

Agnieszka Nieracka

"Ja tych filmów zwyczajnie nie znoszę" - czyli o adaptacjach filmowych utworów Stanisława Lema

Postscriptum nr 1(51), 116-124

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LEM A FILM

Agnieszka Nieracka

„Ja tych filmów zwyczajnie nie znoszę” — czyli o adaptacjach filmowych utworów Stanisława Lema

W wywiadzie, jaki z pisarzem przeprowadził na łamach „Kina” Łukasz Maciejewski¹, Lem ujawnia nie tylko rozczarowanie efektami zabiegów adaptacyjnych (co nie dziwi), ale także daje wyraz swej ogromnej niechęci do kina jako instytucji. „Moje osobiste doświadczenie wskazuje, że jeśli ktoś chce zrobić w życiu coś poważnego, to powinien jak najmniej zajmować się kinem” — oświadcza prowokacyjnie. Rzeczywiście, w licznych wypowiedziach Lema na temat kina przebija ton niechęci i irytacji. Zdaniem pisarza kinematografia amerykańska odnosiła swe największe sukcesy w dobie kina niemego (burleska), filmowanie arcydzieł literatury światowej jest rodzajem świętokradztwa, zaś osławiona *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka ujawnia w swej warstwie fabularnej bezradność reżysera w motywacjach poczynań sztucznej inteligencji. Lem — błyskotliwy twórca futurystycznych koncepcji kina interaktywnego (*Obłok Magellana*), *virtual reality* (*Powrót z gwiazd*) i nowej, holograficznej telewizji (*Kongres futurologiczny*) jest jednocześnie zdecydowanym przeciwnikiem kulturowej zmiany, jaką niesie ze sobą cywilizacja obrazów. Postępowi technologicznemu nie towarzyszy bowiem, jego zdaniem, jakościowa zmiana komunikatów transmitowanych przez media. Wyrafinowana technologia służy w istocie do przekazywania błahych i bezużytecznych wiadomości, symulacyjna moc kina, opartego na nośnikach cyfrowych zostaje roztrywiona w rozrywkowych spektaklach firmowanych nazwiskami Spielberga czy Lucasa. Być może istnieją jakieś arcy-

¹ *Pisarze o adaptacjach. Święty spokój*. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Łukasz Maciejewski, „Kino” 2000, nr 10.

dzieła filmowe, ale dla Lema kino jest z natury rzeczą sztuką dość podejrzaną. Wspominając współpracę z pisarzem przy ekranizacji *Solaris*, Andriej Tarkowski stwierdzał z niekłamany smutkiem:

[...] on nie bardzo lubi, nie rozumie, co to jest kino. [...] Ja bezgranicznie uwielbiałem jego książki, a on był całkowicie obojętny w stosunku do mojego kina. Mówiąc krótko, on przez cały czas uważał, że on jako pisarz... że literatura istnieje. [...] Jak muzyka, poezja, malarstwo. Ale kino nie pojmował i nie pojmuję do tej pory. Nie wie, co to takiego. Lem nie traktuje poważnie kina jako sztuki. Właśnie dlatego uważał, że powinniśmy w scenariuszu naśladować jego powieść, po prostu ilustrować ją².

Można, rzecz jasna, pozostawić ten passus bez komentarza, ale jednak w starym tekście z 1958 roku, poświęconym filmowi *Popiół i diament*, Lem ujawnia zaiste filmoznawcze pojmowanie procesu adaptacji.

Jest w tym filmie szereg scen w całym tego słowa znaczeniu nie do opisania, i tak ma być, tak być musi, bo film nie jest przecież sfo-
tografowanym i uruchomionym tekstem literackim!³

Być może jednak łatwiej wypowiadać się o prawach reżysera przy adaptacji cudzego tekstu...

Sława Stanisława Lema jako pisarza science fiction przyćmiewa w powszechnym przekonaniu jego dorobek filozoficzny. Ten filozof technokultury nigdy wszakże nie dokonywał znaczącego rozdziału między twórczością literacką i dyskursywno-filozoficzną. Obecność dyskursu naukowego w pisarstwie science fiction, ważkość stawianych pytań natury etycznej, spór o granice poznania — autor *Fantastyki i futurologii* zawsze podkreślał, że na fantastyce naukowej, z racji drugiego członu swej nazwy, ciążyą szczególne zobowiązania. Z drugiej strony struktura narracyjna dojrzałych powieści pisarza realizuje Bachtinowską zasadę polifoniczności, która kapitalnie koresponduje z naczelnym tematem twórczości Lema: niemożliwością Kontakt⁴. Czyż trzeba przekonywać czytelnika, że filmowanie takiej literatury jest istotnie przedsięwzięciem karkołomnym? Nie wynika to jednak z fałszywego założenia, że moc obrazów nigdy nie sprostą iluzjotwórczej mocy

² A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył S. Kuśmierczyk, Warszawa 1989, s. 236.

³ S. Lem, *Felieton apologetyczny*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 38.

⁴ Zob. A. Stoff, *Stanisława Lema dialog z czytelnikiem*, w: *Dialog w literaturze*, red. E. Czajlejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1978.

słowa. Przez ponad sto lat swego istnienia kino wykształciło suwerenny język artystyczny i techniki narracyjne, a przełom lat 50. i 60. był okresem szczytowym.

Kino artystyczne lat 60. — pisze Alicja Helman — zdolne było stwierdzić i zdiagnozować kryzys kultury, w której żyjemy. Dać mu świadectwo w sposób różnorodny, złożony, głęboki. Opisywało kondycję człowieka naszych czasów niezależnie od lokalizacji i zasięgu podejmowanych tematów. Kwestionowało nasze dotychczasowe nawyki percepcyjne, pozwalając swoim odbiorcom wyjść poza tradycyjny sposób widzenia rzeczy, dotknąć rzeczywistości głębiej poprzez wysubtelnienie sposobów przedstawiania i mówienia. [...] Duch czasu wyraził się przede wszystkim w kinie⁵.

W kinie głęboko artystycznym — dodajmy, bo przecież adaptacje utworów Lema były uwikłane w nader różnorodne konteksty, w których uwarunkowania pozaartystyczne odgrywały istotną rolę. Dotyczy to szczególnie pierwszej adaptacji — jej przedmiotem była książka napisana przecież w okresie realizmu socjalistycznego, w 1951 roku, a zekranizowana przy współpracy z kinematografią Niemieckiej Republiki Demokratycznej w roku 1959.

Spotkanie z doktryną — czujność i pryncypialność

Nie trzeba nikogo przekonywać, że adaptacja *Astronautów* nie miała na celu wyprodukowania artystycznego filmu, ale miała być opłacalną inwestycją ideologiczną. Pierwsza powieść Lema była, jak pisze Smuszkiewicz, „haraczem płaconym epoce socrealizmu”⁶, ale była też przecież niebywale atrakcyjna jako powieść fantastycznonaukowa, prezentująca historię wyprawy na Wenus w roku 2003. Choć projektowana w powieści przyszłość ludzkości zakłada, zgodnie z obowiązującą doktryną, powszechność ustroju komunistycznego, choć jej główny bohater jest wielce przystojnym Rosjaninem, a los podstępnych agresorów (czytaj: imperialistów) z Wenus jest już od dawna przypieczętowany, to jednak scenariusz autorstwa Kurta Maetzi-
ga (reżysera filmu) i Jana Fethkego do filmu *Milcząca gwiazda* daleko odbiega od pierwowzoru literackiego⁷. Poddawany wielokrotnym przeróbkom,

⁵ A. Helman, *1955-1965: Dekada przełomów*, w: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek i E. Ostrowska, Łódź 1998, s. 124.

⁶ A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 34.

⁷ O perturbacjach związanych z realizacją tego filmu pisałam w tekście „*Milcząca Gwiazda*”, czyli o historii pewnej koprodukcji, w: *Socrealizm. Fabuły — Komunikaty — Ikony*, red. M. Piechota i K. Stępnik, Lublin 2006.

konsultowany z „towarzyszami z Moskwy” miał w dobitny sposób podkreślać to, czego w książce Lema najwyraźniej zabrakło: uporczywego ekspozowania słusznego ideologicznego nastawienia. Dlatego też zadbano o swoistego rodzaju „uwspółcześnienie” opowieści filmowej: „Kosmokrator” — twór geniuszu uczonych z obozu socjalistycznego, startuje na Wenus w 1985 roku z internacjonalistyczną załogą, a obóz imperialistyczny uporczywie wykazuje swoją nikczemność i niższość. Zmiany, jakie czyniono, korespondowały w znacznym stopniu z zarzutami stawianymi powieści Lema. A dotyczyły one zarówno wulgaryzacji marksizmu, jak i nadmiernego sztafażu technologicznego. Na pierwszą adaptację nałożyły się zatem dwa wzory: ideologiczny wzór socjalistycznej koprodukcji i wzór konwencji patronujących wówczas gatunkowi science fiction w kinie.

[...] Ekranizacje tych powieści — pisze Krzysztof Loska — nawiązywały poniekąd do klasycznego paradygmatu fantastyki, charakterystycznego dla produkcji filmowych z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, z jej specyficznym spojrzeniem na naukę i jej rolę w kształtowaniu nowego świata. Fantastyka naukowa była ucieleśnieniem marzeń o przekształceniu społeczeństwa, rodzaju ludzkiego, materialnej rzeczywistości, o przekraczaniu ograniczeń cielesnych⁸.

We wspomnianej na początku rozmowie Lem nazywa *Milczącą Gwiazdę* „okropną chałłą, bełkotliwym socrealistycznym paszтетem” i trudno nie przyznać mu racji. Jednak zarzut o „tandetnej scenografii” jest już mocno przesadzony. Interesujący projekt plastyczny Anatola Radzinowicza inspirowany malarstwem surrealistycznym jest wizualnym odpowiednikiem obecności i „nieładności” wenusjańskich pejzaży.

Spotkanie z artystą — „tego reżysera nie można zreformować...”

Solaris uznaje się za najlepszą powieść pisarza, wykraczającą daleko poza ramy gatunku, najlepiej realizującą zasadę wielogłosowości, otwartą na różnorodność zabiegów interpretacyjnych. Lem w nader kunsztowny sposób łączy ze sobą jeden z naczelnych tematów science fiction — kontakt z Obcością z odczytanym na nowo motywem miłości tragicznej.

⁸ K. Loska, *Filmowe i telewizyjne adaptacje utworów Stanisława Lema*, w: *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005, s. 78.

Solaris otwiera kilka równoległych, a nawet sprzecznych interpretacji — pisze Istvan Csicsery-Ronay — można ją czytać jako Swiftiańską satyrę, tragiczny romans, egzystencjalną parabolę Kafki, metafikcyjną parodię hermeneutyki, ironiczną powieść rycerską Cervantesa i Kantowską medytację nad naturą ludzkiej świadomości. Lecz ani jedno z tych odczytań nie jest w pełni satysfakcjonujące, co było chyba zamierzeniem autora. Zarazem sprzeczne i wzajemnie motywujące się odczytania czynią z procesu interpretacji tekstu metaforę naukowego problemu artykulacji jawnie paradoksalnego świata naturalnego⁹.

W dokonanej w 1972 roku adaptacji filmowej Andriej Tarkowski daje świadectwo swojej lektury tekstu, gdzie naczelną instancją staje się problematyka moralna, bez której, jak twierdzi, nie istnieje prawdziwa sztuka. Nie daremność Kontaktu, osadzona w dyskursie epistemologicznym, fascynuje Tarkowskiego, ale odwieczne pytania o istotę człowieczeństwa, które prowokują właśnie spotkanie z Nieznanym. Reżyser nie ukrywał, że spotkanie filmu i literatury owocuje głęboką przebudową dzieła literackiego, a „ekranizacja zawsze powstaje niejako na ruinach dzieła”¹⁰. Byłby to zatem rodzaj „twórczej zdrady” wpisującej się konsekwentnie w poetykę filmów rosyjskiego reżysera, filmów, których bohaterami są wieczni wędrowcy w poszukiwaniu bezpowrotnie utraconego czasu. Fantomy tworzone przez solaryjski „myślący ocean”, owe zmaterializowane wyrzuty sumienia stają się dla Tarkowskiego pretekstem dla dywagacji o naturze czasu i pamięci. Scenariusz staje się wehikułem dla analizy ważności przeszłego, a czas i pamięć mieszają się, stając się dwoma aspektami tego samego zjawiska. Reżyser kontrastuje sztuczność stacji kosmicznej z obrazami ziemskiej przyrody. Stary, rodzinny dom w dzikim ogrodzie to miejsce pamięci, przykład po Bachtinowsku rozumianego chronotopu, który będzie pojawiał się często w jego filmach. Pisarz zarzucał reżyserowi, że uniemożliwił mu zobaczenie planety Solaris, że nakręcił swoją wersję *Zbrodni i kary*, że wreszcie — całkowicie rozminął się z ideą powieści¹¹. Tarkowski też nie był zadowolony z adaptacji, choć jej niepowodzenia upatrywał raczej w zbyt wielkich zbieżnościach z formułą gatunkową science fiction, której po prostu nie znosił. Czy rzeczywiście film tak dalece odbiega od wymowy literackiego pierwowzoru? Sarka-

⁹ I. Csicsery-Ronay, *Książka jest Obcym. O pewnych i niepewnych interpretacjach „Solaris” Stanisława Lema*, tłum. T. Rachwał, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 221.

¹⁰ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, dz. cyt., s. 238.

¹¹ Zob. S. Lem, *Rozczarowania filmowe, w: Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Beres*, Kraków 2002.

styczne uwagi Lema uważam za niesprawiedliwe. Przecież etyczne dylematy bohaterów są równie ważne dla pisarza, jak i reżysera.

Powieść ta interesowała mnie tylko dlatego, że po raz pierwszy zetknąłem się z dziełem, o którym mógłbym powiedzieć: to jest pokuta, historia pokuty. Co to jest pokuta? — Skrucha. W prostym, klasycznym sensie tego słowa — kiedy nasza pamięć o popełnionych występkach, o grzechach, przeobraża się nam w rzeczywistość. Dla mnie to właśnie był powód, dla którego zrobiłem taki film — wyznaje Tarkowski¹².

Czyż trzeba przytaczać w tym miejscu fragmenty powieści, w których pisarz rozważa ideę Kontaktu jako lustra odbijającego w istocie nikczemość człowieka? Byłoby to jednak działanie niepotrzebne i chybione, gdyż dzieło filmowe, rezultat twórczej interpretacji utworu literackiego, czynionej przez artystę, jest wartością autonomiczną. Lem kończy *Solaris* dramatycznym wyznaniem Kelvina: „nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów”. Andriej Tarkowski ów potencjalny cud wizualizuje w ostatniej scenie swego filmu: w powrocie syna marnotrawnego upatrujemy szansy dla ocalenia naszej duchowości.

Spotkanie z konwencją — „tandeta i nuda”

W opowiadaniu *Rozprawa* z 1968 roku Lem podejmuje jeden z zasadniczych tematów science fiction — konstrukcji sztucznego życia. W tym przypadku chodzi o konstrukcję androidów — perfekcyjnych kopii człowieka zwanych u Lema „nieliniowcami skończonymi”. Komandor Pirx, dowodzący jednostką kosmiczną „Goliat”, ma za zadanie przetestować prototypowy egzemplarz androida pod kątem jego przydatności (i niezawodności) w eksploracji przestrzeni kosmicznej. Osąd komandora musi być bezstronny, toteż tożsamość członków załogi zostaje przed nim utajniona. Tej wiedzy nie posiada również odbiorca. Ale intencje sztucznego człowieka zostają ujawnione — chodzi o zdobycie władzy nad ludzkością. „Podzielić waszą historię na dwie części, do mnie i ode mnie, zmienić ją całkowicie, rozerwać na dwie niespójne części, abyście pojęli i zapamiętali, co uczyniliście własnymi rękami, stwarzając mnie, na coście się wazyli, zamyślając budowę wiernej człowiekowi lali — będzie to, jak myślę, nie najgorszą w końcu odpłatą” — pisze nieliniowiec Calder, pierwszy pilot, w anonimowym liście do dowódcy¹³. Pre-

¹² A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, dz. cyt., s. 237.

¹³ S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków 1968, s. 326.

czyjny plan androida, by zniszczyć ludzką załogę statku przez zaaranżowanie sytuacji pozornie bez wyjścia, która wykaże wyższość maszyny nad człowiekiem, udaremnia komandor Pirx. Udaremnia — paradoksalnie przez swą ludzką bezradność. Calder przegrał, gdyż zbyt wysoko ocenił Pirxa, bo — używając słów autora — doskonale orientując się w mechanice niebieskiej, nie orientował się w mechanice psychicznej człowieka.

Po dziesięciu z górą latach *Rozprawę* adaptuje Marek Piestrak. Film nosi tytuł *Test pilota Pirxa* i, niezamierzenie chyba, staje się także testem dla polskiej kinematografii. Trudno bowiem mówić o tradycji polskiej filmowej fantastyki, do której reżyser mógłby się odwoływać, ale od czegoś zacząć przecież należało... Znakomite opowiadanie Lema (autor słusznie obawiał się, czy z tego materiału literackiego da się zrobić film bez dużych zmian w fabule) zostało na etapie scenariusza niebywale spłycone, kalekie dramaturgicznie. Reżyser starał się, niejako na siłę, usensacyjnić fabułę i jednocześnie pozostać maksymalnie wiernym pierwowzorowi literackiemu. Tylko bezmiarem dobrej woli możemy tłumaczyć twierdzenie Andrzeja Kołodyńskiego, że film „w warstwie wizualnej nie ustępuje głośnym nawet pozycjom światowego kina”¹⁴, choć w tej samej recenzji krytyk pisze też o chałupniczym niejako kształcie polskiej produkcji. Filmowa ikonografia odwołuje się do rekwizytorni science fiction (obrazy kosmosu, pulpity sterownicze „Goliata”), choć przypomina, niestety, teatralną scenografię pierwszej serii *Star Treka*. Konstruowaniu androida w laboratorium Cybertronics, oczywiście, muszą towarzyszyć efekty znane z *Frankensteina* Jamesa Whale’a (1932 rok). Zbyt czytelny jest także adres odbiorczy: Piestrak zwraca się wyłącznie do młodego widza, który być może z satysfakcją przyjmie rozwiązanie o daniu nauzki bezczelnej maszynie, której coś się pomieszało w elektronowym mózgu. Niepotrzebnie także reżyser „poprawia” Lema: w zakończeniu filmu ujawnia, że nieliniowców było na statku więcej, ale jak widać pozostali nie cierpieli na manię wyższości...

Spotkanie z Hollywood — rozgrzeszenie Stevena Soderbergha

Reżyserzy hollywoodzcy nie cieszyli się sympatią pisarza, Lem nazywał ich „demonami spłyciarstwa”. Tego określenia używa także wnikliwy badacz twórczości pisarza Jerzy Jarzębski.

Zabiegi wiodące do inscenizacji wiążą się nieuchronnie z obawą przed reżyserem — tym demonem spłyciarstwa — który rad by pewnie z głębokiej i niejednoznacznej opowieści o zdarzeniach wy-

¹⁴ A. Kołodyński, *Miara na wyrost*, „Kino” 1979, nr 4, s. 11.

preparować zdarzenia same — i przyrządzić je w hollywoodzkim sosie¹⁵.

Druga adaptacja *Solaris* to produkcja Jamesa Camerona (*Terminator*, *Titanic*) reżyserowana wszakże przez Stevena Soderbergha, twórcę, którego można nazwać hollywoodzkim autorem filmowym (*Seks, kłamstwa i kasety wideo*, *Traffic*, *Erin Brockovich*). Reżyser, w nowofalowym rozumieniu autorskości, jest autorem scenariusza i zdjęć do tego filmu. Soderbergh wy-preparowuje z *Solaris* nie tyle zdarzenia same, ale raczej rozważa jeden z kardynalnych dla rozumienia powieści wątków. Mówiąc najprościej, amerykańskie *Solaris* jest filmem o miłości, a konwencja science fiction służy jedynie do wyartykułowania możliwości takiego, by tak rzec — pozagrobowego, spotkania kochanków. Soderbergh rozprawia zatem o sensie bezpowrotnie utraconej przeszłości, o dręczącym poczuciu winy, a także o tym, jak wiele jesteśmy w stanie poświęcić, by wykorzystać daną nam powtórnie szansę powrotu ukochanej osoby. Harey (Rheya) powraca jednak jako fantom utkany ze wspomnień Kelvina — a film, przez retrospekcje i wizualizacje marzeń sennych bohatera, jest w istocie metafizyczną medytacją nad miłością, śmiercią, tożsamością, rzeczywistością i złudzeniem. Kogo tak naprawdę kocha Kris Kelvin — Rheię czy może wspomnienie o niej? Zresztą — jaka jest różnica między tymi rodzajami miłości? Tak jak Lem zaprzecza romantycznej wierze zakochanych i poetów w potęgę miłości, która jest trwalsza niż śmierć, tak Soderbergh znajduje klucz do zrozumienia tożsamości Rhei w ukochanym przez nią poemacie Dylana Thomasa *A śmierć utraci swoją władzę* („...Choć zginą kochankowie, lecz nie zginie miłość; A śmierć utraci swoją władzę”). Krzysztof Loska, przywołując tekst Zygmunta Freuda *Żaloba i melancholia*, też uznaje wiersz Thomasa za kluczowy dla interpretacji filmu:

O ile praca żaloby skłania się do pogodzenia ze stratą i rezygnacji z utraconego obiektu, o tyle melancholia prowadzi do zachowań patologicznych. W przypadku *Solaris* mamy do czynienia z niezwykłym mechanizmem, który stwarza trzecią możliwość. Praca żaloby zostaje wykonana niejako *à rebours*, jej skutkiem nie jest bowiem pogodzenie się ze śmiercią bliskiej osoby, ale *apophrades*, czyli „powrót zmarłych”. Wszystko to pozostaje w zgodzie ze specyficzną interpretacją zdarzeń fabularnych, jaką odnajdziemy w wierszu walijskiego poety [...]¹⁶.

¹⁵ J. Jarzębski, *Posłowie*, w: S. Lem, *Przekładaniec*, Kraków 2000.

¹⁶ K. Loska, *Filmowe i telewizyjne adaptacje utworów Stanisława Lema*, dz. cyt., s. 86.

Tak potraktowana fabuła zostaje dopełniona wyrafinowaną warstwą obrazu. Soderbergh stosuje odmienne rodzaje obrazowania dla retrospekcji, marzeń sennych i rzeczywistości stacji kosmicznej. Niezwykłość opowieści nie zawiera się w „gotowej” ikonografii gatunku (reżyser odzegnował się zdecydowanie od konwencji science fiction), ale w starannie przemyślanej koncepcji plastycznej filmu, sugestywności muzyki i rozwiązań montażowych (Soderbergh sam montował film). To pierwsze spotkanie z Hollywood mile pisarza zaskoczyło. Ale też, wbrew wcześniejszym doniesieniom o zamiarach Camerona, film zrobił reżyser zwany „cudownym dzieckiem amerykańskiego kina niezależnego”, wielbiciel książki Lema, ale także wielki admirator adaptacji Andreja Tarkowskiego. Film nie zachwyił pisarza, ale skłonił do wyrażenia zdumiewająco wyważonego sądu: „Uważam, że dopóki adaptacja nie wykracza otwarcie przeciwko duchowi oryginału, nie przekręca ani nie zaprzecza zawartej tam interpretacji świata, każdy twórca ma prawo podążać swoją własną drogą”¹⁷.

Zaprezentowane powyżej adaptacje są wyborem z kilkunastu. Zdecydowałam się bowiem na ujęcie, które można nazwać w pewnym sensie opisem filmowych modeli adaptacji. Zatem celowo pominęłam adaptacje telewizyjne, w tym także adaptację opowiadania *Czy pan istnieje, mr Johns?* dokonaną przez Andrzeja Wajdę (*Przekładaniec* z 1968 roku) ze scenariuszem autorstwa Stanisława Lema (najwyżej ocenianą przez pisarza). Gdybym jednak miała przywołać legendarny przeciwieństwo *Przekładaniec*, to sądzę, że swe powodzenie zawdzięcza nie tylko krótkiej, zwartej formie prezentacji świata przedstawionego, rządzonego przez dynamikę groteski, ale przede wszystkim genialnej roli Bogumiła Kobieli. Nie pisałam też o adaptacji utworów spoza paradygmatu fantastyki (*Szpital Przemienienia* Edwarda Żebrowskiego) czy odwołujących się do konwencji thrillera połączonego z opowieścią grozy (*Śledztwo* Marka Piestraka), bo interesowało mnie jedynie spotkanie science fiction literackiej i filmowej.

„O adaptacji można w nieskończoność” powiada Alicja Helman¹⁸. Nieskończenie można zatem dywagować o sposobach adaptacji (tych dokonanych i tych możliwych) fantastycznonaukowej prozy Stanisława Lema. Na jedno wszakże warto zwrócić szczególną uwagę: najbardziej interesujące ekranizacje to te, których twórcy nie sięgnęli do konwencji gatunku filmowego science fiction; ekranizacje odbiegające w znaczny sposób od pierwowzoru, ale jednocześnie twórczo rozwijające jego sensy.

Dr **Agnieszka Nieracka** pracuje w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

¹⁷ *Rzeczywistość jest ciekawsza*. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Łukasz Maciejewski, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 185.

¹⁸ A. Helman, *O adaptacji można w nieskończoność*, „Kino” 1997, nr 6.