

Kadr z filmu *Solaris* A. Tarkowskiego (1972). Fot. FilMOTEKA Narodowa



## Do gwiazd i z powrotem. Twórczość Stanisława Lema na ekranie

Jacek Nowakowski / Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kinowe i telewizyjne ekranizacje i adaptacje twórczości Stanisława Lema dają świadectwo niezmiennie inspirującej obecności jego dzieła w ciągu kilkudziesięciu lat obcowania zarówno z jego wymiarem artystycznym, jak i filozoficzno-naukowym. Obecność ta nie jest jednak tak obfita, jak można by się spodziewać po klasie oraz wielkości dorobku prozaika. Do jego utworów filmowcy podchodzili często albo z pewną rezerwą, nie dość odważnie, by zaproponować ich oryginalny ekwiwalent, albo też – rzadziej – dość swobodnie, pozwalając sobie na spore odstępstwa od pierwowzorów. Kluczowe zagadnienia humanistyczne, takie jak choćby kwestia możliwości poznawczych człowieka czy jego tożsamości, sprawa relacji: realne–wirtualne, obecność i status sztucznej inteligencji w otoczeniu ludzkim, wreszcie wyłaniający się z tej twórczości model istnienia posthumanistycznego stały się wyzwaniem, których zawsze

potrzebowała fantastyka filmowa i które z takim trudem udawało jej się, m.in. dzięki obcowaniu z prozą autora *Solaris*, podjąć. Jeśli jeszcze uwzględnić silnie uwydatnioną warstwę dyskursywną w opowiadaniach i powieściach Lema, a często też całkowite podporządkowanie charakteru jego tekstów (eseje, rozważania filozoficzne, publicystyka) tej formie, okazuje się, że nie bez powodu pisarz uchodzi za afilmowego, co, jak powiedziałem wcześniej, stało się dla adaptatorów zarówno barierą, jak i wyzwaniem, któremu chciano – i chce się nadal – sprostać.

W niniejszym studium zamierzam nie tylko dokonać analizy najciekawszych czy najbardziej symptomatycznych adaptacji filmowych prozy Lema, ale i – w większym stopniu – pokusić się o syntetyczny ogląd tendencji, jakie panowały w strategiach adaptatorskich w ciągu lat. Uwzględnić planuję przede wszystkim przemiany kulturowe, stawiając przy tym tezę zawartą w tytule: mówiącą, że prace scenarzystów i reżyserów ciekawie i znacząco ewoluowały. Co moim zdaniem najbardziej charakterystyczne, utwory filmowe według prozy Lema, wychodząc od zainteresowań koncentrujących się na człowieku poznającym kosmos zewnętrzny, fizyczny, przeszły stopniowo do ukazywania ludzkiego „kosmosu wewnętrznego” oraz problemów psychologicznych i cywilizacyjnych w czasoprzestrzeni bliższej, często ziemskiej, pozbawionej odniesienia do ewentualnych pozaludzkich form świadomości. Wydaje się, że w dużej mierze modyfikacje te odpowiadały także zmianom paradygmatów w kulturze, ewoluując od wzorców modernistycznych do czerpania z doświadczeń sztuki ponowoczesnej. Zaznaczam od razu, że w owym przejściu widzę więcej zjawisk homologicznych, ewentualnie stopniowego różnicowania się form sztuki związanych z obydwojma wymienionymi paradygmatami kulturowymi, w których często dostrzegalna jest (zwłaszcza z perspektywy ponowoczesnej) paradoksalna natura nowego porządku. Jeśli bowiem cechą charakterystyczną postmodernizmu w myśleniu i tworzeniu będzie wielość i różnorodność stylów, technik artystycznych i stanowisk, to przecież poprzednia epoka miała podobne wyznaczniki, co najlepiej widać w obrębie kina autorskiego. Jeśli zaś kultura ponowoczesna to estetyczny populizm znoszący podział na wysokie i niskie, to przecież w obrębie modernizmu mieliśmy już jego wersję awangardową oraz popularną, w ujęciu np. utopijno-ideologicznym<sup>1</sup>.

Pierwsze filmy, jakie powstały na podstawie twórczości autora *Niezwykłego*, wynikały z uwarunkowań geopolitycznych, a także dominującej poetyki realizmu socjalistycznego, której wyznaczniki stylistyczne i tematyczne odcisnęły piętno zarówno na prozie pisarza, jak i dziełach filmowców. Rzec dotyczy pierwszej wydanej w formie książkowej powieści fantastycznonaukowej Lema, *Astronauci* (1951), oraz jej wersji kinowej – *Milcząca gwiazda* (1959), a także drugiej powieści z tej odmiany gatunkowej, *Obłok Magellana*, i filmu *Ikaria XB-1* (1963). *Astronauci* pojawili się na polskiej scenie literackiej nie tylko w czasie tryumfującego komunizmu (i zbrodniczego stalinizmu), nie tylko w czasie narzucania twórcom metody socrealistycznej, ale też, pamiętajmy, w momencie, w którym artysta wierzył w lepszą przyszłość świata, a środkiem do niej miała być wiedza, służąca zresztą, na wzór oświeceniowy, moralności. Aby spojrzeć szerzej na akces Lema do ideologii lewicowej i dyktowanej odgórnie formy sztuki, trzeba w tym miejscu zapytać o związki socrealizmu i modernizmu.

Wiara w konieczność postępu, a także w jego budującą wartość fundowała nowoczesne, poświeceniowe myślenie, którego częścią była również potrzeba kreowania utopii. Ideologia postępu, pro-

<sup>1</sup> Zob. choćby W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

wadzącego do określonego celu, zagościła w epoce nowoczesnej na dobre i złe. Zauważono przy tym pewne koszty przyjęcia takiej ideologii. Ceną było – jak to ujął jeden z badaczy nowoczesności – „podporządkowanie człowieka i wspólnoty normom instrumentalnej racjonalności”<sup>2</sup>. A gdzie w tym wszystkim miejsce dla doktryny realizmu socjalistycznego, który – poniekąd – zaistniał jako remedium na burżuazyjny modernizm, a jednocześnie (w ramach nowego modelu kultury totalitarnej) wpisywał się dobrze w założenia tzw. klasycznego modernizmu? Z pewną dozą ostrożności można powiedzieć, że był jego odmianą radykalną lub – jak chce np. Jerzy Jarzębski<sup>3</sup> – karykaturalną. Co do tradycji utopii literackiej, jaką przywoływał Lem, znawcy zagadnienia podkreślają, że mieliśmy w tym czasie do czynienia z pewnym paradoksem, który daje się jednak wytłumaczyć. Otóż:

Socjalistyczny system w Polsce przyznawał się do historycznych antecedenencji odnajdywanych w *Państwie* Platona, u utopistów renesansu i ich siedemnastowiecznych naśladowców, wreszcie w tradycji socjalizmu utopijnego. Oczywiście, nie zmieniało to faktu, że marksizm nie mógł być w latach stalinowskich traktowany w jakimkolwiek stopniu jako utopijna wizja państwa ani że koncepcja materializmu historycznego, zakładająca pełne poznanie mechanizmów dziejowych i przewidywalność przyszłości, sama również stanowiła rodzaj utopii<sup>4</sup>.

Utopie komunistyczne, takie jak *Astronauta* i *Obłok Magellana*, przedstawiały naukę jako narzędzie przekształcania codziennej rzeczywistości. Ateizm i racjonalizm, które odnajdziemy u Lema, przez pewien czas szły w parze z optymizmem poznawczym i takąż opinią na temat roli i charakteru człowieka, dążącego do – analogicznego do rozwoju cywilizacyjnego – postępu etycznego. Ale Lem dość krótko dawał się uwodzić *quasi*-utopii, w jakiej przebywał, stąd też – być może – sam nie wykreował takich utopii wiele. Łączenie racjonalizmu z idealizmem, odwoływanie się do ludzkich tęsknot za rajem nie mogło nie kontrastować z otaczającą rzeczywistością, która nijak się miała do powieściowych wizji i obietnic, wynikających jeszcze z wiary w postęp.

Adaptacje filmowe dokonane na podstawie obu książek wiele łączy. *Milcząca gwiazda* z końca szóstej dekady ubiegłego wieku, autorstwa reżysera z NRD, Kurta Maetziga, powstała na bazie jego scenariusza napisanego z Janem Fethkem i Alexandrem Stenbockiem-Fermorem, to polsko-wschodnioniemiecka koprodukcja, podążająca mocno za antywojennym przesłaniem, jakie znajdziemy w *Astronautach*. Tak jak w powieści, z naszej planety wyrusza statek kosmiczny Pantokrator z misją odnalezienia wysoko rozwiniętej cywilizacji na Wenus. Okazuje się, że w wyniku wybuchu, prawdopodobnie neutronowego, życie na tej planecie zostało zniszczone, zresztą – tuż przed planowaną inwazją Wenusjan na Ziemię. Film zrealizowano z dużym rozmachem inscenizacyjnym i technicznym (zapewne dzięki możliwościom berlińskiej DEF-y), z robiącą wrażenie scenografią (ze strony polskiej autorstwa Anatola Radzinowicza) i konsekwentnie podporządkowaną stronie wizualnej muzyką Andrzeja Markowskiego. Wiele też, niestety, znajdziemy w tej produkcji wad, zwłaszcza uproszczeń fabularnych i deklaratywnych dialogów, które często przypominają przemówienia; słabości polegają też na pozbawieniu filmu niuansów dotyczących motywacji postaci oraz historii Wenusjan. Całość prowadzi do prostej, propagandowej myśli, negującej zbrojenia i wszelkie inne owoce kapitalizmu.

<sup>2</sup> R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. *idem*, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 10.

<sup>3</sup> J. Jarzębski, *Socrealizm jako karykatura modernistycznych przełomów*, [w:] *idem*, *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998, s. 42.

<sup>4</sup> M. Brzostowicz-Klajn, *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie*, Poznań 2012, s. 128.

Przypadek powstałego cztery lata później czechosłowackiego filmu *Ikarria XB-1*, w reżyserii Jindřicha Poláka, jest nieco bardziej skomplikowany, choć rezultat – podobny. W czołówce brak informacji o inspirowaniu się przez twórców powieścią Lema, co jednak nie zmienia faktu, że produkcja ewidentnie powstała po lekturze *Obłoku Magellana*. Wzorem książki, opowiada o wyprawie badawczej tytułowego statku kosmicznego, z kilkudziesięcio- czy nawet kilkusetosobową, międzynarodową (jak w *Milczącej gwiazdzie*) załogą, do innego układu solarnego. Ujmuje do dzisiaj widza wiarygodnym obrazem życia codziennego na pokładzie, relacji międzyludzkich, psychologii osób lecących w nieznanne i niebezpieczne miejsce, spędzających ze sobą dużo czasu. Mniej tu przygody i batalistyki, a więcej naturalnie funkcjonującej powszedniości. Pod tym względem utwór nie ustępuje miejsca dziełom zachodnim z tego okresu, starającym się nadać ekranowej fantastyce rys realizmu, mający być kontrpunktem dla mélièsowskiej cudowności i efekciarstwa. Słusznie dostrzegał istotę zalet tej produkcji Andrzej Kołodyński:

Film przedstawia proces psychologicznej interakcji polegającej na przekształcaniu się reakcji indywidualnych w zbiorowe. Po czterech miesiącach podróży u ludzi pojawiają się oznaki znużenia, lęku przed kosmiczną pustką i dramatyczny konflikt dotyczy właśnie sposobów ich przezwyciężania. Technologia ustępuje na plan dalszy, najważniejszy okazuje się człowiek<sup>5</sup>.

Najistotniejsze, co wynika z *Ikarrii-XB-1*, a wspólne jest dla obu filmów, wyraża się w przesłaniu. Brzmi ono antywojennie i antimilitarystycznie, a jego uniwersalizm wiąże się z pochwałą ludzkości jako cywilizacji dążącej do bezkonfliktowego, racjonalnego poznania – siebie i, zwłaszcza, wszechświata – na tyle, na ile to możliwe.

Kolejne adaptacje filmowe utworów Lema, powstałe w drugiej połowie lat 60. ubiegłego w., to polskie produkcje telewizyjne, przeważnie krótko- i średniometrażowe, wykorzystujące walor psychologiczny tej prozy, nie zawsze przecież wpisującej się jednoznacznie w formułę gatunkową fantastyki, a jeśli już, to kierującej ją w stronę groteski i przypowieści. Mam na myśli filmy: *Profesor Zazul* (1965, prem. 1968), *Przyjaciel* (1965) oraz *Przekładaniec* (1968). Zapowiadają one późniejsze o dekadę obrazy kinowe, również kładące nacisk na aspekt psychologiczny i także poszerzające często prymarną formułę: czy to SF (*Solaris*, 1972), czy kryminału (*Śledztwo*, 1973).

*Profesor Zazul* w reżyserii Marka Nowickiego i Jerzego Stawickiego to filmowa wariacja na temat opowiadania z cyklu *Ze wspomnień Ijona Tichego*, pierwszy raz opublikowanego w *Księdze robotów* (1961), a potem w następnych wydaniach *Dzienników gwiazdowych*. Ijon Tichy, awanturnik, miłośnik przygód, blagier i konfabulant, jest jednym z wyrazistszych bohaterów prozy Lema. Tu trafia do laboratorium tytułowego profesora, w którym, jak się okazuje, przebywa jego sobowtór (tj. klon), a właściwy Zazul tkwi w wielkim słoju wypełnionym konserwującym płynem. Z kolei *Przyjaciel*, będący adaptacją opowiadania pod takim samym tytułem (pierwszy raz drukowanego w zbiorze *Inwazja z Aldebarana*, 1959) pokazuje Tichego jako człowieka znajdującego się – w wyniku intrygi innej osoby – pod wpływem potężnego elektronicznego mózgu, który zamierza przejąć władzę nad światem. W wyniku błędu

<sup>5</sup> A. Kołodyński, *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, Warszawa 1989, s. 87.

megakomputer ponosi jednak klęskę, a bohaterowi udaje się wyjść cało z opresji. Oba utwory wchodzi w skład cyklu krótkich opowieści fantastyki i grozy, które wyprodukowała Telewizja Polska, obok m.in. filmów mistrza tej formy – Janusza Majewskiego. Jeden i drugi mają charakter parabol, pokazujących, jakie niebezpieczeństwa czekają na ludzi we współczesnym, mocno stechnicyzowanym świecie, pełnym szalonych eksperymentatorów i maszyn uwolnionych spod władzy człowieka. Idąc tropem opowiadań Lema z okresu, w którym zaczął się rozrastać cykl o Ijonie Tichym, można stwierdzić, że unaoczniają one – szerzej ujmując – w żartobliwy, nieraz groteskowy sposób, jak potrzebny jest zdrowy rozsądek, sceptycyzm oraz dystans do świata i wydarzeń, często nacechowanych aberracją, zarówno indywidualną, jak i zbiorową. Lem przy pomocy swojego bohatera, przybysza z zewnątrz, na pewien czas uwikłanego w osobliwe wypadki, prezentuje, dokąd zmierza ten, kogo gubią emocje i stany graniczne, ale ratuje – nadal odnajdywane przez tego kogoś w jego własnym wnętrzu – człowieczeństwo.

Dopełnieniem i zarazem przekroczeniem tej formuły okazał się *Przekładaniec*. Ten blisko 40-minutowy film telewizyjny wyreżyserował Andrzej Wajda na podstawie scenariusza samego Lema, adaptującego tu własne słuchowisko radiowe *Czy pan istnieje, Mr. Fox?* W groteskowej formie produkcja owa opowiada o początkach XXI w., kiedy – według prognoz sprzed półwiecza – transplantacje stały się zjawiskiem niemal tak powszechnym jak zwykła, doraźna pomoc lekarska. Nie każdy może sobie na nią pozwolić, ale na pewno stać na to znanego kierowcę rajdowego, który w wyniku kolejnych wypadków dostał narządy od swego zmarłego brata, następnie zaś bratowej, innych osób, a nawet psa. Pytania, które stawiają Lem i Wajda, mają charakter uniwersalny: jak zmienia się po przeszczepach nasza fizyczność, a zwłaszcza – jaki charakter i status będzie miała po nich nasza *psyche*? Co z naszym usytuowaniem w porządku prawnym, a nadto etycznym? Pytania wciąż bez odpowiedzi, ale pisarz zadawał je w całej swojej artystycznej i intelektualnej działalności. Na tym etapie pozwalał, by brzmiały, a także wyglądały na ekranie, raczej zabawno-strasznie, czyli tak, jak potrafią je ukazać groteska i satyra. *Przekładaniec* – skromny inscenizacyjnie, z wyrazistą rolą znakomitego Bogumiła Kobieci – dowiódł, że Lema można filmować, w większym stopniu stawiając na jego koncepty, w mniejszym zaś opierając się na walorach scenograficznych i dekoracyjnych, rzekomo pierwszoplanowych w filmowej fantastyce. Na szczęście, nie dotyczy to produkcji telewizyjnych. Te ostatnie, zwłaszcza w formule krótko- i średniometrażowej, celują w przysposabianiu opowiadań do wymogów ekranowych: i w telewizji, i w krótkich narracjach literackich liczy się bowiem przede wszystkim puenta, zaskakująca odbiorcę, często wprowadzająca nowy punkt widzenia. Trzeba też dodać, że wczesne opowiadania Lema wykorzystane przez telewizję mocno wiążą się z tradycją fantastyki grozy, jaką przywołują inne krótkie formy telewizyjne z cyklu *Opowieści niezwykłych* (z drugiej połowy lat 60. ubiegłego stulecia), spod znaku romantycznych i modernistycznych opowiadań Edgara Allana Poe'go, Théophile'a Gautiera czy Mikołaja Gogola, w których XX-wieczne zamiłowanie do groteski, absurdu i paradoksu łączy się z dystansem i humorem, łagodzącymi trudną, wrogą człowiekowi i jego *psyche*, rzeczywistość. Najprawdopodobniej to ten związek genologiczny zapewnił prozie Lema miejsce pośród innych utworów zaadaptowanych na potrzeby tego cyklu.

Omówioną konwencję przekracza nieco pochodząca z 1973 r. adaptacja telewizyjna (także w formie średniometrażowego, 50-minutowego filmu) powieści *Śledztwo* w reżyserii Marka Piestraka. Przenosząc na mały ekran powieść Lema z przełomu lat 50. i 60. XX w., reżyser musiał zmierzyć się niejednorodną formą gatunkową tego utworu. Dominują w nim oczywiście reguły opowieści kryminalnej (cały główny wątek dochodzenia w sprawie bezczeszczenia zwłok i ich tajemnych zniknięć), ale znajdziemy

tu także elementy grozy i SF. Lem wykorzystuje konwencję anglosaskich fabuł detektywistycznych, umieszcza akcję we współczesnym sobie – pretekstowo naszkicowanym – Londynie, podąża za formułą kryminału, nie dostarczając jednak podstawowej odpowiedzi na zagadkę, także w zakresie motywacji zdarzeń. Nicuje ten paradygmat gatunkowy, podsuwając w jego miejsce rozważania na temat roli nauki i naukowego poznania świata, a także posługiwania się nią zarówno przez umysły specjalistów (detektywi), opierające się na sejentyzmie, jak i przez zwykłych stróżów prawa w typie posterunkowego, w istocie wykonującego zawód jak każdy inny, do którego nauka się przydaje, np. poprzez umożliwianie jazdy samochodem. Jarzębski komentuje te zabiegi Lema najtrafniej:

*Śledztwo*, udając „kryminał”, jest właściwie książką o dylematach nauki, która musiała w pewnym momencie przebudować swe metodologiczne i filozoficzne podstawy, zrezygnować z wizji stabilnego, doskonałego Ładu Uniwersum, a tym samym – z ideału pełnej wiedzy o faktach. Dylemat ten nie należy zresztą jedynie do filozofii nauki<sup>6</sup>.

Jak z tym skomplikowanym mechanizmem powieściowym radzi sobie Marek Piestrak? Okazuje się, że filmem opartym na *Śledztwie* zapowiada swoje późniejsze inklinacje do grozy (*Wilczyca*, 1982; *Powrót wilczycy*, 1990), jednak nie w tak spektakularny (przynajmniej w zamiarze) sposób jak w produkcjach kinowych. W 1973 r. polski twórca postawił na nastrój, budowany oszczędnie zwłaszcza scenerią, a także na stonowane aktorstwo – osoby wcielające się w bohaterów pierwowzoru grają lekko w manierze teatralnej, ale też budują postacie raczej wycofane i naznaczone pewnym rysem fatalizmu, co określa ich status emocjonalno-psychiczny. Całość podporządkowana jest opowieści o daremności zmagania, do których zaprzęgnięto racjonalne narzędzia – tak przecież definiuje się pewien typ grozy, gdzie nawet bez szaleństwa można pokazać tryumf nieznanego czy nadnaturalnego. Niestety, w produkcji zauważa się nadmiar dialogów, nijak się mających do tych z powieści, budujących jej wymiar filozoficzny. Jednak w konwencji skromnego filmu dla telewizji produkcja ta – nie obiecując odbiorcy za wiele – wypada udanie.

Lata 70. XX w. przyniosły kinowe adaptacje powieści Lema, które albo przekroczyły ograniczenia gatunkowe SF, kierując się w stronę psychologii (*Solaris* Andrieja Tarkowskiego), albo jawnie nawiązywały do Lemowskiej prozy o takim charakterze (*Szpital Przemienienia*), albo też korzystały z tekstów pisarza mających inne zaplecze genologiczne (jak *quasi*-kryminał *Śledztwo*, o którym już wspominałem), także stawiając na psychologię. Pewnym wyjątkiem będzie tu *Test pilota Pirxa*, wieńczący tę dekadę. Kluczowy jest w tej grupie oczywiście film Tarkowskiego, pokazujący, jak daleko można odejść od fantastyki, wplatając tekst pierwowzoru we własny światopogląd artystyczny.

*Solaris* rosyjski reżyser zrealizował w 1972 r. na podstawie bodaj najlepszej powieści Lema, opublikowanej 11 lat wcześniej. Książka daje możliwość wielu – często bardzo odmiennych – interpretacji; wśród nich pojawia się poszukiwanie inności jako lustra dla człowieka, refleksja na temat konwencji, którymi się posługujemy w kontakcie ze światem, a także badanie ich granic, obraz samotności człowieka w kosmosie i zarazem nieumiejętności wyjścia poza antropomorfizm, wywód na temat ludzkiej wiedzy jako zamkniętego systemu wzajemnych odsyłaczy, a ponadto (od)mitologizowanie człowieka i kosmosu – oraz wiele, wiele innych. Nie ma tu miejsca, aby szerzej wspomnieć, z jak licznych literackich i mitologicznych składników zbudował swą powieść Lem, ale warto przywołać np. jej strukturę,

<sup>6</sup> J. Jarzębski, *W labiryncie świata* [postlowie], [w:] S. Lem, *Śledztwo*, Kraków 2001, s. 193.

opartą na zagadce i formie labiryntu<sup>7</sup>, metaforyczny charakter świata przedstawionego, w obrębie którego ocean może być obrazem niepoznawalnej rzeczywistości, a solarystyka – metaforą ludzkiej nauki, natrafiającej na własne ograniczenia, zmuszonej zaakceptować np. wyższość metafizyki, generowanej przez m.in. „gości”-fantomy. Problematykę utworu Maciej Płaza próbuje objaśnić następująco:

Przekonanie człowieka na temat swojej istoty, świadomości, tożsamości, wartości, funkcji i znaczenia kultury – czyli wszystkie antropocentryczne wyznaczniki miejsca człowieka we Wszechświecie – okazują się w *Solaris* może nie tyle skompromitowane aksjologicznie, ile na pewno niewystarczające poznawczo w zetknięciu z obcością<sup>8</sup>.

W powieści tę nieludzką obcość pomaga – nieudolnie – okiełznać racjonalny empiryzm, ponosząc porażkę: człowiek wraca do mitu i metafizyki, szukając w nich jakiegoś oparcia. Do pewnego stopnia je znajduje, godząc się na nieznanne.

Autor pierwszej adaptacji filmowej *Solaris* w dużym stopniu zrezygnował z akcji i scenerii fantastycznej, kładąc nacisk na problematykę moralną (i psychologiczną), w której ramach wyeksponował motyw odpowiedzialności człowieka za własne czyny. Nie unikając sztafażu SF (wizualne przedstawienie planety-oceanu, atmosfera tajemnicy i lęku *etc.*), budując widowisko na dużą skalę, Tarkowski przełamał atrybuty gatunkowe swoimi autorskimi chwytami, obrazującymi problemy wierności człowieka wobec nakazów moralnych, chęci przewyciężania samego siebie czy wykuwania własnej osobowości w sytuacji pozornie tylko niesprzyjającej, czyli w samotności. Ponadto w filmie znajdziemy nieistniejące w pierwowzorze sceny, które rozgrywają się na Ziemi. Ich zadaniem było, jak komentuje sam reżyser, odegzotycznienie opowieści, nadanie jej bardziej bezpośredniego charakteru i stworzenie katalizatora dla działań i odczuć głównego bohatera<sup>9</sup>. Stąd np. w filmie pojawia się liryczna scena spotkania z ojcem i inne sceny ziemskie, budujące kontrast i miarę dla pespektywy kosmicznej. Wypada zgodzić się z następującym komentarzem do tych zabiegów:

Faktyczne w wymiarze fabularnym uobecnienia sfery bliskości w obcej przestrzeni, co wyraźnie odróżnia film od pierwowzoru, poświadczają zasadniczą motywację twórczą. Chodzi w niej o ukazanie przede wszystkim poziomu ludzkiej uczuciowości wobec nieznanego. Wola poznania wydaje się zasadniczą odpowiedzią na tego typu sytuację. Tymczasem Tarkowski chce pokazać, że jest ona wtórna, że buduje się ona na zwykłym uczuciu strachu, braku bezpieczeństwa, poczuciu bliskości. Dlatego kategorie poznawcze: znane–nieznane, w filmie przenoszą się w sferę uczuć: bliskie–dalekie<sup>10</sup>.

Jednak w dziele rosyjskiego twórcy efekt ten zostaje niepotrzebnie osłabiony warstwą dyskursywną, budowaną przez nadmiar słów. Jak dosadnie zauważył znany pisarz SF, Peter Watts:

To film, który mówi, nie ukazuje; jest wypchany po brzegi monologami i dyskusjami, w których roztrząsa się oczywiste kwestie. Ludzie gędzą bez końca o moralności zbierania danych lub wygłaszają mowy o Miejsu Człowieka w Kosmosie...<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Zob. M. Płaza, *Dwa labirynty i lustro*, [w:] *idem*, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 389.

<sup>9</sup> A. Tarkowski, *O filmie „Solaris”*, [w:] *idem*, *Kompleks Tolstoja. Myśli o życiu, sztuce i filmie*, wyb., oprac., przedm. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989.

<sup>10</sup> W. Frać, *Uwierzyc w kino. Refleksja wokół adaptacji filmowej „Solaris” Stanisława Lema*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27, s. 130–131.

<sup>11</sup> P. Watts, *Nie ma odpowiedzi, są tylko wybory*, przeł. P. Kosiński, „Nowa Fantastyka” 2015, nr 1, s. 72.

Ten nadbagaż słów bierze się, oczywiście, z chęci sprostania problemom epistemologicznym, jakie roztrząsa Lem w swojej prozie; Tarkowski szuka dla nich ekwiwalentu także poza warstwą wizualną, która – jak już wspomniano – udalnie wpisuje się w charakterystyczną ikonografię jego filmów (obrazy ziemi, przyrody, wody). Werbalny nadmiar tłumaczą jednak szerzej: sądzą, że w ten niezręczny sposób reżyser wciela w życie realizowany przez siebie ideał artysty (*resp.* badacza, przywódcy, bohatera), który odpowiada za innych, a wykonując swą misję, musi wyeksplikować ją pozostałym. Stąd pewnie biorą się mowy na temat humanizmu, dyskusje o wartościach; ludzie prowadzą filozoficzne dochodzenie i czyniąc tak, nie są już postaciami filmowymi, ale uosobieniami pewnych postaw, bardziej marionetkami w teatrze reżysera-demiurga (oczywiście, tylko w pewnych partiach filmu) niż osobami dramatu. Do tego dochodzi – jakże częsta u Tarkowskiego – chęć zwrócenia uwagi na przepaść dzielącą ludzki rozwój materialny i technologiczny od duchowego (dobrze to obrazuje *Oflarowanie*, 1986). W ten sposób twórca filmowy wpisuje się – najszerszej patrząc – w modernistyczny paradygmat kina i kultury. Co do pierwszego:

W badaniach filmoznawczych za modernizm uznaje się przede wszystkim różnorodne fenomeny kina autorskiego, lokowane na granicy między awangardą a filmem głównego nurtu, które przeżywały największy rozkwit od lat 50. po 70. XX wieku. Modernizm stanowi więc w pewnym stopniu synonim kina autorskiego, ograniczonego jednak zarówno w perspektywie estetycznej, jak i temporalnej<sup>12</sup>.

W tym znaczeniu modernistyczne kino Tarkowskiego to element szerszego zjawiska, budowanego też przez filmy choćby Federica Felliniego, Ingmara Bergmana czy Roberta Bressona. Ale w tym miejscu taka definicja nie jest wystarczająca dla zrozumienia kształtu *Solaris*. W filmie tym do głosu dochodzi bowiem, również widoczna w pewnym nurcie modernizmu, potrzeba mistycyzmu jako odpowiedzi na kryzys poznawczy, posługiwanie się estetyką transcendencji i epifanii, tak przecież bliską Tarkowskiemu (choć – paradoksalnie – w tym akurat jego filmie widoczną najslabiej), służącą zobrazowaniu sposobu pokonywania chaosu czy konfliktu, mającego podłoże psychologiczne bądź metafizyczne. Pomaga w tym też estetyzm, jako uzupełniający ten nurt nowoczesności, o jakim badacz modernizmu, Richard Sheppard, przywołując jeszcze doświadczenie Hugona von Hofmannsthal, pisał:

W epoce, w której [...] rzeczy reprezentatywne pozbawione są ducha, rzeczy duchowe zaś nie wyróżniają się; epoce, która nie ma misteriów eleuzyńskich ani siedmiu sakramentów wynoszących ludzi ponad życie codzienne, zadaniem artysty staje się zbawienie świata poprzez ponowne uchwycenie utraconego poczucia tajemnicy<sup>13</sup>.

W większym stopniu niż Lem w powieści, późniejszy autor *Stalkera* kładzie nacisk na przedstawienie zmagania człowieka z samym sobą niż na kontakt z obcą, całkowicie niezrozumiałą cywilizacją – czy raczej formą świadomości. Czyni to, sprzeniewierzając się pisarzowi.

Kolejny film według prozy Lema ujrzał światło dzienne w r. 1978. Był to *Szpital Przemienienia* w reżyserii Edwarda Żebrowskiego, zrealizowany na podstawie powieści pod takim samym tytułem,

<sup>12</sup> R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 157.

<sup>13</sup> R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie...*, s. 128.



ukończonej jeszcze w 1948 r., ale opublikowanej dopiero w 1955, po bojach z cenzurą. Ważną płaszczyzną tej powieści, będącej zarazem traktatem moralno-filozoficznym, są typowe dla pisarstwa Lema pytania, a właściwie wątpliwości formułowane w kontekście zimnego, bezdusznego racjonalizmu naszych zachowań, etyki nauki, jej tzw. czystości i braku ograniczeń. Żebrowski opracował materiał literacki, zachowując z grubsza i ducha, i literę powieści. Powtórzył miejsce i czas akcji, choć nie trzymał się kuczowo szczegółów, z postaci uczynił znaki pewnych postaw (egoizm, lęk, empatia, sadyzm i zbrodnicze eksperymenty na pacjentach, wypaczające misyjny zawód) oraz – dzięki znakomitym aktorom i ich grze – wyposażył te postawy w osobowości i intelekt, pozwalające w złożony sposób prezentować idee Lema, które poddawane są tu nie wyłącznie werbalnej dyskusji. Jednocześnie, m.in. środkami plastycznymi (chłodne zdjęcia, szary krajobraz), stworzył klimat opowieści o kryzysie kultury, ale – swoim zwyczajem – nie tylko tej związanej z ekspansją nazizmu, lecz również jak najbardziej współczesnej, wyrażającej polskie tu i teraz pod presją totalitaryzmu. Według historyka kina:

*Szpital Przemienienia* to alegoria społeczeństwa, które nie jest zdolne zapobiec totalizmowi także dlatego, że samo szuka w nim rozwiązania; film o pokłosiu lat trzydziestych nasuwa dosyć bezlitosne pytanie, czy błędy tamtej epoki naprawdę należą całkowicie do przeszłości<sup>14</sup>.

Ponadto – a może raczej: przede wszystkim – film wyraża autorskie credo Żebrowskiego, widoczne także w pozostałych jego utworach, osadzonych w konkretnych realiach historii; credo, jakiego Polacy potrzebowali na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego wieku, brzmiące: „Trzymaj się mocno i bezwzględnie swoich zasad, swej etyki”. Lem bardziej prowokował do dyskusji nad nim, Żebrowski intensywniej podkreślał imperatyw etyczny, który wszyscy posiadamy, ale niekoniecznie chcemy mu się poddać.

Zdecydowanie odmienny charakter od wymienionych ostatnio ma pochodzący z tego samego czasu, co *Szpital Przemienienia* film *Test Pilota Pirxa* (1978), zrealizowany przez Piestraka w koprodukcji ze Związkiem Radzieckim. Podstawą literacką było w tym przypadku opowiadanie Lema *Rozprawa*, należące do cyklu *Opowieści o pilocie Pirxie* (1968). W opowiadaniu tym pisarz, na przykładzie dramatycznej sytuacji, pokazuje relacje: człowiek–android, formułując pytania o nasze człowieczeństwo, definiowane także jako posiadanie słabości. Czym one są w kontekście robotów – pozornie ich niemających, mogących stać się istotami nadludzkimi, lepszymi od człowieka w procesie nabywania wiedzy i naśladowania jego cech? Piestrak próbuje te rozważania umieścić w ramach konwencji bardziej przygodowej, nie potrafiąc się zdecydować, jak mocno postawić na kwestie dyskusyjne. Z tych wątpliwości autorzy filmowej wersji wybrnęli, sięgając po model klasycznej SF, zapominając przy tym, że czas tego typu widowisk już mija – w erze nadchodzącego Kina Nowej Przygody George’a Lucasa i Stevena Spielberga. Nie odżegnując się od poważnej problematyki, a także stosując klasyczne rozwiązania scenograficzne i narracyjne – co przy słabościach scenariuszowych i technicznych zniwelowało potencjał myślowy (zawarty w wyjściowym opowiadaniu) i estetyczny produkcji<sup>15</sup> – *Test pilota Pirxa* jest utworem próbującym mówić o istotnych sprawach w sposób, który nijak się ma do semantycznego

<sup>14</sup> A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta, 1974–1981*, Kraków 2009, s. 356.

<sup>15</sup> Podobnie ma się rzecz z dwoma serialami telewizyjnymi nakręconymi na podstawie prozy Lema, o których tu szerzej nie piszę. Są to: *Opowieści o pilo-*

*cie Pirxie* (1973), węgierska produkcja A. Rajnaia, oraz *Ijon Tichy – gwiazdny podróżnik* (2007, druga seria: 2011), zrealizowany w Niemczech przez R. Chachoud, D. Jacobsena i O. Jahna na podstawie *Dzienników gwiazdowych*, wyraźnie wpisujący się w kampany model sztuki.

ładunku pierwowzoru. Odmianę przyniosły filmy powstałe dopiero w nowym tysiącleciu, będące świadectwem odważniejszego traktowania prozy Lema.

Te trzy utwory – *Solaris*, *Maska* oraz *Kongres* – pochodzą z rąk zupełnie różnych filmowców i zarówno reprezentują odmienne estetyki, jak i są świadectwem wyrazistych strategii autorskich poszczególnych artystów, co ostatecznie przełożyło się na ekspresję reżyserskich wizji. Ilustrują one także śmielszy akces do sztuki i światopoglądu ponowoczesnego, rozumianych tu przeze mnie – z konieczności skrótowo – jako znacząca przemiana w sztuce, polegająca na poczuciu wyczerpania pewnych konwencji estetycznych, na swobodnym ich mieszaniu, a ponadto na zlikwidowaniu ścisłego podziału na sztukę/kulturę wysoką i popularną oraz, w sferze poznawczej, na nieufności czy wręcz rozpadzie systemów dotąd organizujących i zabezpieczających naszą wiedzę o świecie.

Pierwszy z owych filmów to powstała na gruncie hollywoodzkim w 2002 r. adaptacja *Solaris* w reżyserii Stevena Soderbergha – twórcy wprowadzającego do głównego nurtu praktyki rodem z kina niezależnego, polegające choćby na rozszerzeniu odpowiedzialności artystycznej za ukończony film w postaci nie tylko pisania doń scenariusza, ale też robienia zdjęć (tu np. reżyser wykonał je, ukrywając się za pseudonimem Peter Andrews) czy montażu. Adaptacja ta, podobnie jak film Tarkowskiego, mocno się różni od pierwowzoru literackiego, choćby pominięciem dyskusji intelektualno-filozoficznych, których z kolei sporo u Rosjanina. Mogąc sobie pozwolić na rozmach realizacyjny, Soderbergh zaproponował utwór kameralny, niemal intymny, koncentrujący się na związku dwojga głównych bohaterów – mężczyzny i jego ukochanej, a także jej fantomu. Stawiając na psychologię i emocje postaci, dokonał jednak czegoś, co z takim trudem przychodziło jego poprzednikowi: uwiarygodnił, wzorem Lema, rozterki, emocje i dramat protagonisty, nie znajdującego w sterylnym, ultranowoczesnym, lecz zimnym świecie stacji kosmicznej ukojenia po śmierci żony i jej ponownym spotkaniu. Więcej, pokazał, że w obliczu planety-oceanu, tego boskiego, choć skrajnie tajemniczego i obcego tworu, ludzie są niczym marionetki, nie potrafiące dostrzec sensu, a także celu egzystencji: własnej i *Solaris*. Amerykański reżyser osiąga ten efekt, budując dyskretną, ale silnie oddziałującą na widza warstwę oniryczną: wierzymy, że w śnie bohater jest tak samo zagubiony, jak w trudnych warunkach swej misji, oraz że ocean wciąż oddziałuje na mieszkańców stacji kosmicznej, mając ich całkowicie we władaniu. Jeszcze raz zacytuję Wattsa:

*Solaris* bawi się ze sobą, każąc swoim humanoidalnym kukiełkom bez końca wykonywać te same ruchy. Może zmusza ich do powtarzania tego samego w służbie jakiejś głębokiej, obcej wiedzy; może bezmyślnie odtwarza obsesje i rytuały najbardziej widoczne w ludzkich umysłach, w momencie gdy się im przysłuchiwała. To Lemowska teza o kosmicznej bezcelowości w bardziej intymnym, bardziej ludzkim, a nawet tragiczniejszym wydaniu<sup>16</sup>.

Patrząc z mojej perspektywy, sposób ujęcia literackiego pierwowzoru przez reżysera dobrze wpisuje się w założenie należące do podstawowych dla rozumianej najszerzej sztuki postmodernistycznej: w niezgodę na jedno, totalne i unifikujące uporządkowanie rzeczywistości, w tym przypadku widoczne na przykładzie ontologii postaci filmowych, a także ich zdolności poznawczych; chodzi o to, że Kelvin nie może wytłumaczyć, jak działa rzeczywistość solarna; nie może znaleźć rozwiązań, ale może doko-

<sup>16</sup> P. Watts, *op. cit.*, s. 73.

nać wyborów. W planie stylistycznym – ściśle: scenograficznym – ponowoczesne oblicze filmu wiązałyby się z fascynacją kamery powierzchnią; jak wspominałem, elegancja wnętrza stacji orbitalnej, ich połyskliwość, świetlistość otoczenia, emanująca zwłaszcza z samej planety, piękno aktorów, szerzej – nakierowanie na spektakl, przy paradoksalnym zachowaniu (jak już zaznaczałem) intymnego charakteru opowieści, swoiste odejście od filmowego logocentryzmu (widoczne u poprzedniego adaptatora); wreszcie wizualne spojenie postaci filmowych z tłem – wszystko to pozwala myśleć o symulakrum jako o zasadzie rządzącej światem stacji; o symulakrum pochłaniającym osoby dramatu<sup>17</sup>.

Druga z najnowszych adaptacji filmowych prozy Lema to krótkometrażowa (24 minuty) animacja *Maska* (2010) w reżyserii braci Quay, słynnego duetu autorów animacji artystycznych, zrealizowana jako koprodukcja brytyjsko-polska, według opowiadania pochodzącego z 1976 r., dość wyjątkowego w dorobku pisarza. Tekst należy do grupy utworów Lema traktujących o myślących i emancypujących się robotach (jak *Cyberiada*, *Powrót z gwiazd*, wspomniana już *Rozprawa*). W tym przypadku robot jest narratorem, wraz z którym obserwujemy jego proces samopoznania. W opowiadaniu wszystko zostaje spotęgowane właśnie przez zabieg nadania tej funkcji takiej postaci, pokazaniu jak przygląda się ona światu i sobie. Nowe i nieczęste u Lema jest obdarzenie tytułowej bohaterki cechami i świadomością kobiecej płci (co objawia się m.in. w tym, jak bohaterka ta posługuje się językiem), a połączenie tych elementów przekracza schemat opowieści cybernetycznej, wchodząc głębiej w sferę zarówno egzystencjalną, jak i metafizyczną, gdzie liczą się rozważania o losie, wolności i determinacji. *Maska* nie odnajduje pełnej wiedzy o sobie, choć już jej zdawanie sobie sprawy z własnej nieautentyczności jest jakąś namiastką przekroczenia rozdarcia świadomości. Namiastką, ponieważ buntownicze gesty bohaterki przeciwko programowi nie są jednoznacznie odczytywane jako pełna samoidentyfikacja (nie pomaga w tym przepoczwarczenie się w owada), gdyż nadal mogą wynikać ze specyfiki tegoż programu.

Swoim zwyczajem bracia Quay stawiają na animację lalkową, co powoduje pogłębienie u widza doznania, że obcuje on z uniwersum tworców sztucznych, niesamodzielnych. Jak zawsze, budują świat oniryczny, niejednoznaczny, a umieszczanie w nim lalek sprawia wrażenie, iż jest on także anachroniczny, będąc zarazem też niezwiązanym z jakąś określoną geograficznie czy kulturowo czasoprzestrzenią. Widz *Maski* wkracza w sferę fantazji, zamieszkaną przez istoty pochodzące poniekąd z rezerwuaru baśniowych postaci i ikonografii, ale zarazem – jak u Lema – to rzeczywistość dość ascetyczna, w której dominuje poczucie obcości (dotyczy ono bohaterki i udziela się widzowi); świat bardzo okrutny, gdzie kobieta przemienia się w coś na kształt modliszki. To pomieszanie gatunków, także widoczne już u Lema, łączącego w opowiadaniu poetykę *fantasy* i SF, w wydaniu amerykańskich reżyserów wywołuje efekt groteskowości (bliski pisarzowi) i surreality, polegający na próbie zrozumienia przedmiotu, odkrycia jego ewentualnej metafizyczności. Efekt ten budowany jest też poprzez zastosowanie podczas zdjęć zjawiska anamorfozy – celowego przekształcenia obiektu (obraz uwypuklony, ściśnięty, rozciągnięty), dającej wrażenie momentalnego, trudno uchwytnego prawdziwego oblicza, sensu (obrazu) przedmiotu.

Świat pochodzących ze Stanów Zjednoczonych bliźniaków jest pełen anamorfotycznych gier, które powodują celowe zagubienie widza. W *Masce*, podobnie jak wcześniej choćby w pełnometrażowym *Instytucie Benjamenta* (1995) czy w – *nomen omen* – dokumentalnej *Anamorfozie* (1991), przedmioty

<sup>17</sup> Zob. *ibidem*, s. 72–73.

tracą swój naturalny charakter i sens, by za chwilę, dzięki zmianie optycznej, je odzyskać, ukazując się na chwilę w niezdeformowanej pełni. Wsparciem dla tego finalnego efektu jest wykorzystanie na ścieżce dźwiękowej utworu Krzysztofa Pendereckiego *De natura sonoris nr 1*; w utworze tym kompozytor, odwołując się do *Natury rzeczy* Lukrecjusza, próbuje dać muzyczny wariant – bo przecież nie analogon – koncepcji atomizacji rzeczywistości: myśli że nic w przyrodzie nie ginie, podlegając tylko prawu przemiany. Idąc tym tropem, filmowcy wzmacniają samą ontologię filmu animowanego jako takiego, który zwykle w swojej genologicznej rodzajowości uznawany jest za artystyczną egzemplifikację prawa metamorfozy. Ponadto – bezpośrednio w omawianym utworze – intensyfikują to odczucie przez efekt optyczny, o jakim wspomniałem. Dzięki temu wizualno-dźwiękowemu podwojeniu zagubiony widz *Masaki* odzyskuje sens, gubi go i odnajduje na nowo, szukając istoty opowieści – tak, jak próbuje to robić bohaterka filmu i bohaterka opowiadania Lema. W rękach braci Quay zyskało ono chyba swój idealny wariant filmowy.

Ostatnim z przywołanych przeze mnie filmów adaptujących prozę Lema jest *Kongres* (2013) izraelskiego twórcy Ariego Folmana, znanego dotąd z animowanego *Walca z Baszirem* (2008). Zrobiony na podstawie długiego opowiadania Lema *Kongres futurologiczny* z początku lat 70. XX w., jest międzynarodową koprodukcją (m.in. Polska, USA, Izrael), i, co najciekawsze, filmem aktorsko-animowanym. Pisarz w swoim utworze właściwie zgromadził tematy i refleksje, które zajmowały go zawsze: kwestie poznania w niepewnym ontologicznie świecie, wpływ cybernetyki na społeczeństwo, funkcjonowanie utopii, niepostrzeżenie przekształcającej się w swoje przeciwieństwo, ucieczka w rzeczywistość wirtualną. W tym obszarze zagadnień wyodrębnił zwłaszcza dylemat: poznać za wszelką, nawet budzącą grozę cenę czy raczej oddać się iluzji dla własnego komfortu, oraz refleksję nad rosnącą potęgą środków chemicznych, halucynogennych, mogących zapanować nad życiem indywidualnym, ale i zbiorowym.

Folman, mający za sobą doświadczenia w postaci tworzenia animacji w technice rotoskopowej (nałożenie warstwy animowanej na zdjęcia wykonywane techniką naturalną, z udziałem aktorów), tym razem rozdzielił obie warstwy, wprowadzając do filmu dwie techniki. Odpowiadają one z grubsza strukturze opowieści Lema: jej pierwsza część rozgrywała się w świecie realnym, kongresowym, a druga – w wielopiętrowej halucynacji Tichego, spowodowanej wchłonięciem środka, którego używała policja do likwidacji zamieszek i groźnych protestów. Podział proponowany izraelskiego reżysera nie jest jednak w pełni symetryczny wobec tekstu Lema: odpowiada mu tylko druga, animowana część filmu, koncentrująca się na próbie odnalezienia tożsamości. To zabieg bardzo prosty i zarazem skuteczny, gdyż warstwę animowaną dużo łatwiej zaakceptować jako przestrzeń wirtualną. Drugi znaczący chwyt stanowi zamiana Ijona Tichego na bohaterkę kobietą, aktorkę, której oferuje się perfekcyjne zeskanowanie ciała (i pewnych cech osobowościowych) po to, aby w kolejnych filmach mogła grać już tylko jej doskonała kopia cyfrowa. Ta część *Kongresu* jest przede wszystkim satyrą na świat filmu, a nawet szerzej – show-biznesu czy wręcz całej popkultury. I jeśli nawet Folman oddala się mocno od kształtu opowieści Lema, to w sensie duchowym pozostaje jego spadkobiercą. Pisarzowi bowiem kultura popularna mocno wadziła; dostrzegał oczywiście zwiększającą się rolę mediów masowych w propagowaniu różnych mitologii, w tym zarówno komunistycznej, jak i – później – rosnącego lawinowo konsumpcjonizmu. Reżyser o tym pamięta, ale skupia się na sile świata medialnego, zastępując obraz dyktatury totalitarnej – wizerunkiem przemocy technologicznej. Ostatecznie, bardziej inspirując się prozą Lema, niż ją adaptując, powtarza i przebiera tylko w inny kostium tematy podejmowane przez polskiego pisarza, a więc powstanie i rozrost rzeczywistości wirtualnej, masowy dostęp do środków chemicznych

powodujących halucynacje, pytania o to, czym jest tożsamość, gdy sfera realna i wirtualna się zająbiają. W ten sposób Folman, krytykując społeczeństwo spektaklu, pokazuje jednocześnie, że żyjemy w epoce ekshibicjonizmu, który daje nam przyzwolenie na zatarcie granic pomiędzy prawdziwym a reprodukowanym.

Powołując się na znane tezy Jeana Baudrillarda o dominacji symulakrum, możemy tylko zapytać, ile postmoderniści odnalazł reżyser w Lemie z okresu antyutopijnego. A także – rozszerzając tę kwestię na postawiony tu problem badawczy – zastanowić się, czy droga adaptacji filmowych prozy Stanisława Lema nie wiodła od bardziej lub mniej odległych gwiazd z powrotem na Ziemię, znacząc szlak równoległy: od modernistycznego z ducha kina optymizmu społecznego, poprzez emblematyczne dokonania późnomodernistycznego filmu autorskiego, aż po ponowoczesne doświadczenie autorefleksyjności sztuki i pluralizmu postaw, ocen i interpretacji, uciekających od jedności, esencjonalności i totalności.

---

#### Słowa kluczowe / Keywords

fantastyka polska, Stanisław Lem, adaptacja filmowa, literatura SF, film polski / Polish science fiction, Stanisław Lem, film adaptation, SF literature, Polish film

---

#### Bibliografia / References

Kołodziejczyk Andrzej, *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, Warszawa 1989.

Piąza Maciej, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.

Watts Peter, *Nie ma odpowiedzi, są tylko wybory*, przeł. P. Kosiński, „Nowa Fantastyka” 2015, nr 1.

---

**dr hab. Jacek Nowakowski** (janow@amu.edu.pl)

Literaturoznawca i filmoznawca, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Opublikował m.in. książki *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka* (1999) oraz *W stronę raju. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego* (2012). Obecnie prowadzi badania na temat polskiego kina emigracyjnego i niezależnego oraz polskiej fantastyki filmowej.

---

**Jacek Nowakowski** (Institute of Polish Philology, Adam Mickiewicz University, Poznan) / To the stars and back: Stanisław Lem and film

The article's aim is to review all film adaptations of S. Lem's prose over the years.

Starting from the first optimistic attempts that were created in socialist countries (*Silent Star*, *Ikarie XD 1*), through later adaptations referring to a psychological dimension of such literature (*Solaris*, *Hospital of the Transfiguration*), up to the last, international production “Congress”, Lem's art intrigued many filmmakers for a number of reasons. In changeable political, cultural and technological circumstances I am trying to discern a particular regularity that is connected with those choices, and interpret and evaluate them.