

Maciej Parowski

Lem w kinie

Postscriptum nr 1(51), 141-145

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.

Maciej Parowski

Lem w kinie

Stanisław Lem (1921-2006) przewyższał pisarską popularnością Henryka Sienkiewicza, ale w przeciwieństwie do autora *Pana Wołodyjowskiego*, *Po-topu*, *Krzyżaków*, *W pustyni i w puszczy* — miał mniej szczęścia do kina. Sam fantastycznego kina światowego zdecydowanie nie cenił, nawet filmowych dokonań z najwyższej półki, dostrzegając w nich gry banałami i eksplozje efektów.

Wszystkie ekranizacje swej prozy, poza *Przekładanćcem* (1968) Andrzeja Wajdy, uważał za nieudane. O znakomitej adaptacji *Szpitala Przemienienia* (1978) Edwarda Żebrowskiego, o cenionym przez miłośników fantastyki oryginalnym *Solaris* (1972) Andrieja Tarkowskiego wyrażał się z zadziwiającym lekceważeniem, bo reżyser z jego fascynacji tajemnicami kosmosu zrobił liryczną przypowieść o tęsknocie za Ziemią. O socrealistycznej *Milczącej gwiazdzie* (1959) Kurta Maetziga wg *Astronautów* źle mówi Lem i krytyka, choć miłośnicy sentymentalizują tę ekranizację. Lem chciał kina wielkiego, mądrego, wręcz dosłownie wiernego swojej prozie, a wszystko to okazywało się niemożliwe.

Lema pisarza, intelektualistę, wizjonera, filozofa... interesowały idee, byty kosmiczne, postępy technologii, pułapki cywilizacji, konfrontacje kosmicznych inteligencji, olśniewające wielopoziomowe gry językowe — film zdawał się nie dysponować dla tych spraw językiem ani stanowić dla nich arenę. W odwrotną stronę magia działała znakomicie — reżyserzy marzyli o filmowaniu jego dzieł — ale ten fakt mało dla pisarza znaczył.

Także kino wysokie, kino w ogóle, właściwie nie funkcjonuje w Lemowej eseistyce jako system kulturowych odwołań. W fundamentalnej dla miłośnika fantastyki *Fantastyce i futurologii* kino zajmuje mało miejsca. Znaj-

dziemy tu krótką uwagę o Brigitte Bardot jako nosicielce końskiego ogona i o Marilyn Monroe oraz Elizabeth Taylor jako pięknych bohaterkach cudzych opowiadań. Rasowym reżyserem, do którego Lem się odwołuje w dwu opasłych tomach, pozostaje tylko Kubrick jako twórca *Mechanicznej poramańczy* i *Doktora Strangelove'a*. Orson Welles występuje tu jedynie w roli twórcy słuchowiska (według Wellsa), Robb Grillet jako przedstawiciel *nouveau roman*.

Pisarz sprawia więc w *Fantastyce i futurologii* wrażenie, że w swoim widzeniu kina zatrzymał się na chłopięcym etapie zafascynowania pięknymi aktorkami. Usprawiedliwieniem pisarza mogłaby być data wydania książki (1969). Największe osiągnięcia estetyczne i intelektualne filmowa fantastyka miała przed sobą. Ale fakty są takie, że i w niosącym wspomnienia z młodości *Wysokim Zamku* poświęca Lem nieskończenie więcej miejsca pasji do słodyczy, majsterkowania, katarynek, wesołych miasteczek, samochodów, herbów i fabrykacji oficjalnych legitymacji niż kinu. Właściwie mamy tu tylko jedną filmową scenkę, kiedy ukontentowany mały Staś Lem wali ojca łokciem w bok podczas projekcji *Frankensteina* i *King Konga*. Trafny wybór repertuarowy, nawiasem mówiąc, skutecznie formujący przyszłego mistrza science fiction.

Za występującym również później brakiem fascynacji kryje się być może Lemowy maksymalizm i uczucie zawodu. W *Obłoku Magellana* opowiada Lem o funkcjonującej na statku kosmicznym wideoplastyce (skrzyżowaniu filmu, powieściopisarstwa, plastycznej i barwnej telewizji).

Z pomocą tzw. genotoforu, będącego dla twórcy tym, czym fortepian dla muzyka, artysta może tworzyć wszystko, co tylko zdoła pomyśleć. Może więc budować dramaty i komedie, rzeczywiste historie osób bądź baśnie dziejące się w fikcyjnych światach, może konstruować istoty na pół roślinne i na pół zwierzęce, a wszystko dzięki nakładaniu się świetlnych pól powstających przy grze na genotoforze...

Kino prosto z głowy? Montujące się samo? Kino jako bezpośrednia realizacja myśli? To bardzo miła i bardzo nieprawdopodobna pisarska utopia. Nawet kino komputerowe nie jest, nie stało się tym, co Lem naiwnie i maksymalistycznie projektował w 1957 roku. Ekran nie pokaże tego, „co pomyśli głowa”, bo „wyświetla” obrazy, nie myśli. A jednak w tej fantastycznej wizji dotknął Lem swej ekscytującej idei fantomatyki (dziś *virtual reality*). I jakoś zwiastował interesujące formalnie — *Burzę mózgow* Douglasa Trumbulla i *Aż na koniec świata* Wima Wendersa.

Powtarzające się konflikty Lema z filmowcami, z Tarkowskim, z Żebrowskim (skrytykowaną przez Lema wersję *Szpitala Przemienienia* wielu uważa za znakomitą), sprowadzają się do jednego: Lem uważa, że pisarz jest właścicielem swych przesłań i puent, że co zostało napisane, powinno być sfilmowane. Tymczasem kino, jak chciał Tarkowski, jest procesem wtórnej kreacji, jest przekształcaniem sztuki przez sztukę. Nie prostą obrazkową repliką prozy.

W wywiadzie dla *Kina* z października 2000 r. Lem wyznaje, że podczas prac nad scenariuszem *Solaris* nawymyślał Tarkowskiemu od „duraków”. Ciekawe zdarzenie otwarte na różnorodne interpretacje. Oto pisarz wrzeszczy na filmowca — wspaniale. Polak ochrzania Rosjanina — jeszcze lepiej. Ale — uwaga — to polski racjonalista ruga rosyjskiego artystę/mistyka... Czy trzecia wersja tej sceny podoba się państwu tak samo jak dwie pierwsze? Za filmową wersją *Solaris* stoi gra uczuć, poetyckie (a może wręcz religijne) wizjonerstwo, protest przeciw spętaniu technologią, tęsknota za Ziemią, za naturą. U Lema jest raczej wola poznania, badanie granic postępu... Może dobrze, że mamy dwie wersje, dwa ideowe warianty tej opowieści.

Karol Irzykowski mówił o kinie w *X Muzie* jako „widzialności obcowania człowieka z materią”. Wesołek kontestator — jak Chaplin, komediant smutas — jak Keaton, zmagają się tu z przeciwnościami losu. Na ekranie ukazują się owe przeciwności jako zbuntowane przedmioty, jako różne kataklizmy bądź innych ludzi, przeciwników bohatera. O dziele Lema natomiast krytyka mówi, że jego istotą jest starcie rozumu ze światem materii, że wyobrażenia staje się tu pretekstem do formułowania zagadnień humanistycznych. Niestety, rozum i zagadnienia humanistyczne są to, że tak powiem, obiekty, które się ciężko filmują. Chyba że zostaną przedstawione tak enigmatycznie, tajemniczo i tak zmitologizowane w obrazku, jak udało się Kubrickowi w *2001: Odysei kosmicznej*, która pozostaje dla Lema niedościgłym wzorem filmowej fantastyki.

W kinie grają charaktery i emocje, choć samo kino jest sztuką bardzo precyzyjnie konstruowaną. Proza to samotne poszukiwanie w ciemnościach. Film jest kreacją zbiorową; scenarzyści, aktorzy, autorzy zdjęć, twórcy scenografii i tricków — mają tu równie wielką i twórczą robotę do wykonania, jak reżyser i scenarzysta. Wszystko to stanowi zaprzeczenie metody, typu umysłowości i rodzaju talentu Lema. W jego prozie mamy raczej idee, problemy, wspaniały dowcip słowny niż barwne charakterystyczne postacie.

W *Filozofii przypadku*, w *Okamgnieniu* napomyka Lem krótko o swoim procesie twórczym — otóż zaczynał pisanie powieści bez znajomości zakończenia, rzucał się na głęboką wodę i płynął. Filmowcy tak nie pracują — scenariusz to proces precyzyjnego konstruowania drabinki wydarzeń, bu-

dowania punktów zwrotnych, podporządkowanych ostatniej scenie. Poza tym Lem jest prozaikiem indywidualistą. Ideałem człowieka kina pozostaje natomiast ktoś taki, jak Wajda, artysta egzaltowany, pozawerbalny (to znaczy wizualny), stymulujący innych, słuchający i słuchany przez innych, potrafiący wziąć od nich wszystko, co najlepsze.

Ukazał się niedawno w *Dzielałach zebranych* tom *Przekładaniec* (Wydawnictwo Literackie 2000) zawierający teksty Lema pisane dla kina, radia i telewizji. Filmowe otwarcia i zakończenia, to znaczy uwzględniające specyfikę ekranu i możliwości kamery, mają tam tylko scenariusze *Pamiętnika znalezionego w wannie* oraz *Kataru*. Jedno i drugie podpisał Lem wspólnie z Janem Józefem Szczepańskim. To znaczy, jak podejrzewam, bo zaważdziłem o branżę, akceptował tylko pracę adaptacyjną kolegi-pisarza-scenarzysty.

Reszta tekstów zaleca się dowcipem słownym, ale nie filmową narracją. Nawet scenariusz *Przekładaniec* odsłania walory tego utworu jako słuchowiska radiowego raczej, tylko końcowa kreacja Kobieli grającego postać „złożoną naraz z dwóch mężczyzn i kobiety, z nieokreśloną bliżej domieszką psa” (Jerzy Jarzębski w posłowniu) czyniła z tego dzieło filmowe. Słuchowiska o profesorze Tarantodze przywodzą na myśl sceniczną mowę Mrożka i Dürrenmatta. We wspomnianym *Pamiętniku znalezionej w wannie* wyzuwa się parantele z Mrożkiem, z Kafką.

Szałeństwa językowe, dowcip, paradoksy intelektualne, kabaretowe szyderstwa ze śmieszności PRL-u, z umysłowego ograniczenia naukowców rozsiane po całym tomie dowodzą zainteresowania Lema teatrem absurdu. Na pewno nie kinem. W przeciwieństwie do Conan Doyle’a, który chciał pisać na scenę, a musiał trzaskać przygody Sherlocka Holmesa — Lem o kinie nie marzy, a scenariuszy próbował dlatego tylko, że go przecie zmuszano. Podobnie jak w starym dowcipie — i ona go nie chciała, i on jej nie chciał, i rodzice się nie zgodzali.

Powiedziawszy to wszystko, chciałbym zauważyć — ani Lemowi nie stała się krzywda, ani on tego tak nie odbierał. Krąg pisarzy znaczących (ba! wielkich), lecz niefilmowych jest bardzo duży. Na pewno należy doń Kafka, Conrad, chyba Borges, Vonnegut. Na najbardziej chandlerowski wygląda film, którego nie nakręcono wcale na podstawie prozy Chandlera, a mianowicie *Chinatown* Romana Polańskiego. Wiadomo, jak poszło kinu z Sapkowskim, ale już z Dickiem o wiele lepiej; więcej niż przyzwoicie wypadł też na ekranie Tolkien, co zawdzięczamy fascynacji i pieczołowitości Petera Jacksona. To jest zawsze loteria.

W dodatku, zauważył, Lem pośrednio oddziałal jednak na fantastyczne kino, choć większość filmów nakręconych na podstawie jego prozy nie trzy-

mała technicznych (*Test pilota Pirxa*, 1978, Marka Piestraka), bądź artystycznych (jednak *Solaris*, 2002, Stevena Soderbergha) standardów. U nas chcieli go filmować najwięksi — Wajda podchodził do *Kongresu futurologicznego*, *Powrotu z gwiazd*, do *Pamiętnika znalezionej w wannie*; Piotr Szulkin marzył o *Masce* z Krystyną Jandą w roli robocicy zakochanej w swojej ofercie i pragnącej mieć z nią dziecko. Niewykluczone więc, że doczekamy jeszcze ekranowego arcydzieła na podstawie prozy Stanisława Lema, ale będzie to najpewniej owoc literackiego zakochania, a nie literalnej wierności.

Zresztą na dobrą sprawę najcenniejsze utwory Lema właściwie doczekały się ekranizacji. *Dzienniki gwiazdowe*, a zwłaszcza najważniejszą *Podróż jedenastą* sfilmował przecież Godard, dając filmowi dla niepoznaki tytuł *Alphaville*. Filmowa wersja kilku wątków *Cyberiady* to wypisz wymaluj... *Matrix*. Ekranizację *Głosu Pana* tylko dla zmyłki nazwał Zemeckis *Kontaktem* według Karla Sagana. Niektóre przetworzone partie „*Niezwykłego*” rozpoznamy przy odrobinie dobrej woli w pierwszym *Alienie* Scotta. *Dyskretny urok burżuazji* Bunuela ewidentnie rozwija motyw *Doskonałej próżni*, konkretnie tekstu *Simon Merril: „Sexplosion”*. Wiele momentów *Pamięci absolutnej* ze Schwarzeneggerem przypomina niepokojące motywy Lemowego *Powrotu z gwiazd*. Z kolei zanim Lem napisał *Solaris* (1961), to Fred M. Wilcox już przeniósł trawestację tej powieści na ekran pod tytułem *Zakazana planeta* (1956).

Kultura jest jednością, dziedzina wyobraźni jest tworem zbiorowym, wielki pisarz udziela owej sferze swego ducha, a ten krąży, kędy chce. Niefilmowość Lema nie jest faktem — jest metaforą, kryptonimem, żartem, paradoksem. To znaczy — także faktem.

Maciej Parowski, pisarz science fiction, dziennikarz, publicysta, zastępca redaktora naczelnego „Nowej Fantastyki”, prowadzi w niej dział literatury polskiej, redaktor naczelny „Czasu Fantastyki”.