

レム／タルコフスキー／ソダバーク ——『ソラリス』の三つの鏡

大野一之

はじめに

小説作品の映画化はさまざまな興味深い問題を惹起するが、映画化された作品が一つではなく二つともなれば、三つ巴の議論となる。アダプテーションの問題にリメイクの問題が加わり複雑さが増すと同時に、それぞれの作品の特徴がさらに鮮明になるだろう。原作が世界中でよく知られた名作であり、映画化を手がけた監督に強い作家性が見られる場合には、それぞれの作品の個性が一層際立つはずである。そのような好例が『ソラリス』である。

世界的な人気を誇るポーランドのSF作家スタニスワフ・レム (Stanislaw Lem) (1921-2006) はノーベル文学賞の有力候補にも挙げたことがあるが、その代表作が『ソラリス』(Solaris) (1961) である。『エデン』(1959) や『砂漠の惑星』(1964) と共に、人類と地球外生物との接触を描いたファースト・コンタクト三部作を成すこの作品は、世界各国で翻訳され、シリアスなSFの傑作としての地位を不動のものとしている¹⁾。これを、エイゼンシュテイン以来ロシアでもっとも重要な映画監督と言われるアンドレイ・タルコフスキー (Andrei Tarkovsky) (1932-1986) が『惑星ソラリス』(Solaris) (1972) として映画化した。『僕の村は戦場だった』(1962) によりヴェネツィア映画祭で金獅子賞を受賞し、華々しいデビューを飾ったタルコフスキーは『惑星ソラリス』でカンヌ国際映画祭審査員特別賞に輝き、世界的な映画監督としての

地位を確立した。その30年後、アメリカのスティーヴン・ソダバーク (Steven Soderbergh) (1963-) が新たな映画化に挑戦した。彼のデビュー作『セックスと嘘とビデオテープ』(1989) は、サンダンス映画祭で観客賞を受賞したインディペンデント映画の傑作であるが、カンヌ映画祭では最高賞のパルムドールに輝いた。世界的な評価を得たソダバークは、独自の作家性を維持・発展させながらも、ハリウッドのメインストリームでも活躍を続け、『エリン・ブロコピッチ』(2000) や『オーシャンズ11』(2001) といったヒット作を生み出し、『トラフィック』(2000) ではアカデミー賞監督賞も受賞している。このように職人性と芸術性を併せ持つソダバークの『ソラリス』(Solaris) (2002) は、当然ながら大きな注目を集めた。

ある批評家は、この国籍も個性も異なる三人の傑出した作家によって生み出された三つの『ソラリス』の関係を、ロシアのマトリョーシカ (入れ子人形) に喩え、レムの原作の中にタルコフスキーの映画がそっくり収まっており、さらにタルコフスキー作品の内部にはソダバーク作品が見出されると述べているが²⁾、これはまったくの的外れではないとしても、少なくとも誤解を招く比喩であろう。アダプテーションやリメイクは、単にオリジナルの複製や縮小コピーを作り出すものではない。それはいわば、想像力という鏡を通して行われる新たな創造の営みであり、オリジナルの姿をそっくりそのまま再現するのではなく、芸術家の固有の資質にしたがって独自の多様な鏡像を結ぶ。『ソラリス』の場合、「鏡」は作品に内在する重要なモチーフの一つであるが、アダプテーションやリメイクの研究においても鍵となるかもしれない。大・中・小の三つのシミュラクラ (似姿) を連想させるマトリョーシカではなく、互いの鏡像が目眩くような神秘的で豊かな世界を現出させる鏡こそ三つの『ソラリス』のより適切なメタファーだと言えるだろう。

1. 未知との遭遇

三つの『ソラリス』の解釈と評価をめぐる議論では、批評家や研究者の間で

意見の一致を見ない点も多いが、作品の共通の基盤となるべき着想に関しては、やはりまずは原作者であるレムの功績が認められるべきであろう。

原作小説は、地球からソラリスの観測ステーションに派遣された心理学者のクリス・ケルヴィンの一人称の語りによって進められる。惑星ソラリスはその表面のほぼ全体がプラズマ状の海に覆われている。実はこの海は一つの脳のような巨大な生命体で、二つの太陽をもつソラリスの複雑な軌道を自ら修正する能力など、ある種の高度な知性の存在を示すが、約100年に及ぶ人類の探検調査と研究にもかかわらず、接触の成果は得られない。ソラリス研究の衰退を示すかのように、今や巨大な宇宙ステーションに残っているのは、ギバリャン、スナウト、サルトリウスの三人の科学者のみである。ところが、ギバリャンは、クリスの到着する直前に謎の自殺を遂げてしまい、他の二人の様子も尋常でない。ステーションにはどうやらクリスを含む三人の人間以外にも誰か、または何かがいるらしい。一体ソラリス研究者の身に何が起こっているのか。この異変とソラリスとは果たして関係があるのか。謎の解明に乗り出したクリス自身も不可解な現象に見舞われる。

ベッドの向かいでは、半ばカーテンが開いた窓のそばに、赤い太陽の光を浴びて誰かが椅子に座っていた。ハリーだった。白いビーチ・ドレスを着、素足で、足を組んでいる。後ろに撫でつけられた黒っぽい髪、ドレスの薄い生地が張りつめた胸もと。彼女は肘まで日に焼けた腕を下におろし、身動きもしないで黒いまつげの奥から私を見つめていた。私はまったく心安らかに、彼女をじっと見つめていた。最初に思ったのは、こんなことだ——「すばらしいことだ、自分が夢を見ていると自分でもわかる夢だとは」。それにもかかわらず、彼女には消えて欲しかった。そこで目を閉じ、どうか彼女が消えますようにと一心に願った。しかし、目を開けると、前と同じように座っている彼女の姿があった。……彼女の姿は私が最後に見たときとまったく同じようだった。あとき彼女は19歳だったのだから、いまは29歳になっているはずだ。しかし、当然のことながら、彼女

はまったくどこも変わっていなかった。死者たちはいつまでも若いままなのだ³⁾。

クリスの目の前にいる女性は、決して夢でも幻覚でもなく、手で触れることのできる物理的な実体である。10年前に亡くなったはずの妻ハリーが生前とまったく変わらない姿で忽然と現れたのである。いわば肉体をもつ亡霊である。正体は明らかにされないが、他の二人の科学者にもそれぞれ同様の亡霊が取り憑いているらしい。

このようにレムの小説はSF版幽霊物語だと言えるが、同時に分身物語の系譜にも連なる。科学者たちによって〈客〉と呼ばれる謎の侵入者は、ある意味で科学者たち自身なのである。ソラリスの海は、眠っている間に人間の記憶の痕跡を探り、未解決の葛藤を実体化し、送り込んできたものと考えられる。主人公の〈客〉のハリーも彼の記憶の一部が再現、再構成されたものであって、彼はいわば鏡に映る自分の姿に対するように自らの意識に直面させられるのである。かつて思いやりが足らなかったために妻を死へと追いやってしまい、自責の念に苦しむクリスにとっては、再生したハリーはまさに彼自身の良心の形象化であって、彼を絶えず責め苛む恐ろしい存在に他ならない。異常事態の説明を求めるクリスに対して同僚のスナウトはいささか自虐的に言い放つ、「われわれが望んでいたもの、つまり異文明とのコンタクトさ。いままさにそのコンタクトを体験しているんだ！ その結果、まるで顕微鏡で見るように拡大されてしまったんだ。おれたち自身の怪物のような醜さ、おれたちの馬鹿さかげん、破廉恥さが!!!」(120-1)と。つまりエイリアンとのコンタクトの試みは、結局人間自身の内なる未知との出会いをもたらすことになった。ソラリスという怪物を探求してきた人類は、いわば自らの内面に潜む怪物に遭遇することになったのである。

作者自身が繰り返し主張しているように⁴⁾、もし小説『ソラリス』があくまでもソラリスとのコンタクトを描いた物語であるとする、メイン・プロットが背景に退き、むしろサブ・プロットであるはずのクリスとハリーの関係が話

の焦点となり、物語を推し進めているように考えられる。言い換えると、地球外の知的生命体とのファースト・コンタクトという、典型的なハードSFのテーマが、ここではクリスの心理ドラマと重なる形で進行していることがわかる。クリスにとって悔恨の根源であるハリーは、本物の妻どころか人間でさえもなく、金属製のドアを打ち破り、宇宙空間に放り出されても蘇ってくる不死身の怪物だと言えなくもないが、それにもかかわらず限りなく愛しい妻の生ける面影なのである。地球から遠く離れた宇宙空間の「非人間的な状況の中で、人間らしくふるまおうと努力」(255)するクリスは科学者として、ハリーが本物の人間ではなくニュートリノでできた複製に過ぎないことをしっかり認識しながらも、いつしかそんな彼女を受け入れ、本当に愛するようになる。

「ねえ……」と、彼女 [ハリー] は言った。「もう一つ聞きたいことがあるの。わたし……そのひとに……とても似ているの?」

「前はとても似ていた」と、私が言った。「でもいまではもう、わからない」

「どういうこと……?」

彼女は床から立ち上がり、大きな目で私を見つめた。

「きみにさえぎられて、もう彼女の姿が見えなくなってしまった」

「それで、あなたは自信を持って言えるの、そのひとじゃなくて、わたしを、わたしだけを……?」

「そう、きみだけだよ。いや、よくわからない。でも、もしもきみが実際に彼女だったら、きみを愛することはできないんじゃないかと思う」

「どうして?」

「ひどいことをしてしまったから」

「そのひとに?」

「うん。以前ぼくたちが……」

「言わないで」

「どうして?」

「わたしがそのひとじゃないってこと、知っていてほしいから」

(245-6)

これは紛れもなくメロドラマの中の会話であろう。ここに描かれているのは、自分が実は本当の妻でもなく人間でさえもないことに気づいたが、それでも相手の男をひたすら愛さずにはいられない誠に健気な天使のような「女」であり、一方、過去の罪の重さに喘ぎつつ、妻にそっくりな「女」への新たな愛に目覚めた男がいる。但し、これは究極の自己愛であることは言うまでもない。スナウトが警告するように、ハリーは主人公の「脳の一部を映し出す鏡」(260)であり、この理想的な女の「製法」(261)を与えたのは、主人公自身に他ならないのだから。

このようなロマンスの行く末を予測することはさほど難しくはないだろう。ハリーは自己犠牲という形でクリスへの変わらぬ愛を貫くことになる。彼女のニュートリノでできた体はソラリスの磁場でのみ安定性を保てる。つまり二人と一緒に暮らせる場所は宇宙ステーションに限られる。そうするとクリスは、良心の呵責に苦しみ続け、故郷の地球に帰ることもできない。悔恨と郷愁のはざまに生きざるを得ない彼の置かれた悲劇的ジレンマを理解したハリーは自ら進んで永久に姿を消すのである。

ところで、SFの歴史を振り返ると、『ソラリス』の中心的アイデアに類似したものがまったく見当たらないわけではない。何度も映画化された侵略テーマの傑作SF小説、ジャック・フィニー (Jack Finney) の『盗まれた街』(*The Body Snatchers*) (1955) は、眠っている間に人間の複製が本物と入れ替わってしまうという斬新なアイデアに基づいているし、1956年製作のSF映画『禁断の惑星』(*Forbidden Planet*) では、人間の潜在意識から生まれた「イド」という恐ろしい怪物がスクリーンに登場している。それでもやはり、人間の潜在的な記憶や良心を鏡のように投影するソラリスの海や「海より生まれいでし白きアフロディテ」(308)に喩えられるハリーのようなエイリアンは、その独創性において抜きん出ているように思われる。

ソラリスとのコンタクトというテーマは、すでに指摘したように、クリスとハリーの関係をめぐるドラマの背景として位置付けられるが、作者によればこれこそ物語の中心である。レムは「ソラリス学」という架空の学問を設定し、ソラリスの海に関して蓄積されてきた膨大な調査・研究の成果に主人公が目をとおすという形で、ソラリスの謎に挑んできた人類のほとんど不毛と思える活動を強く印象づける。それは圧倒的に異質な存在に直面した人間の理性と科学的認識の限界を示すと同時に、地球的な人間中心主義への辛辣な風刺にもなっている。ソラリスの海に見られる神秘的な現象についての無数の学説や理論は対象を説明し謎を解明するわけではなく、ただ研究者自身の精神のあり方を反映するだけである。ソラリスはこの意味でも人間の鏡だと言える。また、ソラリスの海がその表面において休むことなく繰り返す壮大なる形成と破壊についての、作者の丹念なというよりもむしろ執拗な描写には読者もいささか辟易させられるかもしれないが、その並々ならぬ力のこもった筆致は、作品の究極の焦点がどこにあるかを示唆してくれている。

作品の結末では、ハリーを今度は永久に失ってしまった主人公ははじめてソラリスの島に降り立つ。彼は波に向かって手を差し伸べ、文字通り海と触れ合う。もはやハリーが戻ってくることは望めないが、「残酷な奇跡の時代が過ぎ去ったわけではないという信念」(345)を抱きながら、彼は惑星にとどまることを決意するのである。

2. 内宇宙の旅

小説『ソラリス』の映画化権を取得したタルコフスキーは最初、原作者レムと共同で作業を進めるが、やがて喧嘩別れしたというエピソードはよく知られている。二人の当事者の言い分はさておくとして、作品そのものに即して原作と映画を比較してみると、もっとも大きな違いの一つはタルコフスキーによる地球の場面の追加であろう。タルコフスキーのクリスは、ソラリスへ出発する前に、豊かな自然に囲まれた父親のダーチャ（田舎の別荘）で過ごす。この冒

頭のシーケンスは、父親の友人の元宇宙飛行士バートンが訪ねてきてソラリスの謎に関する貴重な情報を伝えるビデオを見せたり、未来都市の高速道路を車で走ったりする場面を含めると、40分程の長さに及ぶ。作品全体の実に約4分の1を占めるこの部分は決して短いとは言えないが、それ以上にタルコフスキーが用意した独自のエンディングとの関係を考え合わせると極めて重要な意味をもつ。作品の意味を決定付けられると思われる冒頭と結末に原作にはない地球の場面が置かれている。それは、タルコフスキーの『惑星ソラリス』が地球外生物との接触についての宇宙冒険談ではなく、主人公の意識の冒険、内宇宙の旅を描こうとしたことをうかがわせる⁵⁾。

映像の詩人と呼ばれるタルコフスキーにとって、水のイメージは特別の意味をもっている。彼の作品には、海や池や川だけでなく、小さな水溜まりや雨、したたり落ちる水、水差しから注がれる水とさまざま水のイメージが使われているが、『惑星ソラリス』においても、その冒頭、水草のたゆたう流れや池といった美しい水のショットは、ソラリスの海との遭遇を予兆させながら、視点となるクリスだけでなく、観客をも瞑想に誘い込む。「瞑想と水は永遠に結びついている」⁶⁾と、水の神秘的な力を語った人物がアメリカの小説にいたことが思い出される。彼もまた海に引き寄せられるように世界航海の冒険に出て巨大な怪物に出会うが、それはクリスの運命とも重なる。ナルシスの神話に描かれた水という鏡の持つ魔力の危険性は、19世紀の『白鯨』(Moby-Dick) (1851)だけでなく20世紀の『ソラリス』にも通底するテーマであろう。タルコフスキーはそれを独自の映像表現の核心に据えた。

さらに突然の風雨、緑成す大地を駆ける馬、夕闇の中に浮かび上がる焚き火の情景など、水だけでなく地・火・風の元素も加わり、生命感あふれる地球の美しい自然の息吹を実感させられるショットが続く。タルコフスキーに特徴的だとされる科白のない長回しのトラッキングショットも、表面的なストーリー展開においてはほとんど無意味に思われるかもしれないが、ここでは観客を思索に導き、自然の強烈な印象をその心に刻印する効果がある。表情に乏しい何かしら浮かぬ顔をしたクリスは、地球の自然の風景との別れを惜しむかのよう

に水辺にしばらく佇み、それからおもむろに水で手を洗い、謎めいた金属製の箱を抱えて立ち去る⁷⁾。

この地球の場面で注目すべき点は、自然の情景に加えて、クリスとバートンのちょっとした諍いと父親の存在であろう。行き詰まっているソラリス研究を打ち切るべきかどうかを決める重要な使命を帯びているクリスだが、非常手段として、これまで禁止されてきた放射線をソラリスの海に浴びせることも辞さないという立場に立つ。それに対してバートンは研究の存続を望みながらも、理解できないものを破壊しようとする研究姿勢に怒りを爆発させ、「認識は道徳的である場合にのみ真実なんだ」⁸⁾と科学や研究の倫理性を主張する。その後クリスの父親は息子を次のように諫める。

何でバートンを怒らせた？ 言うておくが、おまえは厳しすぎるんだ！ おまえのような人間を宇宙に送るのは危険だな。あそこでは何もかもが非常に脆くなるんだ！ そうだ！ 本当に脆くなるんだ！ 地球ではおまえのような人間でもどうにかなってるが、それだって大変な犠牲が払われてるんだ。……おまえはわたしを葬ってくれるのが、おまえでなくてバートンだということで、嫉いてるのか？

「私は詩人ではない」というクリス自身の言葉や、「彼 [クリス] は会計係で、科学者ではない」というバートンの発言も含めて考えると、この場面ではクリスの人間的な欠陥が暗示されているのかもしれない。後にソラリスの観測ステーションに到着したばかりのクリスがいきなり躓いて倒れる場面も象徴的である⁹⁾。彼の抱える人生の問題点として、必ずしもじっくりいっていないように見える父親との関係、とくに、二度と生きて会えないかもしれない老い先短い父親と充分話し合うこともなく旅立つ息子の薄情さ、さらに、やがて明らかになるように、若い妻を自殺へと追いやった過去のあるクリスのいささか人間味に欠ける冷たさも想像される。

このように冒頭の場面を検討するだけでも、映画監督と原作者との間に意図

や思いの大きなズレを感じ取れる。SF作家レムにとってはもっとも大切な地球外生物との接触というメイン・テーマとは直接関係のない、故郷の美しい自然風景とクリスの人間性に焦点が当てられている。タルコフスキーはレムの小説を映画化する狙いを次のように述べている。

As for *Solaris*, my decision to adapt it to the screen is not at all a result of some fondness for the genre. The main thing is that in *Solaris*, Lem presents a problem that is close to me: the problem of overcoming, of convictions, of moral transformation on the path of struggle within the limits of one's own destiny. The depth and meaning of Lem's novel are not at all dependent on the science-fiction genre, and it's not enough to appreciate his novel simply for the genre.

The novel is not only about the human mind encountering the unknown, but it is also about the moral leap of a human being in relation to new discoveries in scientific knowledge. And overcoming the obstacles on this path leads to the painful birth of a new morality. This is the "price of progress" that Kelvin pays in *Solaris*. And Kelvin's price is the face to face encounter with the materialization of his own conscience.¹⁰⁾

タルコフスキーは、そもそもSFに興味があったわけでないと言明した上で、「レムの小説の深みと意味は、決してSF小説というジャンルに依存していない」と述べる。タルコフスキーにとって、『ソラリス』は「未知なるものと遭遇する人間精神についてだけでなく、新しい科学的知の発見に関連して生じる道徳的飛躍についての小説でもある。この道に横たわる障害を克服することは新しい道徳の苦痛に満ちた誕生を導く。ケルヴィンが『ソラリス』で支払う『進歩の代償』とはこれなのである」。つまりタルコフスキーの主たる関心は道徳的な問題にあった。主人公は科学的に進歩した人類の宇宙探検の代償として、「物質化した彼自身の良心」と直接向き合わなければならない。

レムにとって、クリスとハーリーの関係、あるいはクリスに突きつけられた道

徳の問題というのは、コンタクトのテーマを追究するための手段の一部に過ぎなかったが、タルコフスキーは、それを自作の中心テーマに据え、その一方で、レムのメイン・プロットを担う「ソラリス学」やソラリスそのものの詳しい描写はばっさり割愛してしまった。クリスがステーションの図書室で読むのは、『ドン・キホーテ』であり、ソラリスの文献ではない。また、これは予算や特殊撮影技術の問題だとも考えられるが、小説の白眉とも言える千変万化するソラリスの海の描写は映像化されず、海面の短いショットがときどき挿入されるだけである。これでは、タルコフスキーが作ったのは『ソラリス』ではなく『罪と罰』だ、とレムが不満をぶちまけるのも無理はないかもしれない¹¹⁾。

3. 人間性の故郷を求めて

宇宙基地が舞台となる映画の主要部分でのストーリーの大枠は、レムの怒りにもかかわらず、意外なほど原作に忠実である。しかし、主人公の内面の旅が映像表現によってさらに深化している。原作には、到着したばかりのクリスが、基地の異様な状況に不安を覚え、鏡に映る自分の姿を見て驚くという描写が何度かあり、恐怖小説風の効果を高めているが、映画では原作以上に鏡が頻出する。自分のアイデンティティを持たず、自分の顔さえ知らないハリーが、クリスの手荷物の中に見つけた彼の妻の写真を手に取り、それを鏡に映る自分の顔と見比べる場面がある。オリジナルのハリーの写真と、それを手にした複製のハリーが鏡に映り、それを複製のハリーが眺める。さらに言えば、これをフレームに収める映像メディアも複製芸術である映画なのである。このフレームのどこにもオリジナルのハリーはいない。これはまさしくボードリヤールの「シミュラクル」の世界であり、ポスト・モダンの意識を反映している¹²⁾。

また別の場面では、再び鏡の前に立ったハリーがクリスに「わたし全然自分のことがわからないの。覚えていないの。目を閉じても、自分の顔も思い出せないのよ。あなたは？」と問いかける。鏡を見つめるハリーとクリス、さらに

鏡に映る二人の姿をカメラは一つのフレームに収めることによって、ハリーだけでなくクリスも自分のアイデンティティの危機に直面していることが暗示される。そもそもハリーは彼の記憶を投影する鏡像だったことが思い出されるはずである。

さらに、液体酸素を飲んで自殺を試みたハリーの顔が、湾曲した金属性の壁に醜く歪んで映る映像も忘れたいが、鏡を使った映像表現のクライマックスはやはり鏡の間での幻影ではないだろうか。結末近く、病で床に就いたクリスは熱にうかされて奇妙な夢を見る。彼は天井や床が鏡張りの部屋に寝かされている。床には天井に映るクリスの鏡像が二重に反映し、その彼の視点に主観カメラが設定され、次の幻覚のショットが始まる。

まず、宇宙ステーションの大きな丸窓の脇でショールを脱ぐハリーがいる。カメラが左へパンすると、同じショールを手にした若き日の母が丸窓を背景にして立っているが、髪型がハリーそっくりである。母が左側から画面の外へ消えると、それと入れ替わる形で、顔は見えないが同じ髪型・同じ服装のハリー（もしくは母）らしき女性が現れ、浴室へと消える姿をカメラが追う。再びカメラが左へとパンし、丸窓に向かって立つハリー（もしくは母）の後ろ姿を捉える。さらに左へとパンを続けると、萎れた花が生けられた花瓶の背後をハリー（もしくは母）が右へ移動する姿が現れる。そのままさらに左へとパンしたカメラは、正面からじっと見つめるハリーが椅子に座っている姿を映す。そしてその前をハリー（もしくは母）に似た誰かが左から右へと一瞬横切る。クリスの幻覚はさらに続き、次の場面では、いつの間にか地球のダーチャにいる彼は遅れたことを若き日の母に詫げる。母は、電話をくれないとこぼしながらも、息子の汚れた腕に気がつき水差しの水でそれを綺麗に洗ってやる。

ここでクリスは目を覚ます。ずっと付き添ってくれていたハリーの姿はもはやない。クリスはスナウトから、彼女が自分の意思で消えたことを知らされる。こうして主人公は、ようやく幻覚と現実の両方の鏡地獄から抜け出すことができ、二重の悪夢から解放される。意識の混濁したクリスが見る幻影の場面は、彼の精神的な危機の頂点を示すものであろう。そして最後に現れた母によ

る救いが暗示されている。

分身が次から次と現れる幻覚において、妻と母親が奇妙に融合し区別できなくなるのは、次の自伝的な作品『鏡』(The Mirror) (1975) でさらに顕著になるタルコフスキー独特の映像表現である。これには監督自身の個人的な家庭環境が深く関わっているという指摘もある¹³⁾。レムはクリスの両親、とくにロシアのイデオロギーを連想させる母親が登場することについて大きな不満を漏らしているが¹⁴⁾、クリスの家族の導入そのものが必ずしも作品を損なうことにはならないだろう。それどころかそれは作品の本質に関わる欠くことのできない部分だった。タルコフスキーが『惑星ソラリス』に持ち込んだ原作と異なる要素は、主人公の家族以外に、映画内映画、故郷のダーチャの部屋やステーションの図書室に飾られている様々な絵画がある。そしてこれらの映画(ビデオ)や絵画を見て強い衝撃を受けるのはハリーである。つまり映画(ビデオ)や絵画は彼女のためにわざわざ用意されていると言える。

クリスはこの旅に、家族の思い出を記録したビデオを持参してきている。主として冬の美しい自然風景の中で撮られた若い頃の父や母、幼いクリス自身がそこに映っており、最後にはダーチャを背景にして立つ生前の妻ハリーの姿も見られる。この家族ビデオを、複製のハリーはクリスと一緒に見ることによって、家族というものを認識し、次第に記憶を蘇らせていく。続いて、ハリーが図書室でブリューゲルの《雪の中の狩人》に没入する印象深い場面がある。ハリーは部屋に入ってきたクリスにも気付かないくらい深く絵に見入っている。このショットは、ハリーの顔のアップから始まり、《雪の中の狩人》に描かれた狩人と犬の超クロスアップへと移ると、凍った池でスケートに興じる村人、家々の竹まい、空を飛ぶ鳥、木々の幹や枝などを次々と丁寧になぞっていく。人々の話し声や鐘の音や犬の吠え声なども混じった電子音楽の効果音がそれに伴う。そして次になぜか家族ビデオの一部分と思われる短いショットが挿入される。それは、雪の丘から見下ろしている一人の少年の後ろ姿で、顔はわからないが、おそらく幼いクリスであろうと想像される。最後にハリーの顔のアップへと戻る。

ある批評家によると¹⁵⁾、この場面で観客は魔法の力でハリーと一緒に絵の中に入り込み、絵の中の世界を探索する。そして、ハリーは、「クリスの方へ振り向くとき、ブリューゲルの絵を通して、地球に暮らす人間であるとはどういうことかを」理解する。しかし、より正確に言えば、ハリーを人間性の理解へと導く契機として、ブリューゲルの絵だけでなく、ビデオも付け加えなければならない。だからこそ、この場面の最後にビデオの短いショットが挿入されているのである。ちょうどハリーが絵の中の小高い丘の上から雪景色の村を眺めるように、少年のクリスも雪の丘の上から何かを見下ろしている。ハリーは（そして観客も）ブリューゲルの絵とビデオを通して、家族や自然と過ごした少年時代のクリスの生き生きした感覚を再体験するのである。さらに言えば、それは、クリス自身が少年時代の自分の瑞々しい感性を想起し、人間として生きることの意味、人間らしさの原点を問い直すことを暗示しているだろう。

ブリューゲルの絵に向かって瞑想する直前、ハリーはサルトリウスから「あなたは女でも人間でもない」と言われ、「そうかも知れませんが、でもわたしは人間になります」と涙ながらに答えていた。人間そっくりだが人間ではないハリーが真の人間性を獲得し、真の愛に目覚める。この直後、ハリーとクリスは抱き合いながら空中を浮遊する有名なシーンがあるが、それは二人にとって、現実の重圧から解放された、つかの間の至福の時間である。宇宙ステーションの機能が回復し重力が戻ると、二人は直面する厳しい現実へと引き戻される。ハリーはクリスにとって愛の対象であると同時に責め苦の源でもある。また二人と一緒に暮らそうとすれば、人間にとって何よりも大切な故郷、地球での生活にクリスは永遠に戻れない。そこで、ハリーはサルトリウスに頼んで、ニュートリノを破壊する装置によって永遠に姿を消すのである。人間ではないハリーが非人間的な状況においてステーションの誰よりも人間的に振る舞う。そこにこの作品の重要なポイントの一つがあると言えよう。

ハリーが消滅するとともに病から回復したクリスに向かって、スナウトが言う、「ところでクリス、君はもう地球に帰るべきだ」と。エンディングは、この映画でもっとも話題を集めたシークエンスである。主人公は再び、冒頭で見

たのと同じ池の畔を散策し、じっと水面を見つめる。冒頭と同じバツハの「我、汝に呼ばれる、主イエス・キリストよ」が流れる。なつかしいダーチャから愛犬のボクサー犬が駆け寄って来る。クリスは犬を連れて家へ向かうが、このときバツハの音楽が不気味な電子音楽へと変わり、異様な雰囲気は漂い始める。家の窓に顔を寄せて中を覗くクリスの無表情な顔。室内では天井から水が滴り落ち、その下で父親が濡れながら本を調べている。クリスに気づいた父は玄関から出てくる。跪いて父を抱きしめるクリス。カメラが上方へ遠ざかるにつれて、霧や雲の中に見え隠れしながら、家はどんどん小さくなっていく。最後に、ソラリスの海に浮かぶ島が見える。

謎の多いこのエンディングに関してはさまざまな解釈が可能だろう。クリスはスナウトの忠告にしたがって地球に帰還したかに見えたが、実はソラリスに留まっていた。ソラリスはさらにクリスの記憶の痕跡を探り、忘れがたい故郷と父親の複製を作り出した。この父子の再会の場面はレンブラントの《放蕩息子の帰還》の構図を連想させるところから、厳しく冷たかったクリスが人間ならぬハリーの人間性に触れることによって愛し赦すことを知り、人間らしさを取り戻したという意味にも読み取れる。主人公がすでに図書室の場面でハリーの前で跪いていたことも忘れてはならないだろう。贖罪を象徴するこの二つの場面は道徳的な意味で二つのクライマックスを形作っている。

それにしても、ハリーはもう一度戻ってくるのだろうか。また、父親と同じようにもっとも深い思い出であるはずの母親の複製はなぜ現れないのか。原作の結末ではクリスは宇宙服を身につけて危険なソラリスに降り立つが、映画のクリスは宇宙服なしで大丈夫なのはなぜか。ひょっとすると、本物は地球に帰ってしまい、ソラリス上のクリスは追憶の中に生き始めたもうひとりのクリスであるかもしれない¹⁶⁾。あるいはまた、「タルコフスキーは、世界がいかに客観的で堅固に見えても、真のドラマは私たちみんながそれぞれの〈客〉と絶えず直面している主観的な次元で起こるのだということを示唆しようとしているのであろうか？」¹⁷⁾

レムの小説は外宇宙における未知との遭遇を物語の中心に据え、クリスとハ

リーのドラマはメイン・テーマを追究する手段に過ぎなかった。愛や赦しが人間にとって何ものにも代え難い貴重な価値であるとしても、宇宙はそれには無関心であり、人間の理性では捉えがたい絶対的な他者として存在する。一方、タルコフスキーの関心は、未知なる自分との遭遇にあった。想像上の知的生命体としてのソラリスの海は、人間の内面の旅を描くのにすこぶる便利な装置、つまり人間の意識の鏡としての機能をもつ装置に他ならなかった。しかも鏡や水は視覚芸術の映画にはぴったりの素材であり、タルコフスキーにとってはその芸術表現の鍵となるようなイメージであった。クリスがハリーに向かって言う「科学的真実などより僕には君が一番大切なんだ」という科白に映像詩人タルコフスキーの思いが集約されているとすれば、理性や科学的認識の限界を凝視しながら、ソラリスに留まることを決意する原作のクリスの姿に、科学を抛り所とするSF作家レムの根本姿勢を見て取ることができよう。

4. 永遠の愛を求めて

世紀が変わり、アメリカ製『ソラリス』が誕生した。ジェイムズ・キャメロン製作、ステイヴン・ソダバーグ監督、ジョージ・クルーニー主演、製作費は4,700万ドルで、文句なしのハリウッド製大作である。全米2,406館で公開され、世界の各国でも上映されたが、興行的には見事に転けてしまった¹⁸⁾。しかし当然ながら、それが直ちに作品の最終評価を意味するわけではない。

まず、ソダバーグ版『ソラリス』はタルコフスキー版のリメイクなのか、それともレムの小説の再映画化なのだろうか。ソダバーグ自身は、リメイクと言われるのを嫌っている節がある。たとえば、BBCのインタビューの中で「なぜあなたは『ソラリス』をリメイクすることにしたのか」という質問に対して、次のように答えている。

Well, I'm a big fan of Tarkovsky. I think he's an actual poet, which is very rare in the cinema. The fact that he had such an impact with only seven features, I think

is a testament to his genius. I really loved the film. I didn't feel his film could be improved upon. I really just had a very different interpretation of the Stanislaw Lem book, which has a lot of ideas in it, enough I think to generate a couple more films.¹⁹⁾

タルコフスキーの大ファンであるソダバーグは、「彼の作品に改良を加えるようなことはできないと思いました。私はただ、スタニスワフ・レムの小説のまったく別の解釈をただけです」と述べている。実際、クレジットには "Based on the book by STANISLAW LEM" とだけ出てくる。ところが、市販されているDVD所収のシナリオでは "based on the novel by Stanislaw Lem and the screenplay by Freidich Gorenstein and Andrei Tarkovsky" となっている²⁰⁾。ちなみに、ソダバーグはこの作品では、監督だけでなく、脚本、編集、撮影を一人で担当している。つまり、ソダバーグは少なくとも脚本執筆段階でタルコフスキー版の脚本を参照していたことは間違いない。

批評家の中には、人物造形の違いなどを根拠にして、ソダバーグ版はリメイクではなくて、レムの小説の再映画化 (re-adaptation) だと主張する者²¹⁾ もあるが、結論から先に言えば、やはりこれはリメイクとみなすのが妥当だろう。その理由は、まず、地球の場面に始まって同じ地球の場面に回帰する作品の基本的な円環構造はレムの小説ではなく、明らかにタルコフスキー版に基づいている。第二に、レムの小説には「いっぱいアイデアが詰まっていて、さらに数本映画が作れるぐらいだ」と言うのであれば、タルコフスキーが十分に展開しなかったコンタクトのテーマをまず取り上げるのがもっとも順当なように思われるが、ソダバーグもタルコフスキーと同様、クリスとハリー/レイアの関係を自作の中心に据えている²²⁾。その結果、レムが重視した「ソラリス学」やソラリスの擬態形成の部分などがまたしてもそっくり削除されてしまった。少し細かいことを付け加えると、作品の冒頭と結末の雨（水）のイメージ、クリスの幻覚に現れる多数の分身もタルコフスキーのアイデアであり、またソダバーグ版では、タルコフスキー版に溢れていた写真や絵画や鏡がほとんど使わ

れず、冷蔵庫に張られるたった1枚の写真が大きな効果を発揮するのも、ネガティブな形でタルコフスキーを強く意識した表現技法と考えられなくもない。

脚本を執筆中のソダバーグは、あるインタビューの中で²³⁾、『ソラリス』はハードSFの映画ではなくて、「たまたま宇宙が舞台となった心理ドラマ」と述べている。彼もタルコフスキーと同じように、原作小説のハードSFの部分には関心を示さず、内面的・心理的な主題を核にして構想を練っていたようだ。さらに、映画化権を持っていたジェイムズ・キャメロンへの口説き文句が、『2001年宇宙の旅』と『ラストタンゴ・イン・パリ』を結び付けたような映画だというものなかなか興味深い。

ところで、監督の意図はともかくとして、実際の作品はどのように仕上がっているのだろうか。まず、上映時間がタルコフスキー版の165分に対して、99分と思切り圧縮された。もちろんこれはハリウwoodsのビジネス上の要請の結果であったと推測できるが、作品の長さが短縮されると、当然ながら話の焦点も絞られなければならない。クリスの両親はまったく登場せず、ほぼ主人公とレイアの関係だけに集中する。しかも注目すべき点は、地球でのクリスとレイアの出会ってから、結婚、夫婦関係の破綻、そしてレイアの自殺にいたる経緯が詳しく描かれ、二人の愛の悲劇、妻の自殺を防げなかったクリスの後悔の念がより具体的に理解できるようになっている。難解で名高いタルコフスキーと比べると遥かに分かりやすい物語だと言える。それでもフラッシュバックを多用し、現在と過去の間を頻繁に行き来する、非線的な語りのスタイルには戸惑う観客も少なくないだろう。もっとも、この点については、赤と青のフィルターを使い分けることによって、現在と過去の場面の区別を容易にする配慮がなされており、カメラマンとしてのソダバーグの力量が遺憾なく発揮されている。

タルコフスキー版ではクリスと妻をめぐる人間関係は謎に包まれており、ハリーの自殺の原因も定かでない。一方ソダバーグは、レイアの視点を重視しながら、彼女が自殺に至る過程を具体的に描写する。精神的に不安定な妻が、夫との間にできた心の溝のせいで、夫には黙ったまま妊娠中絶をしてしまう。それが夫の激怒と出奔を招き、絶望した妻は自殺をはかる。「レイアの性格を拡

大し、クリスのレベルまで引き上げようとした」²⁴⁾とソダバーグは意図の一端を語っているが、実際、再生したレイアは自己のアイデンティティに深く苦悩し、最初の複製がクリスによって宇宙空間へ放り出されたことを知って大きな衝撃を受けるなど、等身大の女性としての肌理細かい内面描写に力が注がれていることがわかる。しかしその反面、ハリーを覆っていた神秘のバールがレイアからはぎ取られてしまった感がある。ハリーはまさしく愛と美の化身、「海より生まれいでし白きアフロディテ」であり、また不死身の化け物でもあるが、そういう両義性がレイアでは薄れている。レイアは何度も再生することを除くと普通の魅力的な女性と変わりがない。ソダバーグ版においてレイアが金属製のドアを破壊する場面が削除されているのは決して偶然ではないだろう。

さて、話は原作やタルコフスキー版とほぼ同じ経過を辿り、レイアはクリスへの愛ゆえに消え去る。その後の展開、とくにソダバーグが独自の解釈に基づき考え出した新しいエンディングが論議を呼ぶことになる。ソラリスが急激に質量を増し、宇宙ステーションが落下を始める。クリスは同僚と一緒に緊急脱出をはかるが、脱出用ロケットに乗り込む直前に、ためらうクリスの顔のアップがあり、そこで場面は突然地球へと切り替わる。冒頭と同じ雨の降る都会で孤独の影を引きずりながら家路を辿る傷心のクリスの姿がある。帰還してしばらく経つのに、地球の生活に馴染めない様子。冒頭の場面を繰り返すように、寒々とした一人暮らしのアパートの部屋で、野菜を切り始めるが、誤って指を傷つける。ところがその傷は冒頭の場面とは違って瞬間に癒えていく。気がつくのと、何も貼っていなかったはずの冷蔵庫にはレイアの写真が貼ってある。それをじっと見つめるクリスの顔のアップ。そこで、彼の記憶をなぞるように、落下を続けるステーションの中でクリスがレイアを必死に呼び求めている場面が変わる。クリスが結局脱出せずステーションに留まったことがわかる。再び、地球のクリスのアパートの場面に戻り、レイアの写真を見つめ続けているクリス。その時、彼の名前を呼ぶ声が聞こえてくる。

RHEYA: Chris.

CHRIS: Am I alive or dead?

RHEYA: We don't have to think like that anymore. We're together now. Everything we've done is forgiven. Everything.

「一緒にいられるのよ。私たちがしたことはすべて許されたわ。何もかも」とレイア。二人は強く抱き合う。画面が赤く輝くソラリスの全体像を映し出し、エンディングとなる。

タルコフスキー版のクリスとハリーは無重力状態でつかの間の至福の愛をつかんだが、ソダバーグ版のクリスとレイアは、重力どころか生死をも超越して永遠の愛を手にする。まさに「愛する者は死すとも、愛は死なず」(Though lovers be lost love shall not)である。この詩句を含むディラン・トーマスの詩「そして死が支配をやめる」(And death shall not have no dominion)は映画のテーマを露骨過ぎるほどはっきりと示す。「心から愛しているのよ。もう私を愛していないの?」(I love you so much. Don't you love me anymore?)というレイアの言葉で始まった『ソラリス』は、「そして死が支配をやめる」をリフレインのように繰り返し引用する。クリスが朗読するだけでなく、自殺したレイアの手握られている紙片にもその詩句を読み取ることができる。悲劇的な愛のドラマを二度にわたって演じた男女が、最後にソラリスという神に救われ、天国で真の幸福を成就するのである。

このような結末が少なからず不評を買うのも無理はないだろう。かねてよりアメリカの軽薄なSFに批判的だった原作者のレムは、ソダバーグの作品は、ハッピーエンディングか宇宙の破局かという「SFに関するアメリカ的思考」への譲歩を示しているようだと述べている²⁵⁾。また他の映画評では、「限りなくリサイクルされるハリウッド的エンディングの、自覚的になされた独創性のない繰り返し」²⁶⁾とか「三文恋愛小説もしくはもっとも下らないSF小説の完璧な結末」²⁷⁾という酷評さえ見受けられる。

他方、結末をこきおろした批評家でさえ「映画の形式と内容の融合を試みたソダバーグのもっとも成功した作品の一つ」²⁸⁾と認めており、「キューブリッ

クの『2001年宇宙の旅』以来のもっとも素晴らしいSF映画の1本²⁹⁾ だという賞賛の声も聞かれる。落下するステーションの中で、瀕死のクリスの前にギバリヤンの〈客〉であった少年が現れ、クリスに手を差し伸べ、クリスもそれに応じる。その構図がミケランジェロの《アダムの創造》を彷彿とさせ、しかもそれは『2001年宇宙の旅』のエンディングで、超時空の旅をした年老いたポーランド船長がベッドの上からモノリスに手を差し出す場面とも重なる。両作品において、宇宙の二人の冒険家がともに神のような超生命（あるいはその使者）と触れあうことで、新しい生命として再生し、地球に帰還を果たす。ソダバーグの『2002年愛の旅』³⁰⁾ は、追憶と悔恨、愛の死と再生をめぐる物語として、多くの観客にも親しみやすいハリウッド版『ソラリス』と呼ぶことができるだろう。

おわりに

SF界の巨人レムは小説『ソラリス』において、宇宙における未知なるものとの遭遇を描いたハードSFの金字塔を打ち立てた。ソラリスとのコンタクトを探る人類は自己と直面することを余儀なくされる。ソラリスは人間の理性や科学による認識を超えた存在であり続け、鏡のようにただ人間自身のグロテスクなあるいは滑稽な姿を映し返してくるだけである。そこでは愛や赦しといった人間的な価値は無意味なのである。レムがあくまでもコンタクトのテーマを追究したのに対して、タルコフスキーはレムの小説に含まれる道徳的なテーマに着目し、人間らしさの本質にこだわりつつ、自己の意識と向き合わされた人間の内なる旅を独自の映像表現で描き出した。アメリカの映画監督ソダバーグは、ポーランドとロシアの偉大なる傑作を踏まえながら、男女の不滅の愛を前面に押し出し、愛の寓話とも呼ぶべき一風変わったラブ・ロマンスを提供してくれた。このように三つの『ソラリス』を並べてみると、三者三様の個性がいつそう際立つ。冒頭でマトリョーシカや鏡の喩えに触れたが、ソダバーグが使った別の比喩を借りれば、レムの小説は素晴らしいアイデアがいっぱい詰

まった「種子」であり、タルコフスキーはその種子から堂々たる「セコイアの巨木」を育て、ソダバーグは「小さな盆栽」を作った³¹⁾。それぞれ形や大きさは違っても、いずれも理性や情念や願望といった人間精神の見事な表現だと言えよう。

注

- 1) たとえば、レムの『ソラリス』は、日本を代表するSF雑誌の『SFマガジン』（2006年4月号）が行ったアンケート調査で「オールタイム・ベストSF 海外長編部門」で第1位に輝いている。
- 2) Peter Swirski, "Solaris! Solaris. Solaris?" *The Art and Science of Stanislaw Lem*, ed. Peter Swirski (Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2006), p.173.
- 3) スタニスワフ・レム著、沼野充義訳『ソラリス』（国書刊行会、2004）、pp.84-5。以下、本書からの引用については、ページ数のみを括弧内に記す。
- 4) レムは、ソダバーグ版の『ソラリス』についてのコメントの中で、"Indeed, in 'Solaris' I attempted to present the problem of an encounter in Space with a form of being that is neither human nor humanoid." と述べ、さらに"Summing up, as 'Solaris' author I shall allow myself to repeat that I only wanted to create a vision of a human encounter with something that certainly exists, in a mighty manner perhaps, but cannot be reduced to human concepts, ideas or images." と念押しをしている。Stanislaw Lem, "The Solaris Station," *Stanislaw Lem--The Official Site* <<http://english.lem.pl/>>
- 5) タルコフスキーは、「一人の男の良心の中で起こった冒険」を描いたのであり、当初、「現実の宇宙旅行」を含まない映像化を目指したが、レムの同意が得られなかったと告白している。John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2006), p.167.
- 6) Herman Melville, *Moby-Dick, or the Whale* (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1988), p.4.
- 7) この金属製の容器には実は地球の土と植物が入っており、その後ステーションのクリスの部屋や幻覚の中にも度々現れ、エンディングの家の窓辺にも置かれている。宇宙空間の非人間的状況下で地球の故郷や人間性を想起させる拠り所の役割を果たしているのだろう。

- 8) 『惑星ソラリス』からの科白の引用は、映画パンフレット（日本海映画株式会社、1977）所収の野原まち子訳・採録「シナリオ『惑星ソラリス』」に基づきながら、DVD『惑星ソラリス』（アイ・ヴィー・シー）及びBD *Solairs* (The Criterion Critical Edition) の日本語字幕及び英語字幕を参照した。
- 9) *Solaris* (The Criterion Edition) 所収の音声コメント（タルコフスキー研究家のVida Johnson と Graham Petrie）によると、男性主人公が躓いて倒れるというのは、タルコフスキーが他の作品でもよく使うモチーフであり、それは彼らの精神的危機が重大な局面に差し掛かっていることを表しているという。
- 10) John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky*, p. 33.
- 11) "Lem about the Tarkovsky's adaptation." *Stanislaw Lem--The Official Site*.
- 12) ジャン・ボードリヤール著、竹原あき子訳『シミュラクルとシミュレーション』（法政大学出版局、1992）参照。
- 13) 『鏡』では、母親と妻の役を一人の役者が演じている。またマーティンによれば、『惑星ソラリス』はタルコフスキーにとって最初の自伝的作品の試みであって、両親との間に抱えていた確執や「最初の結婚の亡霊」といった家庭問題が傑作を生み出す契機になった。ちなみに、母親のマリヤ・イワーノヴナと、離婚した最初の妻イルマ・ラウシュはそっくりだったという指摘もある。 Cf. Sean Martin, *Andrei Tarkovsky* (Pocket Essentials, 2005), pp. 117–19.
- 14) "Lem about the Tarkovsky's adaptation."
- 15) Timothy Hyman, "Review of *Solaris*," *Film Quarterly* 29.3 (1976), p. 56.
- 16) 森岡正博「もうひとつの世界・もうひとりの私——ソラリス、銀河鉄道、世界の終り」、『日本研究』2（1990）、pp. 125–137. 参照。
- 17) Sean Martin, *Andrei Tarkovsky*, p. 115.
- 18) ソダバーク版『ソラリス』の2002年度の年間興行収入は124位だった。同年10位のヒット・ミュージカル映画、ロブ・マーシャル監督の『シカゴ』の製作費は4,500万ドルで、ソダバーク版『ソラリス』とはほぼ同額だった。Box Office Mojo (<http://www.boxofficemojo.com/>)
- 19) "Steven Soderbergh *Solaris* Interviewed by Nev Pierce," *BBC--Homepage* (http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/24/steven_soderbergh_solaris_interview.shtml)
- 20) DVD『ソラリス』（20世紀フォックス・エンターテインメント・ジャパン）。なお、映画からの引用はこのDVDによる。
- 21) Anna Zafiris, *Remakes: "Solaris" by Andrei Tarkovsky (1972) and "Solaris" by Steven Soderbergh (2002)* (Grin Verlag, 2004), pp. 14–5.

- 22) ソダバーク版では「ハリー」の名前が「レイア」(Rheya)に変更されている点について
付言すれば、ハリーの英語表記は Hari と Harey の 2 種類見られるが、原作の英語翻訳の
際に、訳者が、Harry という男性名との混同を避けるために、Harey のアルファベットを
並べ変えた Rheya を訳に当てた結果ではないかと考えられる。ソダバークも現在唯一の
英訳版の小説に従ったのだろう。
- 23) "Steven Soderbergh Unleashed," *Film Threat* (<http://www.filmthreat.com/>)
- 24) Aaron Baker, *Steven Soderbergh* (Urbana, Chicago, and Springfield: The University of Illinois
Press, 2011), p. 98.
- 25) "The Solaris Station," *Stanislaw Lem--The Official Site*.
- 26) Michael Valdez Moses, "Solaris, Cinema, and Simulacra," *The Philosophy of Steven Soderbergh*,
ed. R. Barton Palmer and Steven M. Sanders (Lexington, Kentucky: The University Press of
Kentucky, 2011), p. 288.
- 27) Gary Wolf, "Solaris, Rediscovered," *Wired*
(http://www.wired.com/wired/archive/10.12/solaris_pr.html)
- 28) Michael Valdez Moses, "Solaris, Cinema, and Simulacra," p. 282.
- 29) Nev Pierce, "Review: Solaris (2003)," *BBC--Homepage*
(http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/04/solaris_2003_review.shtml)
- 30) Peter Swirski, "Solaris! Solaris. Solaris?" p. 174.
- 31) Aaron Baker, *Steven Soderbergh*, p. 98.