

FENOMEN »SOLARIS« U KNJIŽEVNOSTI I FILMU

Snežana J. Milojević

UDK 821.163.42.09Jarak, R.-31
791.43:82-31

Središnja je tema ovog rada roman *Put na Solaris* Rade Jarka, u kojemu je na nultoj stranici autorski zapis da je riječ o *hommageu* Stanislavu Lemu i Andreju Tarkovskom. Osim što je u ovom istraživanju neminovan osvrt na arhitekst ideje o nepoznatom planetu koji se poigrava onima koji ga bezuspješno istražuju – roman *Solaris* Stanislava Lema – u obzir su uzete i dvije relevantne filmske ekranizacije čiji su autori Andrej Tarkovski i Steven Soderbergh. Međutekstovne relacije (ako svaku od spomenutih formi umjetničkog izraza odredimo kao kulturalni tekst) propituju se kroz određene konstante različito artikulirane u svakoga od spomenutih autora. Neke od njih su: odnos umjetnosti i znanosti, smisao i svrha nastojanja da se uspostavi kontakt s drugim i drugačijim svjetovima, kao i komunikacija između autora spomenutih kulturalnih artefakata, čiji se fon temelji na odabiru intertekstualnih veza u kulturnim scenama koje predstavljaju krešendo promišljanja određene ideje. Značajno je i to što se protagonist (Kris Kelvin) u romanu Rade Jarka vraća na Zemlju (druga polovica romana vezana je za ovaj kronotop), koja je tijekom njegove odsutnosti dobila jasne distopijske obrise. Sam kraj romana, iako nosi stanovitu dozu optimizma u svoj bizarnosti »novoga vrlog svijeta«, u dubinskom smislu korepondira sa *Stalkerom* Tarkovskog.

Ključne reči: komunikacija; Drugost; znanost; umjetnost; znanstvena fantastika; distopija; transmedijalnost; intertekstualnost.

Roman *Solaris* Stanislava Lema smatra se klasikom žanra naučne fantastike i to perioda, kako Brus Sterling ističe, kada je »naučna fantastika [...] postala sofisticiranija, urbanija i satiričnija, sa sirovom tehnofilijom koja je opadala u korist antropološki zasnovanih spekulacija o društvima i kulturama« (Sterling 2005). Srodna skretanju ka antropocentričnosti je i središnja tema stvaralaštva Stanislava Lema – komunikacija: »Njegovi romani *Solaris*, *Glas gospodara*, *Nepobedivi* i *Fijasko* dele motiv nemoći smislenog saobraćanja sa (opipljivom, pretpostavljenom ili nagoveštenom) vanljudskom inteligencijom, ali i duboko preispitivanje motiva na kojima počiva naša želja da istražujemo kosmos« (Janković 2016).

U romanu *Solaris* plemenita namera – da se uspostavi kod sa Drugošću – okeanom-planetom pod nazivom Solaris, preinačava se u duboko spoznavanje sebe samih, kada tajno postaje javno – najintimnije želje članova tima istraživačke stanice, nejasnim dejstvom ispitivane planete, bivaju otelovljene u bića koja oni međusobno, konspirativno, nazivaju *gostima*.¹ Vidljivost potisnutog ih mentalno neuravnotežava – jedan od naučnika se odaje alkoholu (Snaut) drugi postaje analitički krut i nepokolebljiv (Sartorijus), treći izvršava samoubistvo (Gibarian), a protagonista Kris Kelvin, iako pouzdani pripovedač, anksiozni je informator o dešavanjima na svemirskoj stanici.

Budući da je reč o novom i nepoznatom, u vezi sa čim ima malo egzaktnih podataka² – svaki zaključak je na izvestan način generisan percepcijom raskošnih, ali ljudskim moćima ograničenih umova. Postavljanje mnogih pitanja – da li je razumevanje u kontaktu sa inteligencijom druge vrste moguće; da li čovek istražuje vanzemaljsku inteligenciju ili je proces suprotno usmeren; da li je čovek čezne za upoznavanjem nepoznatog i drugačijeg ili samo traži svoje ogledalo (kako tvrdi Lemov Snaut); da li je solaristička, surogat vrsta večnosti³ nešto dobro ili loše...

¹ U referentnom srpskom prevodu čiji je autor Predrag Obućina. U knjizi *Stanislav Lem* Ričard Zigfild (Zigfeld 1985) ih imenuje kao »Phi-creatures« (Fi-stvorenjima).

² Na primer, da krv matriksa uništava kiselinu, a ne obratno – kao što bi to bio slučaj sa ljudskom krvlju; nejasnog i traumatičnog susreta sa džinovskom bebom od strane smenjenog istraživača Bertona i sl.

³ Prema Lemovom romanu, klonovi stvoreni dejstvom planete Solaris neuništivi su do osmišljavanja anihilacije.

istovremeno su okvir iskazivanja i različitih filozofsko-religioznih stanovišta. Zato i sam Lemov roman koji obiluje faktografijom iz naučnog domena, deluje solipistički, jer se svako od istraživača – uprkos razmeni informacija – drži ličnog iskustva (i obrazovanja). Na drugoj strani, kako sam Stanislav Lem u svojoj knjizi eseja kaže: »Teškoće u uspostavljanju kontakta između ljudi i okeana... mogu predstavljati odnose između pojedinca i društva« (Lem 1970: 372).⁴

S obzirom na brojne i raznovrsne obrade ove teme, u ovom istorijskom trenutku može se govoriti o fenomenu »solaris« i njegovim različitim interpretacijama, u okviru kojih različite autorske intencije daju primat različitim podtemama. Iako naučna fantastika proizlazi iz čovekove fascinacije naučnim otkrićima – Lemov roman razotkriva suprotno – tomovi knjiga takozvane *solaristike* reprezentuju svu ispraznost višedecenijskog posvećenog rada najelitnijih naučnika vojnih svemirskih snaga. Senzacionalnih otkrića nije bilo, iako su svi oni bili spremni da se odreknu svega i provedu svoje živote u blizini nepoznate planete, verujući da njihova žrtva i odricanje imaju esencijalan značaj za čovečanstvo.

Istraživači koji su doživeli nezemaljska iskustva poput Bertona (čuveni Bertonov izveštaj koji zauzima dobar deo početka filma Tarkovskog) bivaju različito protumačeni od strane onih koji takva iskustva nemaju, pa čak i kao šizofrena racionalizacija viđenog. Zato su stanovnici svemirske postaje surevnjivi prema povratku na zemlju – Snautova reakcija je, kako Ričard Ziegfeld ističe, apriori šizoidna – on od kolega krije svog *gosta*, nije jasno da li je uopšte u pitanju matriks ljudskog bića. Dakle, Snaut će radije ostati na Solarisu nego se vratiti na zemlju jer zna, da bi onima sa zemaljskim iskustvom stvarnost svemirske stanice Solaris zvučalo kao nonsens, a on bi bio proglašen ludim (Ziegfeld 1985: 52).⁵

⁴ O inferiornosti i nemoći pred Drugošću Ilija Bakić zaključuje: »On jasno stavlja do znanja koliko su svemirski brod i astronauti beznačajni u svekolikom Univerzumu i koliko su smešne ideje o nadmoći ljudske vrste i njenoj sposobnosti da sve sa čim se sretne shvati, objasni i iskoristi. A u sledećem koraku pisac jeretički otvara mogućnost da sami ljudi budu posmatrani i proučavani« (Bakić 2011).

⁵ »Snow retreats into a schizoid shell, refusing to acknowledge the validity of his visitor and having decided to wait-essentially unchanged-on Solaris for a possible solution to his problems about the planet. He prefers this option to that of returning to Earth where he would be labeled insane for revealing what he knows.« (Ziegfeld 1985:52)

Zbog svih tema koje ovaj roman pokreće, Zoran Đukanović tvrdi da *Solaris* »svakako nije svodiv na naučnu fantastiku, ali ni na filozofski problem. Još da je teže redukovati na medijum – film ili štampani tekst. Solaris je situacija [...] ljudska situacija dovedena u samo jako izmenjene okolnosti« (2003). Ovo umnožavanje značenja fenomena »solaris« podatno je tle za različita preispitivanja Lemovog sižea. U vezi sa transformacijom teksta usklađenom sa drugim medijumom funkcionalan je termin adaptacija. O zajedničkim imeniocima adaptacije književnog teksta u film Linda Hačion navodi: »Svi ovi adaptatori svoje priče kazuju na sebi svojstvene načine [...] Priče koje kazuju, međutim, odnekud su preuzete, nisu nanovo smišljene. Slično parodijama, i adaptacije obeležava neskriven odnos s prethodnim tekstovima, koji se obično indikativno nazivaju 'izvornicima'« (Hačion 2021: 71). Kao što se solaristika prevashodno zasniva na opisu viđenog (doživljenog) i ličnoj reakciji ljudi u susretu sa novim i nepoznatim, tako i različite adaptacije pomenutog sižea nosi snažan pečat njihovih autora. U ovom radu uzeta su u obzir još tri relevantna umetnička ostvarenja zasnovana na istovetnom sižeu – filmovi istoime-nog naslova čiji su reditelji Tarkovski⁶ i Sodeberg, kao i roman Radeta Jarka *Put na Solaris*.

FILMSKE ADAPTACIJE *SOLARISA*

Hronološki gledano, prva u nizu je ekranizacija Tarkovskog, čiji je on i reditelj i koscenarista. Osim nezadovoljstva samog Stanislava Lema pripitomljavanjem inicijalnog teksta od strane Tarkovskog,⁷ kao i filmske slave koja počinje

⁶ Godine 1968. u SSSR-u emitovan je televizijski film Borisa Nirenburga *Solaris*, koji je, međutim, prošao nezapaženo.

⁷ Lem se »nije slagao sa Tarkovskim, pripisujući mu da zagovara ideju da čovek treba da ostane na Zemlji« (Bakić 2011). U skladu s tim je sledeći navod: »Finally the Solaris ocean generates island from Kelvin's memories, including the house where he grew up, just as, his father explained early in the film, he built that house as a reproduction of his own childhood. 'I don't like anything new', his father says. You know this is Tarkovsky speaking – a man who takes us on a space odyssey that ends in a Russian dacha [Konačno, okean Solaris stvara ostrva iz Kelvinovih sećanja, uključujući kuću u kojoj je odrastao, baš

Kanskim priznanjem, Tarkovski je uspostavio određene strukturalne elemente koji će u ostalim navedenim tekstovima kulture biti neizostavni kompozicioni elementi. Pre svega to je istovetni početak i kraj – koji iako u vizuelnim (i zvučnim elementima) jeste identičan, svojom različitosti u detaljima indukuje određene refleksivne komponente.

Početak filma Tarkovskog čine usporeni kadrovi šetnje kroz maglovitu jutarnju prirodu, kao priprema za polazak u svemir od strane Krisa Kelvina, čime se ovaj film i završava. Završetak predstavlja i kulminaciju insistiranja na hrišćanskom podtekstu poimanja života i sveta (što je tipično za Tarkovskog) – Kris Kelvin, poput bludnog sina kleči pred ocem i traži oprostaj. Kraj Sodebergovovog filma – sada već maniristički – identičan je početku, a različitost u onome što se može odrediti kao Sodebergov lični pečat, jeste kraj u kojem se supružnicima sve oprašta. Antropocentrični karakter Sodebergovog mogućeg sveta, bez dubokog promišljanja i pokajanja, s kategorijom želje kao suplementom logosa, bez promišljanja i pokajanja – identičan je New age filozofiji.

Tarkovski uspostavlja još jedan narativni princip – intertekstualnu komunikaciju sa kanonizovanim tekstovima kulture. Te tako u kulturnoj sceni obeležavanja Snautovog rođendana u biblioteci stanice, u okviru narativa kojim favorizuje metafizičko na uštrb fizičkog, kao i umetnost na uštrb nauke, Kris Kelvin čita odlomak iz *Don Kihota*. Ova scena, osim prvog asocijativnog impulsa – istraživanja svemira kao donkihotovskog poduhvata – sadrži i dublje simboličke slojeve koji se tiču aktuelnih neobjašnjivih dešavanja povezanih sa čovekovom svešću i podsvešću, misaonim aktivnostima koje postaju obrazac za integrisanje *gostiju* od strane okeana-planete. Biblioteka obiluje i likovnim artefaktima – čitaonica je jedina prostoriya na svemirskom brodu koja je osmišljena u zemaljski pretpostavljenoj formi:

Autor Andreja Rubljova posebno insistira na stavu prema kojem se ideja beskonačnosti ne može iskazati rečima, pa čak ni približno opisati – ali može biti pojmljena kroz umetnost koja 'beskonačnost čini dodirljivim'. 'Apsolut je

kao što je, kako je njegov otac objasnio na početku filma, tu kuću sagradio kao reprodukciju sopstvenog doma iz detinjstva. 'Ne volim ništa novo', kaže njegov otac. Vi znate da to govori Tarkovski – čovek koji nas vodi u svemirsku odiseju koja se završava u ruskoj dači.« (Jones 2005)

dokučiv samo kroz veru i stvaralački čin', kaže Tarkovski,⁸ i ova naglašeno religiozna koncepcija dominira celokupnim promišljanjem umetnosti koju reditelj iznosi u svojim teorijskim tekstovima. (Vučinić 2012)

Vodeći dijalog sa Tarkovskim na datu temu, Sodeberg ističe u više navrata stihove Dilana Tomasa »Smrt neće imati vlast«, usmeravajući narativnu strategiju ka populističkoj ideji o ultimativnom opstanku veze (ljubavi u izvesnom smislu) između Krisa Kelvina i Hari (u njegovoj verziji je imenovana kao Rea).⁹ Pobedom se smatra ostvarenje želje pojedinca, bez osvrta na ključno pitanje da li je reč o stvarnom ili lažnom (surogat, matrix) odnosu.

Rediteljska intencija Tarkovskog insistira na tome da recipijent neprestano bude svestan kako je reč o kopiji (imitaciji) stvarne Hari – upokojene žene Krisa Kelvina. Na taj način, prikazuje kako prekoračenje granica ljudske prirode, čak i ako je moguće – postaje bizarna imitacija života. Reakcijom Solarisa nije samo uznemiren izvor, već i klon koji se odlikuje večnošću-suplementom – neprestano se vraćajući u svet živih, bez svoje volje i svog znanja. Intenzitet i koncentrisanost delovanja presuponira ideju da je reč o izvesnom obliku stvarnosti, u šta će i sam Kris Kelvin u jednom trenutku poverovati. To verovanje u laž je snažno, kao verovanje u istinu, što životu ljudi u blizini Solarisa daje obrise simulakruma.¹⁰

Nasuprot Tarkovskom, Sodeberg insistira na ubedljivosti utvara – na identičnosti kopije sa originalom, što je osim u odnosu Krisa Kelvina prema gostu Reji (Hari), podcrtano na samom kraju filma, kada Sodebergov Snaut objašnjava Kelvinu kako on nije original već kopija – što je tokom filma nevidljivo. Tek glasno izgovorenom samokarakterizacijom gledaocu postaju dostupni (vidljivi) i određeni stvarnosni elementi koji izjavu matriksa potvrđuju. Na taj način Sodeberg relativni-

⁸ Autor ovde aludira na knjigu Tarkovskog, u srpskom prevodu pod naslovom *Vajanje u vremenu* (Tarkovski 2014).

⁹ Rea – po grčkoj mitologiji žena vladara Univerzuma.

¹⁰ »Ne radi se više o imitaciji, ni o dupliranju, pa čak ni o parodiji, radi se o zameni stvarnog njihovim znacima, tj. o jednoj operaciji odvratanja od svakog stvarnog procesa, njegovim operatormim dvojnikom, metastabilnom, programatskom, nepogrešivom, označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija.« (Bodrijar 1991: 6)

zuje kategorije istinitog i stvarnog – ostavljajući prostor da ideologija s kraja filma bude prirodan tok događajnosti u novoj normalnosti.

I pored suštinske različitosti, pomenuta tri teksta kulture – roman Stanislava Lema, kao i filmovi Tarkovskog i Sodeberga – ostaju u okvirima istog sižea: U orbiti okeana-planete Solaris, nalazi se istraživačka stanica u koju dolazi i Kris Kelvin, kako bi zamenio psihologa Gibarijana. Gibarijan je izvršio samoubistvo, a Kelvin u svemir odlazi nameravajući da posvećenim radom anestetizira bol zbog umrle drage (koja je takođe izvršila samoubistvo). Na stanici su već neko vreme Snaut – kibernetičar koji se odao alkoholu i Sartorijus – rigidni astrofizičar koji se gnuša »dostojevštine«, poptuno posvećen istraživanjima (Snaut ga naziva Faustom). Oni nisu sami, iako bi tako trebalo da bude – posle dejstva X zracima na okean Solaris, došlo je do pojave *gostiju* koji imaju sposobnost regeneracije i nultu toleranciju prema odvajanju od svog, uslovno rečeno, izvora.

PUTEVI ADAPTACIJE

U prethodnom delu rada reči je bilo o uobičajenim putevima adaptacije – kada se književno delo prilagođava novom mediju – filmu. Kako Linda Hačion zapaža:

Savremene popularne adaptacije se u akademskoj kritici podjednako kao i u novinskim prikazima najčešće s nipodaštavanjem ocenjuju kao drugo-razredne, derivativne, [...] u napadu na filmske adaptacije književnih dela upotrebljavaju se, međutim, jače i izričito moralističke reči: »prčkanje«, »petljanje«, »skrnavljenje« (navedeno u McFarlane, 1996: 12), »izdaja«, »izobličavanje«, »izopačavanje«, »neverstvo« i »obesvećenje« (pronađeno u Stam, 2000: 54). Prelazak s književnog na filmski i televizijski oblik nazvan je čak i prelaskom na »svojevoljno inferiorni oblik kognicije« (Newman, 1985: 129) (Hačion 2021: 71).

Navodi i reči Virdžinije Vulf koja, govoreći o transmedijalnom postupku, navodi da je to uproščavanje književnog dela; film naziva parazitom, a književnost njegovim plenom i žrtvom (isto). U vezi sa datim navodom, a u okvirima ovog rada, nužno je preispitati kategoriju žrtve. U vezi sa tipskim transponovanjem ro-

mana u film, Virdžinija Vulf, držeći se kategorije kvaliteta, potvrđuje tezu koja predstavlja opšte mesto – da je knjiga umetnički relevantnija od filma. Međutim, kada je reč o ovde propitivanim tekstovima kulture, treba ukazati da je, posmatrano sa aspekta lojalnosti početnoj ideji, paratekst žrtva – novonastala forma narativa o istom nije ideološki, estetski i formalno identična. Relevantno vrednovanje filmova, prevashodno filma Tarkovskog, govori o tome da je reč o samosvojnem umetničkom delu autentičnih kvaliteta, baš zato što autorska instanca nije ostala u senci Lemovog romana.

U romanu Radeta Jarka – *Put na Solaris* – susrećemo se sa različitošću u kojoj se može govoriti na više nivoa. Prva osobenost je to što je u ovom slučaju reč o prilagođavanju filmskog narativa književnom. Iako bi se pronicljivim čitanjem na marginama nekih od stranica Jarkove knjige mogla upisati beleška – jasno referira na Lemov roman – predominantna je intertekstualna povezanost sa Tarkovskim. Jarak i kompoziciono sledi model Tarkovskog – isti početak i kraj – takođe, istovetni kraj ima svoje refleksivne interpolacije. Jarkov roman je istinska oda Tarkovskom, ali ovakva vrsta pijeteta ne umanjuje osobenost napisanog.

Prekoračujući okvire sižea, Jarak Krisa Kelvina vraća na zemlju – uznemirujuće drugačiju – budući da protok vremena u svemiru i na zemlji nije istovetan. Ovakav apendiks osnovnoj priči, kome bi se kao predložak mogla uzeti Bertonova petominutna vožnja monotonoim gradskim petljama u sumrak iz filma Tarkovskog, Jarkovom romanu, osim već istaknutih naučnofantastičnih elemenata, daje i jasnu koncepciju distopijskog narativa.

Jarak svoj tekst podređuje i ostalim uspostavljenim narativnim strategijama – intertekstualnim akcentima u razjašnjenju ključnih scena – pa tako kao knjigu nad knjigama (što u slučaju Tarkovskog biva *Don Kihot*, a u slučaju Sodeberga knjiga pesama Dilana Tomasa), ističe knjigu japanskog pisca Jukia Mišime *Mornar koji je izneverio more*. Uz taj navod opisuje i deo piščeve biografije – Mišima je izvršio sepuku, a onda su mu pomoćnici odsekli glavu, što predstavlja samo predvorje oneobičavanja – ono istinsko se dešava u susretu sa Snautom (Stout kod Jarka), preciznije, narativnom informacijom da on govori japanski. Oslanjajući se na detaljni popis istraživača takozvane solaristike koju čini Stanislav Lem, Jarak Kris Kelvin u biblioteci iščitava radove Nikole Tesle o elektromagnetizmu, čime, osim

ironijskog otklona, zaobilazi tautologiju – približavajući tekst o dalekom i nepoznatom poznatim autorima i teorijama (Jarak 2023: 92).

Osim ključne različitosti – da se drugi deo romana tiče drugog hronotopa, uočljiva je i različitost u imenovanju junaka: Kris Kelvin zadržava svoje ime kao esencijalnu osobinu, Hari je Khira (Kira), Berton se u ovoj verziji *Solarisa* zove Goremjedov, Snaut – Stout, dok je Sartorijus imenovan kao Palumbo.¹¹ U kompozicionom smislu, inovacija je i dnevnik Krisa Kelvina gde u prvom zapisu piše kako se oseća kao uljez među ludacima; posle posmatranja snimka kolege – samoubice, meditira na temu šta je život, odlučivši se lakonski za ideju prihvatanja onoga što je stvarnost svemirske stanice, odustajući od velikih ideja i dubokog promišljanja sveta oko sebe: »Stvari se odvijaju onakve kakve jesu, ne možemo ih tvrdoglavo negirati. One postoje. Postoji Rigel, postoji Solaris, postoji Postaja, postoji Khira, postojim ja, postoji Stout i Palumbo i njihove utvare. Postoji, na koncu, i Gibariyanovo mrtvo tijelo u hladnjači« (isto: 73).

Ovakvo isključivo i pojednostavljeno stanovište se samo donekle menja i preinačava u znatno burlesknije – parodično poimanje stvarnosti. U okvirima intimnih zapisa – dnevnika – reč je o Krisovim razmišljanima na temu ljubavi – posle prvobitnog straha, negiranja i potrebe da se oslobodi utvare, on govori: »To je za mene sreća. Kao da sam ponovo rođen. Khira i Kris, meni je dovoljno. Hvala ti Solaris, hvala. Ne treba mi povratak na zemlju« (isto: 74). Sledi razmišljanje o tome ko je zapravo ta nova Kira – da li je to sablast, njegovo sećanje ili nešto sasvim strano. Pita se da li kroz nju on, zapravo, voli sebe (isto: 86), da bi u trenucima kada oseća da su se iznova udaljili zapisao: »Ako je ponovo izgubim, ne znam šta ću sa sobom. Ne znam hoću li preživjeti« (isto: 87). Poentira izjavom dostojnom hercu romana: »Mogu ja sve lijepo objasniti i shvatiti suštinu, ali moje srce je jače od razuma. Ja je volim i šta mogu?« (isto: 89).

¹¹ Samo imenovanje junaka od strane autora romana *Put na Solaris* bi se mogao odrediti kao njegova forma »dostojevštine« na kojoj Lem zamera Tarkovskom. Imena imaju simboličan karakter i ne samo kada su u pitanju likovi prisutni u svim verzijama *Solarisa*, što prevazilazi okvire ovoga rada. U delu rada koji tematizuje Jarkov roman biće primenjeno imenovanje na ovaj način.

Već u ovim navodima jasne su naznake postmoderne ironije i preispitivanje svega uspostavljenog u prethodnim tekstovima kulture na datu temu. Jarak to ne postiže samo novim segmentom romana, već i u svakoj tipskoj solarističkoj situaciji on pronalazi način da, uspostavljajući osoben kod između svemirskog i zemaljskog iskustva, dezintegriše potencijalni patos prisutan u određenim sekvencama kod prethodnih autora.

ISTRAŽIVANJE POSTMODERNIH TRAGOVA FENOMENA SOLARIS

Sve vreme se o fenomenu »solaris« govori kao o »otvorenom delu«, po Umberto Eku, ili kategoriji teksta kulture¹² čija je osnovna odlika nedovršenost. Tekst je ono što nastaje u procesu interpretacije:

Djelo i tekst su antitetički pojmovi, djelo [...] je završena, zaključena knjiga, mogli bismo reći fizički predmet koji možemo naći na polici za knjige, dok je tekst ono što čitalac stvara svojim aktivnim udjelom, nešto što se ne može svesti u jednoznačno tumačenje nego je nasuprot tome mnogoznačno, nešto što po Barthesovim riječima predstavlja pravu eksploziju značenja (Beker 1985: 276).

Svoju studiju *Poetika postmodernizma* Linda Hačion počinje rečenicom »Naučili smo da nema teksta bez interteksta« (Hačion 1996: 5). Pretpostavljenu tezu da Rade Jarak priča priču koristeći se ironijom, na taj način preispitujući sve dotad uspostavljeno, dovodi nas i do pitanja, na koji način govori u novom tekstu koji referira na već poznati tekst kulture. Shodno posmodernističkim poetičkim principima: »To je uvek kritička prerada, nikada nostalgičan 'povratak'. U tome leži vladajuća uloga ironije u postmodernizmu« (Hačion 1996: 18).

¹² »У тако широком схватању, текстом се могло сматрати веома много уметничких и културних феномена – почев од најочигледнијих, или књижевног текста и сваког другог текста фиксираног значаја природног језика, до филма, позоришног спектакла, слике, музичког дела, грађевине, пејзажног парка, па чак и обреда, плеса и свих могућих ритуализованих поступака (на пример, дворске етикеције)« – (Бужињска 2009: 275).

Poput gore navedenog promišljanja o ljubavi, Jarkov protagonist na isti način percipira i razne druge teme. Poigravanje velikim temama je očito u svakom segmentu, pa nas tako Kris Kelvin obaveštava da u svemir sa sobom nosi mamin čajnik, dvadeset kutija čaja i ženino ogledalo (tema ogledala je velika tema »solarisa« koja je ovde ispražnjena i svedena na eksponat koji će prvi prepoznati Solarisova utvara fizički identična njegovoj upokojenoj ženi). Isprva zbudujuće zvuči narativna činjenica da je na svemirsku stanicu njegov prethodnik Gibarijan dopremio pianino – kasnije će pianino svirati matriks Kira, koja je u stvarnom životu Jarkove verzije bila pijanistkinja. Recipijentu su pružene informacije o tome šta je samoubica čitao: *Rat i mir, Istoriju ludila u doba klasicizma*, gde Kelvin provokativno iskazuje čuđenje jer je Fuko bio klasik »antipsihijatrijskog pokreta«.

Posebno burleskno izgledaju sasvim zemaljske situacije aplicirane na plan svemirske stanice u blizini Solarisa. Narativizacija prve pojave Kire definisana je sledećom replikom: »Probudio si se, skuhala sam ti kavu« (Jarak 2023: 60). Posle neuspešnog ubistva utvare (kada je Kris baca u odvod za svemirski otpad), ona se reanimira, iznova pojavljuje u njegovoj sobi i govori: »Hoćeš li crni ili zeleni čaj« (isto: 69). Čak i kada je sanja tokom teškog i dugog oporavka od nervnog sloma izazvanog njenom anihilacijom, sanja njih dvoje u zajedničkom stanu, u snu Kira kuva grah, a on joj prebacuje da uvek skuva neku splaćinu. Njen samoubilački nagon dijametralno suprotno je motivisan. Nasuprot zemaljskoj odluci za samoubistvo izazvanoj nesporazumom sa partnerom, klon Kire pada u očaj i želi da se ubije zato što se ubiti ne može – stalno iznova oživi.¹³

Jarkov Kelvin oseća bliskost s okeanom: »Iako je sve skupa prilično zlokobno, osećam neku čudnu sreću jer sam napokon blizu njemu, blizu Solarisu. Kao kad uđete u kavez s nekom opasnom životinjom, medvjedom ili lavom, ali ne osjećate

¹³ Slavoj Žižek, govoreći o filmu Tarkovskog, ističe etičnost Harine odluke da izvrši samoubistvo – što ona i (bezuspešno) pokušava popivši tečni kiseonik, govori o etičkoj prirode odluke da dobrovoljno ode na anihilaciju Hari: »Tragičnost Hareyina položaja leži u tome što ona postaje svjesna da je lišena svakog supstancijalnog identiteta, da je sama po sebi Ništa, da postoji samo kao san Drugoga ako se fantazije Drugoga vrte oko nje – taj je udes i tjera na samoubojstvo kao vrhunski etički akt postavši svjesna kako Kelvin pati zbog njezina stalna prisustva« (Žižek 2010: 164).

strah, nego je želite zagrliti« (isto: 91). Često ulazi u letelicu i »surfuje«: »Bili smo sami, ja i Solaris. Surfao sam po njegovim valovima! I uživao sam!« (isto: 92).

U vezi sa takozvanim *gostima* neretko se u kritici postavlja pitanje identiteta – koliko su klonovi kopija originala, a koliko su rezultat sećanja stanovnika svemirske stanice na osnovu čijih moždanih aktivnosti su stvoreni. Jarkov Kris Kelvin sam postavlja to pitanje – isprva mu se čini da je ona njegovo nepatvoreno sećanje – jer ona zna šalu o kojoj joj nikada nije pričao, ali kada ona pokaže virtouznost u sviranju klavira – ova hipoteza postaje isprazna: »To je zaista bila ona, ne moje sjećanje« (isto: 95), tvrdi. Prisustvo utvara kod intradijegetičkog pripovedača Krisa Kelvina inicira pretpostavku da je u pitanju dobronamerna želja Solarisa za komunikacijom, jer to je dimenzija koju bi oni kao zemljani možda mogli da razumeju. S druge strane »matrica naše percepcije izobličuje stvarnost« (isto: 91).

Posebno je raskošno parodiranje nauke, s čim se počinje još u zemaljskim okolnostima kada postupci i radnje nadobudnog (bludnog sina) proizlaze iz naučničke rigidnosti. Kelvin s početka romana je gordi naučnik koji s ponosom, odbacuje neprihvatljive »komformističke« ideje izgovarajući: »Ja nisam pjesnik nego naučnik« (isto: 28). Takav Kelvin ne veruje Goremjedevu, na odlasku ga drsko još jednom zaustavlja, iznova tvrdeći da njegov susret sa džinovskom bebom nije relevantno iskustvo, već je reč o halucinogenom dejstvu plave planete na njegovu percepciju i, posredno, formiranje psihičkog stanja nalik hipnotičkom transu (isto: 23).¹⁴

Otac Jarkovog Kelvina je mikrobiolog koji je takođe radio za svemirske snage, na šta podsećaju eksponati na zidu kuće: »U stvari, čitava unutrašnjost kuće bila je pomalo nalik na antikvarnicu. Na zidu, iznad radnog stola visile su uokvirjene, pod staklom, stare školske slike, virusi i bakterije, koje je nedavno donio moj otac« (isto: 29). Nasuprot tome je nepretenciozna ujakova biblioteka: »Nešto dalje [...]

¹⁴ Referentno ovom neuspešnom pokušaju iskusnog astronouta Bertona (Goremjedeva) da upozori Krisa Kelvina na ono što ga čeka na stanici, jeste Krisovo uočavanje El Grekove slike »Laokonova grupa«, dok čeka let u svemir. Detaljno objašnjava mit o Laokonu i njegovim sinovima (Jarak 2023: 41), u ovim okvirima jasno referira na nepoverenje prema Bertonovom (Goremjedeljevom) izveštaju. Ovaj simbolički pasaž jasan je čitaocu, ali ne i glavnom junaku, jer Kris Kelvin polazi na put fokusiran na borbu sa samim sobom – neutešan je zbog ženine smrti, jer oseća izvesnu dozu krivice zbog njenog samoubistva.

nalazila se drvena polica s ujakovom bibliotekom. Mnogo je starih knjiga, pohabanih i iskrzanih hrbata bilo prilično nemarno nalagano unutra« (isto).

U svemirskoj stanici pod dejstvom utvara, Kelvin se menja, a glas nepokolebljivog naučnika je glas Palumba, koji na vrhuncu svoje ode nauci uzvikuje: »Znanost je iznad svega! Napredak čovečanstva. Mi smo ovdje usamljene jedinke, mi smo na neki način žrtvovani« (isto: 57). Kris pretpostavlja patetičnu tezu da je ljubav možda rešenje svemirske zagonetke, što inicira Palumba da bude bolno iskren: »Ljubakate se svaki dan s fantomom, s matricom, s lutkom koja ne postoji, umjesto da se posvetite znanstvenom radu [...] Dođite pameti, Kris, vaša žena je umrla. Vi grlite spodobu. Vaša ljubav je umrla. Neće se vratiti više nikada! To je fantom, matrica, utvara!« (isto: 86).

Iako Jarkova knjiga ima različit čitav drugi deo – svi osnovni elementi inicijalnog narativa su prisutni u njegovoj knjizi, samo su drugačije raspoređeni i na drugačiji način kontekstualizovani. Preuzimajući ideju Tarkovskog o polasku u svemir iz očeve dače, kuću određuje kao ujakovu, a sećanje na Kiru vraća ga u detinjstvo – ona je kći advokata s kojom provodi vreme tokom letnjih raspusta. Ponovo je sreće kao studentkinju, a tokom njihove veze on je ponosan na njenu lepotu, darovitost, osećajnost, umetničku intuiciju, ukus i životni stil. Sukob na partnerskoj liniji osmišljen je kao Kelvinova ljubomora zbog njenog *poznanstva* s izvesnim kompozitorom.

Brojgelova slika zime iz čuvene scene u biblioteci kod Tarkovskog, inetrpolirana je u hladno i slikovno precizno opisivanje godišnjih doba, što glavni junak određuje kao »ciklus beskrajnog kruženja materije« (isto: 8). Leto deli na dane kada se jesu ili nisu mogli kupati i daje oreol posebnosti tom godišnjem dobu kroz činjenicu da tada na jezero dolazi Kira. Detaljno je opisana Kelvinova šetnja pred susret sa Goremjedovim, a ostajanje na kiši racionalizovano idejom da će voda očistiti i sprati sva negativna osećanja.

Već je navedeno da prvi deo romana prati kauzalnost i konzistentnost događaja (odnosa) između Kire i Krisa, kao i sa ostalim članovima posade, uz ironijsko preispitivanje poznatih scena i odnosa. Poštujući princip da u dobroj književnosti nema slučajnosti, nijedan navod, pogotovu onaj koji izlazi iz okvira već poznatih činjenica, nije slučajan. Tako opis noćnog Kelvinovog uživanja u posmatranju žara u peći dok pored njega leži pas, sa početka knjige, svog parnjaka dobija na kraju

romana, noseći sa sobom fon dubokog promišljanja života i sveta. U opisu razgovora komisije svemirskih snaga sa Goremjedovim ističe mladu vitku poručnicu Malvinu De Sade (simbolika njenog imena je očita) koja u drugom delu romana postaje maskulinizovana predstavница totalitarne vlasti i sl.

VRLI NOVI SVET

Iako naslov ovog dela rada referira na roman Oldosa Hakslija u verbalnom smislu – distopijski karakter Jarkovog *Puti na Solaris*, svojim narativnim akcentima intertekstualno se povezuje sa Orvelovom *1984*. Ni ovde ne izostaje ironični otklon od prikazanog, što iako predstavlja komični sloj romana nikako ne umanjuje tragiku distopijskog prikaza novog globalističkog poretka. Radi ekonomičnosti u prikazivanju distopijskog sloja romana postaviću nekoliko tipskih odlika funkcionisanja ovakvog društva i ukazati na koji način ih Jarak narativno artikuliše.

1. Ljudi nemaju slobodu izbora – vlada odlučuje umesto njih.
2. Vlada sve kontroliše, ima vojnu kontrolu i stalni nadzor nad onima kojima vlada.
3. Ljudi su dužni da se ponašaju u okvirima i na način kako je vlada propisala, u suprotnom će biti surovo kažnjeni.
4. Vlada se služi marketinškim formacijama kako bi sve to loše predstavila kao napor za dobrobit naroda.
5. Radnja je smeštena ili u svemiru ili u budućnosti.

Distopijski obrisi svih navedenih tačaka su vidljivi na zemlji koju Kris Kelvin zatiče vrativši se iz svemira, navodno, u dalekoj, budućnosti. Kris Kelvin Radeta Jarka je deportovan na zemlju, jer nije obavljao na adekvatan način svoj svemirski posao. Isprva ga iznenađuje to što njega Evropljanina na zemlju odvodi poručnik koji je bio Pakistanac ili Indijac. Različitost u odnosu na svet koji je ostavio kada je polazio u svemir očituje se na svakom koraku. U zatvorskoj menzi začuđuje potpuna tišina – niko nije dobacivao, šalio se ili svađao, samo se čulo srkanje i mljackanje. Dolaskom na zemlju saznaje da je navodni ekološki princip zavladao

planetom, te da je u okvirima takvih tendencija vraćena smrtna kazna za »zločin« prekomernog trošenja zemaljskih resursa »jer je resursa na ovoj planeti sve manje« (Jarak 2023: 119).

Specifičnosti važećeg zakonodavstva otkriva i na svom slučaju – optužen je za zanemarivanje dužnosti i zloupotrebu sredstava i resursa. Urnebesna optužba da je on »ljubovao sa matriksom« kojeg mu je poslao Solaris, umesto da se posveti naučnom radu postaje realnost, kao i čenjica koju sazanaje od advokata po službenoj dužnosti – da će kazna zavisiti od raspoloženja sudije. Po zakonu mogu ga i osloboditi – ali to se u takvom sistemu vladanja nikada ne dešava. Dobio je tri godine zatvora, jer je sudinica uzela u obzir snažni elektromagnetni uticaj Solarisa (tu snagu potvrđuje Gibrarijanovo samoubistvo). Budući da je reč o visoko rangiranom intelektualcu i stručnjaku izuzela je mogućnost teškog fizičkog rada.

U istražnom zatvoru upoznaje izvesnog Šabića – nepravredno osuđenog knjigovođu zbog ko zna čijeg manjka. Uprkos nepravdi zbog koje besmisleno strada, Šabić frenetično govorio o svetskoj vladi: »Virusi su bili velika prijetnja, veliki problem, smrtna opasnost. Harale su epidemije diljem Zemlje. Spasila nas je Svjetska vlada [...] Oni su to uradili nizom odlučnih i dobro koordiniranih poteza – nastavi Šabić – bilo je mnogo mrtvih od bolesti, izgubili smo pravo kretanja i još neke slobode, ali smo ipak bili spašeni« (isto: 123). Ovakav stav pojedinca korespondira sa distopijskim šematizmom prikazivanja aspolutističkog društva, što je u ovom delu romana podcrtano bilbordima na kojima zapisane maksime sličnog karaktera: »Bićete srećni, a nećete imati ništa«,¹⁵ »Cijepljenje je preporuka svetske vlade« i sl.

U parodičnom ključu je opis svih emotivnih reakcija Krisa Kelvina na novonastale situacije – sve upoređuje sa tugom koju je osećao, ne posle Kirine zemalj-

¹⁵ U istražnom zatvoru saznaje da je očev gradski stan zaplenila nekakva energetska komisija. Veći deo njegove ušteđevine bio je zaplenjen, mnogo novca je otišlo neuspešnim advokatima koji su pokušali da sačuvaju njegovu imovinu, tako da od oca ništa nije ostalo (isto: 125). U kasnijem toku romana on obilazi i kuću kraj jezera odakle je pošao u svemir. Kuća je u lošem stanju, a tamo žive neki grubi, nepoverljivi siromašni ljudi koji su ga jedva na kratko primili da se zgreje. Komičan zaplet nastaje kada na njegove reči kako je došao na jezero zbog ribolova seljak kome je država dala tuđe privatno vlasništvo na korišćenje odgovara: »Vi kao da ste pali s Marsa, pa ne znate da ovdje već godinama nema ribe. Sve je zagađeno, riba je pocrkala« (isto: 144).

ske smrti, već posle njene anihilacije – i ništa se s tim bolom ne može porediti. Zato po odlasku u zatvor koji je opisan poput Staljinovih sibirskih gulaga¹⁶ primenjuje na sebi određene strategije preživljavanja. »Važna veština koju sam naučio na robiji je da zaboravim na svoje želje. Metaforički rečeno, morao sam ‘ubiti svoje želje’. I onda mi je život postao malo lakši i podnošljiviji. Naučio sam, također, potiskivati svoje potrebe i tako sam se iz dana u dan čeličio« (isto: 132). Od čudnih optužbi na zemlji se pitao kako nije bilo nikog, baš nikog ko bi mu pomogao – osećao se kao stranac na vlastitoj planeti.

Kao doktor nauka sa referentnom bibliografijom, po izlasku iz zatvora se obratio mnogim fakultetima, ali mu niko nije čak ni odgovorio – jer to nije bio više posao akademske zajednice. Po izlasku iz zatvora živio je u socijalnoj zgradi koja je prilično ličila na zatvor, samo što je imao »slobodu«. Posao mu je tražila služba za zapošljavanje i, za njegovo dobro – kako bi pokazao da se adaptirao i tako dobio pravo na veći stan u gradu – pristao je na posao radnika u rasadniku. To mu je predstavljeno kao neverovatno dobra i retka prilika – jer, posao je dobio samo zato što u rasadniku trenutno nisu imali novca za robote.

Odnos vlasnika rasadnika prema robotima opisuje kao odnos prema ljubimcima: »S istom ljubavlju s kojom je hranio mačke, popravljao je i robote, odvijajući i podmazujući metalne dijelove, nabavljajući čipove iz specijaliziranih trgovina u gradu« (isto: 135). Delikatno interpolirajući antihumanističku ideju da su ljudima životinje važnije od čoveka, nadograđuje je stanovištem da su roboti važniji i od životanja ili bar isto važni. Iz tih pretpostavki proističe i imenovanje određenog tipa robota – onaj koji proverava ćelije u zatvoru zove se robopauk, onaj koji skenira ljude i tako proverava da li su u sistemu, zove se robopas.¹⁷

¹⁶ Kako ne bi bilo dileme da li je komparacija razloga, funkcije i opisa zatvora ravna Staljinovim gulazima i komunističkim Sovjetskim Savezom kao paradigmom neslobode, opisao je i čuveni tipični sibirski način ribolova: »Seljaci su bili grubi i priprosti ljudi navikli na surove uvjete života. Tokom zime odlazili su na obližnju planinsku rijeku, odjeveni u debele jakne i šalove, bušili bi rupe u ledu te kroz njih bacali udice i lovili ribu. Ta riba je bila pravi specijalitet, naravno, za onoga ko je imao novca da je kupi« (isto: 129).

¹⁷ Tragična slika dehumanizovanog društva je smrt izvesnog prodavca povrća – Ogri-zeka – on je dobio dozvolu samo zato što je to bio siromašan kraj i nisu mogli priuštiti dostavu hrane koju su vršili roboti. Nestao je zato što je robopasu zabagovao algoritam ili

I sam Kris Kelvin Radeta Jarka pokušava da bude robot: »Emocije su me ubijale, negdje duboko potisnute vraćale su se kao nejasna depresija. Nadao sam se da ću uspjeti. Da ću uspjeti preživjeti život, kakav takav, do kraja« (isto: 147). Neminovan odlazak u penziju ga ne onespokojava – penzija je mala, ali je on navikao da živi skromno, to je prilika da krene u potragu za prošlošću. Tako doživljava tragičan susret sa ljudima s margine u ujakovoj vikendici, saznaje da je na mestu njihove zgrade centar nekog ezoterijskog društva; da u bogatom kvartu žive takozvani ekolozi koji su navodno volonteri, ali žive luksuzno i imaju sluge; da groblje nije na istom mestu – a kada ga pronade ispostavi se da bi tri groba mogla biti Kirin grob. Broj tri ovde nosi simboliku – treće smrti Kirine, uslovno rečeno, jer ovoga puta susret sa materijalizovanom činjenicom njene smrti, donosi mu olakšanje: »Osjetio sam sunčane zrake na licu i osjetio sam neku čudnu vedrinu, skoro sreću, i olakšanje [...] Bio sam tamo, ona je bila tamo. Ponovo samo bili blizu jedno uz drugoga. Ona, Khira bila je poslednja veza koja me je spajala sa starim svijetom i starim životom« (isto: 165).

Odlazeći u pozorište susreo je stare poznanike iz svemirskih snaga – prepoznao je vidno maskulinizovanu Melvinu de Sade. Nije im se javio jer nije znao šta bi im rekao, zato odlazi na balet jer ga muzika podseća na Kiru. Libreto baleta je urnebesno parodičan, ali zbog toga ne gubi oreol stvarnosnog, jer je u globalističkoj »idili«, gde je veštačka inteligencija dominira nad autentičnošću bića, takve scene ne zvuče kao nonsens:

Sama radnja, koliko sam uspijevao shvatiti iz koreografije, bila je vrlo jednostavna. Plesačica je isprava bila bliže jednome, odbijajući udvaranje drugoga. Zatim je iznenada promijenila mišljenje i zamijenila partnere. Potom je odbila i jednog i drugog i oni su je počeli progoniti na pozornici. Pred sam kraj na sceni se pojavljuje čovjekoliki robot koji je spašava od gnjevnih ljubavnika. Sjajni metalni udovi robota prislanjaju se na njenu znojnu i napetu kožu. Robot je na samom kraju uzima u naručje i podiže u zrak, dva poražena ljubavnika smalakšu, svaki u svome kutu pozornice, i nestaju u mraku. Neko-

se čip pokvario – ono što se zna jeste da je robopas pogrešno pročitao Ogrizekove namere i upucao ga (isto: 171).

liko trenutaka poslije svjetla se pale i predstava završava. Zatim su glumci izašli na poklon publici. Najveći pljesak dobili su plesačica i čovjekoliki robot. Nakon upornog aplaudiranja inzistiranja publike, na pozornici se još jednom pojavio sam robot i koji je dobio najveće ovacije (isto: 176).

FILOZOFSKO-TEOLOŠKA PITANJA

Sva tragedija stradanja naučnika na Solarisu u filmu Tarkovskog objašnjena je kao posledica sveta bez Boga (Sovjetskog Saveza), kada čovek počinje verovati da je svet u njegovim rukama i da se egzaktnim postupcima i radnjama može sve razumeti i predvideti. Boravkom na stanici, racionalistički kreda naučnika biva poljuljan, a oni – najistaknutiji, najpožrtvovaniji i najhrabriji naučnici – postaju sličniji pacijentima duševne bolnice, družeći se sa utvarama – ličnim demonima, alkoholizmom, strahovima, depresijom i suicidalnim nagonima. Junaci Tarkovskog jasno sagledavaju da je čoveku potreban čovek, kao i to da znati smisao svega, jeste kao znati dan svoje smrti – polazeći od humanocentričnog pogleda na svet dolaze do spoznanja suštine hrišćanskog učenja – shvatajući čovekovu ništavnost u odnosu na Božije sveznanje.

Ovaj metafizički sloj u Sodebergovom rimejku je kontinuitet sveta bez Boga – ključan element je ljubav, problematizovana još u zemaljskim okvirima jer je reč o vezi bolesnica-psihijatar. Čovek nije mali pred veličinom kosmosa u suštinskom smislu jer, uprkos tome što će mu mnogo toga u Univerzumu ostati nejasno, sve je, navodno, stvar njegove odluke. Zato, kada se posle nesreće na Solarisu Kris nađe u stanu sa svojom voljenom, upitan nad tim da li je on živ ili mrtav (što je u prethodnom delu filma pitanje vezano za utvare) dobija sledeći odgovor: »Više ne moramo misliti na taj način. Sada smo zajedno. Sve što smo učinili, oprašta nam se. Sve« (Sodeberg 2021). Istina nije bitna, da li je neko matriks ili ljudsko biće – takođe je nebitno, jedno je bitno ispunjavanje čovekovih želja – čak i kada je reč o suplementaciji istih.

U promišljanjima svog Krisa Kelvina Jarak se poigrava istočnjačkom filozofijom i analitičkom psihologijom (Frojdovom tropskom strukturom ljudske

svesti). Tako Kris nejasnost stvarnosti u svemirskoj stanici upoređuje sa poznatim citatom Čuang Cea – kada se posle sna pita da li je čovek koji je sanjao da je leptir ili leptir koji sanja da je čovek. Nikakvog stanovišta religioznog karaktera u ovom romanu nema, sem što odlučuje da Stout na pitanje da li svako ima svog gosta kaže: »Svako ima svog demona«, što opet može imati simbolički karakter. Ukoliko bi trebalo naći pandan u tekstovima kulture koji su ušli u ovo istraživanje, najbliži je Lemu čiji Kris Kelvin govori o Bogu (bogu) kao o detetu čiji je svaki sledeći korak nepredvidiv,¹⁸ dok Jarkov Kelvin na razne aluzije koje u ovom romanu izgovara i sama Kira – na ideju da bi se Solaris mogao poimati kao sveznanje – odgovara: »Solaris je mozak koji funkcioniše na razini autističnog djeteta« (isto: 32).

Jarak se poigrava i Sodebergovim stanovištem da sve zavisi od čoveka samog i njegovih želja, pa kaže: »Shvatio sam da sve ovisi o meni. Morao sam u sebi zatrti osećaj krivnje i polako izgraditi kakvo takvo samopouzdanje, ako sam mislio još živjeti, što duže ostati na svijetu. U svemu što mi se događalo, a bilo je uglavnom loše, puno svakodnevne monotonije i rutine, morao sam pokušati pronaći bar nešto lijepo, ma koliko taj pokušaj izgledao apsurdno« (isto: 186).

Na osnovu izloženog jasno je da Jarak negira pretpostavku da bilo šta može biti velika tema – i sve izlaže preispitivanju, pa i fenomen »solaris«, jedino što ritmično u narativnom tkivu pokreće, to je pitanje protoka vremena. Iako Jarkov drugi deo romana sadrži sve elemente tipske distopije – njegov junak nema revolucionarne porive, već ulaže nadljudski napor kako bi se uklopio u novi vrli svet, otuđujući se od sebe i svojih emocija – poziva na piće jako neprivlačnu koleginicu s posla jer mu je ona na dohvat ruke; odlazi kod Stouta, jer je to njegov jedini živi poznanik s kojim može pričati o Solarisu.

Solaris je njegov centar, te kada kaže da želi da sa Stoutom razgovara o velikim pitanjima, racionalizuje ih na sledeći način: »Mučilo me pitanje stvaranja ili 'božanskog' stvaranja. Kako iz ničega stvoriti jedno složeno i kompleksno biće kao što je Khira. Kao što je Palumbov sin ili Stoutova majka? Kakvu li je Gibrarian imao utvaru? Je li nas Palumbo uništio sa svojim uređajem za brisanje gostiju, ili nas je zapravo u zadnji čas spasio?« (isto:184). Obala mora gde živi Stout postaje dekonstruisana biblioteka na Solarisu u kojoj se razgovara o velikim temama i gde se susrećemo sa

¹⁸ Vidi: Lem 2003: 203–205.

novom racionalizacijom simbolike ogledala. Pijani Stout (inače više puta bezuspešno lečen od alkohola) kaže: »Čovjek je... čovjek je narcis, narcisoidno biće zaljubljeno samo u sebe, koje ne vidi dalje od svog nosa, uporno zanemarujući stvarnost, uporno zureći u svoju sliku u zrcalu [...] Kažem ti, zemlja, zrak, voda, vatra. Zemlja, zrak, voda alkohol, ajde živio – i mi se ponovo kucnemo« (isto: 153).

Ravnodušan je prema gradu u kome živi, podjednako kao što je bio i prema zatvoru, megalopolis je »beskrajna, svakodnevna, otupljujuća dosada« (isto: 186). Komšija Borojević vodi ga u šumu, na reku, uz nadnaravno vrednu informaciju – da su se ribe vratile u reke. Tamo vidi davno nekorišćeni most (kroz čije ostatke »cvili« vetar) i staru oronulu drvenu kuću. Uprkos Borojevićevom upozorenju da je reč o zabranjenoj zoni (jer nije pokrivena kamerama), on krišom tamo odlazi i to postaje smisao njegovog ostatka života na zemlji. Prvo odlazi s Borojevićem, krijući to i od njega popravlja kuću za koju je pronašao čak i staru odbačenu peć, ali nikada ne ostaje noću.

Prvi put se usuđuje da to uradi kada su se temperature spustile, kada kao hipnotisan gleda kako drvo dogoreva i žar se polako raspada – to ga je podsećalo na detinjstvo i Kiru, put na Solaris, zatim se seća »povratka na zemlju kada se moj život prevrnuo kao rukavica« (isto: 190). Uprkos svekolikom neuspehu, smiren, u zoni van sveta, gleda u žar i zaključuje: »Zemlja, zrak, voda, vatra, četiri su elementa oko kojih se sve vrti« (isto: 190).

Kris Kelvin, glavni junak i pripovedač romana *Put na Solaris* na poslednjoj stranici iznova pominje četiri elementa oko kojih se se vrti, čime nas vraća na pred-sokratovce i Empedokla (za potrebe ovog rada njegova filozofija je pojednostavljena i uzeti su u obzir samo neki aspekti). Empedokle period kada se četiri pomenuta elementa razdvoje smatra vremenom mržnje – dok Empedokle govori da je njegov istorijski trenutak na polovini puta do ponovnog sjedinjenja (jer Empedokle smatra da se stvari ciklično ponavljaju – kao što o tome govori Jarkov Kris i na početku romana, kroz smenu godišnjih doba), odvojenost elemenata na kojima počiva svet indukuje ideju o vremenu mržnje i zla.¹⁹

¹⁹ »A kad se uzgoji mržnja unutar udova silna, sukne ka prevlasti težec', do kraja kad istekne vreme (silama) nauzrat dato, a scopšte zakletve snagom« (Empedokle, u: Šćepanović 2021).

Kraj romana Put na Solaris dekonstrukcija je lepog života na selu s početka romana, kada most u daljini liči na dinosaurusu, a zakrpljena stračara postaje suplement lepe kuće na selu. Tragičan je jer opisuje čoveka koji je odustao od sebe, kod koga nije prisutna potreba za pobunom ili podrivanjem takvog sistema. On pad i gubitništvo osmišljava i postaje saglasan sa sveprisutnom dehumanizacijom i dominacijom artefakata koji glorifikuju tehnološki napredak (Milojević: 2023).

Ironizovane ideje o važnosti čoveka, njegovih želja i njegove intencije u svetu gde sve zavisi od takozvane »svetska vlade« – koliko od njenih propisa, toliko i od raspoloženja eskponenata njene vlasti, ispravnosti ili kvara algoritma robota, Jarkov Kris Kelvin je sličan čoveku ovog vremena – čoveku nezadovoljnom mnogim stvarima, koji uprkos nezadovoljstvu ulaže veliki trud da izdrži život takav kakav jeste – do kraja. Kvazihumanoscentričnost – zapravo slika najužasnijeg totalitarnog društva, zasnovana na panoptičkoj kontroli – iako se teorijski može svesti na futuristički SF roman sa distopijskim elementima, intencijom samog autora i u ovom segmentu jako liči na aktuelni trenutak.

Zabranjena zona – kao topos koji predstavlja dekonstrukciju idiličnog prostora – ujakove kuće i prirode oko nje – povezuje nas sa drugim remek delom Tarkovskog, filmom – *Stalker*. Značajno je istaći srodnost između zone – zagađenog, zapuštenog, opasnog i nepredvidivog prostora do kojeg se stiže kroz izbegavanje policije i svih organa kontrole, sa zonom – prostorom van kontrole do kojeg se, takođe obazrivo stiže, u romanu *Put na Solaris*. Uprkos devastaciji i zapuštenosti – to su istinski prostori slobode u nehumanim društvima oba teksta kulture. Zato Jarkov Kelvin našavši se u prostoru slobode oseća duboko olakšanje, a *Stalker* Tarkovskog o zoni govori na sledeći način, zona »moja sreća, moja sloboda, moje dostojanstvo, sve je ovde!« Ukoliko bismo doveli u vezu *Stalkera* Tarkovskog i *Krisa* Kelvina Radeta Jarka, i u ovom slučaju razoren od razočaranja u ljude i njihovo hladno bezverje *Stalker* bi uzvikivao: »Bože, kakvi ljudi. [...] Oči su im tako prazne Mogu li takvi ljudi verovati u bilo šta?« (Tarkoviski 1979).

Za razliku od njega Jarkov Kris Kelvin pronalazeći trenutni mir u zoni van stvarnog sveta zaključuje: »Ne mogu reći da je moj život bio dobar, ili da je bilo loš. Uostalom, kao i sam *Solaris*. Život je jednostavno takav. Pitanje je kako gledamo na stvari. Zatim sam usnuo« (Jarak 2023: 190). Ova poslednja reč – usnuo

(usnuti) odslikava njegov cilj (njegovu besciljnost) – nameru da nekako preživi do kraja. Kameleonski se priklonivši novom vrlom svetu, u kome ništa ne zavisi od čovekovih ideja i napora, intencije ili kreacije, iako se humanocentričnost deklarativno propagira, Kris Kelvin Radeta Jarka postaje živi mrtvac.

LITERATURA

- Bakić, Ilija. 2011. »Krivo ogledalo Solarisa. Ilijada«. <https://ilijada.blogspot.com/2011/10/krivo-ogledalo-solarisa.html?m=1> (pristupljeno 20. aprila 2025).
- Beker, Miroslav. 1985. »Barthesova teorija o tekstu: (tekst kao tkivo bez čvrstih granica u prostoru i vremenu)«. *Polja*, g. 31, br. 318, str. 276–277.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrum i simulacija*. Novi Sad, Svetovi.
- Bužinjska, Ana/Markovski, Mihael Pavel. 2009. *Književne teorije XX veka*. Beograd, Službeni glasnik.
- Vučinić, Srđan. 2012. »Andrej Tarkovski: Skica za jednu filozofiju umetnosti«. <https://pulse.rs/andrej-tarkovski-skica-za-jednu-filozofiju-umetnosti/> (pristupljeno 3. marta 2025).
- Đukanović, Zoran. 2003. »Solaris i solaristika (film – Sodeberg po Lemu via Tarkovski)«. *Vreme*, 23. april. <https://vreme.com/kultura/solaris-i-solaristika/> (pristupljeno 20. juna 2025).
- Hutcheon, Linda. 2013. *A theory of adaptation*. Routledge, London.
- Haćion, Linda. 2021. »Na početku teoretizovanja adaptacije: Šta? Ko? Zašto? Kako? Gde? Kada?«. *Polja*, g. 66, br. 530, str. 70–91.
- Janković, Srđan. 2016. »Stanislav Lem: čovekova (ne) moć komunikacije«. <https://www.rts.rs/lat/magazin/nauka/2293522/stanislav-lem-covekova-nemoc-komunikacije> (pristupljeno 5. juna 2025).
- Jarak, Rade. 2023. *Put na Solaris*. Zagreb, Naklada Jasenski i Turk.
- Jones, Jonatan. 2005. Out of this world, Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/12/featuresreviews.guardianreview11> (pristupljeno 10. aprila 2025).
- Krešenco, Lućijano De. 1991. *Istorija grčke filozofije, predsokratovci*. Novi Sad, Svetovi.
- Lem, Stanislaw. 1970. *Fantastyka i Futurologia [Fantastic and Futurology]*. Warszawa, Wydawnictwo Literackie.
- Lem, Stanislav. 2003. *Solaris*. Prevod Predrag Obućina. Beograd, Kojot.
- Milojević, Snežana. 2023. »O planeti Solaris govoreći«. *Pikolo knjigomat*. <https://www.pikoloknjigomat.com/2023/10/20/755/> (pristupljeno 13. marta 2025).
- Sodeberg, Stiven. 2022. *Solaris*. Los Angeles, 20th century fox.
- Sterling, Bruce. 2025. »The world of scienc fiction«. <https://www.britannica.com/art/science-fiction> (pristupljeno 13. aprila 2025).

- Swapnil Dhruv, Bose. 2023. »The 16th-century painting that inspired Andrei Tarkovsky«. <https://faroutmagazine.co.uk/16th-century-painting-inspired-andrei-tarkovsky/> (pristupljeno 8. marta 2025).
- Šćepanović, Sandra. 2021. *Empeokle o ustrojstvu sveta i ljudskoj sudbini*. Novi Sad, Akademski književni zavod.
- Tarkovski, Andrej. 1972. *Solaris*. Moskva, Mosfiljm.
- Tarkovski, Andrej. 2014. *Vajanje u vremenu*. Beograd, Obradović.
- Zigfeld, Richard. 1985. *Stanislaw Lem*. New York, Frederick Ungar Publishing Co.
- Žižek, Slavoj. 2008. »Stvar iz unutrašnjeg svemira«, *Pervetitov vodič kroz film*. Zagreb, Hrvatsko društvo pisaca, str. 161–183.

THE »SOLARIS« PHENOMENON IN LITERATURE AND FILM

Abstract

The central theme of this paper is the novel *Journey to Solaris* by Rade Jarak, which opens with an author's note stating that the work is the homage to Stanisław Lem and Andrei Tarkovsky. In addition to an inevitable reference to the archetext of the idea of an unknown planet that plays with those who unsuccessfully try to explore it—Lem's novel *Solaris*—this study will also take into account two relevant film adaptations directed by Andrei Tarkovsky and Steven Soderbergh. The intertextual relationships (provided we define each of these artistic forms as a cultural text) will be examined through certain constants that are articulated differently by each of the mentioned authors. Some of these include: the relationship between art and science, the meaning and purpose of the effort to establish contact with other and different worlds, as well as the communication between the authors of these cultural artifacts, whose foundations lie in the selection of intertextual references in iconic scenes that represent the crescendo of the contemplation of a particular idea. It is also significant that the protagonist (Kris Kelvin) in Rade Jarak's novel returns to Earth (the second half of the novel is connected to this chronotope), which, during his absence, has acquired clear dystopian features. The novel's conclusion, although carrying a certain dose of optimism within the bizarreness of this »brave new world,« at a deeper level resonates with Tarkovsky's *Stalker*.

Key-words: communication; Otherness; science; art; science fiction; dystopia; transmediality; intertextuality