

SOLARYZM TERAZ!

RADOSŁAW PRZEDPEŁSKI

School of Literatures, Languages and Cultural Studies
Trinity College Dublin

Różnica nie jest tym, co różne. To, co różne, jest dane. Różnica zaś jest tym, przez co dane jest dane. Jest tym, przez co dane jest dane jako różne. Różnica nie jest fenomenem, lecz najbliższym fenomenowi noumenem.

Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie* [311]

Para w ruch: Lem w dobie kapitalistycznego konektywizmu

Na przestrzeni lat Lemowska plejada artystyczno-filozoficznych inwencji konfrontowała się z podwilżowym programem socjalistycznej rewolucji naukowo-technicznej, który towarzyszył ówczesnej zmianie stosunku do osiągnięć nauki i technologii¹. Zmiana ta widoczna była choćby w przetłumaczeniu i opublikowaniu w 1960 roku, jako *Cybernetyka i społeczeństwo*, zakazanej w czasach stalinowskich książki pioniera cybernetyki Norberta Wienera z 1950 roku pod tytułem *The Human Use of Human Beings*². W moim rozumieniu – bliskim rozważaniom krytyków i historyków sztuki zaprezentowanym przy okazji wystawy *Kosmos wzywa! Nauka i sztuka w długich latach 60.* w Zachęcie w 2014 roku – rewolucja naukowo-techniczna została stworzona jako program ideologicznego pochycenia przyszłości przez aparat państwowy³. Program ten w swoich założeniach eliminował wszelką przygodność

oraz zmianę poprzez ciągle teleskopowe wysuwanie w przód kontrolowanej przez państwo terażniejszości, której ramy zostały już zresztą raz na zawsze zakreślone⁴. Lemowski projekt wyzwolenia przeogromnej, niepojętej, nieludzkiej nieskończoności kosmosu z przedstawieniowego oraz ideologicznego pochycenia przez aparat państwowy stał się szczególnie aktualny dzisiaj, w dobie forsowanej optyki badawczej spod znaku STEAM. Słowo to jest akronimem nauki, technologii, inżynierii, sztuki oraz matematyki, a jednocześnie nawiązuje do wieku pary (ang. *steam*), a więc do XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej. Program ten zasadza się na nieustannej innowacyjności, relacyjności, mobilności i zdolności przyłączania nowych elementów (konektywność). Lemowskie eksperymenty rezonują z praktyką artystyczną wschodnioeuropejskich neoawangardystów, takich jak Marek Konieczny, Natalia LL, Stano Filko czy Július Koller. Artyści ci odrzucają pragmatyczną konektywność na rzecz afirmatywnej nie-relacji z nieskończonością, nieprzewidywalnością, nierównością

¹ Jak podaje David Crowley, program rewolucji naukowo-technicznej ogłosił premier Związku Radzieckiego Nikołaj Bułganin w 1956 r., a trzy lata później Władysław Gomułka opowiedział się za podobną orientacją podczas zjazdu PZPR [12].

² Wspomina o tym Wojciech Orliński. Zauważa on, że Lem czytał książkę wcześniej w oryginale [Lem 137].

³ Podobny argument wysuwa krytyk sztuki Jan Verwoert, który podkreśla monopol państwa socjalistycznego na wyobrażanie przyszłości, przybliżając jednocześnie techniki oporu rozwijane przez artystów zaabsorbowanych motywem kosmosu – Stana Filko i Július Kollera [123-125].

⁴ Lem miał podobną intuicję, gdy zauważył w 1961 r., co przytacza Wojciech Orliński, że kosmiczne doświadczenie Gagarina nie spowodowało żadnej radykalnej zmiany. „Ze sprawozdań lotu jedna tylko rzecz jest frapująca – opis Ziemi widzianej z wysokości 300 km. Uderza zgodność z wyobrażeniami o tym. Niebieskawy glob na czarnym niebie. Tylko ta aureola w kolorach tęczy, przechodzących od purpury do czerwieni, jest czymś nowym. Natomiast nic nowego, nic «kosmicznego» w psychice pierwszego kosmonauty. [...] Ten wielki skok, którego dokonał, nie spowodował żadnego oderwania się od gry, prowadzonej tu na dole” [Lem 220].

oraz przypadkowością kosmosu. Jak zauważa Andrew Culp, autor publikacji *Dark Deleuze*, współczesna logika konektywizmu wyłaniająca się z niektórych nurtów filozofii i kulturoznawstwa, a zwłaszcza pojawiająca się we współczesnych odczytaniach Deleuzjańskiej filozofii procesu, nie daje odporu „geopolitycznej strategii globalnego wpływu Google, która realizuje się poprzez technoafirmacjonistyczne pragnienie zaanektowania wszystkiego” [116]⁵. Istotnie, w dobie głębokich społecznych, gospodarczych, politycznych i środowiskowych linii uskoku, w tym nadciągającego przeogromnego, nie do pomyślenia horyzontu ludzkiego wyginięcia, jesteśmy świadkami nie tyle dzielenia i wydzielania już istniejącego czasu i przestrzeni, ile ciągłej modulacji dostępu, która idzie ręką w rękę z korporacyjnym wytwarzaniem przyszłości (Elon Musk, instrumenty finansowe oparte na prognozach zmian klimatycznych); końca sektora akademickiego mającego za podstawę wolność niezależnej pracy badawczej, obecnie przetrzymwanego jako zakładnik przez korporacyjnych interesariuszy; a także korporatyzacji strachu, życia, śmierci oraz życia po śmierci⁶. Wobec tej kapitalistycznej logiki konektywizmu i towarzyszących jej filozofii relacyjności grupa filozofów zwana realistami spekulatywnymi (ang. *speculative realists*), zarazem inspirując się Deleuze’em i Heideggerem i konfrontując się z nimi, opracowała propozycje filozoficzne, które w swych założeniach mają dać wyraz koniecznej przygodności nieskorelowanej z ludzką myślą. W szczególności Quentin Meillassoux dążył do odzyskania „Wielkiego Zewnętrzza, Zewnętrzza absolutnego myślicieli przedkrytycznych – Zewnętrzza, które nie było relatywne do nas; które darowywało się jako obojętne na swe darowanie, by być tym, czym było, istniejąc takie, jakie jest w sobie, niezależnie od tego, czy o nim myśleliśmy, czy też nie; Zewnętrzza, które myśl mogła przemierzać z uzasadnionym poczuciem bycia na obcym terytorium – bycia całkowicie gdzie indziej” [20].

To odnowienie zainteresowania sferą noumenalną⁷, (rzeczą samą) w-sobie, a nie jej humanistyczną pulweryzacją na zjawiska społeczne, tekstualne, lingwistyczne i dyskursywne, rezonuje z tym, co Deleuze określa u Nietzschego jako tragiczną afirmację gry

⁵ Culp definiuje konektywizm jako „budujące świat wprzęganie w rozszerzającą się sieć rzeczy” [116]. Tu i w kolejnych cytowaniach, jeżeli nie zaznaczono inaczej w liście prac cytowanych, tłumaczenia moje.

⁶ Korporatyzacja zaświatów wyobrażona jest choćby w serialu *The Good Place* poprzez motyw algorytmicznego obliczania przynależności zmarłej osoby do jednej z dwóch izb serialowych binarnych manichejskich zaświatów: „Dobrego miejsca” albo „Złego miejsca”.

⁷ Levi Bryant, Nick Srnicek i Graham Harman określili to jako „zwrot spekulatywny”, który otwiera filozofię na „spekulowanie raz jeszcze o naturze rzeczywistości niezależnie od myśli i od ludzkości w ogóle” [3].

„przypadku i konieczności przypadku” [*Nietzsche* 222]⁸. Co może w tym kontekście zaferować artystyczno-filozoficzna praktyka Lema, podejmująca temat kontaktu z obcą, niepomierną, nieludzką siłą oraz kwestię myśli ludzkiej uginającej się pod naporem radykalnej przygodności?

Nie-ludzkość bez myśli: Lem a współczesna teoria kultury i mediów

Mimo że Wojciech Orliński określa filozoficzną orientację Lema jako „mizantropijny humanizm”, który nie może przestać diagnozować rozlicznych niegodziwości człowieka [*Co to są sepulki?* 94-96], prace Lema spotkały się z zainteresowaniem teoretyków współczesnej kultury i mediów, takich jak N. Katherine Hayles i Joanna Zylińska. W 2014 roku, inspirując się Lemowskim traktatem *Summa technologiae* (1964), Hayles ukuła termin „kognitywna nie-świadomość” (ang. *cognitive nonconscious*), który oznacza kognicję bez myśli (dla Hayles myśl jest związana ze świadomością) [201]. Chodzi tu o adaptacyjną zdolność technogenetyczną, którą odznaczają się niektóre procesy materialne.

Znajdująca swój wyraz w figurze sita, kopca termitów czy też ula kognitywna nie-świadomość stanowi pewnego rodzaju aparat nerwowy zdolny do wykonywania złożonych zadań bez uciekania się do świadomości. Posiada ona zdolność wyboru niektórych zachowań, odwołując się w tym zakresie do zasad sprawności ewolucyjnej, zdolności adaptacyjnej, złożoności, emergencji i opierania się na ograniczeniach (ang. *constraint-driven*) [199-202]⁹. Sformułowane przez Hayles pojęcie tnie w poprzek tego, co jest tradycyjnie rozumiane jako „naturalne”, „kulturowe” albo „technologiczne”, a tym samym stanowi afirmację pojedynczego, osobliwego

⁸ Co ciekawe, Meillassoux zarzuca Nietzschemu i Deleuze’owi „silny korelacyjnyizm”, który nie potrafi wyobrazić sobie bytu istniejącego niezależnie od myśli, a co więcej, absolutyzuje jego korelację z wolą mocy – w przypadku Nietzschego – oraz Życiem – w przypadku Deleuze’a [61]. Jak zauważa Jeffrey Bell, owo specyficzne rozumienie filozofii Deleuze’a przez Meillassoux wynika z jego błędnego odczytania pojęcia Życia u Deleuze’a w duchu Badiou jako domeny wirtualnej odrębnej od aktualnego. Kontrując zarzuty Badiou–Meillassoux, Bell wskazuje na to, że pojęcie wirtualnego u Deleuze’a należy rozumieć Simondonowsko jako stan metastabilny, a więc coś, co „nie stanowi jakiegoś określonego stanu, ale raczej dynamiczny warunek możliwości rozróżnienia ostatecznie odmiennych stanów” [53]. Poniższy artykuł opiera się na odczytaniu Bella, wskazując na wzajemny rezonans pomiędzy twórczością Lema a Simondonowską filozofią indywidualności.

⁹ Co jest równie ważne, kognitywna nie-świadomość charakteryzuje się pewną „intencją wobec czegoś” (ang. *intention towards*), a więc nastawieniem się na określony wspólny cel. Cecha ta odróżnia kognitywną nie-świadomość od prostych procesów materialnych, które nie posiadają zdolności adaptacyjnej. Za przykład tych ostatnich może w tym względzie posłużyć proces ześlizgiwania się lodowca [Hayles 201].

kontinuum tak ludzkich, jak i nie-ludzkich istot. Z kolei Joanna Zylinska – znana teoretyczka mediów, a także tłumaczka Lemowskiej *Summa technologiae* – niedawno wyprowadziła z dorobku Lema ideę paralelizmu między ewolucją biologiczną i technologiczną. Badaczka rozwija dalej to Lemowskie spostrzeżenie, postulując paralelizm pomiędzy biologiczną ekstynkcją a procesami technologicznego starzenia się [130]. Na podstawie takiej linii argumentacji – o Lemowskiej proveniencji – Zylinska buduje pojęcie „nie-ludzkiej fotografii”, rozumianej jako „wywołany światłem proces fosylizacji zachodzący w różnych mediach” [10], a więc w Realnym. Owo realne, materialne skamienianie stanowi zapis Huttonowskiego „głębokiego czasu”, który przekracza ludzką skalę, ujawniając w ten sposób nie-ludzką planetarną „kondycję fotograficzną” [69], która pozwala na stwierdzenie, iż skały, jak też i inne materialne rzeczy fotografują siebie same.

Solaryzm: propozycja dla/ku przyszłości sztuki i filozofii

Twórczość Lema okazuje się zatem przydatna w diagnozowaniu złożoności współczesnego świata, stając się pożywką dla spekulacji o życiu po człowieku. W moim przekonaniu, warto też sięgnąć po Lemowską powieść *Solaris* z 1961 roku, która zawiera szczególnie sugestywną wizję spotkania z niepomierną, nieludzką siłą czy też *wydarzeniem*. Spekulatywnej twórczości Lema udaje się nie udać przetłumaczyć radykalnej zewnętrżności na zbiór elementów formalnych i ich jakości, zdefiniować jej poprzez określenie funkcji bądź też zredukować jej do poziomu (inter)subiektywności i oznaczania. Lemowska wizja rezonuje zarówno z filozofią Deleuzjańską, jak i ze spekulatywnym realizmem. Dlatego też chciałbym wydobyc czy też raczej wytworzyć z Lemowskiej spuścizny kategorię *solaryzmu* jako pewne pojęcie operacyjne, przydatne w diagnozowaniu i dyskusji o pewnych specyficznych konfiguracjach występujących zarówno we współczesnej sztuce, jak i w filozofii. Solaryzm jest spekulatywną propozycją dla/ku przyszłości sztuki i filozofii poza antropocentem. W budowaniu mojej solarystycznej spekulacji będę posiłkował się myślą Deleuze’a i Simondona. Zaproponowana przeze mnie analiza *Solaris* prowadzi do wyodrębnienia istotnych aspektów solaryzmu, takich jak „a-ludzkość” (ahumanizm¹⁰) oraz „nieludzkość” (inhu-

manizm), które jednocześnie wyznaczają ramy dwóch niższych podrozdziałów. To specyficzne rozumienie logiki *Solaris* z kolei wyznacza kierunek analizy zjawisk współczesnego kina rozpatrywanych na przykładzie *Twin Peaks. Powrót* Davida Lyncha oraz *Anihilacji* Alexa Garlanda. W moim założeniu te dwa szkice odnajdują symptomy estetyki solarystycznej w świecie współczesnej produkcji artystycznej, nie stanowiąc przy tym w pełni skryształizowanych interpretacji.

Spekulacja 1: Solaryzm | ahumanizm. Ku powtórzeniu, które robi różnicę

Zacznijmy od krótkiego przeglądu książki. To właśnie w *Solaris* Lem wprowadza motyw tytułowego metamorficznego oceanu plazmy. Jak wspomina w 2002 roku: „mnie zaś jako autorowi chodziło [...] po prostu o to, by stworzyć wizję spotkania ludzi z czymś, co istnieje, i to na sposób potężny, a równocześnie do żadnych ludzkich pojęć ani wyobrażeń zredukować się nie daje” [“Stacja”]. Książka odtwarza przebieg wyprawy psychologa Kelvina, który podróżuje na stację badawczą unoszącą się nad plazmatycznym oceanem, gdzie odkrywa, iż jeden członek załogi (Gibarian) popełnił samobójstwo, podczas gdy pozostali dwaj (Snaut i Sartorius) znajdują się w stanie przypominającym psychozę graniczną. Ocean bezustannie generuje „gości”, inaczej zwanych „tworami F”, przy czym „F” jest skrótem słowa „fantom”. Są to materialne obrazy zadawnionych urazów psychicznych załogi, zmaterializowane w postaci ważnych osób z ich przeszłości. I tak Kelvin napotyka awatara swojej dawno zmarłej partnerki Harey, który/a popełnia samobójstwo, uzyskawszy świadomość swojego wtórnego sposobu istnienia. W końcowej scenie Kelvin dociera na powierzchnię oceanu, godząc się na cokolwiek, co przyniesie przyszłość – jej „czas okrutnych cudów” [*Solaris* 342]. Co ważne, *Solaris* zawiera również solariana, to jest przegląd relacji z poprzednich wypraw badawczych na tytułową oceaniczną planetę oraz kompendium wiedzy o niej.

Solaris to powieść powtórzeń. Kolejne załogi przybywają na planetę w celu sondowania oceanu i eksperymentacji na nim, podczas gdy sam ocean powtarza (z chirurgiczną precyzją) ludzkie kształty, ludzkie

i przemijający, będący zdolnym do tego, żeby «umrzeć», tzn. zmienić się, a więc również ulec przekształceniu. [...] [Chodzi tu o] anomalną wariację, która przekształca, i prze-kracza [kategorię] człowieka, ale nie wykracza-ponad niego w sensie hierarchicznym” [205]. Dopiero niedawno odkryłem, że badaczka Patricia McCormack ukuła termin „a-ludzki” (ang. *ahuman*) w 2014 r. Według badaczki, inspirowanej myślą Michela Serres’a, pojęcie to przeformułuje status człowieka w kontekście studiów nad zwierzętami i związane jest z postulatem absolutnej abolicji w zakresie ludzkiego użycia zwierząt. W koncepcji McCormack „nie-ludzkie zwierzę i to, co a-ludzkie są blisko siebie, ale jednocześnie są z siebie absolutnie wywikłane” [20].

¹⁰ Termin „ahumanizm” powstał w czasie mojej rozmowy z filozofką sztuki prof. Anne Sauvagnargues podczas konferencji deleuzjańskiej w Bombaju w 2017 r. Prof. Sauvagnargues wskazała na swoje podobne pojęcie *anomalous human*, tj. człowiek anomalny, odsyłając mnie do swojej publikacji *Deleuze. L'empirisme transcendantal*. Według Sauvagnargues, „nie chodzi o to, żeby zniszczyć abstrakcyjnie [kategorię] człowieka, ale o to, żeby go przekroczyć, pokazując, że ma on tylko być historyczny

wnętrze psychiczne i jego traumatyczne wrażliwe miejsca, a także (mniej dokładnie, w sposób „dziwaczny” [25]¹¹) materialne urządzenia techniczne, które od zawsze towarzyszą ludzkiej cywilizacji i torują jej drogę, wyrażając w ten sposób jej techniczną kondycję.

Lemowskie *Solaris* formułuje fundamentalny problem: czy możliwe jest skomunikowanie dwóch heterogenicznych, niezgodnych serii – tej ludzkiej i tej oceanicznej – bez odwoływania się do kategorii tożsamości, przeciwieństwa, podobieństwa i znaczenia oraz ich wzajemnych transakcji? Parafrazując Deleuzjańską *Różnicę i powtórzenie* z 1968 roku, można by uszczegółowić to pytanie: czy między obiema seriami może zaistnieć wewnętrzny rezonans, który przyniosłby zmianę? Czy może tam zaiskrzyć powtórzenie, które robi różnicę (jakościową)? Czy możliwe jest spotkanie z „tym, przez co dane jest dane” [311], czymś, „co można tylko odczuć” [330] transcendentalnie w empirycznym odczuciu zmysłowym? W powieści problem kontaktu i jego związku z powtórzeniem jest wyrażony wprost poprzez zejście Kelvina na powierzchnię i spotkanie, które ma miejsce na brzegu starego mimoidu. Mimoidy to twory plazmatycznego oceanu odpowiadające specyficznemu funkcjonowaniu oceanu jako mimetycznego repetiera napotykanym kształtów. Przynajmniej tak można je zrozumieć „na pierwszy rzut oka”, to jest z ludzkiego punktu widzenia, z punktu widzenia myślenia przedstawieniowego. Warto tu zauważyć, że mimoidy funkcjonują jednak też równocześnie jako pewnego rodzaju ontogenetyczne przekuwacze, które tną w poprzek – niechlujnie, na chybił trafił, jak popadnie – i *modulują*¹² opozycję „realne” – „wymyślone”, „ludzkie” – „nie ludzkie”,

¹¹ W taki oto sposób opisuje narrator zestaw narzędzi zduplikowanych przez ocean: „przegródki wypełnione dziwnymi eksponatami: pełno skarykaturowanych czy naszkicowanych z grubsza w ciemnym metalu narzędzi, po części analogicznych do tych, które leżały w szafkach. Wszystkie były nie do użytku, niedokształcone, zaokrąglone, nadtopione, jakby wyniesione z pożaru” [*Solaris* 25].

¹² Pojęcie modulacji rozumiem Simondonowsko jako wyjście poza tradycyjne rozumienie relacji pomiędzy materią a formą według abstrakcyjnego schematu hylemorficznego, gdzie aktywna, transcendentna forma narzucana jest z zewnątrz – zakładana – na bierną, bezkształtną materię, np. forma nadaje kształt glinie, tworząc cegłę. Simondon przeciwstawia hylemorficzny model konstytuowania się indywiduum modulacji rozumianej jako przybieranie formy na drodze „ciągłego temporalnego formowania” [Simondon 41], które uwidacznia się szczególnie wyraźnie np. w działaniu katody. Indywiduacja w tym ujęciu nie jest zatem jednostkowym, w pełni widocznym aktem, podczas którego podmiotowa, zawczasu ukonstytuowana forma jest nakładana na uprzedmiotowioną, raz na zawsze ukonstytuowaną, homogeniczną materię, ale serią procesów. Zasada indywiduacji jest zatem pewną operacją techniczną. Gлина i forma tworzą heterogeniczny system w stanie niezgodności (fr. *disparation*), gdzie pomiędzy właściwościami materiału a działaniem formowania dochodzi do zjawiska wymiany informacji na drodze

„organiczne” – „nieorganiczne”, „istota” – „przypadłość”, „treść” – „wyraz”, „materia” – „forma”. Oceaniczna moc powtórzenia, znajdująca swój wyraz w mimoidzie, generuje Harey razem z jej sukienką, ale w tej sukience nie ma zamka. Takiej sukienki nie można zdjąć bez jej rozcięcia. Brak zamka czyni sukienkę нефункционаlną z ludzkiego punktu widzenia. Brak zainteresowania oceanu zamkiem przecina też wyrażający się w tym urządzeniu hylemorfizm. Wszakże zamek możemy potraktować Simondonowsko jako obiekt techniczny, który formuje materię kobiecego ciała, nie dając się oddzielić od powiązanego z nim otoczenia. Elementem tego otoczenia jest choćby siła mięśniowa ludzkiej ręki potrzebna do jego użycia. Ponadto zamek jest elementem Mumfordowskiej maszyny społecznej, w ramach której reguluje on patriarchalnie kwestie płci. Jak zauważa Deleuze, „maszyny mają charakter społeczny, zanim posiadają byt techniczny” [*Foucault* 47]. W tym sensie można powiedzieć, że sukienka jest нефункционаlna bez zamka. Zamek, a raczej *efekt zamka*, sprawuje jednak równocześnie swoistą funkcję nieformalną. Tworząc problem, ten nieprzystający barokowy detal tym samym diagnozuje osobliwości oceanicznej produkcji, ale czyni to w sposób nie do pojęcia dla ludzi, a zarazem w sposób niedający się oddzielić od diagnozy świata ludzkich technik.

Jerzy Jarzębski postrzega ocean jako lustrzaną powierzchnię, która w ostatecznym rozrachunku stanowi tylko projekcję ludzkich rozterek [240-241]. Ocean w tym ujęciu byłby zatem kwestią materialnych, jak i mentalnych odbić lustrzanych ukazujących człowiekowi człowieka. Takie postawienie sprawy sprowadza ocean do roli zjawiska-fenomeny; do rzeczy, która nam się wydaje; do gry pozorów w naszej świadomości. Jesteśmy zatem już na zawsze odgradzeni od nieskończoności naszą własną skończonością, która potrafi tylko generować powtórzenie dla nas. Rozwijając myślenie Jarzębskiego, można by powiedzieć, że to, co robi obecna załoga stacji badawczej, aby skomunikować się z oceanem i zrozumieć prawa rządzące jego działaniem – a więc sondowanie oceanu za pomocą wysyłanych sygnałów będących zapisem reakcji na bodźce, bombardowanie go wiązką różnego typu cząstek, obserwacja „z powietrza” na drodze lotu eksploracyjnego nad oceanem czy też badanie „naziemne” powierzchni planety – jest tylko powtórzeniem nieudanych analogicznych prób poprzednich załóg. To, co ocean robi w odpowiedzi na pojawienie się ludzi, jest z kolei tylko powtórzeniem jego własnych przeszłych gestów,

wewnętrzny rezonansu. Cegła jest wynikiem rozwiązania problematycznej niezgodności. Zob. [Simondon 27-50, 222-238, 267-291].

choćby takich jak brak zainteresowania po okresie długotrwałej interakcji lub generowanie „gości”.

Jak zatem można się uwolnić od tego kolistego czasu, z jego nieustannym powtórzeniem Tego Samego? W moim rozumieniu jest to kwestia solaryzmu. Owa solarystyczna propozycja wymaga zmiany naszej perspektywy poprzez spekulatywną próbę myślenia poza uniwersum ludzkiej sprawczości. Posiłkując się *Różnicą i powtórzeniem*, możemy wyróżnić trzy rodzaje powtórzenia w *Solaris*, które odpowiadają Deleuzjańskim trzem biernym syntezom czasu. Syntezy te mają charakter nieświadomy, mimowolny oraz podprzedstawieniowy, to jest operują niejako pod przedstawieniami, które chcą je uczynić przedmiotem znaczenia i refleksji podmiotu. I tak „nagie” materialne powtórzenie z przyzwyczajania konstytuuje pierwszą bierną, empiryczną syntezę „żywej terażniejszości” [*Różnica* 120-129]. Deleuze rozumie to powtórzenie jako witalną, organiczną kontemplację na poziomie „prymarnej wrażliwości, jaką *jesteśmy*” [120]. Takie „nawyki pierwotne, jakimi sami jesteśmy” [122], wybierają czy też ściągają (fr. *contracter*) ze środowiska potrzebne im/nam życiodajne elementy. Owo kurczliwe „przyzwyczajanie *wyciąga* z powtórzenia coś nowego: różnicę” [122]¹³. Warto zauważyć, że na tym poziomie można rozpatrywać kontemplującą „nie-ludzką” fotografię Zylinskiej, która wyciąga światło z otoczenia, diagnozując planetarną kondycję ekologiczną, wypełniając się tym samym obrazem nieludzkiego „głębokiego czasu”¹⁴. Z kolei „ubrane” powtórzenie pamięci ustanawia drugą bierną syntezę, transcendentalną syntezę czystej przeszłości, która przejawia się w życiu duchowym/psychicznym. Jak zauważa Deleuze, podczas gdy „nawyk jest pierwotną syntezą czasu, konstytuującą życie terażniejszości, która przemija, Pamięć jest podstawową syntezą czasu, konstytuującą bycie przeszłości (to, co sprawia, że terażniejszość przemija). [...] Jedno jest powtórzeniem chwil lub następujących po sobie niezależnych elementów; drugie jest powtórzeniem Całości na różnych współlistniejących poziomach” [130, 136]. Druga synteza operuje wewnątrz Bergsonowskiego stożka czasu, przemieszczając jego poszczególne

współlistniejące warstwy¹⁵, „jak gdyby filozof i wieprz, zbrodniarz i święty grali tą samą przeszłością na różnych poziomach gigantycznego stożka” [135]. Mówiąc prościej, druga synteza formuje zasadę wewnętrzności psychicznej, która jest jednocześnie metempsychozą: każda terażniejsza historia powtarza inną, na innym poziomie, albo to samo życie psychiczne powtarza się na coraz to innych poziomach, rozpisanych na różne osoby. Konstytuuje ona kolisty czas mityczny. Trzecia bierna synteza czasu¹⁶ konstruuje przyszłość jako powtórzenie w Nietzscheańskim wiecznym powrocie, który otwiera statyczny „pusty porządek formalny” [142], „czyst[ą] i pust[ą] form[ę]” [142] wyrażoną przez ciągłą prostą linię. Jest to czas radykalnej zmiany, ponieważ nie jest podporządkowany odmierzeniu ruchu. Czas w wiecznym powrocie, zatem pozbawiony zarówno linearnych, empirycznych i metrycznych, jak i duchowych punktów odniesienia. To hamletowski „czas[, który] wypadł z zawiasów” (ang. *time out of joint*) [142]. Czas taki uruchamia niepomiernie, nieludzkie wydarzenie, „działanie, [...] adekwatne do całego czasu” [142], którego symbolicznym obrazem może być „doprowadzić do wybuchu słońca, rzucić się do wulkanu, zabić Boga” [*Différence* 120]. Cezura takiego wielkiego, niebywałego, unikatowego wydarzenia nie dzieje się w czasie, ale właśnie tworzy czas jako swoje dwie asymetryczne części: swoiste „przed” i „po”. Radykalne zerwanie wydarzenia dystrybuuje w ten sposób stworzone wymiary – przeszłość i przyszłość – w sztucznej serii czasu. Innymi słowy, trzecia bierna synteza czasu powoduje wybuch serii: rozpleniające się serializacje wgryzają się w linearny, metryczny czas skorelowany z ludzką podmiotowością, a także przecinają mityczne cykle metempsychozy. Pierwszy raz w stworzonej przez wydarzenie serii wyznacza moment, gdy bohater orientuje się wobec wydarzenia, zapatruje się na nie, ale wydarzenie przerasta jego możliwości. Drugi raz w serii wyznacza cezura, która przynosi terażniejszość metamorfozy – bohater staje się zdolny sprostać wydarzeniu, staje się równym wydarzeniu. W trzecim razie serii, który konstytuuje przyszłość jako powtórzenie w wiecznym powrocie, działanie bohatera i wydarzenie rezonują wzajemnie. Podmiot-sprawca staje się równym nierównemu, co z kolei powoduje jej/jego śmierć, widzianą z ludzkiego punktu widzenia jako śmierć już ukonstytuowanego, określonego podmiotu, pęknięcie własnego Ja, ale jednocześnie otwarcie się

¹³ Jak zauważa Deleuze, „jesteśmy połączeniem wody, ziemi, światła i powietrza, nie tylko zanim je poznamy lub je sobie przedstawimy, ale też zanim je odczujemy. Każdy organizm, w swoich recepcyjnych i percepcyjnych elementach, lecz także w swych trzewiach, jest sumą połączeń, ściągnięć, retencji i oczekiwań”. Taka „przeżywana terażniejszość ustanawia już w czasie przeszłość i przyszłość. Owa przyszłość jawi się pod postacią potrzeby jako organiczna forma oczekiwania; przeszłość retencji zaś – pod postacią komórkowego dziedziczenia” [*Różnica* 122].

¹⁴ To z kolei pojęcie odsyła do trzeciej biernej syntezy, która zostanie opisana poniżej.

¹⁵ Jak wyjaśnia Deleuze, „terażniejszość jest najbardziej skurczonym, najbardziej ściągniętym stopniem współlistniejącej z nią przeszłości tylko o tyle, o ile przeszłość współlistnieje najpierw ze sobą na nieskończonych poziomach różnych rozluźnień i ściągnięć, na nieskończonej ilości płaszczyzn” [*Różnica* 134].

¹⁶ Zob. [*Różnica* 142-147].

na świat niezycia fundamentalnej, bezforemnej Różnicy¹⁷, rozumianej przez Deleuze'a Simondonowsko jako różnica indywidualująca, to jest ciągle stawanie się na drodze skrzenia się „przedindywidualnych osobliwości/jednostkowości (fr. *singularités préindividuelles*) i „bezosobowych indywidualacji” (*individuations impersonnelles*) czy też Bergsonowsko-Riemannowsko jako świat intensywnych rozmaitości/wielości (fr. *multiplisités intensives*). Jak ujmuje to Deleuze, powtórzenie w wiecznym powrocie to „zdecentrowane koło, które przemieszcza się na końcu linii prostej” [*Różnica* 405-406]. Wieczny powrót uruchamia system nieuchwytnych, nieprzewidywalnych rezonansów, które pobłyskują w pozostałych dwóch syntezach. Awatarem tego bezosobowego świata są też intensywne procesy embrionalne zachodzące w jaju. Procesy te rozumiane są także w kategoriach, które wykraczają poza działanie zawczasu ukonstytuowanych, wyspecjalizowanych ludzkich organów/zmysłów: jest to poziom „punktu aleatorycznego” Blanchota: „ślepy, bezgłowy, afazyjny” [282]. Mamy tu do czynienia nie z linearnym rozwojem ewolucyjnym ku coraz większej specjalizacji, który biegnie od form prostych do form skomplikowanych, ale ze stawaniem się rozumianym w *Tysiącu plateau* nie jako regresja, ale „współczesna, kreatywna involucja” [Deleuze and Guattari 203]¹⁸.

Aparat pojęciowy Deleuze'a pozwala nam zobaczyć w *Solaris* skomplikowany świat powtórzeń biernych syntez, które zostają przedstawiane w ludzkiej świadomości narratorów-naukowców jako przedmiot rozpoznania i refleksji. I tak, oceaniczna praca wytwórcza generująca twory to aktywne powtórzenie, które przedstawia ludzkiej świadomości coś, co mogłoby być przejawem niepojętej „prymarnej wrażliwości” [*Różnica* 120] oceanu, która generuje w aparatach rejestrujących zmienne „rytmy wyładowań” [37]. Możemy spekulować, że takie wyładowania są znakami-siłami oceanicznej kurczliwej mocy zmiennej uwagi, selektywnego prześwietlania ludzkiego wnętrza czy też ignorowania upodmiotowiających powierzchni zapisu, takich jak lustro czy twarz i jej cechy indywidualne, które jednocześnie ustanawiają znaczenie, stanowią o podmiotowości, a także narzucają ciału specyficzne, określone i hierarchiczne uorganizowanie¹⁹. I tak dla

Snauta, jednego z członków załogi, ocean jest ślepy na efekt upodmiotowiający twarzy. Spekuluje on, iż „nie istniejemy dla niego tak jak dla siebie nawzajem. Powierzchnia twarzy, ciała, którą widzimy, sprawia, że poznajemy się jako indywidua. To jest dla niego przezroczystą szybą. Wnikał przecież do wnętrza naszych mózgów” [322].

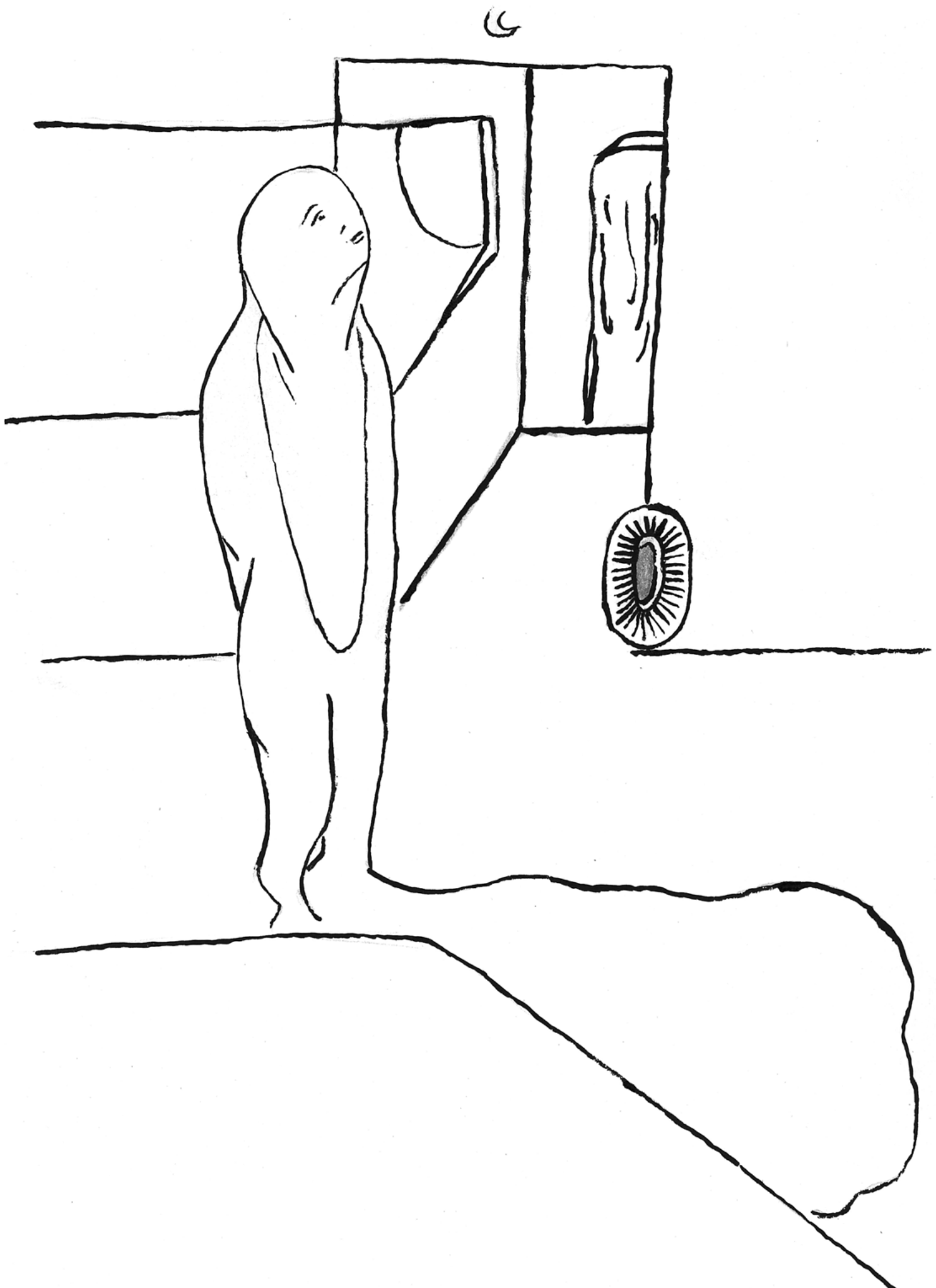
Solaris uruchamia też inny poziom powtórzeń, który możemy zaliczyć do drugiej syntezy czasu: stożek biernej syntezy pamięci, w której terażniejszość jest tylko najbardziej skurczoną warstwą przeszłości. Nieświadomie Kelvin powtarza traumę umożliwienia samobójstwa swojej ziemskiej partnerki Harey – w sensie zarówno psychologicznym, jak i materialnym, poprzez pozostawienie w ich wspólnym mieszkaniu strzykawki z trucizną. Na stacji Solaris sytuację tę powtarza Kelvin dwa razy. Jeden raz bezpośrednio i świadomie – poprzez zabicie pierwszego odpowiadającego Harey tworu F, a drugi raz pośrednio i nieświadomie – poprzez swoją skończoną ludzką perspektywę, która odmawia prawa bytu czemuś, co wykracza poza zastane binarne kategorie; czemuś, co ma być wtóry; czemuś, co postrzega jako nie-samowity (w sensie niem. *unheimlich*) duplikat. Antropocentryczne podejście Kelvina wraz z *odstuchanym* przez Harey zapisem spostrzeżeń badawczych zmarłego naukowca Gibariana powoduje zakorzenienie się ludzkiego poczucia winy w drugim tworze-Harey, który/a zyskuje świadomość bycia instrumentem badawczym oceanu. Ta świadomość doprowadza ją do próby samobójstwa, a następnie jej anihilacji na własną prośbę z rąk pozostałych dwóch członków załogi. Świadomie umożliwiając drugiemu tworowi-Harey śmierć, Snaut i Gibarian powtarzają uprzednie nieświadome, a więc działające na innym poziomie działanie Kelvina, odtwarzając tę samą rolę katalizatora śmierci Harey. Spotkania z tworam F obecnej załogi Solaris odtwarzają podobne historie poprzednich załóg, a właściwie można powiedzieć, iż wszystkie załogi odtwarzają na różnych poziomach jedną i tę samą historię nieudanego kontaktu. Aktualna historia Kelvina odtwarza – a zatem *wpisuje się* – wcześniejszą historię lotu ratunkowego rezerwowego pilota André Bertona, tak samo jak słowo „Berton” stanowi anagram nazwiska surrealisty André Bretona. Podczas solarystycznej ekspedycji statku Shannahana Berton wyrusza na poszukiwanie dwóch zaginionych członków załogi – Carucciego i Fechnera. Podczas lotu Bertonowi ukazuje się twór F w postaci gigantycznego dziecka, który prawdopodobnie zawczasu był już materializowany Fechnerowi. W ten sposób Berton powtarza

¹⁷ Jak to pięknie opisuje Deleuze, niebyłe wydarzenie „rozbija [jaźń] na tysiące kawałków, jak gdyby dzierżyciel nowego świata był unoszony i rozwiewany przez wybuch czegoś, co dzięki niemu rodzi się jako wielość: to, z czym jaźń się zrównała, jest nierównością samą w sobie” [*Różnica* 143].

¹⁸ Co ciekawe, ocean w *Solaris* jest spekulatywnie przedstawiony jako przeskoczenie kanonicznych etapów ewolucyjnego filogenetycznego rozwoju [*Solaris* 33].

¹⁹ Istnieje w tym zakresie bogata literatura, zarówno deleuzjańsko-guattariańska, jak i marksistowska oraz psychoanalityczna.

Wystarczy choćby wskazać pojęcie „twarzowości” (*visagéité*) Deleuze'a i Guattariego z *Tysiąca plateau*, Lacanowską „fazę lustra” (*stade du miroir*) czy też Althusserowskie „ideologiczne aparaty państwowe” (*appareils idéologiques d'État*).



niejako trajektorię Fechnera. Kelvin–Gibarian–Berton–Fechner: wszyscy oni tańczą na różnych poziomach stożka czasu. Powróćmy jednak do osobistej historii Kelvina, która rozgrywa się na poziomie drugiej syntezy czasu jako powtórzenie i przypomnienie przeszłości. Powtórzenie to rodzi pragnienie przeżycia utraconego czasu jeszcze raz czy też nadrobienia czasu, który upłynął. To jednocześnie uczucie osobistej utraty i poczucie możliwości odzyskania utraconego czasu zamyka Kelvina w labiryncie rozlicznych warstw, rozlicznych materializacji Harey w Bergsonowskim stożku czasu. Sytuacja taka rodzi tylko gorzki resentyment podmiotu, który antropomorfizuje „zły” ocean jako negatywnie sformułowany przedmiot poznania, co stoi na przeszkodzie radykalnej zmianie.

W moim przekonaniu można wyjść z powyższego impasu poprzez solarystyczną spekulację. Przecież w *Solaris* radykalna zmiana już się dokonuje, potrzebna jest jedynie afirmacja konieczności przygodności, Nietzscheańska *amor fati*. Twór–Harey nie jest przecież mimetycznym przypomnieniem Harey, ponieważ ta „zupełnie inna Harey” [100] obdarzona jest siłą nieludzkiej, ślepej upartości, dla której śmierć jednostkowa jest znakiem innego przeżycia. Ponadto posiada ona wiedzę dotyczącą wydarzeń, o których „prawdziwa” Harey nie mogła wiedzieć, ponieważ nastąpiły po jej śmierci. W ten sposób tajemna nie-wiedza tworu–Harey obala porządek linearnego czasu wraz z jego przymusem bycia. Stanowiący ontologiczną jedność razem ze swoją sukienką twór–Harey jest Proustowskim wspomnieniem „niepamiętnego Combray, [...] któr[e] nigdy nie był[o] obec[n]e” [Różnica 137], a więc czystym bytem ontologicznym, nowym niepojętym „efektem optycznym” [142]. To spostrzeżenie jednocześnie wyznacza kierunek dalszej solarystycznej spekulacji. Ocean nie powtarza z mimetyczną dokładnością tego, co było, jak było, ale nieustannie staje się na drodze niezauważalnych metamorfoz. Generując twory F, ocean dokonuje wszakże topologicznej konwersji wnętrza psychicznego na fałdy kosmicznej materii. Członkowie załogi Solaris spekulują, że płaszczyzną, na której dokonuje się ta wymiana, jest poziom podatomowej nietrwałej struktury neutrinowej stabilizowanej przez pole siłowe, wspólnej dla oceanu i jego tworów (F). Według Kelvina, ocean „wprowadz[ał] w [...] podatomową strukturę niepojęt[e] zmian[y] stojąc[e] zapewne w związku z celami, jakimi się kierował” [*Solaris* 286]. Nawet zanim przyleciał na planetę, Kelvin musiał już wyczuwać intuicyjnie problem zmiany jako topologicznej konwersji zachodzącej między procesami psychicznymi i kosmicznymi²⁰. Wszakże jego

praca dyplomowa badała podobieństwa pomiędzy zapisami materialnych procesów korowych odpowiadających emocjom a pewnymi oscylacjami krzywych rejestrujących wyładowania prądów oceanicznych właściwych między innymi dla pewnych partii mimo-idów [292-293]. W ten sposób jeszcze w czasie swojego pobytu na ziemi Kelvin kieruje swoje zainteresowanie i fascynację ku oceanowi Solaris. W otwierającej książkę scenie zasobnik Kelvina zostaje wystrzelony w kosmos i ląduje na terenie stacji badawczej na powierzchni planety. Scena ta powtórzona jest w końcowej części książki, kiedy Kelvin schodzi na powierzchnię oceanu. Co zaszło pomiędzy tymi dwoma powtórzeniami? Gdzieś po drodze, niezauważalnie, Kelvin staje się godny działania adekwatnego do niepojętego oceanicznego wydarzenia i zdolny do niego. Ta metamorfoza sprawia, że w ostatniej i ostatecznej scenie bohater staje się równy nierównemu, staje się anomalnym człowiekiem równym temu, który w swym niebycie zbliża się do tego, co nieludzkie. Tak oto Kelvin opisuje swoje nieopisane, ekscesywne doświadczenie spotkania z oceanem: „nigdy jeszcze nie odczuwałem tak jego olbrzymiej obecności, silnego, bezwzględniego milczenia, oddychającego miarowo falami. Zapatrzony, osłupiały schodziłem w niedostępne, zdawałoby się, regiony bezwładności i w narastającej intensywności zatraty jednoczyłem się z tym płynnym, ślepym kolosem, jakbym bez najmniejszego wysiłku, bez słów, bez jednej myśli wybaczał mu wszystko” [340]. Mamy tu do czynienia z zejściem do bezforemności, odrzuceniem pamięci przeszłości jako podstawy czasu, wraz z jednoczesnym pęknięciem stabilnego Ja, które roztrzaskując się, otwiera się na świat bezosobowych różnic intensywności. Jak ujmuje to Deleuze, „podstawa zostaje przekroczona ku bezpodstawiu, bezdenności, uniwersalnemu rozpadowi podstaw (*effondrement*), które krąży w sobie samym i każe powracać tylko temu, co ma nadejść (*là-venir*)” [Różnica 145]. Niczym Hamlet, kapitan Ahab z Melville’owskiego *Moby Dicka*²¹, bądź też Nietzscheański Zaratustra, Kelvin skacze w nieznaną, bezosobową, przedindywidualną – coś, co nie może zostać oznaczone lub zrozumiane. Skacze w nieludzką przyszłość pewną tylko swojej przygodności, „szansę, którą ukrywa przyszłość” [*Solaris* 342], podtrzymywana li tylko przez wiarę w „czas okrutnych cudów” [342]. Zanurza się, rozpadając, w przyszłość, która jest ślepa,

sugeruje, jakoby Lem przychylił się ostatecznie do drugiej opcji. W tym ujęciu Orlińskiego ocean jest pustym miejscem (czy też chwytym kompozycyjnym), które nie liczy się samo w sobie, a ma znaczenie o tyle, o ile popycha do przodu akcję powieści [Lem 205-208].

²¹ Lem bezpośrednio wskazał na pokrewieństwo *Solaris* z *Moby Dickiem* Melville’a. Zob. [“Stacja”].

²⁰ Widziana w tym świetle zasadnicza problematyka powieści wykracza poza rozłączną alternatywę: albo ocean, albo relacja Kelvin–Harey, jak przedstawia to Wojciech Orliński, który zresztą

a więc, jak można spekulować, nie rozróżnia sił, ludzi, materiałów, narzędzi, mimoidów i tworów F.

Spekulacja 2: Solaryzm | inhumanizm

Jak widać, Lemowskie *Solaris* kończy się niesprawdzną spekulacją. Ocean wytwarza a-znaczące, a-wizualne, a-ludzkie doświadczenie „bez słów, bez jednej myśli” [340], które działa na poziomie różnic intensywności. Lemowska charakterystyka oceanu również podlega takiej nieprzedstawieniowej, bezosobowej, intensywnej logice. Przede wszystkim opis oceanu nie jest objęty nieudzielnym patriarchalnym przywilejem autorskiej wszechwiedzy. Narrator ulega kakofonii niezgodnych ze sobą solarystycznych stanowisk. W tym sensie można powiedzieć, że ocean odpodmiotawia osobę narratora, tworząc wizję Solaris, która funkcjonuje jak wibrujący, nieprzezroczysty kryształ usiany niemożliwymi do przezwyciężenia problemami i paradoksami. Jak widzi to Kelvin, solariana tworzą „ułamki intelektualnych konstrukcji, być może genialnych, przemieszane bez ładu i składu z płodami jakiegoś kompletnego, graniczącego z obłędem głuptactwa” [42]. Pomimo nagromadzonych informacji nadal nie wiemy, do czego ocean jest zdolny, a jedyne, co możemy odczuć w naszym empirycznym doświadczeniu, to to, że przekracza on to, co ludzkie. Solarystyczna wiedza jest więc dziurawa, ślepa i bezgłowa. Otwiera się ona na coś w sobie, co umyka poznaniu, mnożąc deleuzjańsko-guattariańskie strefy nierozstrzygalności (fr. *zones d'indiscernabilité*) pomiędzy statycznymi kategoriami. Zbadajmy to problematyczne pole, poszerzając solarystyczną bibliotekę o wkład Deleuze'a i Simondona.

Jak można się dowiedzieć, czytając Lemowskie solariana zawarte głównie w rozdziale *Solaryści*²², planeta Solaris obiega dwa słońca: czerwone i niebieskie. Jest wypełniona przez „myślący ocean” [41], który w jakiś sposób kształtuje lub raczej – pospekulujmy – *moduluje* w sensie Simondonowskim, i w ten sposób podtrzymuje jej niestabilną²³ orbitę. Solaris

funkcjonuje w Lemowskiej powieści także jako nazwa stacji badawczej, która sonduje ocean, jak i korpusu myśli naukowych i filozoficznych (jako „solariana”) przez niego sprowokowanych. Określenie „myślący” w stosunku do oceanu ulega w powieści problematyzacji. Ocean może zostać określony jako „myślący” tylko w szczególnym sensie, o tyle, o ile „możliwe jest myślenie bez świadomości” [42]. Jak Lem wyjaśnił na swojej oficjalnej stronie, „nie można o nim powiedzieć, że jest oceanem myślącym albo niemyślącym, na pewno jednak jest tworem aktywnym, który ma jakieś intencje, podejmuje jakieś akty wolicjonalne, potrafi robić coś, co nie ma nic wspólnego z całą sferą ludzkich poczynań” [“Lem”]. Można też rozpatrywać status oceanu w kategoriach procesów materialnych, paralelnych w stosunku do nieorganicznych procesów geologicznych – takich jak formowanie się skał – z jednej strony, a nowotworowej, organicznej narośli z drugiej,

stanowiącym otoczenie (fr. *milieu*) przedindywidualne, różnica potencjału wyraża się w postaci osobliwości – cząstki kryształu. Krystaliczna cząstka staje się katalizatorem czy też informacją, która umożliwia rozwiązanie panującego w swym otoczeniu stanu niezgodności na drodze wewnętrznego rezonansu (fr. *resonance interne*) pomiędzy nimi. Zob. [Simondon 93-115, 222-237]. Co ciekawe, na początku pisania *Solaris*, w jednym z listów z 1959 r., Lem postrzegał ocean w podobnych kategoriach, dodatkowo wręczając w to Wienerowskie pojęcie sterowania, które dotyczy zarówno zwierzęcia, jak i maszyny. Jak pisał Lem, „jest [tam] jakaś forma obiegu informacji, jakieś wewnętrzne procesy sterujące. [...] To stworzenie nie ma żadnego ZEWNĘTRZNEGO języka, bo nie ma nikogo, z kim mogłoby rozmawiać” [Lem 206]. Wracając do Simondona, wewnętrzna komunikacja pomiędzy roztworem a ziarnem kryształu doprowadza do indywidualizacji na drodze nadbudowywania się kryształu wokół ziarna [Simondon 95], a więc poprzez ukonstytuowanie się nowego poziomu, który rozwiązuje problematyczną niezgodność [232-233]. Dla Simondona metastabilność jest wymogiem indywidualizacji na przestrzeni całego naturalno-kulturowego kontinuum. Jak streszcza to Simondon, cytowany przez Deleuze'a, metastabilność należy rozumieć jako „ruchome ząbienie się nieprzystających do siebie całości, niemal podobnych, ale jednak niezgodnych” [“Gilbert” 122]. Ostatnia scena *Solaris* zawiera opis spotkania z tworem, który wyrasta z czarnej fali oceanu. Tak to opisuje Lem: fala „zawahała się, cofnęła, oblała moją dłoń, nie dotykając jej jednak, tak że między powierzchnią rękawicy a wnętrzem zagłębienia, które od razu zmieniło konsystencję, stając się z płynnego prawie mięsiste, pozostała cienka warstewka powietrza” [Solaris 339]. Kontakt z oceanem nie jest przedstawiony jako złożenie dwóch oddzielnych elementów, ale zjawisko wewnętrznego rezonansu pomiędzy dwoma niezgodnymi poziomami, które prowadzi do zmiany jakościowej. Co ciekawe, solarystyczny korpus *Solaris* w swoich rozważaniach o oceanie odwołuje się w jednej ze swoich hipotez do zasady Le Chateliera, znanej w biologii jako zasada homeostazy. Ta zasada z zakresu termodynamiki chemicznej głosi, iż system poddany działaniu czynnika zewnętrznego przeciwdziała mu, dążąc do równowagi. Jak streszcza to Kelvin, ocean „od swej postaci pierwotnej, od prooceanu, roztworu leniwie reagujących ciał chemicznych, zdołał pod naciskiem warunków (to znaczy zagrażających jego istnieniu zmian orbity) [...] przeskoczyć natychmiast w stadium «oceanu homeostatycznego»” [Solaris 33]. Dla Deleuze'a zasada Le Chateliera wyraża różnicę intensywności: „różnica jest racją dostateczną zmiany tylko w tej mierze, w jakiej zmiana zmierza do jej zanegowania” [Różnica 313].

²² Zob. [Solaris 28-43]. Rozważania solarystyczne stanowią też lwią część rozdziału *Myśliciele* [274-293].

²³ System stworzony przez ocean i jego orbitę można rozumieć podług Simondona jako „metastabilny” (fr. *metastable*), ponieważ nie jest on ani stabilny, ani niestabilny. Nie jest to kwestia wzajemnej przeciwstawności już ukonstytuowanych obiektów, ale stanu niezgodności wyrażającego się w istnieniu wielu niekompatybilnych, niekomunikujących się ze sobą poziomów czy też wymiarów rzeczywistości. Jak wyjaśnia to Deleuze, system metastabilny „implikuje zatem fundamentalną różnicę, niczym stan niesymetryczności. Stanowi on jednakże system, o tyle, że jego różnica jest niczym *energia potencjalna*, niczym pewna *różnica potencjału* rozmieszczona wewnątrz takich a takich granic” [“Gilbert” 121]. Rozmieszczenie różnic intensywności nie tworzy form zindywidualizowanych, ale odpowiada istnieniu nieredukowalnych przedindywidualnych osobliwości. Przykładem tego procesu jest krystalizacja w przesyconym roztworze soli. W takim roztworze,

a jednocześnie wykraczających poza nie [42-43]²⁴. Ocean funkcjonuje wedle określonej, aczkolwiek nie-ludzkiej logiki, pewnego rodzaju racjonalności, której prawa nie są jednak dostępne dla ludzi. Solarystyka określa go jako „maszynę plazmatyczną”, to jest „twór w naszym znaczeniu może i nieożywiony, ale zdolny do podejmowania celowych działań na skalę [...] astronomiczną” [32]. Ta celowość jest w innym miejscu książki określona jako „mechaniczna”, ale nie należy tego rozumieć w sensie teleologicznej logiki ludzkiego mechanizmu *służącego do* czegoś. Jak wyjaśnia Kelvin, „chodzi tu jedynie o stosunkowo wąską i przez to jak gdyby «mechaniczną» celowość działania” [197]. Tak sformułowana celowość nie kojarzy się z polem życia biologicznego, ale technologii. A może po prostu przeformułowuje ona samą opozycję „biologiczne” – „technologiczne” w duchu bliskim Simondonowskiemu, wskazując na wspólne dla sfery fizycznej, biologicznej, psychicznej i intersubiektywnej pojęcie techniki indywidualizacji? Paradoksalnie solarystyka określa ocean jako „żywy”, ale nie w kanonicznym znaczeniu organizmu biologicznego posiadającego strukturę nerwową, komórkową lub białkową, z ustrukturyzowanymi odpowiedziami na bodźce, ponieważ takowych nie posiada. Atrybuty te natomiast posiadają twory F, które – jak spekulują członkowie załogi Solaris – jednak ostatecznie stanowią li tylko „kamouflaż” [168], „maskę” [170] czy też „superkopię” [168], a więc pozór albo efekt, który odsyła do fundamentalnej, niezauważalnej, niewidzialnej podatomowej płaszczyzny niepojętych neutrinowych przekształceń²⁵. Ocean to plazmatyczna, kurczliwa i ciągle mutująca, zmieniająca kształty, kolory i stan skupienia, galaretowata „bezpostaciowa maź” [34]. Jednocześnie ta słuzowa formacja wcale nie jest widmowa i odcieleśniona, jako że jej czarne fale mają zwierzęcy charakter mięśni [338], przypominając być może narwalową potęgę tytułowego *Moby Dicka*. Ocean przemierzają niezrozumiałe impulsy elektryczne, magnetyczne i grawitacyjne, których proggi intensywności zapisują się zmianami w jego kształtach, kolorach, teksturach i fazach. „Żyje” on w sensie formacji „para-biologicznej” [32] działającej na poziomie pół sił kosmicznych, których metaboliczna przemiana

moduluje i stabilizuje grawitacyjnie niestabilną okołosolaryczną orbitę. Jak zauważa narrator, „żywy ocean działa [...] – tyle że według innych aniżeli ludzkie wyobrażeń” [41]. Oceaniczne działanie nie jest kwestią zmysłowo-ruchowej akcji-reakcji mającej miejsce w zawczasu już ukonstytuowanym czasie i przestrzeni. Chodzi tu raczej o działania na odległość, podejmowane na skalę o nieludzkiej wielkości poprzez system ukrytych wewnętrznych rezonansów. Takie działania nie zachodzą w czasie i przestrzeni, ale właściwie je wytwarzają, otwierając się na logikę Deleuzjańskiej biernej syntezy, powtórzenia w wiecznym powrocie. Jak zauważa narrator, ocean „potrafi bezpośrednio modelować metrykę czasoprzestrzeni” [34]. Jaki jest właściwie tryb funkcjonowania oceanu? Jedną z solarystycznych hipotez wyjaśnia, że „zajmuje się [...] [on] tysiącnymi przekształceniami – «autometamorfozą ontologiczną»” [42]. Jak to rozumiem, ocean jest „tym, co różnicujące” (fr. *le différenciant*) – nie chodzi tu bynajmniej o jakościową różnorodność oceanicznych (po)tworów, ale jego po-tworne funkcjonowanie jako operatora kosmicznych, planetarnych, astronomicznych sił różnicowania.

Jakie implikacje dla problemu kontaktu z radykalnym Zewnętrzem płyną z konceptualizacji oceanu zawartej w *Solaris*? Metamorficzny ocean może być spekulatywnie rozumiany jako skręt w polu materii-sił, który moduluje i indywidualuje to, co znajduje się w obszarze przenikania jego promieniowania. Tworzy metastabilny system o wielu niewspółmiernych i niezgodnych poziomach, pomiędzy którymi przebłyskują wyładowania niedostrzegalnych rezonansów, które przynoszą zmianę. Ocean to zarówno indywidualum, jak i jego własne „otoczenie indywidualizacji” (fr. *milieu d'individuation*) [“Gilbert” 121]. Lemowski eksperyment artystyczno-filozoficzny to dar „propozycji kosmopolitycznej”²⁶ w sensie Isabelle Stengers: jak można nawiązać kontakt z tym, co nie ma lub nie chce mieć własnego głosu, przynajmniej nie na antropocentrycznych, ludzkich, humanistycznych czy też innych uprzednio istniejących, odgórnie narzuconych warunkach? Zdaniem niektórych solarystów niezgłębione kierunki działań oceanu uzasadniają określenie go mianem „oceanu-debila” [*Solaris* 42]. Takie ujęcie oceanu rezonuje z przywołaną przez Stengers figurą idioty, który „żąda od nas, abyśmy zwolnili, przestali uważać się za upoważnionych do przekonania, że znamy sens tego, co wiemy” [138].

Zarówno *Solaris*-książka, jak i Solaris-ocean to artystyczno-filozoficzna czy też ontologiczno-estetyczna propozycja, która nie tyle pokazuje, ile właśnie

²⁴ Lemowskie nakreślenie problemu oceanu w kategoriach paradoksalnej bliskości, nieprzejrzystości i nierozstrzygalności pomiędzy witalnymi procesami biologicznymi a nieorganicznymi procesami indywidualizacji odróżnia charakterystykę *Solaris* od stanowiska Simondona, który je ostro rozróżnia. I tak, jak streszcza to Deleuze, u Simondona „indywiduacja fizyczna tworzy się i przedłuża od granicy ciała, np. kryształu, podczas gdy żywe stworzenie wyrasta z wnętrza i zewnątrz, przy czym cała zawartość jego wnętrza pozostaje w «topologicznym» kontakcie z zawartością zewnątrz” [“Gilbert” 123].

²⁵ Zob. [*Solaris* 168-170].

²⁶ Zob. [Stengers 136-156].

uruchamia pewien sposób indywidualacji, wykraczający poza to, co ludzkie, poza życie, jakie znamy. Poprzez niektóre swoje twory, które stanowią dalekie echo takich nie-Euklidesowych figur, jak „stożk[i] Łobaczewskiego i ujemn[e] krzywizn[y] Riemanna” [*Solaris* 198], ocean generuje nie-życie intensywnych wielości²⁷. Wielości te rozpuszczają sztywno określoną pozycję podmiotu i jego psychologiczne/edypalne pewniki czy też raczej *dane*. Chodzi tu o specyficzną wizję kontaktu z Zewnętrzem, o którym można spekulować, iż funkcjonuje jako różniczkowy ruch wielości. Awatar tej przemiany stanowią oceaniczne produkcje-destrukcje, ustanawiania-znoszenia, stabilizacje-destabilizacje kształtów, które są znakiem-symptomem przekształceń niewidocznych sił. Mówiąc ściślej, oceaniczna wytwórczość może być rozumiana immanentnie jako nie-formalny, samo-ustanawiający się materialny znak-siła. Twory oceaniczne to cechy ekspresywne, które nie wyrażają zewnętrznego w stosunku do poziomu materii-sił znaczenia. Lem rozwija prawdziwą etologię oceanicznych po-tworów, trybów jego funkcjonowania, dając nam górodziewy, długonie, grzybiska, mimoidy, symetriady i asymetriady, pacierzowce i chyże [184]²⁸. Różnorakie twory oceanu rozumiane są podług jednej z solarystycznych hipotez powieści jako swoiste „dzieła sztuki” [37]. Specyficzne sposoby splątania intensywnych sił podobne są do określonych stylów w sztuce – greckiego, romańskiego, gotyckiego, barokowego, abstrakcyjnego – rezonując z produkcjami muzycznymi, architektonicznymi, wizualnymi czy filmowymi²⁹. Z drugiej strony, ocean stanowi inspirację dla absurdalnych solarystycznych przyrodniczych klasyfikacji: „Typ – Polytheria, Rząd – Syncytialia, Klasa – Metamorpha” [35], a jednak jest jedynym członkiem swojej klasy; jest bytem samo-porównawczym. Co ciekawe, w opisach oceanicznych procesów narrator

Lema zrównuje ich wymiar estetyczny z materialnymi procesami indywidualacji: „«procesy formotwórcze» – wyłanianie się z siebie kolejnych architektonik” [202]. W ten sposób zbliża się do deleuzjańsko-guattariańskiego transcendentno-empirycznego rozumienia sztuki jako ontogenezy w Realnym, o czym za chwilę. Jak wcześniej zauważyłem, „idiotyczny” tryb działania oceanu wykracza poza ludzki sensomotoryczny schemat akcji-reakcji, w który wcina się z jednej strony z dziecięcą nieporadnością³⁰, ciekawością i żywiołem eksperymentacji, a z drugiej – z brakiem reakcji na bodźce, motorycznym spowolnieniem lub przyspieszeniem bądź też zupełną awarią funkcjonowania, a zarazem ze swoistym załamaniem działania zmysłów w ich ludzkim rozumieniu poprzez afazyjne milczenie oceanu czy też jego rzekomą ślepotę. Przekroczenie schematu zmysłowo-ruchowego przez ocean zdiagnozowane zostaje przez Kelvina jego wizją „Bog[a]... kaleki[ego], który pragnie zawsze więcej, niż może, i nie od razu zdaje sobie z tego sprawę”³¹.

Warto w tym miejscu dodać, chociaż szczegółowa analiza przekroczyłaby już zakres niniejszego artykułu, że spotkanie z oceanem przebiega w *Solaris* nie tylko poprzez solarystyczne *mise en abîme*. Nieludzkość oceanu uruchamia też swoistą zdepersonalizowaną machinę narracyjną, która poprzez swoje unikatowe cechy stylistyczne niczym buldożer niszczy narracyjne i przedstawieniowe klisze. I tak *Solaris* wyróżniają beckettowskie dialogi pełne elips i powtórzeń, które stwarzają wizję utrudnionej, spowolnionej czy też niewidocznej komunikacji. *Solaris* cechuje też barokowe zrównanie różnicy pomiędzy figurą i jej tłem, czy też raczej swoisty gest manierystyczny, w którym ekspresywne cechy stylistyczne wyzwalają się spod jarzma organicznej treści fabuły³². Efekt ten uzyskany

²⁷ Posiłkując się dorobkiem Bergsona i Riemanna, w *Bergsonizmie* z 1966 r. Deleuze wprowadza pojęcie intensywnej wielości, zwaną też wirtualną wielością, które definiuje jako to, co „nie dzieli się bez zmiany natury; [to, co] zmienia naturę, dzieląc się” [*Le bergsonisme* 36]. Koncepcja wirtualnej wielości / intensywnej ilości pojawia się następnie w pracy doktorskiej Deleuze’a (*Różnica i powtórzenie*). Jak wyjaśnia Deleuze: „intensywna ilość dzieli się, ale nie dzieli się bez zmiany natury. W pewnym sensie jest więc niepodzielna, tylko jednak dlatego, że żadna część nie poprzedza podziału i przy dzieleniu się nie zachowuje tej samej natury” [*Różnica* 331]. Takie ujęcie odpowiada Simondonowskiej wizji indywidualacji.

²⁸ Zważywszy na to, że *Solaris* powstawała w Zakopanem, Orliński widzi w tych topografiach odpryski zakopiańskiego krajobrazu [*Lem* 215]. Abstrahując od zasadności krytyki biograficznej, stawia to *Solaris* w jednym szeregu z *Nietotą. Księgą tajemną Tatr* Tadeusza Micińskiego, gdzie Tatry rozpatrywane są w polu techniki indywidualacji biologicznej (tytułowy wronec widlasty), fizycznej (procesy górotwórcze), psychicznej (Arjaman) i kolektywnej (wyłonienie się na nowo polskiej zbiorowości).

²⁹ Zob. [*Solaris* 199-202].

³⁰ Narrator *Solaris* bezpośrednio łączy funkcjonowanie oceanu z „psychiką małego dziecka” [332]. Dziecięcy brak koordynacji ruchowej odsyła do Lacanowskiej fazy lustra, która ustanawia sztuczną symboliczną płaszczyznę identyfikacji – w formie lustra czy też werbalnego powtórzenia – jeszcze nieskoordynowanego sensomotorycznie niemowlęcia. W *Solaris* materializacja Fechnerowskiego dziecka widziana oczami Bertona nie rozumie hylemorficznego procesu formowania, którym jest upodmiotawiająca faza lustra. Jego brak koordynacji ma swoją wewnętrzną sztywną serialną logikę. Jak opisuje to Berton: „sprawiało wrażenie żywego dziecka, tylko te ruchy, tak jakby ktoś próbował... jakby ktoś je wypróbował. [...] Te ruchy były nienaturalne. [...] nie miały żadnego sensu. Każdy ruch coś znaczy na ogół, służy do czegoś...” [139-140].

³¹ Taka wizja Boga jako konstytutywnej różnicy intensywności przywodzi na myśl Kabałę luriańską z jej pojęciem *Tzimtzum*, czyli konstytutywnego samoograniczenia się czy też skurczenia się B-ga.

³² W tym sensie *Solaris* przypomina literaturę polskiego baroku, a w szczególności plastyczne przemiany materiału ekspresywnego w eposie bohaterskim Samuela ze Skrzypny Twardowskiego z 1633 r. *Przeważna legacja Krzysztofa*

jest poprzez beznamiętny żywioł drobiazgowego opisu, którego głowica nie rozróżnia człowieka, jego narzędzia, detali oprzyrządowania stacji i oceanu. Nieludzkość oceanu Solaris przenika też do poziomu praktyki pisarskiej Lema. Pisanie *Solaris* polegało na aktualizacji wcześniejszej idei, ale indywiduacji i wytwarzaniu piszącego w technicznym procesie pisania³³.

Wizja Lema współbrzmi z Deleuzjańskim projektem filozofii empiryzmu transcendentального nakreślonym w *Różnicy i powtórzeniu*. Ta „wyższa” [Różnica 210] forma empiryzmu jest kwestią eksperymentalnego kontaktu z Zewnętrzem, który jednocześnie w swoim nadmiarze, niepomiarowości ma charakter dzieła sztuki. Jak wyjaśnia Deleuze, „dzieło sztuki porzuca dziedzicę przedstawienia, by stać się «doświadczeniem», transcendentálním empiryzmem albo nauką o zmysłowości” [100]. Dzieło sztuki operuje więc nie w sferze przedstawieniowej, ale ontologicznej czy też raczej ontogenetycznej. Chodzi tu o kreatywne odczuwanie warunków genetycznych – warunków zaistnienia możliwości, które doprowadziły do powstania – rzeczywistego doświadczenia zmysłowego. Deleuze ujmuje to następująco: „istnieje w świecie coś, co zmusza do myślenia. To coś jest przedmiotem fundamentalnego spotkania, nie zaś rozpoznania” [206]. Jest to spotkanie, z „różnic[ą], różnic[ą] potencjału, różnic[ą] intensywności jako zasad[ą] różnorodności jakościowej” [100]. Przedmiotem spotkania nie jest „byt zmysłowy, ale byt tego, co zmysłowe. Nie jest to coś danego, lecz to, przez co dane jest dane” [206]. Takie spotkanie umyka percepcji zmysłowej i można tylko je odczuć³⁴. W Lemowskiej powieści etyczne spotkanie z oceanem nie polega na próbie podboju i ulokowania inności w czasie i przestrzeni. Myśl pochodzi z niedostępnego Zewnętrza, którego nie można pochwycić na drodze rozpoznania i re-reprezentacji czy też na drodze pamięci rozumianej jako reaktywacja przeszłego wydarzenia. Żywy ocean rodzi pole problemów, niczym powiększające się rozprucie w tkaninie. W ostatnich momentach *Solaris*, gdy Kelvin ląduje na powierzchni planety,

ocean nie wzbudza jego nadziei na osiągnięcie określonego rezultatu, takiego na przykład jak odzyskanie utraconej miłości. Udziałem Kelvina staje się natomiast niedające się umiejscowić odczucie permanentnego oczekiwania jako afirmacja radykalnej przygodności. Ocean dokonuje indywiduacji Kelvina, inicjując w nim zmianę. Bohater otwiera się na radykalne Zewnętrzne, którego działań nie sposób zrozumieć albo opanować, zatracając się w jego różniczkującym żywiole: „nigdy jeszcze nie odczuwałem tak jego olbrzymiej obecności, silnego, bezwzględного milczenia, oddychającego miarowo falami” [*Solaris* 340]. Oceaniczne promieniowanie czegoś, co pozostanie niedostępne zmysłom i świadomości, to siła charyzmatycznej energii wydzielanej przez abstrakcyjne monochromatyczne płótna Marka Rothko zdobiące ściany minimalistycznej ekumenicznej kaplicy w Houston, które to doświadczenie spotkania poruszająco opisał Timothy Morton w „ArtReview” [Morton].

Spekulacja 3: Kino-solaryzm | *Twin Peaks: Powrót i Anihilacja*

Lemowska wizja kontaktu z niepostrzegalnymi siłami, którą nakreśliłem powyżej, jest szczególnie przydatna w diagnozowaniu pewnych charakterystycznych osobliwości współczesnych filmowych strategii artystycznych.

W szczególności, solarystyczna onto-estetyka wprawia w ruch trzeci sezon Lynchowskiego serialu zatytułowanego *Twin Peaks. Powrót*. Trzeci sezon w serii rezygnuje z tradycyjnie pojmowanej narracji i struktury przedstawieniowej na rzecz transmisji nieludzkich sił trzeszczącej elektryczności i modulacji chromatycznych, które deformują i jakościowo zmieniają głównego bohatera, agenta Dale’a „Coopa” Coopera. Innym elementem solarystycznej logiki jest w serialu proliferacja serii, uwidaczniająca się między innymi w roz(s)trojeniu głównego bohatera (Coop, Pan C, Dougie Jones); numerologicznych wariacjach na temat specyficznych dat minutowych i liczb; powtórzeniach kompozycyjnych; zapisach koncertów granych na żywo przez zespoły, które przekształcają nieredukowalną osobliwość kultowej piosenkarki Julee Cruise z poprzednich sezonów w wybuch serii; kompulsywnie powtarzanych gestach i tikach, które bezosobowo indywiduują poczet rozlicznych serialowych postaci. Dochodzi do tego rozbicie lub chociaż spowolnienie sensoryczno-motorycznego schematu obrazu kinowego, który – jak pokazuje Deleuze w swoich kino-książkach – tradycyjnie organizuje semiotykę kina podług zasady reakcji na uprzednią akcję, czego kanonicznym przykładem są hollywoodzkie filmy detektywistyczne czy policyjne ze swoimi scenami samochodowych pościgów. Postać agenta Coopera, rodem

Zbaraskiego od Zygmunta III do sultana Mustafy. Jest to spotkanie z innością, gdzie linearny wątek historyczny osadzony w polskiej tożsamości ulega żywiołowi metrum, efektów chromatycznych oraz gęstej teksturze rozlicznych turkizmów.

³³ Jak wspomina Lem: „kiedy wprowadziłem Kelvina na stację solarystyczną i kazałem mu zobaczyć przestraszonego i pijanego Snauta, sam jeszcze nie wiedziałem, co go przerażało, nie miałem zielonego pojęcia, dlaczego Snaut zląkł się zwyczajnego przybysza. W tym momencie nie wiedziałem, ale wkrótce się miałem dowiedzieć, bo przecież pisałem dalej” [“Solaris. Komentarz autora”].

³⁴ Według Deleuze’a chodzi tu o „paradoksalne istnienie «czegoś», czego zarazem nie można odczuć (z punktu widzenia użytku empirycznego), i co można tylko odczuć (z punktu widzenia użytku transcendentálního)” [Różnica 330].

z kina noir, a także Kyle'a MacLachlana jako hollywoodzkiego *aktora*, jest figurą, która diagnozuje kinematograficzne klisze, rozluźniając sprzężenie zwrotne między akcją a reakcją i jego siłę sprawczości. Uwidacznia się to choćby w katatonicznym, czasami też infantylnym stanie głównego bohatera, jego afazji, amnezji, a także sztywności i mechaniczności ruchów. Specyficzna bierna sytuacja głównego bohatera, który nie działa, ale któremu – z którym, na wskroś którego – coś się dzieje, jest wycinkiem szerszej solarystycznej kondycji trzeciego sezonu, gdzie zmysłowo-ruchowy schemat funkcjonowania kino-obrazu ustępuje miejsca czysto chromatycznym, dźwiękowym, haptycznym i gesturalnym sytuacjom. Przejawia się to nie tylko w specyficznym nakreśleniu postaci Coopa, ale także w scenach, gdzie prawie nie widać, co się dzieje – w sensie toczącej się akcji – ale w tym samym czasie kadr wypełnia stroboskopowe pulsowanie światła, które sonduje różniczkujące się obszary niemal nieprzeniknionej ciemności. Sezon operuje też technikami przypominającymi animację poklatkową, której zgrzytające mikroopóźnienia i nieciągłości burzą kinowe podporządkowanie wymogowi zapewnienia iluzji ruchu. Widać to szczególnie w scenie zniknięcia Andy'ego w lesie. Wreszcie, sezon w pełni rozwija potencjał warstwy dźwiękowej obrazu filmowego, traktując swój wyolbrzymiony *sound design* jako semiotyczną kategorię samą w sobie. Takie soniczne figury tworzą scenę poprzez swoją amplitudę głośności, tembr, akustykę i układ czasowy sekwencji. Często też przechodzą w zapisy koncertów na żywo w serialowym pubie Roadhouse. Wszystkie te cechy solarystycznej nieludzkości zazębiają się metastabilnie ze sobą w pamiętnej scenie, w której roztrojony bohater, funkcjonujący na trzech niewspółmiernych poziomach – jako Coop, Pan C i Dougie Jones – przechodzi przez gniazdko elektryczne w stanie zwarcia, a więc w sytuacji różnicy intensywności. Wewnętrzny rezonans pomiędzy trzema postaciami wytwarza bezosobową ludzką kukłę, która materializuje się z otworów gniazdka z substancji tężejącego czarnego dymu. Jak widać, *Twin Peaks. Powrót* porusza problem zmiany, która rozgrywa się na poziomie Deleuzjańskiego powtórzenia w wiecznym powrocie rozumianego jako gra intensywnych wielości albo też odpowiadający jej Simondonowski opis indywidualności. Trzeci sezon serialu jest autotematyczny, jako że kontempluje ontologiczną naturę swojego serialowego gatunku. Serial jest ontologicznie pojedynczy, ale jednocześnie stanowi różnorodność swych serii i odcinków. Lynch odkrywa tajemnicę wybuchu serii w wiecznym powrocie jako leżącą u podstaw fenomenu serialowej serializacji. *Twin Peaks. Powrót* stanowi trzeci raz w serii uruchomionej przez wydarzenie *Twin Peaks*. Nie można go zatem rozpatrywać, abstrahując od pozostałych dwóch razów, to jest

dwóch poprzednich sezonów. W pierwszym razie serii agent Cooper orientuje się w stosunku do leniwego miasteczka w stanie Waszyngton blisko granicy z Kanadą. Pacyficzny Północny Zachód, nazywany też Kaskadią, fascynuje swoją materialną leśną i górską topografią. Ta olśniewająca topografia wykracza jednak poza urok lokalności, współlistniejąc z równoczesną animistyczną płaszczyzną śladów i intensywnych przemian duchów i dusz, która odpowiada ekologii przemian metabolicznych i technicznych drzewa/drewna. W sezonie drugim Cooper staje się zdolny do kaskadyjskiego wydarzenia, ostatecznie w ostatnim odcinku znikając w Czarnej Chacie, która jest jednym z biegunów duchowej przestrzeni. Trzeci sezon wypełnia cezura wydarzenia; jaźń Coopa pęka na serię kawałków, uczestnicząc w intensywnych przemianach materialno-bezcielesnego świata. Awatarem nieludzkiego wydarzenia i wybuchu serii charakteryzującego powtórzenie w wiecznym powrocie jest w *Twin Peaks. Powrocie* scena detonacji pierwszej bomby atomowej, która miała miejsce w 1945 roku na pustyni Jornada del Muerto (Dzień Pracy Zmarłych) w stanie Nowy Meksyk. Trzeci sezon eksploruje także cezurę czasową ćwierćwiecza, które minęło w serialu od wydarzeń przedstawionych w drugim sezonie, a jednocześnie cezurę ćwierćwiecza, które upłynęło „w Realu” od nakręcenia poprzedniego sezonu. O ile dwa pierwsze sezony eksplorują osobiste historie głównego bohatera, o tyle trzeci sezon ukazuje niemożliwość odzyskania utraconego czasu, niemożność ocalenia Laury Palmer, otwierając się na cezurę kosmicznej nieskończoności, która przenika mózg Coopera. Sezon rezonuje z *Solaris* i jej tworamii F także poprzez motyw *tulpy* – materialnej emanacji mocy duchowej.

Innym solarystycznym dziełem sztuki jest ostatni film Alexa Garlanda z 2018 roku – *Anihilacja*. Ten pełnometrażowy film science fiction śledzi podróż grupy naukowców do wnętrza anomalnego ekosystemu stworzonego przez siły pozaziemskie, zwanego The Shimmer (ang. migotanie), który ukonstytuował się na południowym wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Anomalia działa jak pryzmat, który załamuje, deformuje i zwielokrotnia dowolny materialny kształt lub materiał genetyczny, z którym się styka.

Pod względem czasowym większość filmu wypełniają męczące klisze gatunkowe. I tak mamy tu grupę naukowców wysłaną na misję zbadania nieznanego, historię wielu poprzednich prób nawiązania kontaktu, reminiscencje osobistych historii członków ekspedycji czy też zmutowane zwierzęta. Fabuła *Anihilacji* jest bardzo podobna do *Solaris*. Para głównych bohaterów – Kane i Lena – jest odpryskiem historii Kelvina i Harey. Właściwa nieprzedstawieniowa logika solarystyczna pojawia się jednak dopiero w końcowej scenie, w latarni

morskiej położonej w samym sercu anomalnej strefy przybrzeżnej zaludnionej fraktalnymi, krystalicznymi tworami. Ta jakościowa różnorodność otwiera się na ontogenetyczną, różnic(zk)ującą maszynę znajdującą się w podziemiach latarni. Nieludzka maszyna sonduje bohaterkę, wytwarzając z kropli jej krwi metalicznego humanoida. W zbliżeniu kamery na wnętrze maszyny widzimy, jak procesy indywidualizacji komórkowej ustępują miejsca zwartej, krystalicznej strukturze, która ostatecznie tworzy humanoida. Lena konfrontuje się z nowo zindywidualizowanym metalicznym humanoidem, który naśladuje jej gesty. W niesamowitej scenie współtworzonej przez sterylną, abstrakcyjną, nieludzką zaprogramowaną muzykę elektroniczną Lena ściera się z humanoidem, który kopiuje jej ruchy. Ta rozdierająca scena przypomina obrazy Francisca Bacona przedstawiające siłujące się złączone postaci, podobne do bokserów walczących w ringu. Nieznośna, sztywna jednoczesność ruchów oraz precyzyjne, natychmiastowe powtarzanie gestów rodzi jednak niezauważalną zmianę jakościową. Możemy spekulować, że chodzi tu o Deleuzjańskiego „mrocznego zwiastuna, niewidzialnego, niewyczuwalnego” [Różnica 179], który skrzy się pomiędzy dwiema heterogenicznymi, niezgodnymi seriami, wywołując wewnętrzny rezonans. Przedstawieniowa logika narracji załamuje się: koszmarna choreografia, która zrównuje ludzkie i nie-ludzkie w tańcu śmierci, nic nie znaczy. Anomalia deformuje zatem kino-obraz, zmieniając go w sytuację dźwiękową, haptyczną i chromatyczną, która funkcjonuje jak gra błysków na metalicznej powierzchni. Ta nieludzka choreografia zwiastuje śmierć Leny i jej *zmiianę na czy też zmiianę* w humanoida. Taka śmierć pozostaje tylko śmiercią z punktu widzenia już ukonstytuowanej podmiotowości. Według Deleuze’a pęknięcie ludzkiej jaźni otwiera się jednocześnie na świat przedindywidualnych osobliwości. W filmie Garlanda przemianę sygnalizuje metaliczny błysk/połysek oczu Leny w końcowej scenie. Jest to jednocześnie błysk problemu, ponieważ nie sposób wiedzieć, czy bohaterka wciąż jeszcze jest sobą, czy może już fantomowym tworem.

Solaryzm teraz dla radykalnej przygodności!

Jak wykazałem w niniejszym artykule, dorobek literacki Lema stał się inspiracją dla współczesnych rozważań dotyczących nauki, sztuki, kultury i mediów. Jest to szczególnie ważne w obecnych czasach głębokich przemian ekologicznych, ekonomicznych i społecznych wykraczających poza ludzką skalę i ludzkie rozumienie. Określenia takie jak „kognitywna nie-świadomość” Katherine Hayles czy „nie-ludzka fotografia” Joanny Zylińskiej w pragmatyczny sposób wprowadzają inspirowane dorobkiem Lema pojęcia do obiegu światowego, problematyzując percepcyjne

klisze dotyczące „mediów”, „technologii” i „natury”. Nakreślony w niniejszym artykule zarys solaryzmu jest spekulatywną propozycją dla/ku przyszłości sztuki i filozofii poza antropocenem. Jego „a-ludzkość” (ahumanizm) przejawia się w oddziaływaniu na człowieka, także w sensie empirycznej kategorii historycznej, która zwraca się w kierunku niepomiernego wydarzenia. Przechodząc przez jakiś próg intensywności, zmienia się. Metamorfoza ma zatem zawsze swój wektor, a zarazem diagnozuje i przekracza swoje otoczenie zarówno „naturalne”, jak i „społeczne”. Zmieniając się, człowiek przestaje być, ale jednocześnie otwiera się na świat niewidocznych różnic intensywności, które można tylko odczuć niezmysłowo. „Nieludzkość” (inhumanizm) mówi o nieredukowalnym charakterze radykalnego Zewnętrza, które rodzi paradoksy i żywioł spekulacyjny, a także przenika do dzieł sztuki, które rezonują z jego siłami poprzez nowatorskie rozwiązania stylistyczne. Napromieniowana Zewnętrzem estetyka solarystyczna porzuca tradycyjną narrację na rzecz czystych sytuacji dźwiękowych i haptycznych. Tak rozumiany a-ludzko-nieludzki solaryzm pozwala docenić niezwykłą intuicję autora *Solaris*, która nadal, przeszło pół wieku od wydania książki, wyznacza nowe kierunki myśli i estetyki. Zdumiewa zbieżność filozoficznej orientacji Lema z Simondonem, Deleuze’em, a także spekulatywnym realizmem. Simondon obronił pracę doktorską, w której wykładał swoją teorię indywidualności, w 1958 roku, rok przed tym, jak Lem zaczął pisać *Solaris*. *Solaris* staje się inspiracją dla nowego odczytania Deleuzjańskiej *Różnicy i powtórzenia*, skąd wyluskuje cenne tropy Simondonowskiej filozofii indywidualności. Co więcej, myśl Lema zawiera projekt etycznego oporu przeciwko ideologicznemu pochwyleniu zmiany i przygodności przez aparat państwowy, co można rozszerzyć na konetywistyczną logikę globalnego kapitalizmu. Wszystko to skłania mnie do diagnozy, iż dopiero nadciąga czas Lema. Nie chodzi tu bynajmniej o Lemowski dar przewidywania współczesnych rozwiązań technologicznych, ale o jego obronę przygodności kosmosu i przyznanie poczesnego miejsca kreatywnej sile nie-wiedzy, z wolna iskrzącej się w szczelinach tego, co wiadome i poznane. Chodzi o to, by się poruszać z trudem w cieniu spadającej planety. Aby żmudnie zmagać się z Zewnętrzem, kąpiąc się w olśniewającym nadmiarze planetarnej łuny, niczym Justine w *Melancholii* Larsa von Triera albo błogosławiona Salomea wysnuta z mineralno-roślinnej wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego. Aby ulegać promieniowaniu solarystycznej planet. Dlatego mówmy wolno, myślmy i działajmy z trudem dla kosmicznej przygodności – solaryzm teraz! •

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Bell, Jeffrey. "Gilles Deleuze". *The Meillassoux Dictionary*, edited by Peter Gratton, et al., Edinburgh University Press, 2015, p. 52-54.
- Bryant, Levi, et al. "Towards a Speculative Philosophy". *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, edited by Levi Bryant, et al., re.press, 2011, pp. 1-18.
- Crowley, David. "Układ nerwowy: nowe maszyny i nowe ciała w sztuce i filmie w Polsce po odwilży". *Kosmos wzywa! Nauka i sztuka w długich latach 60.*, edited by Joanna Kordjak-Piotrowska, et al., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014, pp. 11-27.
- Culp, Andrew. *Dark Deleuze*. University of Minnesota Press, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. PUF, 1993.
- . *Foucault*. Les Éditions de Minuit, 2004.
- . "Gilbert Simondon. *L'individu et sa genèse physico-biologique*". *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, edited by David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 120-124.
- . *Le bergsonisme*. PUF, 2004.
- . *Nietzsche et la philosophie*. PUF, 1962.
- . *Różnica i powtórzenie*. Translated by Bogdan Banasiak, and Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, 1997.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, 1980.
- Hayles, N. Katherine. "Cognition Everywhere: The Rise of the Cognitive Nonconscious and the Costs of Consciousness". *New Literary History*, no. 45, 2014, pp. 199-220.
- Jarzębski, Jerzy. "Lustro". *Solaris* by Stanisław Lem, Wydawnictwo Literackie, 2002, pp. 235-241.
- Lem, Stanisław. "Lem o adaptacji Soderbergha". *Lem.pl*, 8 grudnia 2002, <https://solaris.lem.pl/o-lemie/adaptacje/solaris-soderbergh/394-lem-o-adaptacji-soderbergha?showall=1&limit-start=>.
- . *Solaris*. Wydawnictwo Cyfrant, 2012.
- . "Solaris. Komentarz autora". *Lem.pl*, 8 grudnia 2002, <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/solaris/29-komentarz-solaris>.
- . "Stacja Solaris". *Lem.pl*, 8 grudnia 2002, <https://solaris.lem.pl/home/czytelnia/artykuly/233-stacja-solaris>.
- MacCormack, Patricia. "The Ahuman". *Posthuman Glossary*, edited by Rosi Braidotti and Maria Hlavajova, Bloomsbury, 2018, pp.20-21.
- Meillassoux, Quentin. *Po skończoności*. Translated by Piotr Herbich, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2015.
- Morton, Timothy. "Charisma and Causality". *ArtReview*, vol. 67, no. 8, 2015, https://artreview.com/features/november_2015_feature_timothy_morton_charisma_causality.
- Orliński, Wojciech. *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*. Wydawnictwo Literackie, 2007.
- . *Lem. Życie nie z tej ziemi*. Wydawnictwo Czarne/Agora, 2017.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. L'empirisme transcendantal*. PUF, 2009.
- Simondon, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. PUF, 1964.
- Stengers, Isabelle. "Propozycja kosmopolityczna". Translated by Agnieszka Kowalczyk. *Ekologie miejskie*, edited by Aleksandra Jach, et al., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014, <http://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf>, pp. 136-156.
- Verwoert, Jan. "Gra słów i głębia kolorów: UFO w błękitnej przestrzeni". *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, edited by Joanna Kordjak-Piotrowska and Stanisław Welbel, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014, pp. 117-118.
- Zylińska, Joanna. *Nonhuman Photography*. MIT Press, 2017.

ABSTRACT

SOLARISM NOW!

RADOSŁAW PRZEDPEŁSKI

Based on the Deleuzian and Simondonian interpretation of Lem's *Solaris* as the issue of contact with what goes beyond the anthropocentric finitude, the article formulates a category of "solarism", useful in diagnosing the problems of contemporary philosophy and allowing to capture specific configurations of selected phenomena of culture and art. The article makes a preliminary recognition of the capital-centric contemporaneity and then follows Lem's reception in the science of media and culture.

These deliberations become a context for the analysis of *Solaris*, which leads to capturing material traits of solarism, understood as a-humanism and inhumanism. In turn, this specific understanding of logic behind *Solaris* sets the direction for the analysis of the phenomena of contemporary cinema, using David Lynch's *Twin Peaks The Return* and Alex Garland's *Annihilation* as an example.

Keywords: *Solaris*, encounter, nonhuman, Deleuze, s-f, aesthetics, film