

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)  
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.2556>  
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

**Natasza Korczarowska**  
Uniwersytet Łódzki  
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

# Podwojone ciała i trauma. Figura sobowtóra w gatunku fantastyki naukowej

## Słowa kluczowe:

trauma;  
sobowtór;  
Zygmunt Freud;  
ekokrytyka;  
Steven Soderbergh;  
Baltasar Kormákur

## Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest refleksja nad funkcją figury sobowtóra w kontekście traumy w gatunku fantastyki naukowej na przykładzie filmu *Solaris* (2002) Stevena Soderbergha i serialu *Katla* (2021) Baltasara Kormákura. Ich twórcy przeciwstawiają się tradycji literackiego gotyku, ugruntowanej przez kanoniczny esej Freuda *Niesamowite* i przywołanej przez Reného Girarda w koncepcji „potwornego sobowtóra”. Problematyka egzystencjalna i namysł nad cielesnym aspektem doświadczania inności sytuują omawiane filmy w paradygmacie ekokrytyki. Autorka podkreśla, że – w przeciwieństwie do wielu współczesnych utworów science fiction – nie koncentrują się one na relacji (podwojone) ciało – technologia, lecz (podwojone) ciało – natura. Natura wchodzi tu w bezpośrednią interakcję z człowiekiem, odpowiadając – za pośrednictwem zmaterializowanych ciał sobowtórów – na jego podświadome pragnienia związane z przeżytą traumą. Nieodłączne w przypadku teorii traumy pojęcia z obszaru psychoanalizy freudowskiej pozwalają wydobyć konstruktywny aspekt konfrontacji z podwojonym ucieleśnionym Innym.

*Zawsze będzie pan moją kopią, moim duplikatem, moim permanentnym obrazem w lustrze, mimo że nie będę się akurat w nim przeglądał, czymś prawdopodobnie nieznośnym. (...) To jest jak film science fiction, zapisany, zrealizowany i odegrany przez klony w służbie jakiegoś szaleńca<sup>1</sup>.*  
 José Saramago, *Podwojenie*

Prymarna tematyka utworów fantastycznonaukowych ukazuje ciało będące właśnie na granicy naturalności, znoszące dotychczas uznawane dystynkcje, z opozycją sztuczne – naturalne na czele. Funkcja cielesności jako metafory epistemologicznej mówiącej o świecie współczesnym, który przecież zdominowany jest przez badania nad możliwościami i ograniczeniami ludzkiego organizmu, uprawnia interpretatora do postrzegania przedstawionego w niej ciała z jednej strony jako symbolu ciała ponowoczesnego, z drugiej zaś jako ciała poszukującego swego „ja” i kontaktu z Innym, starającego się nie zatracić tożsamości w coraz bardziej dynamicznie zmieniającym się świecie<sup>2</sup>. Przedmiotem niniejszego artykułu jest refleksja nad funkcją figury sobowtóra, głównie w jego aspekcie cielesnym, w kontekście freudowskiej teorii traumy w gatunku fantastyki naukowej na przykładzie filmu *Solaris* (2002) Stevena Soderbergha i serialu *Katla* (2021) Baltasara Kormákura. Akcentowanie przeze mnie somatycznego doświadczenia wynika z przekonania, że miejscem traumy jest ciało, w którym został zarejestrowany fizyczny ślad traumatycznego zdarzenia<sup>3</sup>. Tekstem wiodącym będzie *Solaris*, jako że u Lema (i jego adaptatorów) najpełniej problem sobowtóra prowadzi do problematyki postrzegania ciała ludzkiego w kontekście tak zwanego „ciała protetycznego”, czyli ciała „ontologicznie zawieszzonego”, będącego metaforą nierozstrzygalności, ewokacją paradoksu istnienia<sup>4</sup>.

### **Pomiędzy negatywnością „potwornego sobowtóra” a ontologią pozytywną i ekokrytyką**

O wyborze filmów do analizy zdecydowało to, że ich twórcy kategorycznie przeciwstawiają się tradycji demonizowania sobowtóra zainicjowanej w literackim gotyku i ugruntowanej w dużej mierze przez kanoniczny esej Freuda *Niesamowite*. W ujęciu autora psychoanalizy relacja z naszym sobowtorem w sposób konieczny zawiera element niesamowitości (*unheimlich*), czegoś, co przekracza granicę pomiędzy Ja i Innym<sup>5</sup>. W kluczowej dla problematyki traumy pracy *Poza zasadą przyjemności* Freud powiązał sobowtóra (w postaci znamionującego traumę przymusu kompulsywnego powtarzania bolesnych doświadczeń z przeszłości) z instynktem śmierci. Do upowszechnienia negatywnego stereotypu sobowtóra przyczyniły się późniejsze interpretacje koncepcji Austriaka. Zainspirowany freudowską psychoanalizą Jean Baudrillard umieścił sobowtóra w centrum refleksji nad klonowaniem i cyborgizacją, które mają stanowić ostatnie stadium historii przekształcania ludzkiego ciała (i wiodący temat dzisiejszego science fiction). Socjolog wprowadził rozróżnienie na sobowtóra jako figurę wyobrażoną i ucieleśnioną. W formie czystego fantazmatu *nawiedza podmiot jako jego inny, sprawiając, że jest on zarazem sobą samym i nigdy nie jest do siebie podobny, biorąc go w posiadanie*

jako nieuchwytna i nieustannie zaklinana śmierć. Jednak nie zawsze tak się dzieje: kiedy sobowtór się ucieleśnia, kiedy staje się widzialny, oznacza nieuchronnie nadciągającą śmierć. Dla Baudrillarda wyobrażona potęga i wspaniałość sobowtóra, za których sprawą ujawnia się obcość, a jednocześnie intymny związek podmiotu z samym sobą („heimlich”/ „unheimlich”), opierają się na jego bezcielesności, na fakcie, że jest i pozostaje fantazmatem<sup>6</sup>. Zmaterializowany sobowtór staje się monstrualnym Innym – posłańcem śmierci. W ten freudowski paradygmat refleksji wpisuje się także koncept Reného Girarda. Francuski filozof wprowadził do dyskursu naukowego pojęcie „potwornego sobowtóra”, rozumiejąc przez nie *wszystkie zjawiska halucynacji wywołane obcością i zbliżeniem – aż do paroksyzmu przesilenia*. „Potworny sobowtór” pojawia się tam, gdzie w poprzedniej fazie znajdował się jakiś „Inny” i jakiś „Ja”, odseparowani różnymi podziałami<sup>7</sup>. Te „potworność” sobowtóra doskonale ilustruje pochodząca z powieści *Solaris* Stanisława Lema (i zachowana w obu filmowych adaptacjach) scena pierwszego spotkania Kelvina z Harey. Sobowtór nieżyjącej żony jest abiektem wywołującym *młdzącą trwogę* – połączenie wstrętu i przerażenia, które wyzwala pragnienie natychmiastowego usunięcia Innego z pola widzenia. Dlatego Kelvin umieszcza Harey w kapsule i wysyła w kosmiczną otchłań. Podobną scenę można odnaleźć w *Katli* – na widok żony przytulającej sobowtóra zmarłego synka Darri ucieka do łazienki i wymiotuje z obrzydzenia. W filmie Soderbergha dr Gordon krzyczy: „Goście” nie są ludźmi i boję się ich! Dla Slavoj Žižka abiektałny charakter ma przede wszystkim scena „zmartwychwstania” Harey w adaptacji autorstwa Andrieja Tarkowskiego z 1972 r. Filozof zwraca uwagę na somatyczny aspekt tej sceny: ciało Harey *wygina się w mieszaninie erotycznego piękna i abiektałnego horroru*<sup>8</sup>. Potworność (abiektałność) sobowtóra najsilniej wybrzmiewa w powieści Lema (pisze o tym w dalszej części tekstu), a także w przywołanej przez Žižka scenie z filmu Tarkowskiego. Soderbergh neutralizuje negatywny charakter figury sobowtóra (ujawnia się on w zasadzie jedynie w scenie pierwszego zetknięcia Chrisa z Rheyą<sup>9</sup>). W serialu *Katla* sobowtóry (dotyczy to postaci kobiecych) nie wywołują wstrętu, lecz pożądanie wynikające z ich atrakcyjności cielesnej.

Zjawia „potwornego sobowtóra”, podkreślał Girard, *jest tak niezwykła, że jej pochodzenia doszukuje się na zewnątrz, w innym, obcym ludziom świecie. Całe przeżycie poddane zostaje skrajnej odmienności potwora*<sup>10</sup>. Sobowtór nie przychodzi jednak z zewnątrz (potwierdzenie tej tezy można odnaleźć już w paradygmatycznej dla problematyki sobowtóra powieści *Dr Jekyll i Mr Hyde* Roberta Louisa Stevenzona). W *Solaris* i *Katli* sobowtóry są materializacją (dokonującą się za pośrednictwem tego, co poza-ludzkie) podświadomości człowieka naznaczonej traumą. Pojawianie się sobowtórów jako „nośników” traumy należy zatem odczytywać jako powrót wypartego.

Drugą, zapoznaną (antifreudowska) tradycję interpretacyjną motywu sobowtóra, która wyraźnie ujawnia się w analizowanych filmach, przywołuje Eran Dorfman. Autor – odwołując się do klasycznego studium Otto Ranka z 1925 r. – przypomina, że kultury archaiczne pojmowały sobowtóra jako gwarancję drugiego życia i ochronę przed śmiercią. Każdy człowiek był zatem postrzegany jako sobowtór swego wcześniejszego wcielenia. Wierzone, że po śmierci jednostki pojawi się następcą, by przedłużyć jej egzystencję w nieskończonym procesie inkarnacji (a tym samym w pewnym sensie przezwyciężyć czasowość ludzkiego ciała)<sup>11</sup>.

Sobowtór – jak pisze Dimitris Vardoulakis – *nie jest w swej istocie ani dobry, ani zły, lecz stanowi element relacyjności formalnej, która strukturuje ontologię podmiotu*<sup>12</sup>. Spotkanie z sobowtórem – *który destabilizuje różnicę pomiędzy podmiotem w jego niepowtarzalności i podmiotem w jego uniwersalności*<sup>13</sup> – jest transgresyjne, choć nie zawsze wiąże się ze śmiercią<sup>14</sup>. Z takiego spotkania rodzi się świadomość cielesnego aspektu „ja”.

Nieprzypadkowo jedną z emblematycznych postaci sobowtóra stanowi cień. Cień – pisze Dorfman – *jest wizualną projekcją mojego ciała jako nieprzezroczystej masy materii; zbytecznym obiektem w świecie światła; mrocznym przypomnieniem mojej cielesnej egzystencji*<sup>15</sup>. Ujmowanie figury sobowtóra w kontekście somatycznym rodzi nieuchronne skojarzenia z lacanowską fazą lustra (konfrontując się z sobowtórem, stajemy niejako naprzeciw naszego zwierciadlanego odbicia), w której człowiekowi objawia się „totalna forma ciała”. Dla Lacana konstytuujące się wówczas „Ja” *to przede wszystkim ja-ciało, ja wylaniające się i zyskujące swą trwałość jako ja obecne w obrazie samego siebie-ciała jako całości*<sup>16</sup>. W analizowanych filmach faza lustra ujawnia jednak paradoksalny charakter konfrontacji z sobowtórem. Wedle Lacana w tej fazie jednostka rozpoznaje się jako podmiot autonomiczny, wyraźnie różny od swojego otoczenia. Spotkanie z sobowtórem jako zwierciadlanym odbiciem unieważnia to poczucie autonomii i jednostkowej niepowtarzalności w świecie (sobowtór to „Inny, lecz taki sam”).

Problematyka egzystencjalna i namysł nad cielesnym aspektem doświadczenia Inności sytuuje wybrane przeze mnie filmy w obszarze ekokrytyki. Warto podkreślić, że w przeciwieństwie do wielu współczesnych utworów science fiction nie koncentrują się one na relacji (podwojone) ciało – technologia, lecz na relacji (podwojone) ciało – natura (w *Solaris* sobowtóry są produktami obdarzonego świadomością oceanu, w *Katli* – napromieniowanego kosmiczną energią wulkanu). Jak zauważa bowiem Roger Luckhurst, utwory fantastycznonaukowe to głównie fikcje „szoku przyszłości”, alegoryzujące traumatyczne doświadczenia związane z wydziedziczeniem człowieka ze świata i techno-kulturową rekonfiguracją granic ciała oraz poczucia siebie w warunkach ekonomii neoliberalnej<sup>17</sup>.

W omawianych filmach natura wchodzi w bezpośrednią interakcję z człowiekiem, odpowiadając – za pośrednictwem zmaterializowanych ciał sobowtórów – na jego podświadome pragnienia związane z przeżytą traumą. W ten sam paradygmat ekokrytycznego myślenia wpisuje się głośna *Anihilacja* (*Annihilation*, 2018) Alexa Garlanda – swobodna ekranizacja pierwszej części trylogii science fiction *The Southern Reach* Jeffa VanderMeera. W jednej z początkowych scen filmu Lena tłumaczy studentom medycyny: *Rytm podziałów pary identycznych komórek* [a zatem podwojenie i jego wielokrotność *ad infinitum* – N. K.] *tworzy podstawę struktury każdego drobnoustroju, źdźbła trawy, morskiego i ziemskiego stworzenia oraz człowieka. Wszystkiego, co żyje. I co umiera*. W *Anihilacji* pragnienie spotkania z nieznanym, sprowadzające się w istocie do spotkania z sobowtórem (jak ma to miejsce w przypadku Leny), jest także (a może przede wszystkim) wynikiem przeżytej i nie do końca przepracowanej traumy (rozpadu małżeństwa, śmierci dziecka, nieuleczalnej choroby itd.). W filmie Soderbergha traumatyczne doświadczenia (potajemnie dokonana przez żonę aborcja i jej samobójcza śmierć) stanowią podstawowe kryterium wyboru Chrisa na eksperta, którego misją będzie rozwiązanie problemu „gości” nawiedzających

kosmiczną stację orbitującą wokół planety Solaris. W kontekście interesującej mnie problematyki sobowtóra istotna wydaje się zmiana paradygmatu interpretacyjnego: przejście od teorii odzwierciedlenia (w *Solaris* Gibarian stwierdza: *Nie chcemy innych światów. Chcemy luster*) do teorii dyfrakcji<sup>18</sup> (zdaniem Leny „zona” nie chce niczego zniszczyć ani podwoić tego, co już istnieje, lecz ma stworzyć coś nowego w wyniku krzyżowania DNA różnych organizmów<sup>19</sup>). Zatem w *Solaris* podwojenie jest efektem odbicia, w *Anihilacji* – mutacji. W ekokrytycznej filozofii Lema metafora lustra ma kluczowe znaczenie. Za jej pomocą pisarz demaskował antropocentryczne uzurpacje, dając wyraz przekonaniu, że ludzie nie pragną zdobywać kosmosu, lecz usiłują rozszerzyć Ziemię do jego granic. *Jesteśmy humanitarni i szlachetni, nie chcemy podbijać innych ras, chcemy tylko przekazać im nasze wartości i w zamian przejąć ich dziedzictwo*<sup>20</sup>.

Wedle typologii zaproponowanej przez Patricka Murphy’ego utwory science fiction, podejmujące refleksję nad kwestiami etycznymi i filozoficznymi, a także stawiające fundamentalne pytania dotyczące miejsca, roli i potencjału człowieka w biosferze, należą do nurtu tzw. pisania ekologicznego (*ecological writing*)<sup>21</sup>. Utwory z tego obszaru często realizują wariant dystopijny niezależnie od tego, czy akcja rozgrywa się na obcej planecie (*Solaris*<sup>22</sup>), czy na Ziemi (*Katla*). Tarkowski, najsłynniejszy adaptator Lema, zanotował w swoich *Dziennikach*, że to właśnie problemy moralne, a nie technologia, nauka czy futurystyczne spekulacje wzbudziły jego zainteresowanie powieścią *Solaris*. Dla reżysera historia relacji Hari z Kelvinem jest historią relacji pomiędzy człowiekiem a jego własnym sumieniem<sup>23</sup>. Tym samym tropem podąża Fredric Jameson, wedle którego problem „gości” (sobowtórów) w *Solaris* jest odwrotem od problematyki „czystej” fantastyki naukowej – stanowi klucz do zagadnienia „myślącego” oceanu i stawia pytania na temat osobistego znaczenia tych postaci dla bohaterów powieści<sup>24</sup>.

Akcja serialu *Katla* rozgrywa się w krajobrazach wybrzeża Islandii pustoszonego przez wybuch tytułowego wulkanu. Christopher Abram dowiódł, że nieustanna aktywność sejsmiczna i związane z nią, powtarzające się apokaliptyczne epizody znalazły odzwierciedlenie w islandzkiej produkcji kulturowej i sposobie myślenia mieszkańców wyspy. Wyrazem tego światopoglądu są słowa wypowiedziane przez Tóra w pierwszym odcinku serialu: *Natura nieustannie przypomina nam, jak jesteśmy mali. I że wszystko, co posiadamy, zależy od niej*. Twórcy *Katli* nawiązują do oralnej tradycji folkloru islandzkiego za pośrednictwem postaci Bergrün. O starszej kobiecie mówi się w miasteczku z pewną dozą ironii, że *potrafi wróżyc z fusów i ma kontakt z elfami*. Wedle islandzkich podań elfy zamieszkiwały w świecie podziemnym – w *Katli* przybywające z wnętrza wulkanu sobowtóry są określane mianem „podziemnych ludzi”. Symbolika podziemi w serialu doskonale koresponduje z freudowskim wertykalnym modelem *psyche*, w którym treść jawna znajduje się na powierzchni, dostępna dla świadomości, natomiast treść ukryta (związana z przeżyta trauma) jest schowana głęboko, lecz *przenika ze swojej krypty w postaci zjaw*<sup>25</sup> (w *Katli* – sobowtórów).

Odczytane z kart i zwierzęcych jelit tajemne znaki stanowią dla Bergrün zapowiedź dziwnych zdarzeń niemieszczących się w granicach racjonalnego poznania (kobieta przestrzega wulkanologów, przed zbytnim zaufaniem do aparatury naukowej, która w takich przypadkach jest całkowicie nieprzydatna). Ber-

grún opowiada legendy związane z erupcjami Katli w 1311 (odcinek 2.) i 1625 r. (odcinek 5.). W historiach zachował się ślad starych wierzeń w (p)odmieńców<sup>26</sup> zastępujących ludzi (i zwierzęta), którzy zmarli na skutek wybuchu wulkanu. Bergrún wierzy, że w folklorze została zapisana ludowa pamięć zdarzeń, jakie rozgrywały się podczas wybuchów Katli od czasu, gdy na Islandii pojawili się pierwsi osadnicy. *Gdy te opowieści – podsumowuje Darri – stały się folklorem, ludzie przestali w nie wierzyć. A jeśli za tymi opowieściami kryje się naukowa wiedza?* Postawa, którą w ostatnich odcinkach serialu przyjmuje Darri, doskonale mieści się w paradygmacie tzw. geomitologii (orientacji badawczej silnie związanej interdyscyplinarnie ze studiami nad traumą). Co ciekawe, jej wzorcowymi przykładami są współczesne interpretacje opisanej między innymi przez Hezjoda wojny Tytanów z Olimpijczykami (za nią, zdaniem badacza, kryje się apokalipsa kultury minojskiej wywołana erupcją wulkanu Thera na greckiej wyspie Santorini) oraz nordyckiego mitu o końcu świata Ragnarök (powstał on jako reakcja na panujące w Europie ok. 535 r. n.e. ekstremalne warunki – tzw. wulkaniczną zimę skutkującą głodem na masową skalę)<sup>27</sup>.

Powodowane erupcjami apokaliptyczne epizody ulegają na przestrzeni stuleci sublimacji i mitologizacji<sup>28</sup>. W nordyckim poemacie *Völuspá* (odbieranym we współczesnej perspektywie ekokrytycznej jako dokument katastrofy ekologicznej), który zawiera opis Ragnarök, jest wers o *gorącym płomieniu sięgającym aż do samego nieba*<sup>29</sup>. Abram proponuje zatem, by wobec katastroficznej mitologii nordyckiej, ze szczególnym uwzględnieniem mitów islandzkich, skupionych wokół motywów ognia i popiołu (ich echa powracają w serialu), posługiwać się pojęciem „ekomitologii” Mathiasa Nordviga<sup>30</sup>. Typowa dla islandzkich mitów realistyczna prezentacja fenomenów nadprzyrodzonych (przykładem tej strategii jest w *Katli* cykliczne, a przez to w pewien sposób oswojone pojawianie się sobowtórów „produkowanych” przez wulkan) zmusza odbiorców do przemyślenia relacji pomiędzy Naturą i Kulturą, ludzkim i nie-ludzkim, co bezpośrednio lokuje teksty odwołujące się do tych mitów w obszarze *pisania ekologicznego*.

Film Sorderbergha *Solaris* i serial *Katla* łączy nie tylko motyw sobowtóra i typowy dla ikonografii science fiction nie-ziemski (postapokaliptyczny) krajobraz, lecz także symbolika akwaticzna. Przywołany już Nordvig, lokujący przedchrześcijańskie opowieści nordyckie w paradygmacie „ekomitologii”, zwraca uwagę, że w tradycji islandzkiej, która ocean kojarzy ze światem podziemnym, została ustanowiona metonimiczna relacja pomiędzy lawą i wodą. *Konfluencja pozornie opozycyjnych elementów natury, wody i ognia znajduje logiczne uzasadnienie w tendencji do conceptualnego łączenia tego, co dzieje się pod ziemią, z tym, co dzieje się w oceanie: wszystko należy do świata podziemnego, który jest przed ludźmi ukryty*<sup>31</sup>. W *Katli*, podobnie jak w *Solaris*, woda wiąże się ze sferą podświadomości. W głębinach gorącego źródła wypływającego z podziemi Gíma wyciąga rękę do zmarłej matki, z której samobójstwem nie umie się pogodzić. W falach oceanu Darri i Rakeł topią sobowtóra zmarłego synka, gdyż na poziomie świadomości nie potrafią się z tą śmiercią uporać.

W *Solaris* Tarkowskiego istotnym elementem dyskursu science fiction jest Inny – sobowtór w jego aspekcie somatycznym, o czym świadczy przywoływana już scena „zmarłychwstania” Harey w erotycznej epilepsji<sup>32</sup>. Obsceniczna



*Katla*, reż. Baltasar Kormákur (Netflix, 2021)



*Kalla*, reż. Baltasar Kormákur (Netflix, 2021)



erotyka (voyeurystyczny spektakl przeznaczony wyłącznie dla widza<sup>33</sup>) ujawnia głębokie powinowactwa pomiędzy pornografią a science fiction, o których pisała Susan Sontag. Zdaniem badaczki oba zjawiska dotyczą całego ludzkiego doświadczenia odbiorcy – granic jego osoby i jego ciała. Celem pornografii – podobnie jak science fiction – jest dezorientacja, zburzenie równowagi psychicznej<sup>34</sup>. Funkcją transgresyjnych scen erotycznych w filmie i serialu, w których dochodzi do bliskiego fizycznego kontaktu z ciałem sobowtóra, może być zatem traumatyzacja odbiorcy. W *Katli* taki charakter ma scena, w której – za pośrednictwem figury POV – musimy zająć pozycję voyeura (utożsamić się ze spojrzaniem Grimy, która podgląda męża uprawiającego seks z jej sobowtórem).

W powieściowym *Solaris* Kelvin próbuje zracjonalizować afektywne oddziaływanie Harey: *Moje ciało przyznawało się do niej, chciało jej, ciągnęło mnie do niej poza rozumem, poza argumentami i lękiem*<sup>35</sup>. Wyrażone *expressis verbis* u Lema – i zwiualizowane w filmowych scenach erotycznych – pożądanie „potwornego sobowtóra” odzwierciedla typowe dla gatunku science fiction strategie dekonstruowania stereotypu stwarzającego zagrożenie, repulsywnego monstrum i utrwalania innego wyobrażenia – kobiety jako budzącego pożądanie Innego (także w *Katli* wszystkie sobowtóry – z wyjątkiem kilkuletniego chłopca – to wywołujące męską żądzę kobiety). W filmie Soderbergha reprezentująca raczej rozumu fizyczka dr Gordon stwierdza, że chęć zabrania Rheyi na Ziemię i sprzeciw Chrisa wobec projektu ostatecznego unicestwienia „gości” wynika wyłącznie z fizycznej urody sobowtóra zmarłej żony i odczuwanego wobec niego popędu seksualnego (*Gdyby była brzydka, nie chciałbyś jej, więc jest ładna. Ona tobą manipuluje. Jest kopią, repliką i znów cię uwodzi. Jesteś chory*). Soderbergh, w dość śmiałych scenach erotycznych, eksponuje cielesną atrakcyjność Rheyi i pożądanie, które wzbudza w mężu. W science fiction znacząca część owego pociągu pochodzi z tego, co fantastyczne, gdyż *seks nie może istnieć bez fantazji, a pogwałcenie tabu* [w tym wypadku oznaczające przekroczenie granicy pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co poza-ludzkie – przyp. N. K.] *stwarza atmosferę konieczną dla wyzwolenia żądz*<sup>36</sup>. O fundamentalnym znaczeniu problematyki somatycznej w *Katli* świadczy pierwsze ujęcie serialu: zbliżenie na fragment materii cielesnej. Jesteśmy świadkami procesu narodzin, sobowtóry powstają z wulkanicznego popiołu. W pobliżu ludzkich siedzib pojawiają się nagie, pokryte grubą warstwą pyłu, jak druga skóra. Podkreślany przez twórców serialu organiczny związek człowieka z naturą stanowi charakterystyczny rys mitologii nordyckiej opartej na idei „transcielesności” (natury nie można tu sprowadzić do roli tła dla ludzkich działań, gdyż *jest ona zawsze tak bliska człowiekowi jak jego własna skóra*<sup>37</sup>).

### ***Wszystko, co zrobiliśmy, zostało nam wybaczone. Solaris***

*Solaris* jest miejscem materializacji. Ślady pamięciowe osób w konkretnej, ucieleśnionej postaci ukazują się bohaterom realnie, nie tylko w formie halucynacji czy snu. Manfred Geier stwierdza, że tę miłość<sup>38</sup> powieść Lema można odczytywać jako historię ciężkiej psychozy: *W rozumieniu psychoanalitycznym bowiem chodzi w przypadku psychozy o wyrównanie utraty poczucia rzeczywistości*

w sposób samowolny, przez stworzenie nowej rzeczywistości, która nie nastęrcza już takich przeszkód jak rzeczywistość utracona<sup>39</sup>. W tym ujęciu nowa rzeczywistość, po przewyżczeniu przez Kelvina wrażenia paranoidalnego (znajduje ono wyraz w pragnieniu unicestwienia wywołującego wstręt „potwornego sobowtóra”), usuwa i przetwarza halucynacyjne poczucie winy z powodu śmierci ukochanej<sup>40</sup>. Budząca obrzydzenie potworność ma podłoże somatyczne i wiąże się z lękiem przed (ontologiczną i epistemologiczną) obcością rozumianą tu w sposób dosłowny jako *le visqueux* (sobowtóry są wszakże produktami oceanu racjonalizowanego jako organiczny galaretowaty twór, rozrośnięty jak rak-glejak<sup>41</sup>). Wyjaśniając to sartre'owskie pojęcie, Zygmunt Bauman wskazywał na groźbę, jaka czai się w śluzowatej substancji. „Lepkość” zamazuje bowiem granice między moim ciałem a owym „tamnym oto”, które rządzi się własnymi prawami<sup>42</sup>. Powieść Lema obfituje w wisceralne opisy potwornych sobowtórów, w których znajduje wyraz wstręt przed lepkiem, oślizgłym Innym. Już na początku utworu Kelvin, podczas spotkania z obdarzoną monstrualnym ciałem poczwarną Afrodytą podobną do steatopygicznych rzeźb z epoki kamienia łupanego, niemal odruchowo oczekuje wstrętnego, wyraźnego odoru jej potu (ciało nie wydziela jednak jakiegokolwiek zapachu)<sup>43</sup>. Najbardziej sugestywną charakterystykę potwornego sobowtóra (a jednocześnie trzewiowej reakcji człowieka na niego) zawiera fragment pochodzący z tzw. raportu Bertona: *Wyglądało mi na... prawie na niemowlę. Nie, to przesada. Może miało dwa albo trzy lata. Miało czarne włosy i niebieskie oczy, ogromne! I było nagie. Zupełnie nagie; jak nowo narodzone. Było mokre, a raczej śliskie, skóra tak mu błyszczała. Ten widok okropnie na mnie podziałał. (...) Unosiło się i opadało zgodnie z ruchem fali, ale niezależnie od tego poruszało się, to było wstrętne! (...) Dostałem mdłości i wymiotowałem w gondoli<sup>44</sup>. Warto odnotować, że żadna z postaci przywołanych w cytowanych fragmentach nie pojawia się w filmowych adaptacjach *Solaris*. Tarkowski odtwarza wprawdzie scenę przesłuchania Bertona, ale jakkolwiek ślad potwornego dziecka nie został zarejestrowany na taśmie filmowej, która służy w tej scenie jako materiał dowodowy. Dokonana przez reżysera interpretacja tego fragmentu powieści podkreśla dwuznaczny status ontologiczny (w powieści niedookreśloność dotyczyła zdecydowanie statusu epistemologicznego) sobowtóra, czyniąc go produktem subiektywnej jaźni i/lub efektem psychozy. Być może to właśnie tego rodzaju przeinaczenia stały się powodem osławionej niechęci Lema wobec potencjalnych adaptatorów jego prozy<sup>45</sup>.*

Psychoanalityczna interpretacja funkcji sobowtóra w *Solaris*, o której krytycznie pisał Geier, jest jedną z wielu możliwych. Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że podobnie jak interpretacja *stricte* teleologiczna<sup>46</sup>, powieliła ona jedynie „błąd antropomorfizmu” (usilne poszukiwanie sensu zgodnego z ludzkim schematem poznawczym), o którym traktuje powieść. Lem pisze, że badacze analizują ocean jak człowieka, a przecież jest ślepy: *wziął to, co było najwyraźniej wytrawione w nas, najbardziej zanknięte, najpełniejsze, najgłębiej odcisnięte, rozumiesz? Ale wcale nie musiał wiedzieć, czym to jest dla nas, jakie to ma znaczenie<sup>47</sup>. „Błąd antropomorfizmu”, jak pisał Jerzy Jarzębski – *zaspuntowanie człowieka w jego gatunkowej subiektywności<sup>48</sup>*, wynika z faktu, że człowiek odbiera własny świat jako znaczący, a zatem taki, w którym uzasadnione są pytania o celowość i motywację, o wartości użytkowe i zaspokojenie potrzeb, natomiast w odniesieniu do pozaziemskiego*

oceanu nie mają one sensu i są jedynie projekcjami<sup>49</sup>. W filmie Soderbergha personifikacja „błędu antropomorfizmu” jest przede wszystkim dr Gordon. Reprezentująca porządek rozumu badaczka nie tylko kieruje się *pytaniami o celowość i motywację* oceanu (i chce za pomocą aparatury naukowej unicestwić sobowtóra, by udowodnić wyższość człowieka), lecz także przybywa na stację orbitalną w celu odkrycia ekonomicznego potencjału Solaris jako cennego źródła energii (NASA sprzedała „projekt Solaris” prywatnej korporacji). Jej paniczna ucieczka na Ziemię w finale filmu ilustruje całkowite fiasko podejścia antropocentrycznego. Konfrontacja z sobowtorem ma charakter traumatyczny. Nie wynika to jednak z – rozumianego za Baudrillardem – ucieleśnienia sobowtóra jako zwiastuna śmierci. Chyba że potraktujemy ją tu na sposób symboliczny, jako kres „wielkich narracji” (łącznie z opowieścią o emancypującym się rozumie). Spotkanie z bytem nie-ludzkim zmusza bowiem podmiot, by odrzucił przypisane mu narzędzia porządkowania świata, takie jak racjonalność, potrzeba dominacji czy hierarchii, należące do tradycji antropocenu<sup>50</sup>.

W centrum dyskursu filmu Soderbergha lokuje się pytanie dotyczące sprawczości i autonomii bytów poza-ludzkich. Onto- i epistemologiczna nierozstrzygalność statusu „gości” demaskuje ograniczony horyzont ludzkiego poznania (dopiero na końcu następuje *anagnorisis* – wraz z bohaterami dowiadujemy się, że „prawdziwy” dr Snow został zabity przez swego sobowtóra w akcie samoobrony i zastąpiony przez niego w sposób niezauważalny dla reszty załogi). W ujęciu Soderbergha człowiek, żyjąc w epoce nadprodukcji obrazów, zatracił poczucie rzeczywistości i zdolność odczuwania emocji (w prologu filmu jedna z pacjentek Chrisa wyznaje: *Im więcej widzę obrazów, tym mniej jest to dla mnie realne. Chyba powinnam coś czuć*). Symbolicznym wyrazem impasu poznawczego jest obraz-symulakrum rozpadającej się na miliony pikseli twarzy Gibariana widocznej na ekranie monitora w trakcie wideoprzekazu ze stacji Solaris (w momencie transmisji Gibarian prawdopodobnie już nie żyje).

W *Solaris* obserwujemy proces autonomizacji sobowtórów. Początkowo Rheya musi przebywać w bliskim otoczeniu Chrisa, którego podświadomość jest jej „źródłem” (materializacje pojawiają się wyłącznie podczas snu), i histerycznie reaguje na separację. Stopniowo jej autonomia wzrasta, a potwierdzeniem sprawczości kobiety jest podjęta przez nią próba samobójcza. Slavoj Žižek przekonuje, że sobowtór zmarłej żony (ustalenia filozofa dotyczą bohaterki Tarkowskiego, ale można je odnieść także do Rheyi) stanowi materializację najbardziej skrytych, traumatycznych wyobrażeń Kelvina na jej temat. Kobieta jest „*żywym trupem*”, *powracającym wciąż do przestrzeni między jedną śmiercią a drugą*<sup>51</sup>. Nie posiada zatem własnej substancjalnej tożsamości, a tylko materializuje fantazmatyczne wyobrażenia mężczyzny<sup>52</sup>. W amerykańskiej wersji Rheya oskarża Chrisa, że jej skłonności samobójcze wynikają wyłącznie z takiego właśnie sposobu myślenia męża. Drugie samobójstwo Rheyi, we wszystkich wersjach *Solaris*, jest jednak przejmującym świadectwem sprawczości sobowtóra – tragicznym (Žižek pyta: *czy istnieje coś bardziej tragicznego niż taka scena nieudanego samowymazania, gdzie ulegamy redukcji do obscenicznego sluzu, który wbrew naszej woli wciąż istnieje?*) i bohaterskim aktem samounicestwienia jego *widmowej egzystencji jako żywego trupa*<sup>53</sup>. Dowodem autonomii sobowtórów jest także postać przebywającego na

stacji synka Gibariana (pozostawionego przez ojca na Ziemi), którego Chris widzi na długo po śmierci przyjaciela. „Goście” nie są zatem materializacjami wyłącznie osób zmarłych (jak w przypadku Rheyi), lecz wszystkich, wobec których przebywający na stacji astronauta czują się winni.

Kluczowy dla filmu Soderbergha problem winy sytuuje nas w centrum narracji traumy. O takim charakterze relacji Chrisa z żoną mogą świadczyć liczne retrospekcje. Pełnią one u amerykańskiego reżysera istotną funkcję znaczeniową. Wielu badaczy traumy podkreśla, że zrepresjonowana pamięć o traumatycznych zdarzeniach pozostaje zapisana na poziomie somatycznym i przejawia się (zwracał na to uwagę również Freud) w postaci nawiedzających jednostkę halucynacji, flashbacków, koszmarów i innych wizualnych repetycji<sup>54</sup>. Dla Chrisa spotkanie z nieznanym jest okazją do przepracowania traumy w znaczeniu freudowskim (bohater przewycięża przymus kompulsywnego powtarzania powracającego w retrospekcjach traumatycznego zdarzenia – porzucenia zmagającej się z depresją żony i jej samobójczej śmierci). W momencie kluczowym dla relacji z Rheyą Chris wyznaje: *Nie wierzę, że musimy powtórzyć przeszłość. Teraz możemy wybrać inaczej. W świecie Solaris – jak wyjaśniał sobowtór Gibariana – nie ma odpowiedzi, są tylko wybory*. Chris rezygnuje z powrotu na Ziemię (po transformatywnym doświadczeniu w kosmosie wizualizuje ją sobie jako świat całkowicie już obcy), wybierając tym samym życie z Rheyą na stacji kosmicznej, w zakończeniu pochłanianej przez pole grawitacyjne oceanu. Enigmatyczny finał filmu nie rozgrywa się już wedle freudowskiej zasady rzeczywistości, ale według scenariusza życzeniowego, w którym *śmierć traci swoją władzę*<sup>55</sup> i zostają zawieszane wszelkie dychotomie strukturujące nasze myślenie: życie – śmierć, ludzkie – nieludzkie, obiektywne – subiektywne, oryginał – kopia. W tym porządku nawiedzające Chrisa obrazy przeszłości z Rheyą (od początku ich znajomości do śmierci kobiety) nie są już – by posłużyć się rozróżnieniem Sorena Kierkegarda – wspomnieniem, lecz powtórzeniem. *Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc „do tyłu”. A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości. Dlatego powtórzenie, o ile jest możliwe, czyni człowieka szczęśliwym, wspomnienie natomiast czyni go nieszczęśliwym*<sup>56</sup>. W *Solaris* Soderbergha ocean jest bytem nie tyle myślącym, ile współ-czującym<sup>57</sup>. Dlatego oferuje człowiekowi skierowane ku przyszłości *szczęśliwe powtórzenie* w nie-ludzkim świecie, w którym *wszystko, co zrobiliśmy, zostało nam wybaczone*.

W finale (całkowicie odmiennym niż w powieści Lema czy adaptacji Tarkowskiego<sup>58</sup>), wraz z Chrisem i Rheyą (a może ich sobowtórami<sup>59</sup>), wkraczamy w rzeczywistość, która nie jest już realna (choć nosi wszelkie znamiona realności), lecz hiperrealna. Jak pisał bowiem Baudrillard: *odwzorowanie, jak wszelkie pragnienie syntezy bądź wiernego wskrzeszenia rzeczywistości (to samo dotyczy również eksperymentów naukowych), nie jest już rzeczywiste, lecz h i p e r r e a l n e*. Nie ma już zatem właściwości odwzorowania (prawdy), lecz zawsze jest symulacją<sup>60</sup>.



*Solaris*, reż. Steven Soderbergh (2002)



*Solaris*, reż. Steven Soderbergh (2002)

## ***Wszystko w tym wszechświecie ulega powłóczeniu. Katla***

*Katla* to rodzaj zbiorowego seansu psychoterapeutycznego. Akcja serialu rozgrywa się w nadmorskim miasteczku Vik, oddzielonym od reszty wyspy kordonem. Aby tam dotrzeć, trzeba „przekupić” (okazać stosowną przepustkę) przewoźnika i łodzią przepłynąć się przez rzekę – niczym mitologiczny Styks. Krajobrazy do złudzenia przypominają scenerię *Stalkera* (1979), dokonanej przez Andrieja Tarkowskiego adaptacji *Pikniku na skraju drogi* Arkadija i Borysa Strugaczych: rozpadające się ruiny (domów i budynków gospodarczych opuszczonych przez mieszkańców) stopniowo pochłaniane przez naturę, odrealniający kształty przedmiotów szary wulkaniczny pył, który nadaje plenerom księżycowy charakter. Tór nielegalnie przeprowadza turystów przez granicę, spełniając, w serialowym świecie, funkcję stalkera. Podobnie jak Strefa u Tarkowskiego, odizolowane od reszty świata Vik nie jest *czysto mentalną, fantazmatyczną przestrzenią, w której spotyka się (lub na którą projektuje się) prawdę o sobie, ale (niczym Solaris w powieści Lema) m a t e r i a l n ą o b e c n o ś c i ą. Realnym absolutem Inności, nieporównywalnej z regułami i prawami naszego wszechświata*<sup>61</sup>. Skojarzenia ze *Stalkerem* budzą nie tylko krajobrazy filmowane z niską saturacją koloru. Žižek przypomina, że w jednej (z pięciu) możliwych interpretacji Strefy w filmie Tarkowskiego odwoływano się do konkretnego zdarzenia – uderzenia meteorytu Tunguska na Syberii<sup>62</sup>. W *Katli* geolog Darri odkrywa w wulkanicznych próbkach skał ślady meteorytu, który uderzył w Ziemię przed milionami lat. Wulkan Katla, jak ocean Solaris, jest bytem obdarzonym świadomością i zdolnością odczuwania. Z ludźmi komunikuje się za pośrednictwem zmaterializowanych ciał sobowtórów. *A jeśli ten meteoryt może w nas czytać* – retorycznie pyta Darri – *może wie, czego nam brakuje? Co kochamy? Czego pragniemy?*

W Vik pozostali nieliczni pogrążeni w melancholii mieszkańcy. Pojęcia „melancholia” używam tu w rozumieniu freudowskim. *Melancholia* – jak definiował Freud – *pod względem psychicznym wyróżnia się głębokim i bolesnym zniechęceniem, ustaniem zainteresowania światem zewnętrznym, utratą zdolności do kochania, zahamowaniem każdej sprawności i spadkiem samopoczucia, wyrażającym się w formie zarzutów i pretensji kierowanych pod własnym adresem, posuwającym się aż do obłądnego oczekiwania kary*<sup>63</sup>. Główni bohaterowie serialu przejawiają wszystkie zarysowane cechy. Gríma utraciła zdolność kochania męża, Gísli – umierającej na raka żony, Tór i Darri nie potrafią już kochać nikogo. W klasycznym freudowskim rozumieniu *melancholia może stanowić reakcję na utratę ukochanego obiektu; w innych przypadkach można zauważyć, iż utrata ta jest czymś natury bardziej idealnej. A zatem obiekt nie umarł, lecz został utracony jako obiekt miłości*<sup>64</sup>. Przyczyną melancholii bohaterów są traumatyczne zdarzenia, które doprowadziły do utraty obiektów miłości. U Grímy traumę wywołało samobójstwo matki w falach oceanu (ta scena pierwotnej traumy powraca w retrospekcjach) i zniknięcie siostry, u Gísliego – terminalna choroba żony, u Darriego – śmierć synka w wypadku samochodowym. Idealna natura utraty obiektu ujawnia się w przypadku Tóra, który przed laty pozwolił odejść ciężarnej kochance. Stan wzmacnia dręczące bohaterów poczucie winy i graniczące z psychozą oczekiwanie na karę. Ten specyficzny dla melan-

cholii rys (coś, co odróżnia ją od naturalnie przeżywanego żałoby) ujawnia się najmocniej u Gísliego. Mężczyzna porównuje swój los do historii biblijnego Hioba. W przeciwieństwie do starotestamentowego bohatera Gíslie nie sprostał jednak boskiej próbie, a pokusa nowego życia u boku sobowtóra doprowadziła go do eutanazji żony<sup>65</sup>. W wątku Gísliego najpełniej wyraża się czysto cielesne pragnienie sobowtóra – mężczyzna udęczonego niemożnością spełnienia seksualnego pożądania przede wszystkim atrakcyjnego (nienaznaczonego chorobą) ciała „lepszego” wariantu swojej żony. Podobny charakter ma relacja Tóra z młodszą inkarnacją dawnej kochanki. Erotyczny związek z sobowtórem Gunhild sprawia, że naznaczone pustką życie Tóra przekształca się w *sen, z którego nie chce się obudzić*. W *Katli* został wyraźnie podkreślony somatyczny wymiar sobowtóra. W odróżnieniu od „gości” z filmu Soderbergha serialowe sobowtóry muszą jeść, wydalać i okrywać ciało przed chłodem. Sobowtór Gunhild odczuwa wszystkie somatyczne dolegliwości związane z ciążą, a w jednej ze scen doznaje krwotoku z dróg rodnych. Wydzieliny ciała nie są tu znacznikami opisywanych przez Julię Kristevę cech podmiotu abiektałnego, lecz stanowią potwierdzenie ludzkiego statusu sobowtóra. Również „podwojony” Mikael czuje głód i zimno, nie może powstrzymać potrzeb fizjologicznych. Potrafi także wyrażać emocje rodzące się pod wpływem kontaktu cielesnego – przytulony do ojca, mówi: *Kocham cię, tato* (ta miłość równie gwałtownie może jednak przekształcić się w nienawiść i żądzę zabijania). Z powodu tego *stricte* cielesnego doświadczenia bycia człowiekiem (czy, mówiąc językiem Žižka, *wymazania widmowej egzystencji sobowtóra jako „żywego trupa”*) drastyczna scena utopienia chłopca ma charakter *katharsis* – niezbędnego, by rodzice mogli ostatecznie zamknąć bolesną przeszłość.

W folklorze różnych zakątków świata zachowały się ślady wierzeń, że u podnóża wulkanów znajduje się wejście do piekieł. Gunhild, odwiedzająca Vik po wielu latach nieobecności, wprost nazywa miasteczko piekłem, a rytuał przeprowadzenia przypomina mitologiczne zejście do Hadesu. Wydaje się jednak, że Vik to raczej czyściec – liminalna strefa, w której trwają bohaterowie zawieszani pomiędzy życiem a (duchową) śmiercią. Dom Grímy – jak zauważa jej ojciec – przypomina cmentarz wypełniony pamiątkami (zdjęciami) po matce i siostrze. Darri ma na ekranie laptopa fotografię synka, a w rozmowie z żoną stwierdza, że przez śmierć dziecka i bolesny rozwód czuje się, jakby już nie żył. Gdy w miasteczku zjawia się sobowtór zmarłego syna, Darriemu wydaje się, że *utknął w jakimś koszmarze, z którego nie może się obudzić* (przypomina sobie najbardziej drastyczne szczegóły wypadku, by utwierdzić się w przekonaniu, że Mikael *naprawdę* nie żyje). To wrażenie musi towarzyszyć także innym mieszkańcom, bo w Vik powtórzeniu ulegają nie tylko ludzie, lecz także traumatyczne zdarzenia z przeszłości (Åsa ponownie zastaje ojca z kochanką, Gríma – jak wcześniej jej matka – zostaje zdradzona przez męża i znowu musi być świadkiem samobójstwa najbliższego członka rodziny, Tór po raz drugi traci ukochaną kobietę).

Przewodniczką widza w serialowym świecie jest Gríma. To właśnie ona zadaje fundamentalne pytania związane z figurą sobowtóra: *Dlaczego istniejesz? Jaki jest twój cel?* Tak postawione, mogą świadczyć o poczuciu wyższości, którą odczuwa człowiek wobec bytów poza-ludzkich<sup>66</sup>. Gríma jest jednak owładnięta epistemologicznym pragnieniem wyjaśnienia sensu rzeczywistości, w której



możliwe jest podwojenie. Twórcy serialu prezentują różne postawy wobec tego niezrozumiałego fenomenu. Dla Darriego (reprezentującego światopogląd naukowy) sobowtóry są produktami kosmicznej energii, dla Gísliego (reprezentującego perspektywę religijną) – boską (lub diabelską) odpowiedzią na żarliwe modlitwy i podświadome pragnienie cudu, który wydaje się niemożliwy w zsekularyzowanym świecie (posterunek policji mieści się w opuszczonym kościele, a Chrystus ma na obrazie twarz cudzołożnika Tóra).

W perspektywie freudowskiej funkcją sobowtórów byłoby umożliwienie bohaterom przezwyciężenia melancholii i przekształcenie jej w pracę żałoby. Dzięki sobowtórowi Gunhild dowiaduje się, że upośledzenie jej syna wynikało z wady genetycznej, a nie z nieudanego zabiegu aborcji (o to kobieta przez całe życie się obwinia). Sobowtór przeprowadza Magneę przez granicę oddzielającą życie od śmierci (obie kobiety, trzymając się za ręce, wjeżdżają samochodem w chmurę wulkanicznego pyłu). W końcowej partii serialu Gríma rozumie już, że sobowtór jej zmarłej siostry pojawił się po to, by dać jej szansę na wypowiedzenie (*talking cure*) i przepracowanie (*working through*) samobójstwa matki oraz śmierci Àsy (siostra nie miała właściwego pogrzebu, który mógłby pomóc się z nią pożegnać). W sposób symboliczny Gríme zastępuje jej „lepszy”, bardziej ludzki wariant<sup>67</sup>. Miejsce w odnowionym i oczyszczonym z pamiątek po zmarłych domu zajmuje sobowtór kobiety, która *jest ciepła i delikatna*, potrafi *dostrzegać miłość w oczach swojego męża*, a przede wszystkim wybaczyć: *Kocham swoją siostrę i pamięć o niej. I kocham swojego ojca. Wybaczam mu, ponieważ wiem, że jest człowiekiem. Nie czuję się winna z powodu mamy. Wybaczam jej, że odebrała sobie życie. Kocham ją*. Wielokrotnie powtarzane słowo „kocham” stanowi tu wymowne świadectwo dokonującej się w Grímie pracy żałoby wiodącej ku ozdrowieniu.

W finale serialu sobowtóry głównych bohaterów po realizacji swego celu odchodzą (albo, jak w przypadku Gunhild, znikają w niewyjaśnionych okolicznościach), co może stanowić dowód powrotu do *status quo* (w języku psychoanalitycznym – do freudowskiej zasady rzeczywistości). Wulkaniczna aktywność Katli jednak się nie skończyła. W powietrzu nadal unoszą się kłęby czarnego dymu. Ostatnie ujęcie finałowego odcinka ukazuje grupę okrytych popiołem nagich sylwetek „podziemnych ludzi” zmierzających w kierunku Vik. Takie zakończenie należy czytać w kluczu symbolicznym i traktować jako coś więcej niż tylko (możliwą) zapowiedź kolejnego sezonu serialu.

## Science fiction jako laboratorium

Virginia Allen i Terri Paul przekonują, że fantastyka naukowa stanowi rodzaj laboratorium, w którym są testowane hipotezy dotyczące natury ludzkiej. *Dobre science fiction kreuje sytuacje, które koncentrują się na odbiegających od normy aspektach ludzkiego zachowania i tym samym wywołują kognitywny dysonans związany z wiarygodnością uznawanych kategorii poznawczych*<sup>68</sup>. Przyjmując kryteria zaproponowane przez autorki, wypada uznać, że *Solaris* Stevena Soderbergha i *Katla* Baltasara Kormákura to przykłady „dobrego” science fiction. Autorzy wymienionych produkcji – posługując się konstrukcjami wyizolowanych „kosmicznych” światów – stworzyli idealne warunki, w których stało się możliwe (konieczne)

odrzuć kategorię poznawczych strukturujących nasze myślenie. Jedną z nich jest założenie o niepowtarzalności każdej ludzkiej istoty i fundamentalnej różnicy w stosunku do bytów poza-ludzkich. Dzięki temu dyskursy filmowe zogniskowane wokół figury doppelgängera doskonale mieszczą się w paradygmacie myślenia postantropocentrycznego. Figura ta skłania do akceptacji filozoficznych nierozstrzygalników (sobowtór jako „ciało ontologicznie zawieszony”) i konfrontacji z somatycznym aspektem naszej egzystencji (sobowtór jako „cień”). W omawianych produkcjach science fiction zmaterializowane ciało sobowtóra jest językiem, za pomocą którego człowiek komunikuje się ze swoją podświadomością.

Twórcom tych filmów udało się wyjść poza stereotyp potwornego sobowtóra powielany między innymi przez kanoniczne dzieła fantastyki naukowej<sup>69</sup> (najbliższa jemu jest postać Mikaela – dziecięcego bohatera *Katli* – ale w tym przypadku sobowtór ujawnia jedynie wszystkie, doprowadzone do ekstremum, potworne cechy swego oryginału). Zastosowane do analizy przykładów filmowych pojęcia z obszaru psychoanalizy freudowskiej (i/lub współczesnej psychiatrii klinicznej<sup>70</sup>) pozwalają wydobyć wyraźnie obecny w przywoływanych tekstach konstruktywny – umożliwiający przepracowanie traumy i przewyciężenie kompulsywnego przymusu powtarzania bolesnych doświadczeń z przeszłości – aspekt konfrontacji człowieka z powstałym w efekcie podwojenia ucieleśnionym Innym.

<sup>1</sup> J. Saramago, *Podwojenie*, tłum. W. Charchalis, Rebis, Poznań 2005, s. 215-216.

<sup>2</sup> Ł. Kucharczyk, *Granice ciała. Somapoetyka w twórczości Stanisława Lema*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2021, s. 31.

<sup>3</sup> Zob. J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 48.

<sup>4</sup> Tamże, s. 334.

<sup>5</sup> Zob. E. Dorfman, *Double Trouble: The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism*, Routledge, New York 2020, s. 158.

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 121.

<sup>7</sup> R. Girard, „Potworny sobowtór”, *opętanie i maska*, tłum. R. Forycki, w: *Maski*, t. 2, red. M. Janin, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, s. 36-37.

<sup>8</sup> S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. J. Kutyla i in., Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 188.

<sup>9</sup> Soderbergh zmienił imię głównej bohaterki – w powieści i adaptacji Tarkowskiego nosi ona imię Harey (Hari). Wprowadził także postać fizycy dr Gordon. U Lema i Tarkowskiego na stacji kosmicznej przebywają wyłącznie mężczyźni.

<sup>10</sup> Tamże, s. 37.

<sup>11</sup> E. Dorfman, dz. cyt., s. 26.

<sup>12</sup> D. Vardoulakis, *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*, Fordham University Press, New York 2010, s. 3.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Vardoulakis pisze, że pokaźna lista kanonicznych utworów literackich – począwszy od *Opowieści E. T. A. Hoffmana* – podejmujących motyw sobowtóra jest splamiona krwią. *Sobowtór bardzo często ściga swego innego lub jest przez niego ścigany, oba przypadki stanowią zazwyczaj preludium do morderstwa. Świadectwem tego nieusuwalnego pościgu jest już samo słowo „Doppelgänger”, które w dosłownym sensie oznacza „podwójnego wędrowca”* (tamże, s. 69).

<sup>15</sup> E. Dorfman, dz. cyt., s. 66.

<sup>16</sup> P. Dybel, *Samouiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacques'a Lacana*, „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 4, s. 8.

<sup>17</sup> Autor podkreśla, że na taki charakter science fiction wpłynęła w dużej mierze opublikowana w 1970 r. książka Alvina Tofflera *Szok przyszłości*. Zob. R. Luckhurst, *Future Shock: Science Fiction and the Trauma Paradigm*, w: *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, red. G. Buelens, S. Durrant, R. Eaglestone, Routledge, Oxon 2014, s. 160.

- <sup>18</sup> Interesującą propozycją badawczą w kontekście teorii dyfrakcji jest poświęcony *Anihilacji* artykuł Evdokii Stefanopoulou. Autorka wykorzystuje w nim koncepcję „realizmu sprawczego” fizyki kwantowej Karen Barad. Zob. E. Stefanopoulou, *Material Entanglements and Posthuman Female Subjectivity in „Annihilation”*, w: *Feminist Posthumanism in Contemporary Film and Media*, red. J. A. Empey, R. Kilbourn, Bloomsbury, New York 2023, s. 115-135.
- <sup>19</sup> W finale bohaterka (lub jej sobowtór) okazuje się efektem mutacji genowej – w widocznym pod mikroskopem wymazie komórka Leny dzieli się na dwie całkowicie odmienne nowe komórki (ludzka i poza-ludzka).
- <sup>20</sup> S. Lem, *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 83.
- <sup>21</sup> P. Murphy, *Environmentalism*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould, A. M. Butler, S. Vint, Routledge, New York 2009, s. 375.
- <sup>22</sup> Warto odnotować, że utwór Lema był odczytywany także jako alegoria sytuacji ludzkości na Ziemi. W tym kluczu interpretacyjnym *Solaris* tematyzuje problem poznawczej klęski człowieka wobec ekologicznej zagadki: czy ziemską biosferę posiada zdolność odczuwania zmysłowego? (tamże, s. 378). W warstwie ikonograficznej *Solaris* Soderbergha nie nosi znamion utworu dystopijnego. Warto jednak przyjrzeć się partiom retrospektywnym (rozgrywającym się na Ziemi), by dostrzec, że wyraźnie nawiązują one do stylistyki *Łowcy androidów* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta. Z architektem Scotta łączy *Solaris* także motyw wspomnień, którymi są obdarzone byty poza-ludzkie. Rheya pamięta pewne rzeczy (wstrój mieszkania, niebieskie tabletki, pierwsze spotkanie z Chrisem), ale nie może sobie przypomnieć ich doświadczania – pamięć sobowtóra ma charakter protetyczny. Wydaje się również, że sobowtóry współdzielą pamięć – może o tym świadczyć pytanie Snowa (*Ciekawe, czy zachodzą w ciążę*), odnoszące się do traumatycznych wspomnień Chrisa dotyczących aborcji potajemnie dokonanej przez Rheyę.
- <sup>23</sup> Zob. J. Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Crescent Moon, Maidstone 2006, s. 374.
- <sup>24</sup> F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwoane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 133.
- <sup>25</sup> R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, New York 2008, s. 48.
- <sup>26</sup> Tego rodzaju opowieści można uznać za islandzki idiolekt, w sposób bezpośredni odwołujący się do aktywności i życiodajnej mocy wulkanów. „(P)odmieńcy” pojawiają się w folklorze całego świata.
- <sup>27</sup> Zob. T. J. Burberry, *Geom mythology: How Common Stories Reflect Earth Events*, Routledge, New York 2021, s. 2-4.
- <sup>28</sup> O najwcześniejszych okresach umacniania się fantazmatycznego statusu Islandii jako krainy, w której: *Tu pokryte wiecznym śniegiem szczyty, tam wygasłe wulkany, zionące kraterami powleczone emalią lawy, dalej jeszcze bazaltowe kolumny rozrzucone na ziemi – istna świątynia babilońska, obalona w ataku furii przez oszalałego proroka*, pisze Sebastian Konefał. Zob. S. Konefał, *Kino Islandii*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2016, s. 14-16.
- <sup>29</sup> C. Abram, *Evergreen Ash: Ecology and Catastrophe in Old Norse Myth and Literature*, University of Virginia Press, Charlottesville 2019, s. 80.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 25.
- <sup>31</sup> M. Nordvig, *Volcanoes in Old Norse Mythology: Myth and Environment in Early Iceland*, ARC Humanities Press, Leeds 2021, s. 88-89.
- <sup>32</sup> J. Robinson, dz. cyt., s. 308. W wersji Soderbergha to „zmartwychwstanie” jest odarte z erotyki. Ciało Rheyi nie jest ciałem przeżywającym erotyczną ekstazę, lecz ciałem cierpiącym.
- <sup>33</sup> W kluczowym momencie sceny Kris wychodzi z pomieszczenia, w którym Harey wije się w orgazmicznych konwulsjach.
- <sup>34</sup> S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, „Teksty: Teoria Literatry, Krytyka, Interpretacja” 1974, nr 2, s. 45-46.
- <sup>35</sup> S. Lem, dz. cyt., s. 67.
- <sup>36</sup> L. Heldreth, *Close Encounters of the Carnal Kind: Sex with Aliens in Science Fiction*, w: *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, red. D. E. Palumbo, Greenwood Press, Westport 1986, s. 133.
- <sup>37</sup> Zob. C. Abram, dz. cyt. s. 53. Autor przypomina, że u źródeł nordyckiej kosmogonii leży opowieść o zamordowanym nadolbrzymie Ymirze, którego ciało dało początek wszystkiemu: ziemia powstała z jego mięsa, skały z kości, kamienie z zębów, rzeki i morza z krwi (tamże, s. 55).
- <sup>38</sup> W takim duchu odczytał powieść Steven Soderbergh. Zdaniem Douglasa McFarlanda reżyser umieścił wielkie kosmograficzne pytania Lema dotyczące natury i celu

- Solaris na marginesie i zastąpił je historia miłosna odwołująca się do mitu o Orfeuszu i Eurydyce (wyrażającego pragnienie powrotu utraconego obiektu miłości). Zob. D. McFarland, *The Philosophy of Space and Memory in „Solaris”*, w: *The Philosophy of Steven Soderbergh*, red. R. Barton Palmer, S. M. Sanders, The University Press of Kentucky, Lexington 2011, s. 268.
- <sup>39</sup> M. Geier, *Fantastyczny ocean Stanisława Lema (Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści science fiction „Solaris”)*, tłum. R. Wojnakowski, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, red. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 150.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 151.
- <sup>41</sup> Geier zwraca uwagę na polisemię określenia „plazma” w powieści Lema i wskazuje na pokrewieństwo językowe między nazwą „Solaris” a pojęciem z zakresu chemii koloidalnej – „zol” (tamże, s. 189).
- <sup>42</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 17.
- <sup>43</sup> S. Lem, dz. cyt., s. 36-37.
- <sup>44</sup> Tamże, s. 93-95.
- <sup>45</sup> Franz Rottensteiner wspominał, że w podkrawkowskim domu pisarza ciągle zjawiali się optymistyczni reżyserzy, którzy chcieli coś z Lema sfilmować. *Większość z nich odchodzi z kwitkiem, gdyż Lem większością ekranizacji swoich utworów jest niezmiernie rozczarowany*. Ta uwaga dotyczy także filmu Andrieja Tarkowskiego. Zob. F. Rottensteiner, *Mędrzec dialektyczny z Krakowa*, tłum. Z. Wawrzyniak, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 15.
- <sup>46</sup> Taką interpretację proponuje m.in. Karlheinz Steinmüller w artykule poświęconym motywiem *personoida* w twórczości Lema. Zdaniem badacza Harey została sztucznie stworzona przez ocean w celu nawiązania łączności z Kelvinem. W szerszym znaczeniu sobowtóry (stanowiłyby one jedną z odmian *personoidów*) wyrażają dążenie Solaris do kontaktowania się z ludźmi i porozumiewania się z nimi. W tym ujęciu stosunek Kris – Harey odzwierciedla stosunek ludzkość – Solaris. Zob. K. Steinmüller, *Personoidy u Lema*, tłum. J. Piątkowska, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 99-100.
- <sup>47</sup> S. Lem, dz. cyt., s. 215.
- <sup>48</sup> J. Jarzębski, *Emocje i opowieści*, w: S. Lem, dz. cyt., s. 234.
- <sup>49</sup> M. Geier, dz. cyt., s. 171.
- <sup>50</sup> O projekcie nowego posthumanistycznego podmiotu pisze Magdalena Środa. Zob. M. Środa, *Obcy, imny, wykluczony, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2020, s. 394.
- <sup>51</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 187.
- <sup>52</sup> Tamże.
- <sup>53</sup> Tamże, s. 188-189.
- <sup>54</sup> Zob. T. Laine, *Reframing Trauma in Contemporary Fiction Film*, Lexington Books, London 2023, s. 20.
- <sup>55</sup> Motywem przewodnim związku Chrisa i Rheyi jest tytułowa fraza z wiersza Dylana Thomasa *A śmierć utraci swoją władzę* (Chris cytuje Thomasa na początku znajomości z Rheyą, strofy wiersza towarzyszą scenie planowanego przez Rheyę samobójstwa, kartkę wyrwaną z tomiku poety Chris znajduje przy zwłokach żony).
- <sup>56</sup> S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. B. Świdorski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 17.
- <sup>57</sup> Paradoksalnie, w tym anty-Lemowskim finale Soderbergh wraca do zasadniczej tezy pisarza o bycie poza-ludzkiem jako bycie cierpiącym (w powieści Gibarian typuje Krisa do misji ratunkowej dlatego, że ten jako jedyny z licznej grupy badaczy Solaris udowodnił, iż wyładowania prądów oceanicznych są wyrazem rozpaczy i bólu planety).
- <sup>58</sup> W powieści Kris, po ostatecznej anihilacji sobowtóra żony, zostaje na stacji kosmicznej, by samotnie zgłębiać tajemnice Solaris. U Tarkowskiego ocean ofiarowuje Krisowi szansę fantazmatycznego powrotu do rodzinnego domu i pojednania z ojcem.
- <sup>59</sup> Za takim wariantem interpretacyjnym przemawia obraz błyskawicznie zablźniającej się rany na palcu Chrisa.
- <sup>60</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 134.
- <sup>61</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 196.
- <sup>62</sup> Oczywiście, również w przypadku serialu *Katla* możliwe jest podobne uhistorycznienie. Izolację Vik można odczytywać jako skutek spowodowanej napływem turystów katastrofy ekologicznej, nawiązanie do epidemii COVID-19 (ze względu na emisję trujących gazów mieszkańcy noszą maseczki) lub do erupcji wulkanu Eyjafjallajökull, która w 2010 r. sparaliżowała ruch lotniczy w całej Europie.
- <sup>63</sup> Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 147.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 149.
- <sup>65</sup> Historia Gíslego stanowi czytelne nawiązanie do filmu Rúnara Rúnarssona *Wulkan (Eldfjall)*, 2011), w którym starszy mężczyzna Hannes – po wybuchu wulkanu Eldfell – przenosi się z żoną do Reykjavíku (tą drogą podążyła większość mieszkańców Vik w *Katli*). Gdy żona Hannesa doznaje udaru

mózgu, mężczyzna zabiera ją ze szpitala do domu i poddaje eutanazji. Zob. S. Konefał, dz. cyt., s. 131-132.

<sup>66</sup> Podejście Grímy przywodzi na myśl sartr'owskie rozróżnienie między „istotą” (przydaną rzeczom) a „istnieniem” (przydanym ludziom). „Istotę” przypisujemy zewnętrznym wobec nas przedmiotom materialnym, którymi możemy się posłużyć dla określonych celów. T. Jaroszewski, *Filozofia egzystencji a etyka sytuacyjna Jean Paul Sartre'a*, „Etyka” 1970, nr 7, s. 43.

<sup>67</sup> Środki formalne (kadrowanie i montaż) zastosowane w scenie z rosyjską ruletką uniemożliwiają jednoznaczne określenie, który z wariantów Grímy przeżył. Tę ambiwalencję podkreśla wcześniejsza rozmowa bohaterki z jej sobowtórem. Wchodzący do kuchni mąż z jakiegoś powodu nie widzi „drugiej” Grímy (to jedyny moment w serialu, kiedy sobowtór wydaje się wytworem subiektywnej jaźni bohatera), co zostało podkreślone przez jego pytanie: *Mówisz do siebie?*

<sup>68</sup> V. Allen, T. Paul, *Science Fiction: Ways of Theorizing about Women*, w: *Erotic Universe...* dz. cyt., s. 181.

<sup>69</sup> Reprezentatywne przykłady takich filmów przywołuje w popularnonaukowej monografii zjawiska Paul Meehan. Zob. P.

Meehan, *The Ghost of One's Self: Doppelgangers in Mystery, Horror and Science Fiction*, McFarland and Company, Jefferson 2017.

<sup>70</sup> Jedną z możliwości racjonalizacji sobowótora jest interpretacja w kontekście diagnozowanych przez współczesną psychiatrię DMs (*delusional misidentification syndromes*). Do tej grupy należy tzw. syndrom Capgrasa znajdujący odzwierciedlenie w przekonaniu pacjenta, że spokrewnione z nim osoby są sobowtórami. Zdaniem Carolyn Klein i Soniyi Hirachan ten fenomen przykuwał uwagę ludzi od wieków, znajdując wyraz w opowieściach i mitach o dopelgängerach, impostorach czy klonach. Popkulturowym świadectwem syndromu Capgrasa jest zdaniem autorek *remake Inwazji porywaczy ciał (Invasion of the Body Snatchers*, reż. Philip Kaufman, 1978). Choć podłoże DM nie jest do końca znane, badacze skłaniają się raczej ku wyjaśnieniu, że są one rezultatem uszkodzeń mózgu (w przypadku analizowanych tekstów należałoby mówić raczej o zbiorowej psychozie wywołanej długotrwałą izolacją i poczuciem winy). Zob. C. Klein, S. Hirachan, *The Mask of Identities: Who's Who? Delusional Misidentification Syndromes*, „The Journal of the American Academy of Psychiatry and Law” 2014, nr 42, s. 369-370.

### Natasza Korczarowska

Doktor habilitowana, profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historii fotografii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

## Bibliografia

- Abram, C.** (2019). *Evergreen Ash: Ecology and Catastrophe in Old Norse Myth and Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Allen, V., Paul, T.** (1986). Science Fiction: Ways of Theorizing about Women. W: D. Palumbo (red.), *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature* (ss. 165-183). Westport: Greenwood Press.
- Baudrillard, J.** (2005). *Symulakry i symulacja* (tłum. S. Królak). Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Bauman, Z.** (2000). *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Dorfman, E.** (2020). *Double Trouble: The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism*. New York: Routledge.
- Dybel, P.** (1996). Samowiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacques'a Lacana. *Przegląd Filozoficzny*, (4), ss. 7-18.
- Freud, Z.** (2007). Żaloba i melancholia (tłum. R. Reszke). W: Z. Freud, *Psychologia nieświadomości* (ss. 147-159). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Geier, M.** (1989). Fantastyczny ocean Stanisława Lema (Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści science fiction „Solaris”) (tłum. R. Wojnakowski). W: J. Jarzębski (red.), *Lem w oczach krytyki światowej* (ss. 142-217). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Girard, R.** (1989). „Potworny sobowtór”, opętanie i maska (tłum. R. Forycki). W: M. Janion (red.), *Maski* (t. 2, ss. 31-41). Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Heldreth, L.** (1986). Close Encounters of the Carnal Kind: Sex with Aliens in Science Fiction. W: D. Palumbo (red.), *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature* (ss. 131-144). Westport: Greenwood Press.
- Jameson, F.** (2011). *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, (tłum. M. Płaza i in.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jarzębski, J.** (2002). Emocje i opowieści. W: S. Lem, *Solaris* (ss. 229-235). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kierkegaard, S.** (2000). *Powtórzenie. Przedmowy* (tłum. B. Świdorski). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Klein, C., Hirachan, S.** (2014). The Mask of Identities: Who's Who? Delusional Misidentification Syndromes. *The Journal of the American Academy of Psychiatry and Law*, (42), ss. 369-378.
- Konefał, S.** (2016). *Kino Islandii*. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.
- Kucharczyk, Ł.** (2021). *Granice ciała. Somapoetyka w twórczości Stanisława Lema*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Lem, S.** (2002). *Solaris*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Luckhurst, R.** (2008). *The Trauma Question*. New York: Routledge.
- Luckhurst, R.** (2014). Future Shock: Science Fiction and the Trauma Paradigm. W: G. Buelens, S. Durrant, R. Eaglestone (red.), *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism* (ss. 157-167). Oxon: Routledge.
- McFarland, D.** (2011). The Philosophy of Space and Memory in „Solaris”. W: R. Barton Palmer, S. Sanders (red.), *The Philosophy of Steven Soderbergh* (ss. 267-279). Lexington: The University Press of Kentucky.

- Murphy, P.** (2009). Environmentalism. W: M. Bould, A. M. Butler, S. Vint (red.), *The Routledge Companion to Science Fiction* (ss. 373–381). New York: Routledge.
- Nordvig, M.** (2021). *Volcanoes in Old Norde Mythology: Myth and Environment in Early Iceland*. Leeds: ARC Humanities Press.
- Rottensteiner, F.** (1989). Mędrzec dialektyczny z Krakowa (tłum. Z. Wawrzyniak). W: *Lem w oczach krytyki światowej* (ss. 11–23). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sontag, S.** (1974). Wyobraźnia pornograficzna. *Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, (2), ss. 36–58.
- Vardoulakis, D.** (2010). *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press.
- Žižek, S.** (2007). *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch* (tłum. J. Kutyla i in.). Kraków: Korporacja Ha!art.

**Keywords:**

trauma;  
doppelgänger;  
Sigmund Freud;  
ecocriticism;  
Steven Soderbergh;  
Baltasar Kormákur

**Abstract**

Natasza Korczarowska

**Body Doubles and Trauma: The Figure of the Doppelgänger in the Science Fiction Genre**

The article discusses the function of the figure of the double in the context of trauma in the science fiction genre, based on the example of the film *Solaris* (2002) by Steven Soderbergh and the series *Katla* (2021) by Baltasar Kormákur. Their creators strongly oppose the literary Gothic tradition as established by Freud's canonical essay "The Uncanny" and evoked by René Girard in the concept of the "monstrous double." Existential issues and reflection on the corporeal aspect of experiencing otherness place the discussed films in the paradigm of ecocriticism. The author emphasizes that, unlike many contemporary science-fiction works, they do not focus on the (doubled) body – technology relationship, but on the (doubled) body – nature relationship. Here, nature interacts directly with humans, responding – through the materialized bodies of doppelgängers – to their subconscious desires related to the trauma they have experienced. Concepts from the field of Freudian psychoanalysis inherent in trauma theory allow us to bring out the constructive aspect of confrontation with a doubled embodied Other.