostrzegł Bierdiajew, rozwiązanie tego zagadnienia w ogóle nie wchodzi w rachubę. Istnieją także inne argumenty, które Bierdiajew przywoływał w swej refutacji fałszywej wiary w świetlaną, niczym niezmaconą, idealistyczną przyszłość. Przede wszystkim jednak dowodził, że opiera się ona na negacji teraźniejszości: akceptacji śmierci współczesności w imię pozornej doskonałego życia przyszłości. Wiara w nieograniczony postęp miała być więc zanegowana nie tylko z powodów religijnych, ale przede wszystkim etycznych. Nie można bowiem budować iluzorycznego szczęścia przyszłości kosztem cierpień czy zniszczenia teraźniejszości (a tego typu rozumowanie wykorzystywały właśnie totalitaryzmy XX wieku).

Tarkowski, wczytując się w powieść Lema, przede wszystkim skupił się na problemie cierpienia. I ten wątek w filozofii Bierdiajewa odgrywał zasadniczą rolę: „Cierpię, więc jestem”⁸. Warto przypomnieć, że w literackim pierwowzorze Kris został zauważony przez Gibariana właśnie dlatego, że wyróżniła go w literaturze solarystycznej wyjątkowa interpretacja szczególnych zachowań planety. Sądził on bowiem, że niecodzienna, niestandardowa nadaktywność oceanu jest przejawem jego cierpienia. Ten powód sprawił, że szef grupy solarystów Gibarian (Sos Sarkisjan) tak bardzo pragnął spotkania z Kelvinem (Donatas Banionis). Choć przecież nie dotrwał w swym oczekiwaniu na przyjazd przyjaciela, popełniając samobójstwo. Tarkowski w swym filmowym obrazie skoncentrował się na ukazywaniu czy nawet zgłębianiu różnych postaci cierpienia: bolesne konsekwencje niemożliwości przetrwania nawet najkrótszego rozstania Krisa z pierwszą fantomową Harey (Natalia Bondarczuk), porażające objawy zmartwychwstania jej drugiego wcielenia, nieodwracalne konsekwencje psychiczne bohatera wywołane przez jej ostateczną anihilację.

Tarkowski, zgodnie z intencjami Bierdiajewa, nie szuka rozwiązań problemu ludzkiego cierpienia w idealistycznych wizjach jego przezwyciężenia czy wręcz zupełnej eliminacji. A takim właśnie tropem zdają się podążać współczesne formuły utopijności myślenia, teleologicznie zakładające doskonałość przekształconego gatunku ludzkiego, które szczególnie wyraźnie demonstrują się w nurtach transhumanizmu. Podobna utopijność myślenia, może nawet bardziej zradykalizowana, ujawnia się w niektórych tezach posthumanizmu (kierunku współzależnego z powyższym).

Reżyser traktuje cierpienie zupełnie inaczej – jako swoistą formułę przeniesienia w wymiar transcendencji. Finał filmu ukazuje spotkanie Krisa z matką (Olga Barnet) i ojcem (Nikołaj Grińko) w najbliższej przestrzeni rodzinnego domu, która w ostatnim ujęciu – filmowo przedstawionym wręcz „z boskiej perspektywy” – okazuje się fantomową kreacją umiejscowioną na wysepce solaryjskiego oceanu. Zakończenie utworu literackiego odcina się od tej formuły kontaktu z nieznanym. Ujawnia się tym

⁸ M. Bierdiajew, *Egzystencjalna dialektyka Boga i człowieka*, przeł. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2004, s. 62.

samym dalekosiężny sceptycyzm pisarza poprzez wyraźne wskazanie ograniczeń możliwości prawdziwego spotkania. Potwierdza to literacki opis Krisa:

Nigdy jeszcze nie odczuwałem tak jego olbrzymiej obecności, silnego bezwzględego milczenia, oddychającego miarowo falami. Zapatrzony, osłupiały, schodziłem w niedostępne, zdawałoby się, regiony bezwładu i w narastającej intensywności zatruty jednoczyłem się z tym płynnym, ślepym kolosem, jakbym bez najmniejszego wysiłku, bez słów, bez jednej myśli wybaczal mu wszystko⁹.

Protagonista Lema nawet nie oczekuje gestu prawdziwej woli spotkania, płynącego z niepojmowalnej drugiej strony. Gestu, którego doświadczył bohater Tarkowskiego.

W ekranizacji Soderbergha łatwo można dostrzec fundamentalną różnicę prezentacji tego zasadniczego, ideowego wątku. Snow (zamiast Snauta, Jeremy Davies), który sam okazuje się bytem fantomowym (zabił swego ziemskiego brata bliźniaka), mówi do Kelvina, że wcale „Nie chcemy innych światów. Szukamy lustrzanego odbicia”¹⁰. Rheya (amerykańska odpowiedniczka protagonistki Lema, Natascha McElhone) zdaje się wykraczać ponad to oczekiwanie. Nie pamięta blizny na dłoni Chrisa (George Clooney), którą spowodowała prozaiczna czynność krojenia warzyw. Pojawia się więc uzasadniona przesłanka, że ocean ukonstytuował coś więcej niż tylko samo wspomnienie Chrisa (a tak było w powieści Lema i w filmie Tarkowskiego). Jeżeli bowiem Rheya nie pamięta blizny na dłoni Kelvina, to znaczy, że nie jest tylko i wyłącznie projekcją pamięci bohatera, odbiciem świata jego myśli i przeżyć, ale że jednak stanowi względnie niezależną i samodzielną istotę. Kreacja oceanu powołuje do istnienia niezależną egzystencję. Dzięki temu Chris i Rheya – w ich wzajemnej relacji – poświadczają własną egzystencjalną autonomię. Bohater kontaktuje się więc nie tylko ze swoim własnym wyobrażeniem, ale z niezależną świadomością. I choć Rheya nie wie, kim jest, to z pewnością wie, że jest, i to na tyle mocno, tak boleśnie, by już więcej tego nie pragnąć. Spełnione życzenie własnej śmierci – obecne we wszystkich trzech dziełach – tylko w filmie Soderbergha jest potwierdzeniem niezależności jej woli wobec pierwotnej bytowości kobiety, poświadczone także przez enigmatyczne działania oceanu, który w swej kreacji dokonał transcendencji świadomości Chrisa.

Niemożliwość osiągnięcia niezmaconego szczęścia, pomimo drastycznych zabiegów bohatera (nieudana próba przezwyciężenia konieczności snu dla ocalenia życia ukochanej żony), jest potwierdzeniem, wskazanego wyżej, myślenia przeciw utopii. Jako ideowy kontekst dla tego utworu warto przywołać antyutopijność rozumowania Karla R. Poppera. Na czym polega jego antyidealistyczne spojrzenie na rzeczywistość, które wcale nie wiąże się z apriorycznym wykluczeniem wiary w postęp? „Działaj na rzecz eliminacji zła konkretnego raczej niż na rzecz realizacji abstrakcyjnego dobra. Nie zdążaj ku zapewnieniu szczęścia środkami politycznymi. Zdą-

⁹ S. Lem, *op. cit.*, s. 226–227.

¹⁰ Fragment listy dialogowej.

żaj raczej ku eliminacji konkretnych cierpień”¹¹. W tuż powojennym tekście filozofa (o ponad dwie dekady późniejszym od książki Bierdiajewa) mogą wręcz zaskakiwać podobieństwa do przywołanych poglądów rosyjskiego myśliciela:

Żadne pokolenie nie może być poświęcone dla dobra przyszłych pokoleń, na rzecz ideału szczęścia, który może być nigdy niezrealizowany. Streszczając: moją tezą jest, że ludzkie cierpienie jest najpilniejszym problemem racjonalnej polityki społecznej, natomiast szczęście takim problemem nie jest. Osiągnięcie szczęścia winno być pozostawione naszemu prywatnemu wysiłkowi¹².

Oczywiście łatwo także wskazać zasadniczą różnicę, która potwierdza możliwości osiągnięcia eudajmonii, choć nie w zaprogramowanym wymiarze społecznym. Podstawowa jednak różnica polega na odniesieniu do cierpienia, które u Bierdiajewa posiada wręcz sensotwórczy charakter, a dla Poppera stanowi negatywną przesłankę podjęcia działań zorientowanych na jego eliminację.

Jest to rozumowanie rzucające światło na powód, dla którego Soderbergh ukazał najbliższą formułę kontaktu, prawdziwego spotkania między człowiekiem i czującą planetą, i w którym dokonuje się niezwykle rodzaj spełnienia. Solaris rozrasta się i ostatecznie pochłania wraz z Chrisem stację orbitalną, z której w ostatnim momencie udaje się odlecieć Gordon (ciemnoskóra odpowiedniczka Sartoriusa, Viola Davis). Obraz wskazuje finalną formułę bezpośredniego kontaktu: materialną przemianę Kelvina w doskonałą, neutrinową cielesność (prozaiczne krojenie ogórków nie może już spowodować żadnej blizny). Dzięki tej metamorfozie bohater na nowo może spotkać ukochaną kobietę, która już wydawała się odejść na zawsze. Poza jakąkolwiek formułą poczucia winy Rheya obwieszcza Chrisowi, że negatywność ziemskiej przeszłości (w amerykańskiej ekranizacji małżeństwo protagonistów rozpadło się po dokonanej w tajemnicy przed mężem aborcji) została unieważniona.

Chris: „Czy jestem żywy, czy martwy?”

Rheya: „Nie musimy już tak myśleć. Jesteśmy teraz razem. Wszystkie nasze czyny zostały wybaczone. Wszystkie”¹³.

Ostatnie ujęcia filmu przedstawiają samą planetę Solaris w coraz bardziej odległych planach totalnych. Ten techniczny zabieg przypomina rozwiązanie Tarkowskiego, choć w jego ekranizacji ruch kamery jest wertykalny, wskazujący namiastkę niedosiętej, „boskiej” perspektywy. Soderbergh, utrzymując kamerę w poziomie, na linii wzroku widza, sugeruje możliwość wkroczenia w wymiar solaryjskiej transcendencji.

Film amerykański wyróżnia więc najbardziej optymistyczna formuła spotkania człowieka z planetą, której istota zdaje się odkrywać absolutny charakter. Soderbergh jako jedyny ukazuje spełnione marzenie Chrisa, dokonujące się dzięki nieograni-

¹¹ K.R. Popper, *Utopia i przemoc*, przeł. T. Szawiel, „Znak” 1978, nr 283 (styczeń), s. 105.

¹² *Ibidem*, s. 105–106.

¹³ Fragment listy dialogowej.

czonemu kontaktowi z oceanem. Przez Lema zaprezentowana została pełna obaw niepewność oczekiwania, przez Tarkowskiego dom rodzinny protagonisty, ale wciąż stanowiący – w swej fantomowości – jedynie odwzorowanie zranionej pamięci.

Hollywoodzka wizja zdaje się więc najbardziej przybliżyć do miejsca, którego nie ma i być nie może w wymiarze wewnątrzświatowej immanencji. Owo wyczekiwanie i ostateczne spełnienie dokonuje się jednak w przestrzeni absolutu, a dzięki temu wyraźnie odcina się od utopii. Nawet jeśli jest to absolut w jakimś sensie ułomny, niedoskonały, może nawet cierpiący. Choć trzeba przyznać, że tego literackiego wątku Soderbergh w ogóle nie rozwija w swym obrazie. Być może, to pragmatyczny amerykański optymizm, wizja otwierających się możliwości i woła osiągnięcia celu, przekraczania sfery nieznanego, dopełniania niepojętego, acz zarysowującego się, wymiaru wyczekiwanych teleologii.

Dystans trzydziestu lat pomiędzy obiema adaptacjami, wkroczenie w XXI wiek mogą otwierać dodatkowe płaszczyzny sensu. I myślenie Lema, i Tarkowskiego stanowią absolutny sprzeciw wobec utopii. Optymistyczny wydźwięk ostatniego utworu może, w pewnej optyce, oznaczać przewyżczenie dwudziestowiecznych lęków i niepokojów albo – wręcz przeciwnie – ich maksymalizację. Czy współczesny człowiek tak właśnie próbuje zanegować swoje traumy, wciąż bardziej zastępując szczątki swych wiar przez świetlane konstrukty przyszłościowych wizji?

Bibliografia

- Bierdiajew M., *Egzystencjalna dialektyka Boga i człowieka*, przeł. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2004.
- Bierdiajew M., *Sens historii*, przeł. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2002.
- Frejlich S.I., *Teorija kino. Ot Ejzensztejna do Tarkowskogo*, Akademiczeskij Projekt, Moskwa 2005.
- Leibniz G.W., *Zasady natury i laski oparte na rozumie*, przeł. S. Cichowicz, w: G.W. Leibniz, *Wyznanie wiary filozofa. Rozprawa metafizyczna. Monadologia. Zasady natury i laski oraz inne pisma filozoficzne*, oprac. S. Cichowicz, PWN, Warszawa 1969.
- Lem S., *Solaris*, PIW, Warszawa 1997.
- Popper K.R., *Utopia i przemoc*, przeł. T. Szawiel, „Znak” 1978, nr 283 (styczeń).
- Skarga B., *Kultura europejska i jej imperatywy*, w: B. Skarga, *O filozofię bać się nie musimy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Tarkowski A., *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wyb., oprac. i przeł. S. Kuśmierczyk, Pelikan, Warszawa 1989.