teksty
DRUGIE

LEM W RĘKACH LEMOLOGÓW

z treści:

Jo Alyson Parker
Płciowość i bezpłciowość robotów

Katherine Hayles i Istvan Csicsery–Ronay, Jr.
Lem wobec chaosu

Jerzy Jarzębski
Lema doświadczenia zmysłowe i tekstowe

Marta i Marek Skwarowie
Statek szaleńców

Piotr Matywiecki
Cud

Stanisław Lem
Andrzeja Kijowskiego poema narodowe

3
(15) 1992

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Michał Głowiński,
Czesław Hernas, Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

teksty DRUGIE 3 1992
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Lem w rękach lemologów

Z rąk matek, kochanek i żon pisarze prędzej czy później przechodzą w ręce egzegetów. Nie idzie to jednak ani szybko, ani łatwo. Zaniósłszy pierwszy maszynopis wydawcy, pisarz czeka niecierpliwie, by się do kart jego dzieła przyssali pracowici interpretatorzy, by jego idee podjęli wyznawcy lub nawet — niech tam! — wyśmiali je przeciwnicy. Ale nic z tego! Tu i ówdzie ktoś się odezwie, ale z reguły nie à propos, a najważniejsze, wypieszczone w myślach idee pozostają nie odczytane lub zlekceważone. Pisarz nie wie, gdzie leży błąd. Może za mocno wymachiwał rękami? Język go zawiódł? Klarowność wywodu? A może naprawdę mówił coś, czego współcześni nie byli w stanie zrozumieć?

Nieprędko zatem — może dopiero w okolicach trzydziestki, ale zwykle później: w czterdziestym, pięćdziesiątym roku życia pisarz poczyna na sobie odczuwać delikatny dotyk rąk „swojego krytyka". Ach, ten wreszcie czyta uważnie, od początku do końca, a nie tylko leniwie przerzuca kartki! Próbuje utożsamić się ze swoim idolem, wejść w jego skórę, rozumować równolegle. Czasem pojawi się w domu z pracowicie wypisaną listą pytań i problemów, czasem pisarza wyręczy, potykając się w jego imieniu z przeciwnikami, czasem skarci niefortunnego interpretatora za wykładnię utworu sprzeczną z autorskim zamysłem.

W międzyczasie Mistrz klasycznieje: już nie musi nikomu z czytelników wyjaśniać, co miał na myśli — od tego są inni: wierni, skrzętni egzegeci, a zresztą i epoka poczyna coraz wyraźniej nosić na sobie ślad twórczej działalności pisarza. Trudno już wyobrazić sobie, jak można było kiedyś

nie rozumieć jego idei: zdają się leżeć na wierzchu, dobrze widoczne i dokładnie opisane. Zapewne każdy z wielkich, uznanych powszechnie twórców miał w swoim życiu taki okres, kiedy krytyka poczęła tańczyć wokół niego i pod jego dyktando, kiedy najważniejszą dla interpretatorów sprawą było — zrozumieć w pełni i do końca intencje pisarza, zbliżyć się maksymalnie do jego wizji samego siebie, sparafrazować językiem uczonych terminów jego artystyczne intencje.

Nic jednak nie trwa wiecznie i po kilku lub kilkunastu latach pisarz spostrzega zaskoczony, że ręce krytyków — dotąd jedwabiste w dotyku — poczynają traktować go ostrzej, ustawiać bardziej apodyktycznie, ba, nawet czasami jakby poszturchiwać. I cóż stąd, że kiedyś już ustalono dokładnie i ponad wszelką wątpliwość, o co mu w jego książkach chodziło, że „kanonicznym interpretacjom" sam udzielił swego imprimatur albo — znużony nieporozumieniami — wyjawił otwarcie wszystkie swe intencje? Na arenę wchodzi nowe pokolenie badaczy, które za nic ma dokonania poprzedników i musi przede wszystkim, za wszelką cenę zaświadczyć, że „nauka o literaturze się rozwija", a w starych tekstach w nieskończoność odkrywać można nowe sensy i wykładnie.

Na pozór wszyscy w tym dramaciku wypadają śmiesznie: ci pierwsi krytycy — tępi i przywiązani do wczorajszych kryteriów, ci drudzy — pokorni, tańczący jak im zagrają, ci ostatni — zadufani w swej „nowoczesności", wiedzący lepiej od autora — a nawet sam pisarz — w swym zdumieniu, że nagle jakiś szczeniak zaczyna traktować go bezceremonialnie, a nowa metodologia interpretacji przerabia jego teksty w coś, czego nie poznaje lub co zdaje mu się pozbawione wszelkiego sensu. Wszelako w tym przejaskrawionym co nieco obrazku wszystko jest na swoim miejscu i nikt w nim właściwie nie popełnia „błędu": historia kultury rozumiana nie tylko jako historia w y t w a r z a n i a pewnych tekstów, ale także jako historia ich p r z y s w a j a n i a, interpretowania, rozumienia, powoli „wyprzedza" pisarza i jego dzieło, tzn. najpierw za jego myślą nie nadąża, potem biegnie w miarę równolegle, a następnie wybiega naprzód. Nie w tym sensie koniecznie, że staje się mądrzejsza, ale — że zmienia tonację, zainteresowania, język i kategorie opisu.

Moment takiego „wyprzedzenia" czy raczej — rozminięcia się nowej krytyki z dziełem żyjącego klasyka jest nader osobliwy: niby żyją — pisarz i interpretatorzy — w jednej kulturowej rzeczywistości, czytają rzeczy podobne, a tymczasem porozumienie z wolna się kończy. Przedmiot uczonych rozważań czyta o sobie z lekką konsternacją; coraz częściej

mruczy pod nosem: „nie bardzo rozumiem", „to jakieś szalone", „po cóż on/ona tak dziwaczy!?" Pół biedy gdyby chodziło o twórcę od dawna nieżyjącego: Szekspir dziś niewiele lub nic nie zrozumiałby z szekspirologii, tak jak Mickiewicz z mickiewiczologii; ale ja mam tu na myśli pisarza ani od swych krytyków głupszego, ani nawet mniej od nich wprowadzonego w arkana nowoczesnej wiedzy, także literaturoznawczej. Fakt rozejścia się twórcy i egzegetów ma tu podłoże bardziej aksjologiczne czy ogólniej — światopoglądowe: na inne rzeczy zwracają uwagę, co innego lubią czy cenią.

Co fascynuje Stanisława Lema, z grubsza wiemy, głównie dzięki opasłemu tomiszczu jego „Rozmów" ze Stanisławem Beresiem. Jak zaś wygląda jego porozumienie z krytyką, orzec trudniej: przez wiele lat wypisywano na temat jego książek poczciwe głupstwa na cokolwiek licealnym poziomie. Okres „współbrzmienia" z interpretatorami był w jego przypadku dosyć krótki; w tym numerze „Tekstów Drugich" chciałbym uchwycić i pokazać moment, gdy drogi pisarza i krytyków zaczynają z wolna się rozchodzić — stąd może wziął się taki a nie inny dobór artykułów — z wyraźną przewagą „lemologii" amerykańskiej. Do Ameryki dzieła Lema trafiły mniej więcej w tym samym okresie, kiedy literatura science fiction stała się tam przedmiotem akademickich studiów. Dla tamtejszych literaturoznawców twórczość autora „Solaris" stała się wymarzonym przykładem fantastyki serio, pisanej bez żadnych intelektualnych ułatwień, podatnej na rozmaite skomplikowane metody interpretacji — zaanektowali go zatem z równym zapałem miłośnicy bardziej tradycyjnej „hard SF", jak i czciciele eksperymentu spod znaku „nowej fali". Do książek Lema przyłożono tedy narzędzia wypracowane na uniwersytetach, podatne na rozmaite metodologiczne mody i żargony interpretacyjne. Jak na tym wyszedł sam pisarz? Myślę, że czytałby te prace z mieszanymi uczuciami. Trudno zaprzeczyć: nowi badacze traktują go z całą intelektualną powagą, czytają uważnie, interpretują nader subtelnie, ale uderza w ich tekstach pewna dezynwoltura w odniesieniu do kategorii i języka autointerpretacji stosowanych przez Lema. „Przestrzeń pisania" Katherine Hayles, „chaosfera" Csicsery-Ronaya, bunt mechanicznej bohaterki przeciw „literackości" swego losu i zachowania, o którym pisze Buck, feministyczne ujęcie problemu płci w „Masce" u Jo Alyson Parker, nawet używane przeze mnie kategorie „intertekstualne" — to wszystko są metafory krytyczne nieobecne w eseistyce na tematy literackie u samego Lema.

Wszystko zatem się zmienia: krytyka oddala się powoli, lecz chyba

nieuchronnie od postaci pisarza jako o s o b y mającej coś ważnego i własnego do powiedzenia, jako człowieka, który dziel literackich tylko u ż y w a do wyartykułowania jakiejś swojej prawdy. Na to miejsce, miejsce opróżnione przez osobę twórcy, wchodzi jego dzieło — wyzbywające się z wolna osobowego piętna, zobiektywizowane, zmienione w kunsztownie wykonany przedmiot, który zaprasza do interpretatorskich harców bez oglądania się na intencje autora.

Z kim więc tańczy lemolog? Kogo dzierży w rękach? Może jedynie owo simulacrum, o którym piszą badacze — kukłę, imitację, „maskę" pisarza, podczas gdy on sam, wyzbyty emocji, przygląda się już tylko z dystansu intelektualnym konstruktom, które na kanwie jego utworów składają w nieskończoność i rozkładają egzegeci.

Jerzy Jarzębski

Prenumerata „Kultury" w Polsce

W związku z koniecznością usprawnienia druku i dystrybucji wydania krajowego „Kultury" zostaje utworzona Oficyna Wydawnicza POMOST.

Od 1 stycznia 1992 roku prenumeratę krajowej edycji „Kultury" można zamawiać w Oficynie Wydawniczej POMOST.

Cena prenumeraty na rok 1992 wynosi obecnie 125 000 zł (wraz z przesyłką). Wydanie krajowe może być sprzedawane wyłącznie w Polsce.

Wpłaty należy przekazywać na konto:

Oficyna Wydawnicza POMOST
Warszawski Bank Zachodni SA, nr 469995-202-136
z zaznaczeniem: prenumerata „Kultury"

Szkice

N. Katherine Hayles

Chaos jako dialektyka: Stanisław Lem i przestrzeń pisania

Niewielu pisarzy mówi tak dużo o swych własnych i cudzych dziełach, jak Stanisław Lem. Wywiady, eseje, artykuły krytyczne o *science fiction*, filozoficzne traktaty na temat języka i dalekosiężne próby kategoryzacji współczesnej prozy świadczą o jego stałej fascynacji procesami i produktami pisania. W tym pisaniu na temat pisania istnieje zadziwiający rozziew między procesami i produktami: pomiędzy tym, jak Lem opowiada o tworzeniu tekstów — i tym, co myśli o dziełach literackich, włączając w to własne, gdy już zostały napisane.

To rozdwojenie nie jest oczywiście wyłączną cechą Lema. Wielu pisarzy doświadcza takiego podziału na role kreatora i cenzora, „ja" intuicyjnego, które zagłębione w akt pisania, doświadcza go jako twórczości subiektywnej — i „ja" analitycznego, pozostającego poza tym, co zostało napisane, by korygować i przekształcać materiał opowieści. Ale u Lema podział jest bardziej radykalny; kreator i cenzor nie działają w tej samej przestrzeni. Nie znaczy to wszelako, że ich wzajemne oddziaływanie jest nieistotne. Jest niewidoczne właśnie dlatego, że tak istotne. Nie artykułowane bezpośrednio, jest terenem, na którym artykulacja się rodzi.

Strona rozumowa dialektyki bardziej jest widoczna w Lemowych krytykach nowoczesnej prozy, zwłaszcza *science fiction*. Nic bardziej dlań

typowego, jak streścić fabułę opowiadania lub powieści, wskazać główne idee, a następnie dowieść, że wzajem są sprzeczne lub nieuzgadnialne ze znanymi faktami. Nieuniknionym wnioskiem jest — że dzieło owo to „gadanina", gdyż nie spełnia intelektualnych wymagań.[1] Choć większość spośród tych krytyk dotyczy dzieł innych autorów, własne książki Lema nie są wyjęte spod badawczego oglądu. Pisarz wielokrotnie dystansował się od swych wczesnych prac jako obarczonych skazą lub „czysto drugorzędnych" — ponieważ zawarte w nich idee zdawały mu się błędne.[2] Z analiz takich można by wyciągnąć wniosek, że dla Lema struktura poznawcza dzieła j e s t dziełem.

Rozważania pisarza na temat teoretycznych możliwości stojących otworem przed współczesnymi twórcami nie rozpraszają tego wrażenia. Typowa jest strategia, jaką przyjmuje Lem w szkicu *Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction.*[3] Najpierw daje przykłady różnego rodzaju idei, pomysłów, które mogłyby lec u podstaw literackiej opowieści. Następnie poddaje pomysły krytyce, stosownie do walorów, jakie posiadają jako racjonalne hipotezy. Sugeruje przy tym, że im są one śmielsze i bardziej konsekwentne, tym lepsze dzieło, w którym są zawarte. Ponieważ łatwo pośród owych „hipotetycznych" możliwości rozpoznać te, których Lem istotnie użył w różnych swych fabułach, kuszący byłby wniosek, że pisząc, Lem rozpoczyna od idei — starannie przemyślanej i przetestowanej z punktu widzenia racjonalnej koherencji — a potem przechodzi do wymyślania sytuacji, w których realizują się implikacje owej idei.

A jednak, podług własnego Lema świadectwa, jest to odległe od prawdy. „Nic z tego, co kiedykolwiek napisałem — twierdzi — nie było zaplanowane w abstrakcyjnej formie od początku, aby później oblec się w postać literatury."[4] Co więcej, dzieła, w których tego planowania

---

[1] S. Lem *Robots in Science Fiction*, trans. F. Rottensteiner, w: *SF: The Other Side of Realism*, ed. T. D. Clareson, Bowling Green, OH, 1971, s. 322. Por. też: S. Lem *The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring*, trans. T. H. Hoisington and D. Suvin, w: S. Lem *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, ed. F. Rottensteiner, San Diego, New York, London 1986.

[2] Por. S. Lem *Chance and Order*, trans. F. Rottensteiner, „The New Yorker", January 30, 1984, szczególnie s. 93.

[3] W tomie: *Microworlds...*, s. 161–199.

[4] Dalsze świadectwa ostrożności Lema co do planowania swych dzieł z góry znajdziemy w: I. Csicsery-Ronay, Jr. *Twenty-two Answers and Two Postscripts: An Interview with Stanislaw Lem*, „Science Fiction Studies", Vol. 13, Part 3, November 1986, s. 242–260.

było stosunkowo więcej, to zarazem te, które Lem uważa za najgorsze — powieści, do których „przyznaje się tylko z przykrością".[5] Co do książek, które uważa za swój sukces, pisarz zwierza się, iż wobec nich „znajdował się w trakcie pisania w pozycji czytelnika", tak niepewny, co się niebawem zdarzy, jak gdyby ktoś inny był ich autorem. „Mając siebie za racjonalistę, nie lubię takich zwierzeń" — przyznaje Lem; „wolałbym móc powiedzieć, że wiedziałem wcześniej wszystko lub przynajmniej wiele o tym, co robiłem".[6]

Rozbrat pomiędzy Lema intuicyjną metodą twórczości i analitycznym rygorem jego pisania o pisaniu ma korzenie głęboko w przeszłości. W autobiograficznym eseju zatytułowanym *Chance and Order* (Przypadek i ład) mówi Lem o radykalnym przełomie w swoim życiu, kiedy bezpieczne i dostatnie dzieciństwo zostało przerwane przez kataklizm II wojny światowej. Jego życie pękło na dwoje. Z jednej strony było dzieciństwo, w którym Lemowi „nie brakło niczego", był rozpieszczany przez „szanowanego i dość zamożnego" ojca[7]; z drugiej — życie w czasie wojny i po niej, w którym „przypominał raczej szczute zwierzę niż myślącą istotę ludzką"[8]. W pierwszym okresie życie było stabilne, racjonalne, przewidywalne, lecz izolowane wewnątrz zamkniętej struktury rodziny, której zamożność czyniła ją enklawą wewnątrz zubożałego i zagrożonego kraju; po przełomie stało się ono niestabilne, irracjonalne i nieprzewidywalne, lecz otwarte na emocje ulicy i przypadkowe niebezpieczeństwa.

> Mogłem nauczyć się poprzez ciężkie doświadczenia, że życie lub śmierć zależy od małych, na pozór nieważnych rzeczy i najdrobniejszych decyzji: czy wybiera się tę czy inną ulicę, idąc do pracy... czy napotka się drzwi otwarte, czy zamknięte.[9]

Obraz otwartych drzwi jest znaczący. Lem zachowywał się nie tak, by minimalizować niebezpieczeństwo, lecz — w niektórych przypadkach — tak, by z nim igrać. Opowiada o zajściach, w których celowo wystawiał się na ryzyko, jakby po to, by wypróbować swe możliwości przetrwania w świecie rządzonym przez przypadek.

Związek pomiędzy tymi doświadczeniami a Lema dwoistym stosunkiem

---

[5] *Chance and Order*, s. 94.
[6] Tamże.
[7] Tamże, s. 88.
[8] Tamże, s. 90.
[9] Tamże.

do pisania wykształcił się najwyraźniej w okresie przejściowym pomiędzy dwoma fazami życia. Wspominając najwcześniejsze swe próby pisarskie, w których „przenosił się w fikcyjne światy", Lem podkreśla:

> nie wymyślałem ani nie wyobrażałem ich sobie wprost. Fabrykowałem raczej, chodząc do gimnazjum we Lwowie, całe masy ważnych dokumentów: certyfikatów, paszportów, dyplomów... zezwoleń i szyfrowanych zaświadczeń, a także kryptogramów najwyższego stopnia wtajemniczenia — wszystko w jakimś wyodrębnionym miejscu, w państwie, którego nie znajdzie się na żadnej mapie.

Zastanawiając się, czy wymyślał te dokumenty po to, by uśmierzyć „nieświadome poczucie niebezpieczeństwa", Lem twierdzi w końcu: „Nic nie wiem o tego typu przyczynie".[10] Pozostaje jednak fakt, że w krytycznej chwili, kiedy porządek jego wczesnego życia zagrożony został przez wydarzenia, nad którymi nie miał kontroli, Lem począł wymyślać teksty, aby stworzyć przestrzeń otwartą na niepewność i niebezpieczeństwo, wewnątrz której jednak on sam byłby chroniony przez „całą powagę władzy". To nie przesada powiedzieć, jak to Lem czyni, że dwie przeciwstawne zasady — przypadku i ładu — kierują jego piórem[11]; można zaiste wnioskować, że właśnie ta dialektyka włożyła mu pióro w rękę.

Dla Lema pisanie stwarza przestrzeń pośredniczącą, w której otwartość i zamknięcie, chaos i porządek, kreacja i rozumowanie wplątują się wzajemnie w samo-odnawiającą się, wielopoziomową dialektykę. Kiedy pisanie posuwa się naprzód, nacisk pada na nieskończoność tego procesu; wszystko może się zdarzyć, niezmierzone możliwości leżą otworem przed twórcą, przypadkowe fluktuacje owocują sytuacjami, których rezultatów nie da się przewidzieć. Lecz ta otwartość podminowuje także autorytet pisarza, stawiając go „w pozycji czytelnika" poddanego kaprysom losu, nad którymi nie panuje.[12] Porządek można przywrócić poprzez pisanie o pisaniu, tworzenie dokumentów, których celem jest w pierwszym rzędzie nie kreacja, ale porządkowanie (przypomnijmy paszporty, dyplomy, certyfikaty, które znajdowały się wśród

[10] Tamże, s. 88.

[11] Tamże. Połączenie drugiej wojny światowej i fascynacji Lema kwestią przypadku sugeruje, że wydarzenia drugiej wojny mogły być ważnym czynnikiem skupiającym uwagę tego pokolenia na sprawie przypadku. Wysiłek wojenny był skrycie powiązany z rozwojem teorii informacji, którą stworzono po części po to, by kontrolować przypadkowe sytuacje.

[12] *Chance and Order*, s. 94.

najwcześniejszych Lema tworów). W tym pisaniu na temat pisania różne możliwości wyliczane są po to tylko, by racjonalny umysł mógł je ocenić i — wcale często — odrzucić. Ponieważ pisanie o pisaniu rozwija się w przestrzeni innej niż pisanie jako takie, dialektyka angażująca „ja" kreatywne i „ja" rozumujące nie jest bezpośrednio artykułowana. Na tym poziomie jawi się ona raczej jako po prostu dychotomia dwu sposobów działania niż jako dialektyka.

Dialektyka wychodzi na pierwszy plan, gdy zarówno w pisaniu jako takim, jak w pisaniu o pisaniu, dostrzeżemy przede wszystkim — pisanie. Gdy posuwa się ono naprzód, tworzy — jak widzieliśmy — przestrzeń otwartą, bogatą w różne ukryte, nie wyartykułowane możliwości. Lecz pisanie, jeśli uwieńczy je sukces, tworzy produkty — stronice, bruliony, teksty, książki. Jeśli tylko pojawia się produkt, przestrzeń się zamyka, a porządek słów ustala. Jakże więc podtrzymać napięcie między przypadkiem i ładem, które dla Lema jest warunkiem pisania, nawet gdy ono samo ustaje? W swym pisaniu na temat pisania Lem podsuwa mnóstwo pomysłów, na przykład: rozsiać w tekście przypadkowy „szum", by nie wiadomo było nigdy na pewno, co jest przypadkiem, a co przesłaniem.

Jeśli przyjmiemy, że nie jest zadaniem literatury dawać ostateczne wyjaśnienia tego, co prezentuje, lecz raczej zgadzać się na autonomię pewnych tajemnic niż wikłać się w tłumaczenia, to najbardziej tajemnicza ze wszystkich możliwych zagadek jest seria czysto losowa.[13]

Wartość, jaką ma chaos dla Lema, staje się tu oczywista; pozwala on literaturze wymknąć się właściwym krytyce próbom zamknięcia przestrzeni pisania. Ale w innym sensie Lem próbuje w powyższym fragmencie tekstu „ostatecznego wyjaśnienia", które, jak sądzi, może pokonać chaos. Uwodzony przez metodyczne rozumowanie, tęskni do kreacji chaosu, który mógłby odnieść zwycięstwo nad wyjaśnieniem; postawiony naprzeciw chaosu, nie może oprzeć się potrzebie wyjaśniania. Efektem tych pokrętnych sprzeczności w obrębie przestrzeni pisania jest kreacja dialektyki, która nieustannie sama siebie odnawia, wydobywając racjonalne wyjaśnienie z zagadkowego milczenia tekstu, nawet jeśli otwiera ona w owym tekście szczeliny, które wyjaśnieniom odbierają ważność.[14]

[13] S. Lem *Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction*, trans. E. de Laczay and I. Csicsery-Ronay, Jr., w: *Microworlds...*, s. 187.

[14] Frank Occhiogrosso omawia *Śledztwo* Lema jako przykład powieści od początku do końca tajemniczej (*Threats to Rationalism: John Fowles, Stanislaw Lem and the Detective Story*, „American Detective" 1980 nr 13, s. 4–7).

Podług Lema, dialektyka chaosu i porządku zajmuje centralne miejsce w całej twórczości pisarskiej. Nie uważając jej bynajmniej za swój osobisty wynalazek, sądzi, iż jest ona nieodłączną własnością języka. Z jednej strony język jest „narzędziem opisu", regulatorem ładu i stabilności percepcji, z drugiej jest także „twórcą tego, co opisuje" — złapany w pętlę samo-odniesienia, w której brak trwałego gruntu prowadzi do radykalnej nieokreśloności.[15] Lem nie jest oczywiście osamotniony w takich poglądach na język. Julia Kristeva wyraża ducha całego pokolenia, pisząc o „teoretycznym wrzeniu" w krytyce, idącym za jej „odkryciem determinującej roli j ę z y k a we wszystkich naukach humanistycznych".[16] Są jednak istotne różnice pomiędzy takimi jak Kristeva poststrukturalistami, a Lema wersją owego „teoretycznego wrzenia". Godząc się z Kristevą co do znaczenia języka w procesie budowania kultury, Lem interesuje się także informacyjnymi wyznacznikami odróżniającymi język opisujący od języka kreatywnego. Uważa on, innymi słowy, że język może być jednocześnie referencjalny i auto-referencjalny. Ponieważ tworzenie poprzez język to według Lema akt dwoisty: przekształcający proces stochastyczny w uporządkowany tekst i tekstowy porządek w przypadkowe zdarzenia, jego pisarstwo ma związki z poststrukturalizmem, lecz odróżnia je od niego nacisk na nieustające napięcie właściwe dialektyce. Uznając istnienie pustki, pisarstwo to zakłada też egzystencję „czegoś", co pozostaje odmienne od postmodernistycznej próżni.

Lema odróżnia od innych poststrukturalistów nie tylko pogląd, że język „posiada zawsze sensy nakierowane na świat przedmiotów rzeczywistych"[17], ale też wiara, że literatura — jeśli ma traktować o kwestiach etycznych — musi mieć za temat coś więcej niż samą literackość. Zniknięcie „konwencjonalnych struktur etycznego osądu w skali całej planety" jest podług Lema głęboko powiązane z rodzajem przestrzeni, w której tworzy współczesny pisarz.[18] W *Metafantazji* Lem głosi, iż energię potrzebną do literackiej twórczości pisarz czerpie ze swego oporu wobec konwencjonalnej etyki. Jeśli takiej konwencjonalnej etyki nie ma, staje on w obliczu zupełnie innego problemu: musi wówczas

[15] Por. S. Lem *Metafantasia...*, s. 179.

[16] J. Kristeva *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. L. R. Roudiez, trans. T. Gora, A. Jardine, L. R. Roudiez, New York 1980, s. VII.

[17] S. Lem *On the Structural Analysis of Science Fiction*, trans. F. Rottensteiner and B. R. Gillespie with R. D. Mullen and D. Suvin, w: *Microworlds...*, s. 32.

[18] Por. S. Lem *Metafantasia...*, s. 178.

tworzyć coś „z pustki". Erozja tradycyjnych wartości postawiła pisarskie zadania niejako na głowie. Pisarz współczesny musi w y n a l e ź ć sobie i pokonać przeszkody, na których przełamywaniu polega pisarstwo. Musi on (jak Lem) wyobrażać sobie pisanie jako akt dwoisty: jednocześnie wprowadzający ograniczenia, które wyodrębnią określoną przestrzeń z bezmiarów — i otwierający w niej prześwity, które uchronią ją od opresywnego zamknięcia.

Metaforyczna rozgrywka pomiędzy zamkniętą a otwartą przestrzenią jest zatem centrum Lemowej myśli, obojętne, czy przedmiotem jej jest kultura, etyka czy język.[19] Zadaniem jego twórczości jest opisywać przestrzeń — ani pełną, ani próżną, ani przesadnie zatłoczoną, ani całkiem pustą, gdyż te skrajności grożą zniszczeniem przestrzeni pisania. Wszelako owa przestrzeń pisania może być stworzona jedynie poprzez wyartykułowanie skrajności, bowiem wyznaczają one jej granice. Charakterystyczna odpowiedź Lema na takie podwójne zagrożenie to odwrócenie skrajności. Splatając otwartość z zamknięciem, przypadek z koniecznością, nadmiar informacji z pustką języka bez odniesień, pisarstwo Lema tworzy przestrzeń, która zdaje się egzystować poza granicami, które ją wyodrębniły i powołały do istnienia. Bez tej dialektyki przestrzeń pisania taka, jak widzi ją Lem, nie mogłaby istnieć, gdyż — w dosłownym sensie — dialektyka owa j e s t przestrzenią. Słowa wypełniające stronicę są widzialnym śladem przez tę dialektykę pozostawionym. Lecz dla Lema dialektyka „kierująca jego piórem" — to pisanie-samo-w-sobie.

Funkcjonowanie dialektyki można zilustrować na przykładzie dwu reprezentatywnych dzieł: *Cyberiady* i *Głosu Pana*. *Cyberiada* jest zbiorem „cybernetycznych" baśni w groteskowym stylu; *Głos Pana* to psychologiczna powieść realistyczna, która jest być może najlepszym dziełem Lemowej prozy serio. Usytuowane w odmiennych konwencjach gatunkowych, te dwa teksty mniej różnią się niż zwierciadlane odbicia. W obydwu działa ta sama dialektyka, choć funkcjonuje w odwrotnych kierunkach.

---

[19] Jerzy Jarzębski omawia także znaczący rozziew pomiędzy racjonalizmem Lema a jego „skłonną do fantasmagorii (...) wyobraźnią", dychotomię, która — jak sugeruje Jarzębski — można wymodelować poprzez opozycję „zamknięcia i przestrzeni otwartej" (por. *Racjonalista i zmysły. O twórczości literackiej Stanisława Lema*, „Ruch Literacki" 1977 z. 2, s. 99). Wiele zawdzięczam w tym artykule pomysłom interpretacyjnym Jarzębskiego.

Przyjrzyjmy się wpierw *Cyberiadzie*. Opowiadania z tego zbioru godne są uwagi z powodu braku realizmu. Można wykorzystać każdy pomysł, nieważne jak absurdalny, byle dał się ująć w słowa. Jak np. oblec w ciało smoka? Zwiększając jego prawdopodobieństwo. Jak odpowiedzieć na ostateczne pytania o sens życia? Budując Bogotron, który wie wszystko. Zasada tworzenia w tych opowieściach jest lingwistyczna; kreacja zachodzi, ponieważ właściwe słowo istnieje lub da się wymyślić, nie zaś dlatego, że istnieją przedmioty, do których odnoszą się słowa.[20] Jeśli wziąć pod uwagę to lingwistyczne błazeństwo, nie zaskakuje już, że centralnym problemem *Cyberiady* jest — jak uczynić coś z niczego. Gdy wszystko jest możliwe, potrzeba stworzenia wewnętrznych przeszkód i ograniczeń staje się szczególnie paląca.

Głos Pana dla odmiany rozpoczyna się jako autobiografia (lub „antybiografia") wybitnego matematyka, Piotra Hogartha. Jak sugeruje naukowa podbudowa powieści, *Głos Pana* znacznie od *Cyberiady* silniej podlega wewnętrznym prawidłom realizmu. Odmienność wstępnych założeń wiąże się z odmiennością celów. Bohaterowie *Głosu Pana* nie zajmują się stwarzaniem bytów z pustki, lecz określaniem statusu czegoś, co się z tej pustki wyłoniło. Jest to jeden z takich przypadków, kiedy „hipotezy" Lema są jakby przywołaniem na nowo książek już przez niego napisanych, ponieważ neutrinowy przekaz (tytułowy Głos) tak gęsto wypełniony jest informacją, że faktycznie nie można go odróżnić od szumu. Dla bohaterów powieści, podobnie jak dla czytelnika, przekaz jest permanentną zagadką (podobną tej, nad którą Lem zastanawiał się w *Metafantazji*). W rezultacie klaustrofobicznych zamknięć, ograniczeń obecnych w tekście, otwiera się on na radykalną niepewność.[21]

Możemy teraz dostrzec, jak obydwa teksty odbijają i odwracają wzajem-

[20] Por. J. Rothfork *Cybernetyka a humanistyczna proza fabularna: „Cyberiada" Stanisława Lema*, przeł. T. Bela, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 251–252.

[21] Jarzębski zauważa, jak bardzo cała twórczość Lema naznaczona jest poczuciem klaustrofobii, jak podszyta jest „ciągłym podejrzeniem, że pozornie rozległy Wszechświat, który nas otacza, jest w istocie wielką, łudzącą dekoracją, dopasowaną do naszych poznawczych możliwości, istota zaś rzeczy tkwi gdzie indziej, za kulisami tej sceny" (op. cit., s. 99). Pytany o zdanie na temat uwag Jarzębskiego w wywiadzie przeprowadzonym przez Csicsery-Ronaya (*Twenty-two Answers and Two Postscripts...*, s. 248), Lem odpowiada: „Jeśli idzie o klaustrofobię, nie odczuwam jej, (...) ale mogę wyczarować aurę klaustrofobii lub, jeśli trzeba, agorafobii w mojej twórczości". Niezależnie od osobistych cech psychologii Lema, klaustrofobia jest dominującym uczuciem w jego pisarstwie.

nie swe założenia w zwierciadlanej relacji swych dialektyk. Pustka *Cyberiady* pojawia się jako przesłanka, nieobecność pierwotnej istoty rzeczy, podczas gdy pustka *Głosu Pana* prezentowana jest jako konkluzja, rezultat nadmiaru informacji. *Cyberiada* na pierwszy plan wysuwa wyłonienie się jej języka z pustki, podkreślając jego stworzenie *ex nihilo*. Następnie wprowadza ona kolejne przeszkody, aż do chwili, gdy sądy etyczne staną się tam możliwe. Na odwrót w *Głosie Pana*, który najpierw zdaje się uprawomocniać swój język jako referencyjny system symboli, umieszczając jego przedmiot raczej w rzeczywistości niż w języku. Lecz ową referencjalność rozregulowuje neutrinowe przesłanie, w którym nadmiar znaczeń prowokuje wielość interpretacji. Na początku sąd etyczny zdaje się wyraźny i pewny siebie — pod koniec hermeneutyczne poszukiwania sensu tak go zamącają, że jedynie poprzez akt wiary narrator osiągnąć może „zamknięcie" przestrzeni, w której działa. Startując z przeciwległych końców spektrum rozciągającego się pomiędzy otwarciem a zamknięciem, dialektyki zderzają się w pół drogi. Obojętne, czy tekst zaczyna się od porządku, czy losowości, od referencjalności czy samozwrotności, pod koniec oba przeciwieństwa za pośrednictwem dialektyki splatają się tak ciasno, że niepodobna ich rozwikłać.

Tę zwierciadlaną relację wspierają rozmaite stanowiska wobec języka kreującego i języka opisującego. *Cyberiada* wprowadza semantyczne wyróżniki, rozdzielające język opisowy od kreatywnego, stosując złożony zespół narracji ramowych. Ponieważ struktura narracyjna książki wykazuje rosnącą hierarchiczność, sądy etyczne wypływają z ukrytych związków pomiędzy różnymi poziomami narracji.[22] W *Głosie Pana* podstawa etycznych sądów jest od początku określona, lecz staje się coraz bardziej dwuznaczna i niejasna, w miarę jak autobiografia narratora, praca naukowa oraz koledzy–uczeni wciągają się wzajem w błędne koło dialektyki uniemożliwiającej uchwycenie przyczyn i skutków w ramy logicznej hierarchii. Podczas gdy w utworach groteskowych sądy etyczne wynikają już na wstępie ze struktury formalnej, w poważnej powieści staje się to bardziej problematyczne, gdyż wprowadzone na wstępie struktury regulujące nie wystarczają, by uporządkować tekst. Na końcu obydwu książek paradoksalna konfiguracja tekstualnej przestrzeni czyni etyczny osąd zarazem nieuniknionym i wysoce skomplikowanym.

[22] Inny pogląd wyraża John Rothfork, op. cit.

Dialektyka funkcjonuje już na samym początku *Cyberiady*, kiedy Trurl buduje maszynę mogącą zrobić wszystko, co zaczyna się na literę „n". Aby ją wypróbować, Klapaucjusz prosi ją, by zrobiła *Nic*, po czym maszyna zaczyna unicestwiać świat. Otwierające tom opowiadanie demonstruje, w jaki sposób dialektyka Lema jednocześnie wynajduje przeszkody i pokonuje je. Tworząc *Nic* jako substancjalny rzeczownik, który na sposób pozytywny bytuje w świecie — zamiast traktować go jako negację opisującą brak istnienia, maszyna kreująca czyni językową sztuczkę przekształcającą pustkę w pełnię. Jednocześnie — by tę pełnię stworzyć — maszyna musi cały świat zniszczyć, zamieniając go w pustkę. Splatając razem pustkę z pełnią, ta otwierająca książkę opowieść wytwarza poprzez pisanie — przestrzeń pisania.

Zasadniczym punktem owego paradoksalnego splecenia jest równowaga pomiędzy tworzeniem i destrukcją. By udowodnić, że umie stworzyć wszystko, co zaczyna się od „n", maszyna musi czynić *Nic* sukcesywnie — aż do zniszczenia wszystkiego, wraz z samymi konstruktorami. Szczęśliwie umieją oni sprowadzić ją z drogi destrukcji zanim zniszczenie dojdzie kresu. Niektóre rzeczy istnieją nadal, choć świat pozostaje „cały podziurawiony Nicością". Maszyna działała jednak dostatecznie długo, by częściowo uwiarygodnić pogląd, iż język nie jest referencjalny. Z tych rzeczy, które unicestwiła, pozostały tylko nazwy na oznaczenie powstałej pustki; „kambuzele, ściśnięta, wytrzopki, gryzmaki, rymundy" — wszystkie zniknęły jako przedmioty ze świata, pozostając tylko jako znaki w obrębie tekstu. Ontologiczna solidność realizmu została w ten sposób podkopana, gdyż język ukazano jako narzędzie równie dobrze niszczenia jak stwarzania. Ale, z punktu widzenia Lema, zniszczyć wszystko byłoby działaniem samobójczym, ponieważ tworzenie zasadza się na dialektycznym związku pomiędzy czymś a niczym. Gdyby istniała tylko pustka, kreacja byłaby niemożliwa. W tej opowieści, wyjaśniającej, jak świat stał się taki, jaki jest, częściowo zniszczony kosmos przypomina ser szwajcarski, bo na niebiosach upstrzonych gwiazdami zieją dziury po unicestwionych „murkwiach" i „pćmach". Wszechświat stał się przestrzenią pisania, splatającą autorefleksyjność i referencjalność w paradoksalnej konfiguracji.

W granicach przestrzeni otwartej przez to pierwsze opowiadanie rozwijają się pozostałe utwory, ewoluując w drodze tekstualnej gry pomiędzy próżnią a nadmiarem. W historii o Wielowcach na przykład Lem wyobraża sobie kulturę, w której wielość jest wszystkim; tylko masy

mają jakąś wartość, nie zaś pojedyncze istoty. Znaczące są sposoby wykorzystania swych poddanych przez króla Wielowców. Próbując ukazać Trurlowi pożytki płynące z wielości, król podkreśla, że swych poddanych przerobić może dosłownie w znaki: „żywe napisy pouczające na każdą okoliczność". Trurl, nie przekonany, mówi sobie w duchu, że „nadmierna liczebność istot rozumnych jest wielce niebezpieczna, upodabnia je bowiem do piasku".[23] Propozycja Króla pokazuje, jak owa dewaluacja wiąże się z tekstualnością, w której podmiot przeistacza się w znak, pozbawiając się tradycyjnej humanistycznej zawartości. Jeśli język jest pusty, nie można go użyć do wyrażenia kwestii etycznych; jeśli pusty jest podmiot, nie może być użyty jako mieszkanie dla wartości. Planeta Wielowców objawia w ten sposób konstruktorowi taką samą erozję tradycyjnych wartości, jaka według Lema charakteryzuje współczesną epokę.[24]

Dla Trurla problem jest bardziej praktyczny niż filozoficzny. Choć nie podoba mu się etyka Króla, bardziej jeszcze nie podoba mu się jego sugestia, by przyjąć „sto lub dwieście tysięcy" jego poddanych jako honorarium za skonstruowanie Doradcy Doskonałego. Trurl nalega na zapłatę w złocie, a Król niechętnie zgadza się. Kiedy Król następnie próbuje okraść konstruktora z należnego wynagrodzenia, Trurl obmyśla podstęp, by uczynić go ofiarą tego samego nadmiaru znaków, na który władca go namawiał. Podstęp jest dziecinnie prosty. Trurl wysyła do Doradcy najzupełniej niewinny liścik, wiedząc, że podejrzliwy Król uwierzy, iż zawiera on szyfr. Ponieważ żadnego szyfru nie ma, królewscy eksperci odczytują z listu coraz więcej i więcej przesłań. Król, zignorowawszy etyczne powściągi, gdy chodziło o przemianę poddanych w znaki, staje teraz w obliczu tekstualnej próżni, którą otwiera istniejący w Trurlowym liście brak ograniczeń wewnętrznych.

Zdecydowany dokopać się do jednego znaczenia, Król wzywa „najznakomitszego specjalistę od tajemnych pism", profesora Grypianusa. Profesor, twórca „niewidzialnych znaków ksobnych", zapewnia Króla, że potrafi wykryć jedno, prawdziwe znaczenie tekstu. Odkrywa, że jeśli „doda się do siebie wszystkie litery listu, potem odejmie od nich paralaksę

[23] Obydwa cytaty z *Cyberiady*, Kraków 1967, s. 260.

[24] Rothfork omawiając w artykule *Having Everything Is Having Nothing* („Southwest Review" 1981 nr 66, s. 293–306) etyczne konsekwencje „posiadania wszystkiego", umieszcza poglądy Lema na temat nadmiaru w kontekście utylitaryzmu.

słońca i roczną produkcję parasoli, a z reszty wyciągnie się trzeci pierwiastek"[25], otrzyma się odpowiedź. Potwierdzają to królewscy agenci, torturując obywatela, którego nazwisko nieszczęściem okazało się podobne do danego przez profesora rozwiązania. Rozwiązanie to nie objawia oczywiście domniemanej odpowiedzi, której Król szuka, ale morał, którego władca nie pojmuje, choć jest on wystarczająco jasny dla czytelnika. Teorie języka głoszące, że można go sobie interpretować w sposób dowolny, wspierają i zapowiadają państwowy terroryzm.

Związek pomiędzy tekstualną polityką pustego języka i polityczną przemocą ulega podkreśleniu, gdy Trurl także staje się ofiarą rozmnażających się znaków. Wpisawszy w program Doradcy swą własną mądrość, Trurl postawił się w trudnym położeniu, skoro „samego siebie niejako usiłował pokonać, gdyż Doradca był wszak jakby jego częścią"[26]. Trurl podatny jest na ciosy nawet ze strony takiego bałwana, jak Król, ponieważ zredukował swą tożsamość do serii znaków i sporządził ich replikę wewnątrz Doradcy. Jeśli tożsamość jest tylko zbiorem znaków możliwych do rozproszenia wśród wielości cybernetycznych tekstów (ewentualność zbadana szczegółowo w *Figlach króla Baleryona*), to na jakiej podstawie ufundować można prawa człowieka, które zasadzają się wszak na świętości i niepowtarzalności jednostki? Kwestia ta stoi w centrum omawianego tekstu, gdyż stara się on skonstruować przestrzenie, w których chaotyczny nadmiar rozpraszających działań i słów pozostaje w równowadze z zamkniętymi, opresywnymi strukturami tyranii. Gdy tylko równowaga odchyla się w którąkolwiek stronę, rezultaty są nieodmiennie katastrofalne.[27]

Podczas gdy opowiadania pokazywały w akcji rozliczne rodzaje procesów samoorganizowania w obrębie utworów narracyjnych, sama przestrzeń narracji stawała się coraz bardziej skomplikowana i stąd skłonna do samoorganizacji na własną rękę. Podług Lema literatura — sam język, oczywiście — uwikłana jest w pętlę sprzężenia zwrotnego, co oznacza, że sformułowanie jakiejś idei zmienia kontekst, a zmiana kontekstu z kolei wpływa na zrozumienie idei; to znów prowadzi do następnej idei — tak, iż tekst i kontekst ewoluują wspólnie w stałej

[25] *Cyberiada*, s. 270.

[26] Tamże, s. 267.

[27] Opuszczam w przekładzie *passus* omawiający opowiadania pt. *Wielkie lanie* i *Wyprawę siódmą, czyli o tym, jak własna doskonałość Trurla do złego przywiodła* (przyp. tłum.).

interakcji, wzajemnie się modulując. Struktury regulujące dostarczają sposobów kontroli owej interakcji i konstruktywnego jej spożytkowania. Ogólnie rzecz biorąc, systemy hierarchiczne — charakterystyczne dla systemów samoregulujących się — ewoluują ponieważ są potrzebne, a są potrzebne, ponieważ wprowadzają ograniczenie utrzymujące pod kontrolą sprzężenia zwrotne przez częściowe odizolowanie zmian zachodzących na jednym poziomie od tych, które zachodzą na innym. Jak przebiegają te procesy samoorganizacji, ilustruje wzrastająca złożoność struktury narracyjnej *Cyberiady*. Od pierwszego opowiadania tworzą się sprzężenia zwrotne, które powodują zwijanie się przestrzeni w siebie samą — tak iż w miarę jak toczy się opowieść, przestrzeń staje się coraz bardziej zwinięta. W *Bajce o trzech maszynach opowiadających króla Genialona* są w użyciu nie mniej niż trzy odrębne ramy narracyjne z aż piętnastoma historyjkami umieszczonymi w jednej ramie. Ramowe struktury narracyjne muszą być tak złożone, aby kontrolować mnożenie się opowieści. Jednocześnie owa większa złożoność umożliwia liczne interakcje pomiędzy poziomami, tak iż przestrzeń otwiera się znowu na narracyjne rozmnożenie. Skoro chaos prowadzi do ładu, a ład na powrót do chaosu, opowieść zaczyna przypominać organizm, który wzrasta poprzez okresowe rozproszenie i ponowne skupienie elementów — za każdym razem na wyższym poziomie złożoności. W tym sensie opowieść jest cybernetycznym organizmem ujawniającym w sobie takie same procesy samoorganizacji jak te, o których mówią opowiadania.[28]

To właśnie owa samoorganizacja pozwala sądom etycznym tkwić wewnątrz przestrzeni pisania, wypływać raczej ze środka niż narzucać się z zewnątrz. Skoro tekst okresowo rozkłada się i składa na nowo, sprzężenia zwrotne dające początek procesowi samoorganizacji także działają na rzecz zwiększenia etycznej świadomości. Np. w jednej z historii zawartych w *Bajce o trzech maszynach opowiadających króla Genialona* mówi się o książce Chloryana Teorycego Klapostoła pt. *Ewolucja Rozumu jako Zjawisko Dwutaktowe*. Podług Klapostoła, roboty i ludzie połączeni są „kolistą więzią" wzajemnej kreacji. Pierwsi ludzie ewoluują i stwarzają roboty, lecz z czasem wymierają, a Automaty, „wyzwoliwszy się od klejkich, poczynają eksperymenta, czyby się czasem

[28] Subtelną analizę drogi, na której wzięte ogólnie powieści Lema stały się „cybernetyczne", zawiera artykuł Roberta M. Philmusa: *The Cybernetic Paradigms of Stanisław Lem*, w: *Hard Science Fiction*, ed. G. Slusser and E. Rabkin, Carbondale 1986, s. 177–213.

nie dało świadomości w kisiel tchnąć".[29] Zatem roboty tworzą „syntetycznych bladawców", którzy z kolei znowu budują roboty. Ponieważ obie fazy wiąże ewoluujące stale sprzężenie zwrotne, ani człowiek, ani robot nie może uważać się za istotę „pierwotną"; i na odwrót: żaden nie jest jedynie odbitką stworzoną dla przyjemności drugiego. Scenariusz ów dowodzi, że w cybernetycznej erze ani mechanizmom silikonowym, ani organizmom protoplazmicznym nie można przyznać pierwszeństwa: obie strony mają tam swoje prawa. Sprzężenia zwrotne organizujące przestrzeń pisania służą zatem również jako model etycznej świadomości. Liczne wzajemne oddziaływania pomiędzy opowieściami i pomiędzy różnymi poziomami narracji wewnątrz tego samego opowiadania tak są złożone, że setki stronic zajęłoby wyjaśnienie w pełni związków pomiędzy etyką a językiem, które wynikają z tej niedużej książki. Jako przykład owej złożoności rozpatrzmy „Doktrynę niedziałania", podsuniętą wpierw przez króla Genialona, słuchacza Trurlowych opowieści. Rozumując, iż jeśli nie można kontrolować wszystkich skutków własnych działań, lepiej nie działać wcale, król Genialon opuszcza swój tron i popada w głęboką depresję, z której wydobyć go mogą tylko szczególnie zajmujące opowieści. W tym kontekście doktryna niedziałania zdaje się być moralnie obezwładniająca. „Niedziałanie jest pewne i tylko tyle można o nim dobrego powiedzieć" — napomina Trurl króla. Inaczej niż król, Trurl woli działanie, dlatego właśnie, że jest niepewne. „W tym jego piękno" — twierdzi.[30] Ale sąd Trurla nie jest ostatnim słowem wypowiedzianym na ten temat, jak to wynika z następnej opowieści pt. *Altruizyna*. W odmiennym kontekście niepewność mnożących się działań może mieć bardziej niszczące skutki od niedziałania.

Owo „coś", które wyłania się z próżni w *Cyberiadzie*, nie jest więc jakąś powszechną zasadą zachowania, lecz dialektyką, która wiecznie sama do siebie powraca po to, by — wolno i często boleśnie — podnosić poziom etycznej świadomości. Zawczasu wiadomo, że — zważywszy złożoność i różnorodność etycznych problemów — nie ma tu ani definitywnych, ani łatwych odpowiedzi. Istnieją jednak korelacje i symetrie odsłaniające wzajemne związki etyki i języka. Świadomość etyczna dla Lema oznacza uświadamianie sobie tych związków. Splatając pełnię z pustką, otwartość z zamknięciem, dialektyka doprowadziła do ponow-

[29] *Cyberiada*, s. 314.
[30] Tamże, s. 257.

nego wyłonienia się etycznej świadomości z próżni zdekomponowanego świata.

Głos Pana przypomina *Cyberiadę* w swej odmowie uznania standardów etycznych ważnych zawsze i wszędzie. Pustka, przed którą stajemy w tej powieści, jest jednak zasadniczo odmienna od owej językowej próżni podszywającej groteskowe zdarzenia *Cyberiady*. Używający w większym stopniu języka przedstawiającego, *Głos Pana* podchodzi też bardziej serio do sprawy kreacji prawdopodobnych psychologicznie bohaterów. Pustka ma tutaj dwa ośrodki: bezdenna próżnia kosmosu, z którego przybywa „gwiezdny list", i głębokie zakamarki osobowości Petera Hogartha, z których wydobywa się język jego opowieści. W relacji Hogartha, tak samo jak w „liście", dialektyka działa tak, by z próżni wyprowadzić informację w tak nadmiarowych ilościach, że w końcu nie da się jej odróżnić od pustki. Problem nie na tym więc polega, jak z próżni wydestylować sąd etyczny, ale — jak go uchronić przed rozmnożeniem znaczeń, które groziłyby pogrzebaniem go pod ich bezmiarem.

Kwestię ową wprowadza Hogarth w swej *Przedmowie*, gdzie łamie on zasadę naukowego *decorum*, by opowiedzieć czytelnikom o tym, co uważa za mroczną, odwrotną stronę swego publicznego „ja". Nazywając swe rewelacje „antybiografią" — bo próbuje w nich zburzyć swój dobrotliwy wizerunek stworzony przez oficjalnych biografów — Hogarth stwierdza, iż podstawowymi cechami jego charakteru były tchórzostwo, złość i duma. Wypadkiem odsłaniającym mu własne „ja" była śmierć matki, której przyglądał się jako dziecko. Patrząc na matkę — umierającą powoli, w męczarniach — dochodzi do wniosku, że zło silniejsze jest od dobra. Tchórzostwo sprawia, iż bierze stronę zła raczej niż dobra, gdyż pierwsze jest silniejsze. W wieku dojrzałym próbuje Hogarth zbudować sobie osobowość zaprzeczającą tym wrodzonym skłonnościom i to — paradoksalnie — objawia mu ostatnią z jego cech wrodzonych — dumę.

Później jednak odkrywa, że śmierć może nie być dziełem zła, lecz przypadku: milionów losowych zdarzeń, przypadkowych błędów w odczytaniu genetycznego kodu, kumulujących się z biegiem lat. Poświęca swe zdolności, by udowodnić, iż przypadek odegrał decydującą rolę w kształtowaniu ludzkiej natury: „formułami stochastyki starałem się odczynić ohydny urok".[31] Teraz jednak następuje zwrot: znakomity

[31] S. Lem *Głos Pana*, w: *Głos Pana; Kongres futurologiczny*, Kraków 1973, s. 15.

matematyk tak celująco wypełnia swe zadanie, że przypadek istotnie ustanowiony zostaje zasadniczym czynnikiem ludzkiej ewolucji. Zatem, paradoksalnie, przypadek nie jest już odwrotnością konieczności, lecz s t a j e s i ę koniecznością. I tak narasta potrzeba nowego buntu: „Wiem, że składał nas i porządkował traf, i ja miałbym być uległym wykonawcą wszystkich dyrektyw, wylosowanych na oślep niezliczonymi ciągnieniami?"[32]

Skoro wrodzona jego osobowość powstała trafem, Hogarth szukać będzie wolności, walcząc przeciw tej „nie kończącej się loterii". Stara się zatem stać kimś, kim z natury nie jest: człowiekiem dobrotliwym, dzielnym, skromnym.

W antybiografii Hogartha działa znajomy wzorzec: dialektyka zwraca się ku samej sobie[33], tak iż dwa przeciwieństwa — przypadek i konieczność — splatają się z sobą. Podczas gdy w *Cyberiadzie* ten kolisty nawrót powodował wyłonienie się etyki, w *Głosie Pana* mąci on początkową klarowność etycznych sądów Hogartha. Cóż na przykład, jeśli ktoś jest z natury dobry? Gdyby prowadziło to do uzyskania wolności, czy nie powinien starać się być złym? Choć Hogarth stawia to pytanie, nie potrafi dać na nie zadowalającej odpowiedzi. Dialektyka, raz wyartykułowana, zdaje się rozpoczynać życie na własną rękę i nadal dominuje nie tylko przypadki życiowe Hogartha, ale też spotkanie ludzkości z gwiezdnym listem. Sądy etyczne, które z początku były wyraźne, stają się — w miarę postępowania dialektycznego procesu — coraz bardziej nieokreślone.[34]

Pomimo najdalej idących wysiłków, uczeni z Projektu nie odkrywają nigdy, czy promieniowanie jest rzeczywiście „listem z gwiazd" lub nawet — czy w ogóle jest przesłaniem. Hogarth uważa je za „szczególnie złożony tekst Rorschacha", w którym uczeni usiłowali „za zasłoną

[32] Tamże, s. 23.

[33] Kołowy model rozumowania Hogartha z *Przedmowy* uderzająco przypomina sposób myślenia Jacquesa Monoda z *Le hasard et la nécessité* (Paris 1970). Rozważania Monoda, jak te Hogartha, podkreślają wzajemną grę pomiędzy zmianami losowymi a genetycznym kopiowaniem w procesie ewolucji. Opublikowany we Francji rok po ukazaniu się w Polsce *Głosu Pana, Przypadek i konieczność* nie mógł mieć bezpośredniego wpływu na Lema, choć fachowe artykuły Monoda mogły pojawiać się wśród jego lektur. Tak czy inaczej, tekst Monoda dostarcza kontekstu rozjaśniającego sens powieści Lema.

[34] Edward Balcerzan wygłasza ten sąd w odmiennym kontekście (por. *Nic — oprócz ludzi*, „Teksty" 1973 nr 4).

niepojętych znaków ustalić obecność tego, co w nas samych przede wszystkim tkwiło".[35] Wpierw traktowany jako szum, potem jako sygnał, przekaz działa też jako zwierciadło odbijające kolejne nieporozumienia w odczytywaniu, spowodowane — jak mówi Hogarth — „interesownymi" czy „łupieżczymi" cechami ziemskiej nauki.

Jako niemal jedyny pośród uczonych, Hogarth zdaje sobie sprawę, że próby interpretacji listu nie mogą nigdy wyjść z hermeneutycznego koła. Ta „autorefleksyjna" natura Projektu ujawnia się, gdy uczeni z początku decydują o użyciu binarnego kodu. Później Hogarth zauważa drobne nieścisłości w przekazie, tak maleńkie, że na kod binarny nie da się ich przełożyć. Kiedy jego koledzy–uczeni twierdzą, iż nieścisłości powstały na skutek lekkiego uszkodzenia przekazu w trakcie kosmicznej podróży, Hogarth umie dowieść, że przekaz jest ścisły — w granicach dokładności rejestrujących go instrumentów. Innymi słowy, kod przekazu nie jest binarny. Lecz uczeni działają nadal tak, jakby takim był, wpisując tym samym swe własne założenia w domniemane odczytanie listu. Chociaż Hogarth nie zatrzymuje się dłużej nad tą sprawą, pokazuje ona, jak przypadek wdziera się w tłumaczenie i usadawia się w nim na stałe, gdy początkowe hipotezy stają się nie sprawdzonymi przesłankami. Hogarth daje wyraźnie do zrozumienia, iż uczeni dostrzegają w przekazie to, co sami weń wpisali, nie zaś to, co jest w nim rzeczywiście.

Uczeni skazani są na niezrozumienie, gdyż nie potrafią w żaden sposób uniknąć antropomorfizującej perspektywy, wpisanej nie tylko w używane przez nich w tłumaczeniu systemy symboliczne, ale w samą strukturę ich mózgów. To wszelako zwiększa prawdopodobieństwo, że złe odczytania będą na swój sposób s y s t e m o w e, a zatem, że nie będą jedynie dziełem przypadku, ale oczywistą konsekwencją budowy ludzkich mózgów i ewolucji. Ponieważ jednak owa ewolucja sama wynikła z przypadku, nie istnieje żaden filtr odsiewający systematyczne zniekształcenia deterministycznego ładu od przypadkowych interwencji losu, nawet gdy przyjmiemy, że można na to patrzeć z takiego transcendentnego, nieludzkiego punktu widzenia. Tak więc Hogarth wraz z innymi uczonymi schwytany zostaje w pułapkę tego, co nazywa „rozumowaniem karuzelowym", gdzie przesłanki stają się wnioskami i na odwrót, a konieczność zamienia się miejscami z przypadkiem. Poczynając od przypadku, dialektyka dąży ku

[35] *Głos Pana*, s. 39.

konieczności, następnie zatacza koło, by objąć jedno i drugie w tej samej przestrzeni.

Dialektyka funkcjonuje także w obrębie interpretacji, jaką Hogarth nadaje swej antybiografii. Czy odsłania on sekrety życia prywatnego, by wyjaśnić swą działalność w ramach Projektu, czy podejmuje opowieść o Projekcie, by dać upust narcystycznej chętce samoobnażenia? Zdając sobie sprawę z potencjalnie kolistego charakteru własnej narracji, chciałby móc powiedzieć: „brzydotę mojej złości ukazywałem jawnie, (...) aby się od niej odciąć". Przypuśćmy jednak, że ona „chyłkiem, przeniknąwszy osmotycznie moje «dobre chęci», cały czas kierowała piórem (...). W tak radykalnie odwróconym układzie rzeczy to, co miałem za przykrą konieczność (...), staje się motywem głównym inspiracji, cały zaś temat właściwy — *Master's Voice* — pretekstem, który się składnie nawinął".[36] Dokładnie tak samo przypadek i konieczność splatają się w tej samej przestrzeni w obrębie antybiografii i w obrębie projektu opowieści, tak iż owe dwa teksty nadal splecione są razem, skoro pre-tekst staje się tekstem i na odwrót. Dialektyka, o której Lem mówił, iż „kierowała (jego) piórem", daje się zastosować także do Hogartha i narracyjnych przestrzeni, które stwarza jego pisanie.

Dialektyczną kolistość powieści wzmacnia jej charakter dzieła wydanego pośmiertnie. Ponieważ Hogarth umiera zanim książka zostaje opublikowana, jej edytor, Thomas Warren, decyduje, że antybiografia posłuży raczej za wstęp niż za epilog do relacji autora. Ten układ sugeruje, rzecz jasna, że naukowy dorobek Hogartha wyrasta z jego interpretacji własnego życia, a nie na odwrót. „Nota wydawcy" wyjaśniająca, dlaczego zdecydował umieścić antybiografię na początku, upewnia nas wszelako, że książkę można by równie dobrze ułożyć w odwrotnej kolejności. Czy zatem porządek tekstu określony jest w końcu przez los, czy przez konieczność? Nie ma sposobu, by się o tym dowiedzieć, gdyż zarówno tekst, jak pre-tekst, uchwycone zostały w pułapkę kolistej dialektyki, co uniemożliwia ustalenie, któremu z nich przyznać pierwszeństwo.

Dialektyczne koło obraca się w nieskończoność, ponieważ w centrum tekstu znajduje się wieczna tajemnica: neutrinowe promieniowanie. Tak długo, jak przesłanie pozostaje niezrozumiałe, ani Hogarth, ani nikt inny nie może zamknąć przestrzeni narracyjnej, pokazując, jakie w niej dane zapowiadały znane nam zakończenie. Przesłanie staje się tedy

[36] Tamże, s. 35.

niejako dziurą przebijającą tekstualne zamknięcie powieści. Boleśnie świadom otwartości, jaką owa zagadka wprowadzi do tekstu, Hogarth próbuje to zrekompensować, włączając co się tylko da do swej opowieści: „nie wiem, co w ludziach Projektu zadecydowało o jego ostatecznym losie. Niejako na wszelki wypadek i z myślą o przyszłości dalszej przedstawiam więc także i takie części, których sam nie potrafię złożyć w żadną całość — może uda się to kiedyś komu innemu".[37] Nadzieja jest iluzoryczna, gdyż — jak stwierdza sam Hogarth, próbując odczytać list — nie da się nawet opisać czegokolwiek w pełni. Każdy opis zakłada pewien system odniesień, który ogranicza — nawet gdy sam stwarza — to, co się wypowiada.

Nadzieja, że jakieś ostateczne odczytanie może kiedyś nastąpić, jakkolwiek złudna, skłania Hogartha do zaprezentowania swej antybiografii i do włączenia w swą relację osobistych, często niepochlebnych, portretów swych kolegów. Jak umiejscowić w tej skomplikowanej przestrzeni związek pomiędzy przyczyną a skutkiem, którego czytelnicy, już od Arystotelesa począwszy, domagają się od dzieł prozą?[38] Trudność nie stąd jedynie pochodzi, że Arystotelesowskie zasady jedności tu się nie stosują; równie dobrze n i e m u s z ą one mieć zastosowania, gdyż może być tak, że większość lub nawet wszystkie dane w opowieści są istotne. Ale nie możemy żadnym sposobem o tym się dowiedzieć. Skoro przesłanie jest zagadką, nie da się odczytać tekstu teleologicznie i w rezultacie — odróżnić zdarzeń losowych od tych, które wynikają z konieczności.[39] Nie ma szans na definitywną interpretację tekstu, niezależnie czy za ów tekst uznamy neutrinowy przekaz, antybiografię Hogartha, jego relacje o Projekcie, wydany przez Thomasa Warrena tekst relacji Hogartha, czy całość powieści Stanisława Lema.

Niewiele konkretnych danych pojawia się na tle owej przenikającej wszystko niepewności. Pierwsze i — jak się okazuje — ostatnie odkrycie, które wnosi Hogarth do sprawy odczytania przekazu, to wykazanie, że ma on matematycznie zamkniętą strukturę. Zamyka się „jak od-

[37] Tamże, s. 65.

[38] Przykład intrygującej reakcji na ten brak jednolitości znajdziemy w artykule Petera S. Beagle'a *Lem: Science Fiction's Passionate Realist*, „New York Times Book Review", March 20, 1983, s. 7 i 33.

[39] Monod omawia pojęcie „teleonomii" w wywodzie, w którym formułuje językiem biologii te same problemy, które napotyka Hogarth, kształtując swój tekst (J. Monod, op. cit., s. 19–38).

graniczony od reszty świata przedmiot albo jak kołowy proces" — powiada Hogarth i dodaje zaraz: „mówiąc ściślej, jak o p i s, jak m o d e l takiej rzeczy".[40] Można w głosie Hogartha odczuć nostalgiczną tęsknotę za utraconym a bezproblemowym światem języka referencjalnego. Ustalając, że list jest w sensie formalnym zamknięty, Hogarth istotnie ogranicza wykaz jego potencjalnych cech. Dowodzi on umiejętnie, że jest to „opis zjawiska". Ale gdy badawcze zespoły ustalają stereochemiczne „znaczenia" symboli przesłania, tekst nieuchronnie otwiera się znów na działanie przypadku.

Z tych ustalonych znaczeń uczeni potrafią skonstruować substancję materialną. Czy jest ona tym, co list miał opisywać, pozostaje jednakowoż problematyczne, ponieważ nie sposób się upewnić, że określone znaczenia odpowiadają symbolom listu. Substancja może być prawidłową materializacją tekstu lub jego kompletnym wypaczeniem, odbijającym jedynie antropomorficzne odchylenie swych twórców. Niejasność zwiększana jest jeszcze przez nieokreśloność celów, jakim służyć może substancja. Jestże to miraż o wysokiej złożoności, odsłaniający sekrety nieznane dotąd ziemskiej nauce? A może to pierwszy krok na drodze realizacji planu opanowania naszej planety przez Nadawców? Dwuznaczność wpisana jest w imiona, jakie uczeni wybierają dla owej substancji. Biofizycy nazywają ją „żabim skrzekiem", biologowie — „Władcą Much". Równie niejasne jest, czy substancja służyć ma tworzeniu, czy niszczeniu, jak to, czy uformował ją ślepy traf, czy świadome projektowanie.

Trzecia spośród danych wynika z formy listu; gdy tylko odkrywa się, że promieniowanie tworzące przekaz emitowane jest w takim dokładnie przedziale częstotliwości, by wpływać dodatnio na rozwój dużych molekuł białkowych. Gdyby obecne było w czasach młodości Ziemi, mogłoby w znaczący sposób zwiększyć szanse rozwoju życia na planecie. Jest ono, innymi słowy, biofilne. Wychodząc z przesłanek znanych badaczom literatury, Hogarth utrzymuje, że skoro f o r m a listu sprzyja życiu, to również t r e ś ć jego musi nieść dobro. Lekceważy więc mniemanie, że list mógłby być wysłany w złych zamiarach, że mógłby np. zawierać receptę na taką formę życia, która — zmaterializowana — opanowałaby zaraz planetę. Jednakże nie dysponując żadnym kontekstem listu, Hogarth przyznaje, że jego ufność w zasadniczą dobroć

[40] *Głos Pana*, s. 97.

Nadawców opiera się na wierze, nie na faktach. Choć zatem jest coś niecoś, co można o liście powiedzieć, trochę faktów i namacalnych produktów z jego treści wywiedzionych, znaczenie jego pozostaje niejasne.

Z tej niepewności przychodzi najpoważniejsza dla Hogartha próba wiary. Zdarza się to, kiedy jego kolega i przyjaciel, Donald Prothero, zamyśla poddać „żabi skrzek" temu samemu neutrinowemu promieniowaniu, z którego owa substancja powstała. W ten sposób przesłanie zostało skierowane na siebie samo w procesie kołowej dialektyki, przypominającej te wchodzące w siebie kręgi, które stanowią powracający wciąż konstrukcyjny motyw powieści. Centralne położenie tej kwestii na tle całej książki sugeruje, że będzie to decydujący eksperyment. Tak istotnie jest. Napromieniowany neutrinową falą „żabi skrzek" wyzwala ogromną energię, która — gdyby nadać jej odpowiednio wielką skalę — mogłaby przeistoczyć się w „broń ultymatywną" — zagrażającą zniszczeniem życia na Ziemi.

Wraz z tym odkryciem wątpliwości etyczne zawarte w relacji Hogartha osiągają szczyt. Obrońca pokoju, Hogarth, od początku podejrzewał, że za Projektem stoi Pentagon. Podejrzenia jego wzrosły, gdy ujrzał, jakie ograniczenia swobody narzucono personelowi Projektu. Gdy Hogarth przyłączył się doń, z konieczności przybył również do tajnej pustynnej bazy, w której był on realizowany. Psychiczna niewygoda i niesmak, który bohater odczuwa wobec tajności Projektu, manifestują się fizycznie poprzez klaustrofobiczną reakcję na zamknięty charakter badawczego ośrodka. Teraz jednak on sam i Prothero odkrywają, że są zmuszeni do zawiązania spisku w celu zbadania możliwości stwarzanych przez nową broń, wiedzą bowiem, że dokonanie tego samego odkrycia przez innych jest tylko kwestią czasu. W miarę jak wchodzące w siebie kręgi zacieśniają się coraz bardziej w opresywne zamknięcie, konspiratorzy wpędzeni zostają w położenie, w którym sami robią to, co przerażało ich najbardziej jako możliwe działanie innych. Paniczny strach przed skutkami, jakie ich odkrycie pociągnie dla świata, skłania ich do desperackich prób zapanowania nad sytuacją. Hogarthowi świta przelotnie myśl, by ogłosić się dyktatorem całej planety, używając broni, by w y m ó c pokój na ludzkości. Szybko orientuje się jednak, że takie paradoksalne otwarcie pudełka, w którym tkwił, prowadziłoby tylko do eskalacji przemocy i jeszcze bardziej klaustrofobicznego zamknięcia.

Istota pułapki, w jakiej znajduje się Hogarth, polega na oddziaływaniu okoliczności — tak przymusowych, że całkowicie determinują działania, niezależnie od indywidualnych motywów czy przekonań. Hogarth wyobraża sobie ponuro, że Pentagon ufundował badania Projektu, ponieważ żywił nadzieję, że doprowadzą one do odkrycia broni. Jest taki świetny moment w powieści, kiedy ktoś przekonuje go, że Pentagon zaangażował się w sprawę, ponieważ b o i s i ę odkrycia broni i nie może podjąć ryzyka, że mogłoby się to stać bez jego kontroli. W ten sposób Pentagon, podobnie jak Hogarth i Prothero, ukazany jest jako ofiara przymusowych okoliczności, sytuacyjnego kontekstu, który popycha go ku unicestwieniu całego globu, niezależnie od tego, co sami jego przywódcy mogliby chcieć zrobić.

Z takich oto subtelności składa się powoli obraz całości społeczeństwa przyłapanego przez przymusowy kontekst okoliczności, które determinują sposób odczytania jego tekstów. Kiedy Prothero pisze do przedstawicieli rządu, nalegając, by informacje o Projekcie przekazano Rosjanom, i proponuje, by obie nacje pracowały wspólnie nad złamaniem kodu, jego memoriał powoduje tylko, że staje się on obiektem podejrzeń. Wojskowi odmawiają rozpatrzenia jego planu, gdyż są przekonani, że Rosjanie tylko u d a w a l i b y współpracę, powołując tymczasem w sekrecie drugi, rzeczywisty zespół badawczy. Prothero jest oburzony odpowiedzią. Jednakże prawdopodobieństwo takiego obrotu sprawy zostaje pośrednio potwierdzone, gdy Hogarth odkrywa, że Pentagon dokładnie to samo zrobił z nimi. Jak się w końcu dowiaduje, nie ma jednego Projektu, lecz dwa; *His Master's Voice* dublowany jest przez drugi, jeszcze ściślej utajniony projekt, zwany odpowiednio do tego: *His Master's Ghost*[41]. Dublowanie — wraz z zawartą w nim sugestią samo-odbicia — uwypukla fakt, że tekst ludzki realizuje się tak, jakby był pustką pozbawioną treści, gdy tylko umieści się go w kontekście dostatecznie przymusowych okoliczności.

Dla Hogartha, złowionego w pułapkę kontekstu, który zdaje się wieść nieuchronnie jego i wszystkich innych prosto do zniszczenia świata, jest to punkt najgłębszy, nadir jego doświadczeń. To jakby koszmar matczynej śmierci wracający w zogromniałej formie. W czasie długiego, pijackiego czuwania przy zwłokach ludzkości próbuje on razem ze

[41] Tamże, s. 162 (w oryginale u Lema konkurencyjny projekt nosi nazwę *Ghost Voice* — przyp. tłum.).

swym powiernikiem przedstawić sobie, jakie zdarzenia losowe, jakie przypadki ukryte w historii rasy spowodowały powstanie współczesnego kontekstu okoliczności. W swej antybiografii Hogarth dostrzegł wpierw, że przypadek może być sposobem zwalczenia zła, potem doszedł do wniosku, że przypadek i konieczność są nierozdzielne. W tym momencie przypadek stał się dlań nie tylko koniecznością, lecz także i złem. Dialektyka zmieniła się w błędne koło.

Wyjście ponad czy poza nie jest zazwyczaj odwrotem od owego wniosku, lecz jego dalszą inwersją. Niezdolna do wymknięcia się swemu przymusowemu kontekstowi, ludzkość zostaje zbawiona przez to, co Hogarth interpretuje jako triumf tekstu nad kontekstem. Wtedy, gdy przyszłość rysuje się w najciemniejszych barwach, Prothero odkrywa, że dokładność lokalizacji eksplozji zmniejsza się proporcjonalnie do wzrostu jej siły, czyniąc efekt Trexu niemożliwym do wykorzystania w charakterze broni. Hogarth przychodzi do wniosku, że był to błąd przekładu, obciążający „łupieżczą" ziemską naukę, która dopuściła możliwość istnienia w kodzie przepisu na broń. Wierzy on, iż broni nie udało się skonstruować, gdyż Nadawcy umieli stworzyć tekst nie dający się sfałszować ani użyć wbrew ich intencjom, przesłanie tak odporne na opaczne tłumaczenia, że nawet niewolący kontekst światowej wojny nie mógłby pozbawić go jego pozytywnej, przychylnej otoczeniu wymowy. Tak samo jak zagrożenie ultymatywną bronią odtworzyło w powiększonej skali pierwsze osobiste spotkanie Hogartha ze śmiercią, tak tekst Nadawców osiąga w kosmicznych wymiarach rozwiązanie, jakiego szukał uczony, kiedy poświęcił swe życie studiom nad przypadkiem. Nadawcy ratują ludzkość przed zagrażającym jej unicestwieniem, ponieważ zapanowali nad przypadkiem.

Mamyż zaaprobować ten wniosek? Jak przyznaje Hogarth, niekoniecznie jest on prawidłowy, a inne wyjaśnienia także są możliwe. Pozostaje on dla Hogartha aktem wiary, przekonania, że etykę można uzdrowić, gdyż przypadek daje się kontrolować. Potem jednak Hogarth także kontrolę nad przypadkiem umieszcza w centralnym punkcie swego życia — tak iż jego wnioski na temat „listu" stają się podejrzanie podobne do wniosków na temat życia. To jasne, że dla Lema odpowiedź jest bardziej skomplikowana niż ta, której — w swych optymistycznych konkluzjach — trzyma się Hogarth; dlatego, że niejasności, które Hogarth pokonuje aktem wiary, rosną, w miarę jak powieść zmierza ku zakończeniu.

Na ostatnich stronach opowiada się, co zaszło, gdy uczeni z projektu *His Master's Ghost* przybyli, aby zaprezentować swoje interpretacje neutrinowego przesłania. Podczas gdy badacze z *His Master's Voice* przyjmowali, że neutrinowa emisja jest listem, który dowodzi istnienia Nadawców, ci z *His Master's Ghost* pracowali przy założeniu, że przekaz jest takim przesłaniem, które ma formę, ale nie ma treści, lub takim, które nie ma Nadawcy. Te alternatywne możliwości podważają wiarę czytelnika (jeśli nie samego Hogartha), że ludzkość została uratowana, ponieważ Nadawcy umieli trzymać w ryzach przypadek. Może istnieć Głos lub może istnieć tylko Duch. Etyka może lub nie może rodzić się z próżni. Co więcej, zwierciadlane odbicia pomiędzy nazwami poszczególnych projektów a wypływającymi z nich wnioskami (projekt *Voice* przyjmuje, że istnieje Nadawca, projekt *Ghost* — że go nie ma) wzmacniają podejrzenia, że każdy projekt siebie raczej odczytuje z przesłania niż odszyfrowuje to, co w nim naprawdę tkwi.

Te zwierciadlane samo-odbicia i niejasności, jakie one powodują, potrzebne są, by nas upewnić, że przestrzeń tekstualna nie może nigdy ulec definitywnemu zamknięciu. Bo jeśli Nadawcy b y l i zdolni kontrolować przypadek, to czyż sam kosmos nie stanie się kiedyś opresywnym zamknięciem? Tylko dlatego, że przesłanie pozostaje zagadką, wszechświat może być otwarty zarówno na chaos, jak na porządek, na przypadek i na konieczność. Tylko dlatego, że w centrum tekstu zieją dziury, potrzeba odrzucenia pisarstwa może być spleciona z kontynuacją tworzenia. Spotkanie z chaosem jest dla Lema nie tyle obrzędem, ile niejasną potrzebą.

Dialektyczne wplecenie chaosu w porządek służy zarówno jako znak przywiązania Lema do swego czasu, jak też stanowi piętno jego indywidualności. Z jego zainteresowaniem dla chaosu, dla tekstualnego rozsiania, Lem związany jest silnie z nowymi paradygmatami wiedzy. Choć z jego naciskiem na racjonalną konsekwencję i ścisłą ekstrapolację ze znanych faktów może być uważany także za skłóconego z postmodernistyczną aurą. Umieścić go po stronie którejkolwiek z tych skrajności oznacza w istotnej mierze nie widzieć go wcale, ponieważ pisarstwo jego wypływa właśnie z napięcia pomiędzy tymi sprzecznościami. Lem znajduje się na krawędzi, zawieszony między starym a nowym paradygmatem, ale nie przynależy żadnemu, gdyż umyka syntezie proponowanej przez ten nowy, a jednocześnie ujawnia sprzeczności, których ten stary nie umie dostrzec. Jego dzieło świadczy, że podczas

zmiany paradygmatów ewolucja zachodzi nie w drodze jednej, generalnej transformacji, ale poprzez złożony szereg kompromisów wynegocjowanych w poszczególnych miejscach.

Wkład Lema w dwudziestowieczne spotkanie z chaosem polega na odsłonięciu (być może mimowolnym) pewnej dwuznaczności w obrębie teorii chaosu, której nie poświęcono dotąd należnej uwagi. Jak zaznaczyłam wcześniej[42], teoria ta jawi się rozdwojona: sławi opór, jaki chaos stawia racjonalizacji — i zarazem stara się ów opór przełamać. Jako podstawy swego kunsztu Lem używa podobnej opozycji. Z tego względu daje sobie radę z dwuznacznością, o której większość teoretyków chaosu dopiero zaczyna myśleć. Szczególnym jego osiągnięciem jest wykorzystanie napięcia pomiędzy chaosem i ładem do stworzenia przestrzeni pisania, której nie można zawrzeć wewnątrz jej własnych, samo-zacierających się granic. Możemy wytropić ślady dialektyki, idąc za ruchem pióra, lecz sama dialektyka nie jest nigdy zapisana — zawsze sama pisze.

przełożył Jerzy Jarzębski

[42] Autorka ma tu na myśli początkowe rozdziały swej książki *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca and London 1990. W skład tego tomu wszedł zamieszczony tu artykuł o Lema „przestrzeni pisania" (przyp. tłum.).

Od redakcji: *Dziękujemy pismu „Science-fiction Studies" za zgodę na publikację polskiego tłumaczenia niniejszego artykułu.*

Istvan Csicsery-Ronay, Jr.

Modelowanie Chaosfery: Stanisława Lema rozmowy z Obcymi

Rozumowanie karuzelowe

Jeśli istnieje jakiś jeden temat przenikający wszystkie dojrzałe utwory Stanisława Lema, to jest nim problem „karuzelowego rozumowania". W takim czy innym stopniu, w rozmaitych wersjach, na sposób groteskowy, żartobliwy, realistyczny czy dyskursywny, w postaci sformułowanego dosłownie dylematu lub wpisanego w utwór ukrytego sensu, pisarstwo Lema powraca nieustannie do owego problemu, który jest dlań zasadniczym paradoksem zarówno twórczości literackiej, jak naukowego poznania. „Rozumowanie karuzelowe" — podług Lema fikcyjnego rzecznika, matematyka Hogartha z *Głosu Pana* — polega na prowadzeniu wnioskowania wewnątrz logicznego systemu aż do punktu, w którym przesłanki i konkluzje zamienią się miejscami. W miarę jak kręci się owa karuzela, myśliciel odkrywa, iż przesłanki zależą w niej od konkluzji, że myślenie w jej obrębie polega na składaniu tam i na powrót elementów i operacji póki dowodzenie i założenia nie staną się wzajem nieodróżnialne.

Dla Lema, jak i dla Hogartha, „rozumowanie karuzelowe" jest skazą obecną we wszelkich filozoficznych modelach świata, jako że „nie

odwołują się one do jakichkolwiek czynników rozstrzygających w obronie postawionych hipotez".[1] Filozofowie, mówi Hogarth, starają się określić pozycję intelektu ludzkiego pośród rzeczy przez uznanie siebie za „wzorzec absolutny całego gatunku"[2]; inaczej niż w przypadku uczonych, myślenie ich nie zderza się „z twardym skupieniem faktów, które je trzeźwią i korygują"[3]. Bez takiego „twardego skupienia" rozum nie ma żadnego horyzontu, podług którego mógłby się orientować, żadnego systemu różnic, który byłby dla niego sprawdzianem.

Naukowa racjonalność wymyka się z błędnego koła tak długo, jak długo ma do swej dyspozycji „fakty". Ale — jak dobrze wie Hogarth, nawet zgłaszając swe pretensje — żadne fakty nie istnieją naprawdę poza łonem, matrycą, z której wyrastają, tj. poza racjonalnymi założeniami nauki. Kiedy uczeni napotykają zjawiska kompletnie nieznane, niemożliwe do uporządkowania — anomalie, Obcych, chaos — oni także stają się filozofami na karuzeli. Lem — fantasta metodologii — specjalizuje się w wymyślaniu takich zbijających z tropu anomalii. Jego fantastyczni uczeni mogą rozwiązać owe racjonalne zagadki — takie jak planetarny ocean Solaris, „gwiezdny list" z *Głosu Pana*, „topozofia" z *Golema XIV*, cywilizacja Kwintan z *Fiaska* i wiele innych — i kojarzyć ich elementy zgodnie ze skutecznymi dotychczas normami nauki, ale wynikająca stąd wiedza jest złej wiary, bowiem tajemnice dotyczą nie szczegółów, ale samych podstaw naukowego rozumu. „Karuzela", co więcej, nie musi się ograniczać do jakiejkolwiek dyscypliny bądź etyki. Mając na uwadze wielką rozmaitość ożywianych przez etyczne lub ideologiczne zaangażowanie teoretycznych modeli, których dostarcza historia poszczególnych nauk, poszukiwanie właściwej kombinacji hipotez i norm prowadzi do relatywizacji i dewaluacji ich wszystkich. Stąd bierze się powracający motyw informacyjnego labiryntu, w którym błądzą bohaterowie Lema: biblioteka w *Solaris*, splątany gąszcz informacji w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, karuzela hipotez w *Głosie Pana*; osiąga on kulminację w antologiach zmyślonych tekstów z *Doskonałej próżni* i *Wielkości urojonej*. W obliczu

[1] I. Csicsery-Ronay, Jr. *Twenty-Two Answers and Two Postscripts: An Interview with Stanislaw Lem*, transl. M. Ługowski, „Science Fiction Studies", Vol. 13, Part. 3, November 1986, s. 250.

[2] S. Lem *Głos Pana*, w: *Głos Pana*; *Kongres futurologiczny*, Kraków 1973, s. 36.

[3] Tamże, s. 35.

naprawdę obcych rzeczywistości i chaosów nauka ma do zrobienia niewiele ponad potwierdzenie ich istnienia.

Chaosfera

Katherine Hayles opisała „dialektyczny" związek między charakterem zamkniętym a otwartym tekstu w pisarstwie Lema jako nieustanny ruch od jednej do drugiej krańcowości, ruch, w którym logiczne rozwinięcie każdej zasady prowadzi do jej podważenia:

> Obojętne, czy tekst zaczyna się od porządku, czy losowości, od referencjalności czy samozwrotności, pod koniec oba przeciwieństwa za pośrednictwem dialektyki splatają się tak ciasno, że niepodobna ich rozwikłać.[4]

Ten splot przeciwieństw stanowi inną wersję rozumowania karuzelowego. Lem używa terminu „dialektyka"[5], zabarwiając go jednak ironią — ponieważ dynamika dialektycznej gry wewnątrz jego dzieł ma charakter implozywny. Opozycje kategorialne wytwarzające pole znaczeń raczej stapiają się z sobą niż rozwijają tekst — lub naukę, do której tekst chciałby się odnosić. Niczym Heglowska dialektyka Ducha Rozumu, ta Lemowa również ma swego „ducha", popychającego ją ku absolutnej samoświadomości. Dialektyka Lema wszelako jest parodią Heglowskiej.[6] Lemowy duch jest Duchem Racjonalizacji, wiodącym myśl z nieubłaganą logiką do zamknięcia się w sobie, w szczelnym pęcherzu solipsyzmu i wyrażaniu się tylko poprzez echa, odbicia i repliki siebie samej.

Nauka — to, do czego odnoszą się i czym zajmują Lemowe gry tekstualne — dotknięta jest tym samym procesem przenikania się przeciwieństw, który Katherine Hayles odnajduje w pisarstwie Lema. Zasadnicze różnice kategorialne, którym zawdzięcza istnienie naukowa teoria poznania i cała kultura naukowa — przestrzeń, czas, relacje matematyczne — rozmywają się, gdy ich horyzont zapada się do

[4] N. K. Hayles *Chaos jako dialektyka: Stanisław Lem i przestrzeń pisania*, s. 13 w tym numerze. Esejowi temu wiele zawdzięczają moje rozważania.

[5] Por. S. Lem *Chance and Order*, transl. F. Rottensteiner, „The New Yorker", January 30, 1984, s. 88.

[6] Por. uwagi J. Jarzębskiego na temat drwin Lema z Heglowskiego racjonalizmu w szkicu *Stanisław Lem's „Star Diaries"*, transl. F. Rottensteiner and I. Csicsery-Ronay, Jr., „Science Fiction Studies", Vol. 13, Part 3, November 1986, s. 370.

wewnątrz systemu. W świecie, w którym punkty wyjścia przeistaczają się w cele (jak w przypadku naukowo-„topozoficznych" badań w *Solaris*, *Głosie Pana*, *Golemie XIV* i wielu innych utworach), gdzie zawartość przemienia się w pustkę (tak jest z nie do odszyfrowania gęstym „Przesłaniem" w *Głosie Pana*), tożsamość w różnicę (np. w burleskowej *Podróży siódmej* Ijona Tichego), przestrzenny kosmos w temporalny moment (jak w rozgrywce Kosmicznych Graczy z *Nowej Kosmogonii*), a informacja staje się masą i energią (przekroczywszy „barierę Dońdy" w *Profesorze A. Dońdzie*), otóż, w świecie tym postacie Lema prześladowane są przez parodystyczne dopełnianie się historii.
Zamiast systematycznego ujednolicenia ontologicznych opozycji, które splotłyby wszystko w rozumnej samoświadomości, uczeni Lema doświadczają samoświadomości jako izolacji od realnego świata w obrębie wypracowanych przez siebie granic systematycznej racjonalizacji. Skoro zasadnicze różnice rozmyły się i zostały zawarte w polu racjonalizacji, nie da się już powołać logicznego systemu — matrycy, języka, zunifikowanej nauki — który można by weryfikować w odniesieniu do czegoś kompletnie odeń różnego i autonomicznego. System stał się tak sam w sobie zawarty, że nie ma już nic poza nim, żadnego tła, podłoża ani żadnej rzeczy, z którą wszedłby w relację. Nie znajduje się nigdzie, w żadnym konkretnym czasie, nieporównywalny do niczego. Staje się singularnością, w której *ratio* wstępuje w chaos absolutnej nie-relacyjności. Staje się chaosferą.

Nauka fantastyczna

Nauka fantastyczna Lema pozwala na trzy możliwe postawy wobec owej singularyzacji. Na jednym biegunie znajdują się Konstruktorzy. Owi technolodzy sztucznej inteligencji, „personetyki", „fantomatyki", „imitologii"[7] traktują otaczający chaos jako próżnię, na którą rzutują modele ludzkiej świadomości. Są „twórcami" nowych rzeczywistości, w obrębie których ich samoprojektujące konstrukcje

[7] „Personetyka" to nauka o konstruowaniu sztucznych, czujących istot sposobem cybernetycznym (por. *Non serviam*); „fantomologia" to studium na temat sztucznych rzeczywistości „dla bytujących w nich istot rozumnych, w żaden sposób nieodróżnialne od normalnej rzeczywistości, ale podlegle odmiennym niż ona prawom" (S. Lem *Summa technologiae*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1967, s. 254); „imitologia" poświęcona jest konstruowaniu informatycznych imitacji naturalnych zjawisk (tamże, s. 246–253).

także udają wolność — tj. niewiedzę o własnym pochodzeniu i paralogicznych sprzecznościach pomiędzy logicznymi operacjami, które (ludzkiemu) systemowi wiedzy pozwalają wykroczyć poza ograniczenia gödelizacji.[8] Stąd owe konstrukcje — począwszy od „personoidów" z *Non serviam* i homunkulusów z *Doktora Diagorasa*, a skończywszy na sztucznych istotach z *Formuły Lymphatera* i *Golema XIV* — są stworzeniami z takiego uniwersum, które jest „w pełni racjonalne", ale w którym one „nie są (...) jego w pełni racjonalnymi mieszkańcami"[9]. Jakkolwiek istnieje obietnica samoorganizacji i także transcendencji[10], owo samoprojektujące modelowanie prowadzi nieuchronnie do złej nieskończoności, implozywnego przedłużenia dookolnej chaosfery, nie zaś do wyzwolenia kreacji po to, by znaleźć jej nowe podstawy. Modelowanie owo, co więcej, nie potrzebuje rozwijać się „do wewnątrz", w kierunku coraz to lepiej kontrolowanych realności skonstruowanych wewnątrz „skrzyń" — modelowanie może także kierować się „wzwyż". W *Nowej Kosmogonii* nieokreśloność praw kosmosu tłumaczy się jako skutek ruchów czynionych przez metagalaktyczny zespół Graczy. Problem pochodzenia odłożony został na czasy poprzedzające stworzenie Graczy, a egzystencja ludzka staje się ruchem w grze, wywodzącym się z pomocniczych, na zawsze nieodgadnionych reguł.

Na drugim biegunie znajduje się poszukiwanie „dziur w Absolucie".[11] Tutaj wprowadzenie przypadku pozwala hiperlogicznemu systemowi zorganizować się wokół „zagadki", która jest dlań z samej zasady niedostępna — chyba że jako nieprzyswajalna obcość. W ten sposób inna znów szkoła fantastycznych uczonych Lema wykorzystuje losowość. Mamy tu upartą pogoń inspektora Gregory za sprawcą zbrodni w „statystycznym" utworze gatunku fantasy — *Śledztwie*, podobne, lecz oparte całkowicie na ciągu przyczynowo-skutkowym poszukiwanie prowadzone przez eks-astronautę Adamsa w *Katarze*, wpisaną nieodłącznie w projekt „Głosu Pana" niepewność, czy przesłanie jest intencjonalnie stworzonym obiektem, czy nieznanym procesem naturalnym. Wszelako losowość nie może spowodować otwarcia hiperracjonalnego systemu, gdyż nie może ona mieć nigdy postaci relacyjnej, *ratio*. I w samej

[8] Por. S. Lem *Non serviam*, w: *Bezsenność*, Kraków 1971, s. 147.
[9] Tamże, s. 148.
[10] Por. N. K. Hayles, op. cit.
[11] Por. S. Lem *Głos Pana*, s. 22.

rzeczy Lem nie wierzy, że pozostaje ona kiedykolwiek nie przyswojona. Poza być może *Śledztwem* (i — na modlę satyryczną — *De Impossibilitate Vitae. De Impossibilitate Prognoscendi* z *Doskonalej próżni*), powieści o przypadku próbują rozstrzygnąć problem, jaki losowość stawia w dziedzinie konstrukcji narracyjnej przez rozluźnienie jej — jak w przypadkowym odkryciu łańcucha przyczyn i skutków w *Katarze* — albo przez ukazanie, jak sami uczeni usprawiedliwiają jej obecność w swych systemach (np. w kosmogonicznych teoriach *Nowej Kosmogonii* i *Głosu Pana*).

Szczególną rolę, jaką odgrywa losowość we współczesnej prozie, omawia Lem w swej *Metafantazji*. Twierdzi tam, iż ostatnim zespołem norm, który pisarze mogą próbować przekroczyć w swoich utworach, jest wszechwładny system przyczynowo-skutkowego wyjaśniania właściwy konwencjonalnej nauce.

> Jeśli przyjmiemy, że nie jest zadaniem literatury dawać ostateczne wyjaśnienia tego, co prezentuje, lecz raczej zgadzać się na autonomię pewnych tajemnic niż wikłać się w tłumaczenia, to najbardziej tajemnicza ze wszystkich możliwych zagadek jest seria czysto losowa.[12]

To uzasadnia takie supernowoczesne eksperymenty, jak *chance-poetry*, *cut-ups*[13] czy losowe uporządkowanie sekwencji w niektórych utworach Robbe-Grilleta. Ale tajemnica tkwiąca w przypadku, zamierzona jako środek wyzwalający dzieło przez podkopanie jego nadokreślającego kontekstu kulturowego, sama zostaje podkopana przez określoność, zamknięty charakter tekstu. Czytelnik wie, że przypadek jest produktem autorskiego projektowania, a co za tym idzie — pewną intencjonalną procedurą, nie zaś „czymś realnym". Miast otworzyć pole znaczeń na przypadek, dzieła takie — i takaż fantastyczna „chaosologia" — u d a j ą tylko chaos, ukazując go jako pożyteczny nieporządek w służbie ekspansywnego, determinującego porządku.

Obie te formy modelowania — konstruowanie chaosu poprzez nieskończoną projekcję porządku i usuwanie przypadku przez jego symulację w szerszym kontekście — wzmacniają siłę, z jaką chaotyczna

---

[12] S. Lem *Metafantasia*: *The Possibilities of Science Fiction*, transl. E. de Laczay and I. Csicsery-Ronay, Jr., w: *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy*, ed. F. Rottensteiner, San Diego, New York, London 1986, s. 187.

[13] *Cut-ups* to pewien rodzaj poetyckiej techniki *collage'u*, propagowany zwłaszcza przez Williama Burroughsa (przyp. tłum.).

singularność podtrzymuje się i w sobie zwiera. Lem wprowadza inną jeszcze formę fantastycznego modelowania, utrzymującą równowagę pomiędzy tymi dwoma skrajnościami. Polega to na jednoczesnej zgodzie na „dziury w Absolucie" — i zarazem na formę relacji, która owe dziury uczyni istotnymi dla człowieka. Chodzi tu o komunikację z Obcymi, spotkanie rozumu ludzkiego z innymi umysłami, które są zasadniczo odmienne, choć dzielą z ludzkimi umiejętność — i może potrzebę — tworzenia modeli. Pogoń za urzeczywistnieniem pozaziemskiego kontaktu, ożywiająca tak wiele spośród najlepszych utworów Lema — od *Solaris* i *Głosu Pana* po *Summae technologiae* — to nie tyle poszukiwanie gruntu dla rozkwitu rozumu lub dla absolutnej Inności, ile szukanie tego, co odmienne, wobec czego — w opozycji — ludzka świadomość mogłaby się ustanowić. Obcy jest dla rodzaju ludzkiego jedyną szansą nawiązania stosunków nie mieszczących się w obrębie chaosfery.

Modelowanie w twórczości Lema może być tylko pasywnym odczytywaniem natury lub aktywnym wznoszeniem konstrukcji, która narzuci naturze pewien sposób zachowania. Obie te orientacje zasadniczo prowadzą do antropomorficznej projekcji siebie samego, gdyż żadna nie wykracza poza świat określony z pomocą ludzkich kategorii. Istnieje także trzeci sposób: bezpośredni apel do natury. Ta forma modelowania ukazuje naukę jako działalność w Heisenbergowskim stylu: zadawanie naturze pytań tak, by udzielała specyficznych odpowiedzi na specyficzne pytania.[14] U Lema jednak owe pytania stają się uniwersalne. W jego powieściach o kontakcie z Obcymi modelowanie pełni rolę zarówno podstawy, jak i horyzontu. Uczeni-protagoniści przeszukują wszechświat w pogoni za oznakami świadomego projektowania i intencji innej niż ich własna, przestrzegając zazwyczaj surowych reguł empiryzmu. Ich celem jest zbudowanie porozumienia, nie zaś oceaniczne stapianie się z fantastycznymi demiurgami, wymagającymi samozniszczenia poszukującego intelektu.[15] Ponieważ ludzkość w swej fazie autoewolucyjnej jest dla Lema gatunkiem konstruującym się we własnym zakresie,

[14] Por. W. Heisenberg *The Philosophic Problems of Nuclear Science*, New York 1952, zwł. s. 73.

[15] Tu leży sedno Lemowej krytyki powieści Stapledona *Star Maker* (por. S. Lem *On Stapledon's „Star Maker"*, transl. I. Csicsery-Ronay, Jr., „Science Fiction Studies", Vol. 14, Part 1, 1987, zwł. s. 4).

skazanym na podejmowanie decyzji o swym własnym losie, nie można oczekiwać porozumienia z istotą, która nie jest zdolna do samo-konstrukcji, przynajmniej podczas trwania jej dialogu z ludzkością. Istoty ludzkie mogą mieć nadzieję na wydobycie odpowiedzi jedynie od kogoś, kto żąda jej też dla siebie. Lemowi poszukiwacze starają się o lepsze efekty, wchodząc w dialogi swobodnie, nie zaś kosztem świadomości i samokontroli. Aby zachować autonomię, porozumienie musi mieć jakąś konstrukcję, musi być dialogowe. Może się to stać tylko za pośrednictwem modeli komunikacji.

Jeśli nawet rozum jest zjawiskiem normalnym we wszechświecie, może on mieć różne formy. W prozie Lema istnieje jedna tylko forma naturalnie ewoluującego rozumu, która może trwale zainteresować: analogiczna do naszej śmiertelna samoświadomość dzieląca z nami przekonanie o swej niedoskonałości, niewiedzę o swych przeznaczeniach i mająca zdolność manipulowania rzeczami (a przynajmniej środkami komunikowania się). Rozum, z którym możemy się porozumieć, musi mieć intelektualną wyobraźnię, umiejącą wyznaczyć sobie zadania[16] i modelować je. Musi mieć zdolność wyobrażania sobie wszechświata jako całości, w której partycypuje inteligencja — i pewność, że jego obraz jest nieuchronnie niekompletny, że może on (ów rozum) najwyżej tylko modelować sobie chaosferę. Jedynie takie istoty stwarzają szansę wykraczania poza siebie modelowaniem, które może prowadzić do kontaktów z Obcymi lub, w najgorszym razie, do przekonania, że takie kontakty mogłyby się przydarzyć — kiedyś, komuś, jeśli już nie nam. W dalszym ciągu rozważań naszkicuję, jakie drogi ucieczki z chaosfery proponują trzy spośród najważniejszych utworów Lema na temat pozaziemskiego porozumienia: romantyczny kontakt z *Solaris*, nieokreśloność *Głosu Pana* i diabelska repryza tego wątku w ostatniej powieści Lema — *Fiasku*.

„Solaris": Model ludzki

W pierwszym znaczącym utworze Lema, *Solaris* (1960), chaosferę reprezentuje solarystyka — wynik spotkania ziemskiej nauki z gigantycznym, obdarzonym zdolnością odczuwania, koloidal-

[16] Por. M. Minsky *Why intelligent aliens will be intelligible*, w: *Extraterrestrials: Science and Alien Intelligence*, ed. E. Regis, Jr., Cambridge 1985, s. 126–127.

nym oceanem z planety Solaris. O planecie wiadomo, że ma niezwykłą zdolność samoregulacji. Kieruje zarówno procesami w wielkiej skali (kontrolując swą orbitę wokół dwu słońc), jak również mikroprocesami — manipulując polami neutrinowymi, by stworzyć fantastyczne naśladownictwa ludzkich istot. Po odkryciu planety pragnienie zrozumienia oceanu stało się najważniejszym celem naukowych poszukiwań. Lecz w czasach, gdy bohater główny powieści psycholog–solarysta Kris Kelvin przybywa na solaryjską stację badawczą, solarystyka jako program badawczy fatalnie się zdegenerowała. Po stu latach studiów Projekt Solaris wiedzie tylko w ślepe zaułki i paradoksy.

Planeta stawiała naukowej kategoryzacji tak silny opór, że każdy uczony i każda dyscyplina zmuszeni zostali do postąpienia o stopień wzwyż na drabinie złożoności z poziomu dla nich zwykłego – i w końcu nawet do zupełnego wykroczenia poza naukową racjonalność. Najpierw współzawodniczyły bardzo ogólne koncepcje. Biolodzy definiowali ocean–planetę jako gigantyczną, „prebiologiczną" *quasi*-komórkę; astrofizycy — jako nadzwyczaj rozwiniętą strukturę organiczną; planetolodzy podsuwali, że jest on „parabiologicznym" mechanizmem plazmowym; niektórzy uważali nawet, iż jest to po prostu bardzo niezwykła formacja geologiczna. Z punktu widzenia teorii ewolucji zgłoszono hipotezę, że jest to „ocean homeostatyczny", który rozwinął swą władzę pełnej adaptatywnej kontroli nad kosmicznym otoczeniem za jednym skokiem, pomijając fazy komórkowego zróżnicowania.[17]

Niektóre rzeczy określono precyzyjnie: planeta miała kontrolować swój ruch po orbicie bezpośrednio, a rozbieżności w pomiarze czasu odkryto nawet wzdłuż tego samego południka. Ale bardzo niewiele matematycznej pewności dało się uzyskać, gdyż planeta często wpływała na przyrządy pomiarowe, a uczeni nie wiedzieli już dokładnie, co rejestrowały ich odczyty. Solaris działała jako makrokosmiczny generator nieokreśloności.

W „złotym wieku" solarystyki śmiali teoretycy i heroiczni odkrywcy gotowi ryzykować życiem dla zrozumienia tajemnic ustalili, że ocean był w pewnym sensie żywy. Ponieważ jednak planeta nie dawała odpowiedzi na testy solarystów, praca ich coraz bardziej przedzierzgała się w taksonomię, co więcej w dręcząco ironiczną taksonomię — gdyż nic z tego, co wiedziano o planecie, nie miało precedensów w ludzkiej

[17] Por. S. Lem *Solaris*, Warszawa 1962, s. 20–21.

nauce, a wszystkie przydatne tu kategorie musiały być wynalezione od zera, bez materiału porównawczego.

To właśnie w tej fazie solaryści zeszli na powierzchnię planety, by studiować produkty jej wynalazczej inwencji, tak zwane symetriady, mimoidy i asymetriady. Były to gigantyczne, skomplikowane struktury, które wyłaniały się na krótko z powierzchni oceanu. Ani cel ich istnienia, ani konstrukcyjne zasady nie dawały się przeniknąć. Uczeni nie byli w stanie orzec, czy miały one charakter przystosowawczy, odkrywczy, czy estetyczny — każdy jednak z komentatorów zdradzał w ich opisach nieświadome uprzedzenie percepcyjne. Najgłośniejszymi zwolennikami poglądu o inteligencji planety byli odkrywcy, którzy zbliżyli się lub wdarli do tych budzących podziw konstrukcji. Lecz to, co wiodło do artystycznego podziwu — uczonych wpędzało w rozpacz. Głęboka przepaść rozdzieliła tych, którzy chcieli wycofać się z projektu, mniemając iż planeta niejako rozmyślnie odmawia porozumienia, i tych, dla których kontakt z Solaris stał się najważniejszą, decydującą o wszystkim sprawą. Lem w błyskotliwy sposób wiąże to wszystko w coś w rodzaju psychoanalizy nauki. Zdemoralizowani solaryści przypominają odpalonych konkurentów, a ludzi starających się o kontakt tym bardziej rozpala brak odpowiedzi. W końcu planeta zrozumie to lepiej niż sami badacze, wysyłając do nich „z wizytą" wcielenia ich nieuświadomionych erotycznych fantazji i przewin.

Frustracja, z racji niemożności zrozumienia planety, wiedzie stopniowo solarystów do hipotez coraz bardziej psychologicznej natury. Milczenie planety widziane jest przez niektórych jako sygnał autyzmu, inni sądzą, że ocean jest kosmiczną „jogą". Na koniec solaryści skłaniają się ku modelom intencjonalnych zachowań branym z ziemskich religii. Obserwatorzy z zewnątrz słusznie opisują obsesję porozumienia z Innym jako czysto narcystyczną projekcję religijnej manii, pragnienie zjednoczenia z Bóstwem. Dla innych to, czego nie da się sklasyfikować, tłumaczy się jako coś obojętnego lub nawet aktywnie wrogiego. Zysk naukowy ze studiów nad Solaris równa się zeru, gdyż poszczególne dyscypliny koniec końców wzajemnie się znoszą. Unifikuje je na sposób ironiczny ich niepowodzenie w interpretacji Innego. Miriady modeli używanych przez pokolenia solarystów dowodzą, że są one tylko antropomorficznymi analogiami bez żadnego widocznego związku z czującym oceanem. W momencie zupełnego impasu (faktyczny początek akcji powieściowej) okazuje się, iż planeta zadała klęskę całej ludzkiej nauce, wyznaczając

jej nieprzekraczalne granice. Wydaje się, że wiedza stała się zamkniętym w sobie systemem odsyłaczy; jedynym czynnikiem wyprowadzającym z tego systemu jest ludzkie pragnienie kontaktu z jakimś „nie-sobą". Przełom nadchodzi wraz z pojawieniem się „Gości", którzy okazują się zmaterializowanymi formami nieświadomych treści umysłu uczonych. Mówiąc dokładniej, przełomem jest zjawienie się Harey — sztucznej istoty naśladującej młodo zmarłą żonę Kelvina, za której samobójstwo winił się od lat. Harey różni się od innych Gości uczonych ze stacji tym przede wszystkim, że jest najwyraźniej modelem oryginalnej Harey, tzn. prawdziwego człowieka. Odpowiada ona autentycznej Harey na kilka sposobów: jest nieodróżnialna zewnętrznie, próbuje naśladować samobójstwo tamtej i budzi w Kelvinie uczucia miłości i winy. Jest także, jako model, niepodobna w paru punktach do oryginału: dysponuje nadludzką siłą i brak jej pamięci o przeszłym życiu. Fizycznie jest ona wziętą z pamięci Kelvina kopią pod względem f o r m y. Jej sukienka np. nie ma guzików ani zamków (stąd możliwy wniosek, że Kelvin nie poświęcał jako kochanek zbyt wiele uwagi rzeczywistej dziewczynie). Harey–Gość jawi się jako skonstruowany przez ocean model odwzorowujący pamięć Kelvina o prawdziwej Harey. Ale właściwością Gości jest, że im dłużej przebywają ze swymi „gospodarzami", tym większą zyskują autonomię. Sztuczna Harey staje się stopniowo prawie tak ludzka jak Kelvin — świadoma swej niewiedzy o własnym pochodzeniu, zdolna do pomysłowych sądów, gotowa do poświęcenia samej siebie. Zdaje się ona ewolucyjnie przedzierzgać w samoregulujący się solaryjski model ludzkiej istoty. Z punktu widzenia fizyki jest różna — zbudowana z neutrinów zorganizowanych w neutrinowe pole, oczywiście kontrolowane przez planetę. Ale struktura jej autonomicznych zachowań jest wobec zachowań ludzkich izomorficzna.

Modelowanie Harey wydaje się być czynnikiem pośredniczącym pomiędzy Solaris a Kelvinem. Formę nadaje jej Kelvin poprzez nieświadome treści swej pamięci, materiał — neutrinowe pole — najwyraźniej pochodzi od Solaris. Jej funkcjonowanie jako modelu również zdaje się być określane przez ocean — przynajmniej na początku. Ale choć może być ona narzędziem obserwacji, jest najprawdopodobniej narzędziem samoprogramującym się.[18] Jej autonomia — funkcjonalnie konieczna,

[18] Por. R. Philmus *The Cybernetic Paradigms of Stanisław Lem*, w: *Hard Science Fiction*, ed. G. Slusser and E. Rabkin, Carbondale 1986, s. 185.

by wywołać miłość Kelvina i poświęcenie dziewczyny — okazuje się potrzebna solaryjskiemu oceanowi do wprowadzenia eksperymentalnych zmian w nieświadomości Kelvina (lub w czymkolwiek, co — jak innym ludziom — przeszkadza mu w nawiązaniu kontaktu z oceanem). Dla oceanu może być ona modelem uczuć Kelvina i psychologicznych zachowań męskich osobników rodzaju ludzkiego. Dla Kelvina jest ona modelem posiadanej przez ocean potencji modelowania i przez to — rozumienia. Harey jest najdoskonalszym z solaryjskich modeli człowieka, tworzonych przez ocean począwszy od owego groteskowego niemowlęcia wypreparowanego z pamięci Bertona[19] — jednego z pierwszych solarystów, który rozbił się na powierzchni planety — w ramach procesu, nazwanego przez uczonego Messengera „operacją człowiek"[20]. Fakt, że Harey–Gość nie powraca w nowej wersji po jej unicestwieniu (jak to robiły jej poprzedniczki), zdaje się wskazywać, że cel jej wymodelowania został w pełni osiągnięty i można ją teraz usunąć. Należy sądzić, że pewne mocne a odwracające uwagę „negatywne" lub „neutralne" analogie wykazywane przez model — takie jak wzrastająca miłość pomiędzy Harey a Kelvinem i możliwe przyszłe nieporozumienia pomiędzy tymi dwoma w pełni autonomicznymi istotami — mogłyby się rozwinąć, poważnie zakłócając realizowany przez planetę projekt poznawczy.

Jakkolwiek by było, istnienie i zachowanie Harey dowodzi niezwykłej wrażliwości planety w procesach modelowania. Poprzez antropomorficzny model świadomość oceanu zdaje się ustanawiać formę kontaktu z odmiennym światem ludzkich istot. W ten sposób ocean solaryjski okazuje się zdolny do modelowania na wyższym poziomie (imitowanie inteligentnych form organicznych) — niż ludzie. Potrafi on kreować modele najwyższej możliwej klasy: stworzenia mogące działać w sposób coraz bardziej swobodny i których pouczające, płodne teoretycznie działania mogą być realizowane tylko dzięki reakcjom ich ludzkich współ-twórców.

Problem z takim modelem polega na tym, że jego „wierność" nie może być oceniana przez przypuszczalnie autonomiczną, świadomą istotę ludzką bez jakiegoś niezależnego wzorca, do którego obydwa stworzenia

[19] Pomyłka autora szkicu: preparowana była pamięć innego astronauty, Fechnera; Berton tylko obserwował skutki tego zjawiska — por. S. Lem *Solaris*, s. 76–86 (przyp. tłum.).
[20] S. Lem *Solaris*, s. 85.

mogłyby być przyrównane, bez swego rodzaju meta-modelu. Powieść Lema kwestionuje właśnie ową wolność ludzkiej świadomości, jej zdolność poznawania i działania w oparciu o coś odmiennego od antropomorfizmu. Harey–Gość jest modelem człowieka, imitacją, która odbija niepewność ludzkiego poznania, niepewność co do miejsca ludzkości we wszechświecie. Podwaja ona w istocie tę niepewność, co może oznaczać jedną z dwu rzeczy. Albo dalsze przeniesienie, zburzenie znaczenia — w postaci jeszcze jednego pytania bez odpowiedzi, które podsuwa kosmos. Albo — na odwrót — kreację istoty, z którą można nawiązać kontakt uczuciowy, *medium* porozumienia. Człowiek zatem to albo forma chaosu, echo miast odpowiedzi, albo przedstawiciel porządku, posłaniec, odpowiedź na pytanie leżące w samym sercu człowieczeństwa.

Wszystko w *Solaris* zależy od tego, jak rozstrzygniemy tę kwestię, ale ona nie może zostać rozstrzygnięta. Ujednolicony chaos powieściowy nie objawia się w akcji, nie jest przedmiotem opowieści. Ukazuje się raczej w szczelinie pomiędzy dwoma wzajemnie nieuzgadnialnymi, ale równie pociągającymi możliwościami odczytania książki: jako zwykłej powieści o pozarozumowym kontakcie z Innym — i jako ironicznej, autodestruktywnej satyry na taką powieść.[21] W jakikolwiek sposób odczyta się tę książkę, nie można zaprzeczyć, iż kontakt we właściwym dla niej rozumieniu da się nawiązać tylko za pośrednictwem modeli. W *Solaris* ludzka nauka miała szczęście trafić na istotę chętną i zdolną do zainicjowania takiego rodzaju modelowania, który sięga do serc inteligentnych istot, konstruowanych wspólnie modeli komunikacji.

[21] Obecne odczytanie *Solaris* może zdawać się raczej „pozytywne", szczególnie porównane z moją własną, znacznie bardziej sceptyczną lekturą we współczesniejszym eseju (*Książka jest Obcym: o pewnych i niepewnych interpretacjach „Solaris" Stanisława Lema*, przeł. T. Rachwał, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989), na którym opiera się duża część obecnych rozważań. Nie sądzę jednak, bym sam sobie przeczył. Odczytanie *Solaris* jako ironicznej metafikcjonalnej i metanaukowej paraboli nierozstrzygalności wymaga od czytelnika, by ułożył sobie realistyczną opowieść i zarazem jej zaprzeczenie. Efekt nierozstrzygalności nie mógłby zajść, gdyby realistyczna historia nie została z najwyższą uwagą rozwinięta, i to w swej najbardziej atrakcyjnej wersji. Szczególną zaletą *Solaris* na tle twórczości Lema jest to, że w niej siła pozytywnej lektury opiera się metalingwistycznemu podminowaniu — własność zwykle przypisywana opowieściom o pilocie Pirxie — włączając w to obecnie *Fiasko*.

„Głos Pana": Model czysty

Wraz z *Głosem Pana* (1967) temat porozumienia z Obcymi znów staje w centrum prozy Lema. Jak w *Solaris*, ziemska nauka staje tam w obliczu tajemniczego kosmicznego zjawiska, do którego zrozumienia brak jej intelektualnych narzędzi. Niezwykle długa i regularnie powtarzana emisja neutrinowa, która najprawdopodobniej płynęła nieprzerwanie w przestrzeni kosmicznej od tysiącleci, odkryta została przypadkowo. Pentagon zgromadził szybko zespół uczonych do studiów nad emisją w ramach programu przypominającego wyraźnie Projekt Manhattan. Tak jak to było z solarystyką, studia nad „listem z gwiazd" rozpoczynają się od szerokiego przeglądu ogólnych hipotez, które stopniowo ulegają zawężeniu, a całe dziedziny nauki i poszczególne jej dyscypliny okazują się w miarę postępów tego procesu zbyteczne. Wszelako, inaczej niż w przypadku *Solaris*, nieprzenikniony fenomen z *Głosu Pana* jest najprawdopodobniej nie produktem naturalnej ewolucji, ale informatycznym artefaktem, być może rodzajem przesłania od działających z rozmysłem istot.

Można odczytać zakończenie *Solaris* tak, że problem planety został ostatecznie rozwiązany przez pełen dobrej woli przekaz telepatyczny; mediatywne modelowanie Harey umożliwiała oczywiście penetracja przez ocean umysłów ziemskich badaczy. Czujący ocean działał w domenie, w której autonomia jest regułą. Ponieważ ziemska nauka nie dysponuje samoprzekształcającymi się modelami, porozumienie z Obcym, którego cały byt streszcza się w autoekspresji poprzez tworzenie takich obiektów, było już na starcie daleko poza zasięgiem ludzkich istot. Nauka ludzka radzi sobie albo z informacją już zakodowaną, albo interpretuje, tłumaczy zjawiska na ich zakodowaną formę, co stanowi jedną z funkcji naukowego modelu.

W tym sensie „list z gwiazd" jest przeciwieństwem czującego oceanu. Nie można go zmienić, nie może odpowiadać na pytania, ale jako tekst poddany ściśle regułom, może on w końcu dostarczyć informacji potrzebnych do zrozumienia jego struktury. W istocie okazuje się, że nawet na to jest zbyt „zamknięty". Podczas gdy solaryjski ocean był zbyt płynny, nie ustalony, by mógł być zrozumiany przez ziemskich uczonych, „list z gwiazd" jest na to zbyt składny i w sobie zamknięty; podczas gdy ocean dostarczał Kelvinowi wymodelowanego „kontekstu" w postaci osobistego uczucia miłości, „list" żadnego kontekstu nie ma.

Mimo to narrator powieści, Hogarth, zrzędliwy laureat Nobla w dziedzinie matematyki, potrafi odkryć dwie niewątpliwe informacje na temat neutrinowego strumienia. Pierwsza — że przesłanie jest czymś zamkniętym, ma strukturę przedmiotu. Druga — że nie jest binarne, tzn. że forma kodu jest bardziej wyrafinowana niż interpretacyjny potencjał ziemskich instrumentów odbioru. Pierwsze odkrycie oznacza, że przesłanie może być traktowane jako całość, lecz także — że nie wskazuje ono na żaden kontekst potrzebny do jego interpretacji; może ono być hermetycznie samozwrotne w taki sposób, iż zrozumieją go tylko istoty, które już wiedzą, co ono znaczy. Drugie odkrycie oznacza, że przesłanie nie może być właściwie zinterpretowane, nawet jeśli „kod", jaki został odebrany, zostanie „złamany" — ponieważ ograniczenia instrumentalne ziemskiej nauki zapobiegają temu, by cały tekst przedostał się na ziemię. Żadne z owych odkryć nie zniechęca fizyków z Projektu do wydzierania z listu kawałków tego, co uznają za użyteczną informację, i traktowaniu ich tak, jakby nie były odeń oderwane.

Ocean interweniował w solaryjski projekt w odpowiedzi na wcześniejsze próby interwencji solarystów w zachodzące w nim procesy (oczywistym i natychmiastowo działającym katalizatorem Wizyt była emisja promieniowania X z solaryjskiej stacji w kierunku powierzchni planety).[22] *Solaris* opisuje w ten sposób dialog modeli. Ale list z *Głosu Pana* może działać tylko w jedną stronę; co więcej, jeśli rzeczywiście miał Nadawców, jest pewne, że zmarli przed milionami lat. Ani kod, ani jego Nadawcy nie mogą odpowiedzieć. A skoro jest on (kod) zamknięty, całkowicie zamknięte muszą być także potencjalne analogie nadające się do użycia w jego modelach. Jedyna analogia możliwa do wykorzystania w projekcie *His Master's Voice* musiałaby odsyłać do obiektu definiowanego za pomocą „sfery Schwartzschilda", jak czarna dziura lub nawet sam wszechświat — innymi słowy chodzi o obiekt, w którym jedyna kierowana na zewnątrz informacja to brak informacji.

Ten impas zostaje przełamany, gdy uczeni odkrywają, iż strumień neutrinów jest „życiolubny" w dwojakim sensie. Po pierwsze — powiększa nieco szanse przetrwania niektórych makromolekuł o zasadniczym dla życia znaczeniu w systemach dążących do biologicznej samoorganizacji. Wynika stąd, że skoro Ziemia leżała na pewno na drodze emisji od

[22] Było raczej na odwrót: doświadczenia z promieniowaniem X spowodowały przerwanie Wizyt (por. *Solaris*, s. 183 — przyp. tłum.).

milionów lat, kod mógł wpłynąć na powstanie życia. Później odkryto inny aspekt owej biofilii. Fizykom projektu udało się zsyntetyzować podług małego fragmentu kodu coś, o czym sądzili, że jest substancją zdolną do efektu „transportu eksplozji" czy inaczej TREX-u. Hogarth ustala na koniec, że efekt TREX-u ma nie tylko ograniczony zasięg, ale na pewien krótki dystans działa na odwrót: substancja nie może być użyta jako broń, gdyż unicestwiałaby — zamiast celu — swych użytkowników. Hogarth domniemywa, że ograniczenie zabezpieczające przesłanie do ewentualnego użycia w charakterze broni jest wewnętrznym bezpiecznikiem rozmyślnie wpisanym w całość „listu" przez jego Nadawców. Przesłanie jest więc dla niego czystym porozumieniem, w którym czystość techniczna współistnieje z etyczną: nie może ono być źle zrozumiane, nie może też zostać użyte na czyjąś szkodę.

Zarówno w *Sołaris*, jak w *Głosie Pana*, charakter twórcy–nadawcy jest niepochwytny, przede wszystkim dlatego, że jego potencjał organizacji i emisji energetycznej jest niewyobrażalnie potężniejszy od potencjału ludzkiego. Modele z tych powieści nie są jednak dla ludzi kompletnie obce. Harey jest czymś w rodzaju osoby (chociaż można ją uważać za pewnego typu samo-opracowujący się odczyt zaprogramowanych wcześniej instrukcji — podobna relacja wiąże istoty ludzkie i ich genetyczne „programy"). Neutrinowa emisja jest porcją zorganizowanej informacji (choć nadal można ją uważać za zjawisko naturalne). Tu kończy się podobieństwo. Osoba ludzka może być uczuciowo zaangażowana, można wywierać na nią wpływ, kochać ją. W miarę jak Kelvin coraz głębiej popada w swą romansową, szaloną miłość do „sztucznej"Harey, stopniowo oboje przekształcają siebie nawzajem, a on zdaje się nawiązywać czysto intuicyjny kontakt ze „źródłem", z którego zrodziła się dziewczyna. Jakkolwiek „osobowość" oceanu nie może zostać wydedukowana z cech osoby przezeń stworzonej, istnieją powody by sądzić, że ocean dysponuje władzą pozwalającą mu na taki właśnie rodzaj dedukcji. Im większa jest namiętna miłość Kelvina do Harey, tym silniejszy staje się tajemniczy kontakt między nim a oceanem.

W „list" — odwrotnie — nie sposób uczuciowo się zaangażować ani nań wpływać. Zamknięty charakter przesłania zmusza uczonych z Projektu do porzucania coraz to większej ilości hipotez, mimo to nie otrzymują żadnej prawie informacji, w jaki sposób mogliby się przybliżyć do istoty tekstu. Ponieważ przesłanie opiera się wszelkim metodom i hipotezom z arsenału ludzkiej nauki, obraz Nadawców staje się

odpowiednio daleki i ostatecznie pusty. Nigdy nie da się rozstrzygnąć, czy strumień cząstek jest artefaktem, czy naturalnym kosmicznym zjawiskiem. Pod koniec powieści proponuje się kilka modeli funkcjonowania „listu": że jest przywracającym ład dziedzictwem przekazanym przez ostatnią cywilizację ginącego wszechświata, że jest niezniszczalnym, nieosobowym informatycznym jądrem wszechświata, który przekształcił się w antymaterię, że jest całkiem nieintencjonalną kosmiczną wydzieliną. Hipotezy te prowadzą donikąd, gdyż do „listu" nie można dobrać się na tyle skutecznie, by je zweryfikować bądź sfalsyfikować. Skoro ów wysoce zorganizowany strumień informacji nie może być odszyfrowany, staje się on modelem Kosmicznej Tajemnicy. Inaczej niż milczenie kosmosu, które, jak chaos, nie może być w ogóle badane, gdyż nie implikuje niczego — neutrinowe przesłanie może nie tylko znaczyć bardzo wiele, może znaczyć w s z y s t k o — odsyłać do samej zagadki istnienia wszechświata.

Hogarth chce wierzyć, że strumień cząstek jest naprawdę przesłaniem. To by znaczyło, że Nadawcy są wystarczająco do ludzi podobni, by ich ograniczała śmiertelność — sytuacja wymagająca od nich zdania się na pośrednictwo jakichś urządzeń. I właśnie dlatego, że są — jak my — śmiertelni i zarazem tworzą naukę, ich przesłanie dowodzi, że w porównaniu z nami są doskonali. Istnienie kultury, w której doskonałość moralna idzie w parze z technologiczną, kultury zdolnej poświęcić całą posiadaną energię w celu nadania takiego przychylnego życiu — a może też całemu kosmosowi — listu, oznacza, że przesłanie nie do nas jest skierowane. Jednak, jeśli wziąć pod uwagę ludzkiego ducha destrukcji, wiedza o możliwym istnieniu takich istot dodaje otuchy.

W pewnym sensie Lemowy „list" jest modelem Języka widzianego od zewnątrz. W końcu język to zasadnicze narzędzie modelowania. Wszelkie modele nauki (także matematyka) muszą być wywiedzione lub muszą odnosić się do szerszej struktury lingwistycznej — inaczej nie przystawałyby nigdy do ogólniejszego wzorca teorii nauki, nie mówiąc już o pomocy w jego ustanowieniu. W *Głosie Pana* Lem nadaje efekt „obcości" temu oczywistemu, wręcz trywialnemu faktowi, który przestaje być trywialny, gdy tylko spróbujemy wyobrazić sobie porozumienie z istotami pozaziemskimi. Albowiem „list" to przykład miejsca, w którym informacyjny ład i entropia stają się wzajem nieodróżnialne, nieodróżnialne podobnie jak losowa ewolucja rzeczy materialnych i intencjonalnych artefaktów. „List" jest modelem pewnej nieobecności

— wspólnej dla ludzkiego języka, jego kontekstu i odniesienia — nieobecności „tego, co na zewnątrz": ale paradoksalnie, i zarazem niezbędnie, ludzkie modelowanie wystarczająco przypomina nam porządek strumienia neutrinów, by nas upewnić, żeśmy z porozumienia wykluczeni. Nadzieja Hogartha jest więc powtórzeniem nadziei, którą miał Kafka: „Nadzieja istnieje, ale nie dla nas".

Radziecki krytyk Kagarlicki nazwał *Sołaris* jednym z najbardziej romantycznych dzieł *science-fiction*.[23] Nie tylko dlatego, że kontakt osiąga się tam (j e ś l i się go osiąga) poprzez miłość i stworzenie kobiety jako instrumentu służącego dialektycznej abstrakcji. Sama ta powieść, rozumiana jako model zawierający w sobie historię modelowania, wymaga od nas utożsamienia się z walką bohaterów o kontakt — abyśmy mogli nadać sens całości. Powieść może być jednocześnie poważna i satyryczna, zakłada bowiem, że czytelnik interesuje się tym, co obce. Jej autorefleksyjny wymiar ujawni się, gdy zestawimy problem czytania utworu z problemem rozumienia Obcego. Jeśli Kelvin może kochać Harey i doświadczać dziwacznych snów wynikających w oczywisty sposób z oddziaływania planety, czytelnik może odczuć, że powieść modeluje problem bezpośredniego poznania innego podmiotu.

Głos Pana jest, patrząc z tej perspektywy, dziełem znacznie bardziej wymyślnym i w samej istocie postmodernistycznym, bowiem zakłada, że problem wiedzy jest problemem języka. Każda perypetia powieści stawia przed czytelnikiem nie tyle kwestię interpretacji sposobu, w jaki zachodzą wpisane w tekst wydarzenia, ale pytanie, czy tekst w ogóle dopuszcza możliwość interpretacji. Solaryjski ocean nie używa języka, a przynajmniej żadnego języka, który mógłby być przez solarystów rozpoznany jako taki. W *Głosie Pana* na odwrót — wszystko, co wiemy o Nadawcach, to ich język. I tak jak tekst listu nie może być odczytany (lub nawet rozpoznany jako intencjonalna informacja), ponieważ jest tak precyzyjnie zdeterminowany, że wyklucza wszelką dwuznaczność i dlatego nie można go odróżnić od przedmiotów naturalnych, nie mających charakteru referencjalnego — tak znaczenie powieściowych wypadków pozostaje całkowicie nierozstrzygalne. Nie da się na końcu powiedzieć, czy *Głos Pana* to opowieść o nadziei pokładanej w dobroczynnych siłach kosmosu, mogących regulować niejasność informacji,

[23] J. Kagarlicki *Realism and Fantasy*, w: *Science Fiction: The Other Side of Realism*, ed. T. Clareson, Bowling Green OH, 1971, s. 37.

czy historia o niemożności odróżnienia losowego przypadku od przyczynowo-skutkowego ciągu.

„Fiasko": Model infernalny

Przez dwadzieścia lat Lem nie powracał do tematu pozaziemskiej komunikacji. W tym czasie jego proza skupiała się niemal wyłącznie na temacie zła tkwiącego w nieskończonych ludzkich autoprojekcjach; rozumowanie karuzelowe manifestowało się poprzez odbitki obrazu człowieka w technosferze — nie napotykające żadnego oporu ze strony materialnego wszechświata. Wraz z *Fiaskiem* (1987) powraca Lem nie tylko do tematu najpopularniejszych utworów, ale i do etycznej aury wczesnych swoich powieści. Można odczytać *Fiasko* jako ogniwo zamykające wielki krąg, w którym Lem odmalowuje więzienie rozumowania karuzelowego. Ale ta repryza naiwnej etyczności wschodnioeuropejskiej fantastyki rozgrywa się w tak tragicznym, ponurym nastroju, że byłby on nie do pomyślenia w jakimkolwiek młodzieńczym utworze. *Fiasko* zamyka krąg opowieści o porozumieniu z Obcymi, uzupełniając go o brakujący fragment. Mamy tu kontakt, który doprowadza ziemskich odkrywców do zniszczenia tego, z czym przyszli się spotkać, a przede wszystkim do unicestwienia ideałów, które kazały im pragnąć owego kontaktu. Podczas gdy *Solaris* wyczarowywała przed nami romantyczną wizję cudownego porozumienia z nadludzką istotą, a *Głos Pana* ukazywał poznawczą beznadziejność kontaktu z wyższymi cywilizacjami, *Fiasko* odmalowuje wersję czystszą chaosu — nie złagodzoną przez interwencję wyższych istot. Jest to chaos, w którym większość utopijnych ideałów i technologia wiodą w sposób nieubłagany do swej własnej dezintegracji i wojny przeciw temu, co Inne.

Główny temat powieści to ekspedycja ziemskich uczonych w celu nawiązania fizycznego kontaktu z odległą cywilizacją kosmiczną, która zdaje się mieścić w obrębie „okna kontaktu", tj. przedziału historycznego czasu, w którym planetarna cywilizacja wychodzi z ery pre-technologicznej, nie wchodząc jeszcze w etap technologii wiodącej do samobójstwa lub izolacjonizmu. Sama ekspedycja reprezentuje szczytowe osiągnięcia cywilizacji ludzkiej. Jej macierzysty statek kosmiczny to gigantyczna jednostka napędzana strumieniowo-przepływowymi reaktorami wodorowymi. Załoga posiadła umiejętność „inżynierii sideralnej" i stopień naukowego rozwoju pozwalający przekształcić czarną dziurę w swe-

go rodzaju cebulę złożoną z czasoprzestrzennych „łupin", poprzez które statek-matka może podróżować, przebywając w parę dni kilka stuleci.[24] Jednakże, niczym idealni greccy bohaterowie, przywoływani przez nieustanne w powieści aluzje do mitów zejścia w Podziemia, członkowie załogi statku macierzystego „Eurydyki" i lądownika „Hermes" wciągnięci zostają w nieubłaganą i straszliwą walkę z odwróconym obrazem swego własnego „ja".

Jak we wszystkich Lemowych utworach, akcja intelektualna posuwa się od przeglądu niezwykle szeroko zakrojonych hipotez do wciąż węższych i bardziej określonych modeli — w miarę jak przybywa spotkań z tajemniczymi zjawiskami. Podczas gdy „Hermes" wędruje ku swemu przeznaczeniu, jego załoga spędza czas dyskutując o różnych teoriach na temat rozpowszechnienia inteligentnego życia we wszechświecie, możliwych rodzajach inteligencji, prawdopodobnych drogach rozwoju cywilizacji i szansach porozumienia. Gdy tylko przybywają do systemu słonecznego docelowej planety Kwinty, niejasne hipotezy prędko zostają wyostrzone za sprawą praktycznej potrzeby tworzenia modeli zjawisk nieodgadnionych, lecz naprawdę niebezpiecznych. Wszędzie bowiem Załoga „Hermesa" znajduje ślady wojny, rozciągające się do najdalszych rejonów kwintańskiego systemu słonecznego.

Ta wojna zdaje się być prowadzona wyłącznie przez samosterowne uzbrojone satelity, syntetyczne wirusy i zdalnie kierowane automaty. Ziemscy odkrywcy porzucają pierwotny plan ukazania się Kwintanom bezpośrednio — ukrywają się, aby lepiej zbadać obcą cywilizację i jej satelitarny arsenał. Bronie, jakie obserwują, to czysto cybernetyczne urządzenia, nie zaś istoty o proteuszowej naturze lub nierozłamywalne szyfry — a przecież i tak ich działania nie da się wyjaśnić. A skoro emisariusze ludzkości nie są ani biernie tolerowani, jak w *Solaris*, ani nie znajdują się po prostu na drodze, po której biegnie przesłanie, jak w *Głosie Pana*, ale zagraża im agresja, muszą więc podejmować decyzje szybko, pod presją chwili. Z pomocą nadętego superkomputera imieniem GOD, członkowie załogi „Hermesa" próbują zorientować się w technologii agresywnych automatów i znaleźć sens wielu niezrozumiałych zjawisk, które obserwują na samej planecie.

[24] Jest to nader skrótowy i uproszczony opis zjawisk związanych z fizyką czarnej dziury. W *Fiasku* zajmuje on sporo miejsca (por. S. Lem *Fiasko*, Kraków, 1987, s. 136–142 — przyp. tłum.).

Na tej podstawie spodziewają się zrekonstruować zespół kierujących Kwintanami motywów, jeśli już nie wzorce racjonalności całej kwintańskiej cywilizacji. Muszą tego dokonać na drodze abstrakcyjnego modelowania, gdyż Kwintanie odmawiają odpowiedzi na ich próby porozumienia, reagując tylko poprzez dziwaczne i w widoczny sposób autodestruktywne akty wysoko technologicznie zaawansowanej przemocy.
Stopniowo GOD i większość członków załogi zgadza się, iż kwintańska cywilizacja znajduje się w szczególnej fazie technologicznej ewolucji, w której przekształciła cały swój system słoneczny w „sferomachię kosmiczną". Agresja zdaje się przywłaszczać sobie zwykłe cywilizacyjne cele działań i funkcje — tak iż wojna toczy się dalej automatycznie. Co gorsza, wkroczenie istot ludzkich wyposażonych w inżynierię sideralną grozi Kwintanom, w najlepszym razie, zachętą do samozniszczenia przez przyswojenie sobie tej technologii, w najgorszym — rozszerzeniem granic sferomachii we wszechświecie. Przedstawiciel Watykanu towarzyszący załodze nalega na wycofanie się, na pozostawienie Kwintan własnemu losowi, by — mimo swych dobrych intencji — wysłannicy ludzkości nie wywołali fizycznej i etycznej katastrofy. Astronauci utrzymują, że nie ma innego wyjścia, jak tylko wplątać Kwintan w coś w rodzaju eskalującej konfrontacji do chwili, gdy podejmą oni dyplomatyczne rozmowy z przedstawicielami Ziemi. Bohaterskie poczucie honoru ziemskich emisariuszy nie pozwala pozostawiać ani ataków, ani pytań bez odpowiedzi — kodeks pragnień odkrywcy bierze górę nad skromnością i wyrzeczeniem.
Z początku Kwintanie nie odpowiadają w ogóle, chyba że przymuszeni gwałtem. Następnie — gdy rzeczywiście odpowiadają, nie można im dowierzać. Ludzie z załogi statku są więc całkowicie zdani na stworzone przez siebie modele sytuacji. Modele owe pozwalają im podejmować racjonalne kroki wiodące do celu. Kwintanie zdają się być podobni do istot ludzkich w zakresie używanej technologii. Dla czytelnika zresztą ich niepohamowanie rozwijająca się technologia Wojen Gwiezdnych jest czymś znacznie bardziej swojskim niż transgalaktyczna, utopijna wspaniałość ludzkich emisariuszy. Także ich zachowanie przywołuje na myśl ziemskie analogie. Mimo to strategia modelowania wiedzie załogę „Hermesa" nie do racjonalnego kompromisu, ale do uczestnictwa w grze wojennej, a pragnienie kontaktu i porozumienia staje się katastrofalnym ćwiczeniem w teorii „końcówki". Podczas gdy we wcześniejszych powieściach modelatorska praca wyższych istot polegała na obdarzaniu auto-

nomią i dobrem (powstanie Harey — i „Słowa" z *Głosu Pana*), w bezsensownym konflikcie technologicznych cywilizacji z *Fiaska* modelowanie ma charakter demoniczny. Gdy bohater powieści przybywa w końcu na powierzchnię planety (co stało się możliwe dopiero, gdy ludzie zagrozili jej zniszczeniem przez zdmuchnięcie atmosfery i przepalenie jej powierzchni aż po jądro)[25], odkrywa, że sam wpadł w pułapkę modelowania:

> Znalazł się w sytuacji typowej dla algebry struktur konfliktu: gracz tworzy sobie model przeciwnika, razem z jego modelem sytuacji, odpowiada na to, sporządzając model modelu modelu i tak bez końca. W takiej grze nie ma już żadnych faktów o definitywnej wiarygodności. To ci diable sztuki, pomyślał. Przydałoby się coś znamienitszego od instrumentów, chociażby egzorcyzmy.[26]

Modele w samej rzeczy dostarczają odpowiedzi, lecz te wyglądają zniechęcająco — są refleksem samych modelarzy. Nawet modele tworzone przez GOD-a mogą opierać się jedynie na ludzkich kategoriach wpisanych w jego pierwotny program. Co za tym idzie, modele poczynają wciągać te same ludzkie istoty, które podjęły zadanie kontaktu z najwyższym możliwym altruizmem i dobrą wolą, w proces przybliżający je coraz bardziej do Kwintan. Dzięki swej wyższej technologii przedzierzgają się w „meta-Kwintan" i zamiast stać się dla obcej cywilizacji sojusznikami w zbawieniu, stają się dla niej czynnikiem zniszczenia, czy też bodźcem samozniszczenia.

Modele kwintańskiej autonomicznej sferomachii mogą tylko zobrazować abstrakcyjne relacje poprzez abstrakcyjne systemy, jak teoria gier, teoria decyzji czy teoria informacji. Lecz sfery motywacji, wartości czy cierpienia na tej drodze nie da się zrozumieć. Ani Kwintanie, ani ludzie nie potrafią stworzyć skłonnych do poświęcenia siebie istot autonomicznych bądź przekazów nie obarczonych lekceważeniem wobec odbiorcy. W *Fiasku* modelem dialogu modeli staje się wojna. Cywilizacja nie dysponuje ani bezpośrednią potęgą solaryjskiego oceanu, ani idealnym poczuciem taktu, jakie Hogarth przypisywał swym Nadawcom. Jedyną wspólną rzeczą, jaka łączy Ziemian z Kwintanami, jest ich naznaczona agresją samoświadomość, która jest gruntownie i na ironiczną modłę zapośredniczona przez ich technosfery. Modele nie tyle pośredniczą między

[25] W rzeczywistości Kwintanom grożono planetoklazmem, czyli rozbiciem globu na kawałki (por. tamże, s. 349–350 — przyp. tłum.).

[26] S. Lem *Fiasko*, s. 370.

obcymi istotami, ile stwarzają iluzję rozumienia i zwodniczą nadzieję odpowiedzi. Okazuje się w końcu łatwiejsze dla ludzi zakotwiczenie się w czarnej dziurze, niż nawiązanie porozumienia z inną kosmiczną kulturą.

W smutnym, przygnębiającym zakończeniu powieści jej bohater, Marek Tempe, który całe życie poświęcił, by „zobaczyć Kwintan", przybywa na planetę jako emisariusz Ziemi. Nie może być pewien, że cokolwiek widzi, jest autentycznie kwintańskie, nie jest zaś ironicznym, odwróconym kwintańskim obrazem l u d z k i c h modeli. Poczynając desperackie poszukiwania, by dowiedzieć się, jak Kwintanie wyglądają naprawdę, Tempe traci poczucie czasu i zapomina wysłać rakietę, aby dać znać swym kolegom, że nadal żyje. W tym samym momencie, gdy jest zajęty kopaniem i wchodzi w fizyczny kontakt z jednym z Kwintan[27] (nieoczekiwanie tak niepodobnym do ludzi, z którymi wszedł w wojnę wrogich sobie modeli), unoszący się w przestrzeni statek kosmiczny uruchamia swój solaser. Unicestwia tym samym własnego posłańca wraz z całą cywilizacją, do której przybył przez tysiące lat świetlnych, aby się z nią porozumieć.

Lem pokazuje w tej powieści wizję modelowania infernalnego, w której modele i ich technologiczne odpowiedniki zapobiegają rzeczywistemu spotkaniu. Zyskując autonomię — w nieobecności istotnie różnych rodzajów porozumienia — modele skłaniają ludzkich emisariuszy do prezentacji obcych, kwintańskich zachowań w coraz bliższych nam kategoriach — wojny, uraźliwego honoru i samozniszczenia rozumu.

przełożył Jerzy Jarzębski

[27] Sam autor *Fiaska* twierdzi, że nie miał zamiaru przesądzać, jak wyglądają Kwintanie i gdzie ich na planecie szukać. Tempe jedynie s ą d z i, że „zobaczył Kwintan", objawiając tu coś w rodzaju *wishful thinking* (przyp. tłum.).

Jerzy Jarzębski

Intertekstualność a poznanie u Lema

John Tierney, amerykański dziennikarz z pisma „Discover", pisząc o Lemie zauważył z niejakim zdziwieniem:

> Zawsze, gdy tylko na obcej planecie pojawi się jakiś problem — może to być niezwykłe stworzenie, ponadnaturalna siła czy zadziwiający krajobraz — jego bohaterowie mają tendencję do reagowania w jeden, ściśle określony sposób: pędzą do biblioteki i staczają mrożącą krew w żyłach bitwę z encyklopedią. Kiedy powtarza się to po raz czwarty, czytelnik zaczyna się zastanawiać, czy tylko bohater jest dziwakiem, czy może też i autor, natomiast dla takiego domatora, jak Lem, nie ulega nawet wątpliwości, że miejscem, gdzie toczy się prawdziwa akcja, jest właśnie biblioteka.[1]

Ma rację Tierney, a zarazem nic nie rozumie: całe pisarstwo Lema istotnie zanurzone jest w gęstym roztworze cudzych tekstów, trudno jednak przyjąć, że motywuje to niechęć do awanturniczych przygód i przywiązanie do własnego regału tudzież ciepłych bamboszy. Nawet pobieżne przejrzenie *Solaris*, *Cyberiady*, *Doskonałej próżni* czy *Fiaska* upewnia nas, że z gier intertekstualnych uczynił Lem metodę. I z pewnością nie służy ona tylko pomnażaniu przyjemności z lektury; stoją przed nią poważniejsze znacznie zadania.

Intertekstualność w obszarze *science fiction* przybiera osobliwą, inną

[1] J. Tierney *Fanatyk domowej kuchni*, przeł. A. Nakoniecznik, „Fantastyka" 1987 nr 8, s. 51.

niż gdzie indziej formę, sfera hipotekstów bowiem, na których nadbudowuje się hipertekst fantastyczno-naukowy,[2] rozbija się na dwie wyraziście odrębne części: pierwszą stanowi zbiór tekstów autentycznie istniejących w chwili pisania utworu, znanych autorowi i czytelnikom, tworzących przeto system znaków porozumienia między nadawcą a odbiorcą przekazu. W przypadku, gdy hipotekstem pierwszego typu lub aluzją doń posługuje się bohater dzieła, staje się on środkiem identyfikacji świata utworu jako przynależnego do pewnej wspólnej nam wszystkim tradycji kulturowej. Dlatego, jak się wydaje, bohaterowie książek SF nieco częściej niż inne postacie literackie posługują się nawiązaniami do klasyków — jakby po to, by czytelnikowi „podać rękę z przyszłości", ustanowić wspólną platformę aksjologiczną lub niekiedy zaznaczyć wyraźnie swe *votum separatum*, negując formułę, z którą się utożsamiamy.

Drugą część hipotekstów, do których utwór SF nawiązuje, stanowi zbiór tekstów fikcyjnych, zmyślonych przez autora książki, tworzących bądź przyszłościowe „uzupełnienie" ciągu tradycji kulturowej, do której należymy, bądź wykwit innej, wyraziście obcej nam kultury, z którą styka się bohater w trakcie swych wędrówek. Podzbiór tej kategorii stanowią teksty, które — zaprezentowane jako wytwór obcej cywilizacji — są parafrazą, pastiszem bądź parodią dobrze czytelnikowi znanych utworów klasycznych.[3] Mamy tu więc do czynienia ze zjawiskiem intertekstualności fikcyjnej, a jednak funkcjonującej w pewnej mierze „jak prawdziwa" — tzn. wskazującej na sferę kulturowych kontekstów, którą czytelnik powinien sobie zrekonstruować. Inaczej rzeczy się mają w przypadku aluzji, stylizacji bądź cytatów struktur: tu hipotekstualna sfera odniesienia z oczywistych przyczyn leży w całości w obszarze literatury autorowi i czytelnikom znanej, zatem wcześniejszej lub najwyżej współczesnej w stosunku do sytuacji pisania.

Pisarz SF w pewnym sensie zagospodarowuje przy pomocy intertekstualnych odniesień świat, który skonstruował, i podobnie jak każdy pisarz sytuuje swój tekst wobec uniwersum tekstów cudzych. Swoistość tego procederu na terenie fantastyki naukowej wynika stąd, że część

[2] Terminy „hipertekst" i „hipotekst" wprowadza Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

[3] Np. nowa wersja Mickiewiczowskiej ballady *Świtezianka* w *Wyprawie pierwszej A, czyli Elektrybalcie Trurla* z *Cyberiady* Lema.

odniesień jest pusta, że autor sam zaprojektować musi niektóre „cudze" teksty — i to zaprojektować czasem jako teksty nie w pełni zrozumiałe.[4] Uniwersum intertekstualne może być pomyślane jako continuum (teksty z przyszłości są produktem ekstrapolacji cech tekstów dzisiejszych),[5] może też rozpadać się na dwa wyraźnie odrębne bloki, wchodzące we wzajemne relacje jako całości (tak jest np. z całą biblioteką tekstów encjańskich, zestawionych z dorobkiem ziemskiej kultury w *Wizji lokalnej*, biblioteką konstytuującą coś, co za Christine Brook–Rose można by nazwać „megatekstem").[6]

Uwikłanie w intertekstualne odniesienia nie ogranicza się jednak w utworach fantastyczno-naukowych do relacji: tekst główny — teksty cytowane lub w inny sposób przywoływane. Dotyczy też kwestii znacznie bardziej elementarnych. W *science fiction* zderza się wszak system mowy właściwy autorowi i jego współczesnym czytelnikom z systemem mowy przyszłej lub obcej cywilizacji. Może być więc tak, że klasyczna trzecioosobowa narracja w języku wspólnym pisarzowi i jego odbiorcom wchłonąć musi wypowiedzi postaci operujące słownikiem i pojęciami tu i teraz nie istniejącymi, tłumaczącymi się dopiero poprzez zdarzeniowy kontekst lub dzięki lepiej lub gorzej motywowanym narracyjnie wstawkom interpretującym. Sama narracja także zresztą przesiąknąć może „językiem nowości", jak go nazywa Parrinder, szczególnie wtedy, gdy narratorem jest bohater z przyszłości lub zgoła nie-człowiek.[7] Paradoksy wynikające stąd dla narracji były wielokrotnie opisywane[8], nie czas więc na ponowne ich referowanie. Bardziej interesujące wydają się konsekwencje poznawcze tych intertekstualnych gier, czemu badacze poświęcali dotąd niewiele miejsca.[9]

---

[4] Dobrym przykładem mogą być ogłoszenia dotyczące „sepulek" z *Podróży czternastej* w *Dziennikach gwiazdowych* Lema.

[5] Tak jest np. w przypadku tekstów naukowych i *quasi*-naukowych z *Golema XIV* czy *Fiaska* Lema: tylko fachowiec zorientuje się, w których miejscach streszczenie prac współczesnych (o genetyce lub „czarnych dziurach" etc.) przekształca się tam w naukową futurologię.

[6] Por. C. Brooke–Rose *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and Structure, especially of the fantastic*, Cambridge 1983, s. 243–245.

[7] Por. P. Parrinder *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, London and New York 1980, s. 108–111.

[8] Chodzi o paradoksy wynikające stąd, iż narrator tego typu musi przedstawiać i opisywać to, co dla nas nieznane i nowe, tak, jakby było odbiorcom dobrze wiadome.

[9] Badacze literatury SF więcej, jak zauważyłem, poświęcają uwagi enumeracyjnemu

Nawet tak szkicowe, jak powyższe, przedstawienie typów relacji intertekstualnych swoistych dla *science fiction* wskazuje, że jednym z głównych problemów tej prozy powinna być wzajemna przekładalność poszczególnych języków, dialektyka rozumienia i nierozumienia, interpretacja „cudzych" tekstów. Jeśli więc jest tak, jak mówiła kiedyś Kristeva (za Bachtinem zresztą), otwierając na terenie badań literackich problematykę intertekstualności, że „cały tekst zbudowany jest jako mozaika cytatów, cały tekst jest wchłanianiem i transformacją innego tekstu"[10], to w przypadku dzieła *science fiction* sytuacja jest bardziej skomplikowana. Pozostaje ono — jako tekst wytworzony w pewnej kulturze — miejscem spotkania tekstów wcześniejszych, ale jednocześnie p r o j e k t u j e spotkanie inne: z tekstami kultur dotąd nie znanych, fikcyjnych lub wywiedzionych z naszej, jest pewną hipotezą, nastawieniem się na domniemaną inność, tajemnicę.

Do opisu zjawisk tego typu nieźle nadawałaby się kategoria „presupozycji" w rozumieniu, jakie nadawał jej Jonathan Culler[11], nie bez znaczących zastrzeżeń jednak. Pisze Culler:

> Intertekstualność wskazuje więc na wspólną dla czytania i pisania dziedzinę intertekstualną, opis zaś intertekstualności objąłby najogólniejsze i najistotniejsze kwestie: relacje miedzy tekstem a językami i praktykami wypowiedzeniowymi kultury, relacje między rozważanym tekstem a tymi szczególnymi tekstami, które pełnią wobec niego funkcję artykułowania danej kultury i jej możliwości.[12]

O ile więc presuponowanie u Cullera byłoby operacją ciągłego uzupełniania i stabilizowania sensów utworu poprzez odniesienie do uniwersum tekstów wspólnych dla autora i czytelnika oraz do ich wspólnej, zastygłej w konwencjach i kliszach wiedzy o rzeczywistości, o tyle w *science fiction*, gdzie pole odniesień i nawiązań jakąś swoją częścią wykracza zawsze i z zasady poza zakres kompetencji czytelnika, intertekstualność

---

wyliczeniu poszczególnych dziwnych stworów wymyślanych przez pisarzy, niż samym zasadom projektowania obcych istot, ich społeczeństw, kultury, języka, zasad, na jakich opiera się ich odmienność wobec Ziemian, itd. Zatem w każdym nieco ogólniejszym kompendium na temat fantastyki obowiązkowo znajduje się rozdział poświęcony „Aliens" (por. np. J. J. Pierce *Great Themes of Science Fiction. A Study in Imagination and Evolution*, New York 1987), ale dla myśli teoretycznej zazwyczaj niewiele z tego wynika.

[10] J. Kristeva *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, Paris 1978, s. 85.

[11] J. Culler *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki" 1980 z. 3, s. 297–299.

[12] Tamże, s. 300.

mogłaby służyć na odwrót — właśnie destabilizacji utrwalonych kulturowo sensów wypowiedzi. Pod jednym oczywiście warunkiem: że mielibyśmy do czynienia z fantastyką ambitną, wykraczającą poza łatwo rozpoznawalną konwencję. Taka fantastyka projektuje cały szereg intrygujących dla czytelnika odniesień „pustych" — do fikcyjnych tekstów, do nieistniejących opisów fikcyjnych światów, do sfery doświadczeń społecznych niedostępnych ludziom tu i teraz.

„Pusta" presupozycja realizuje się na co najmniej dwu rozbieżnych drogach. Z jednej strony zaprasza czytelnika do wykreowania brakujących odniesień w oparciu o intuicje dotyczące wewnętrznej konsekwencji utworu, uzupełniania na własną rękę i często dowolnie przestrzeni wypowiedzeniowej, w której sytuuje się dzieło, a w związku z tym do współtworzenia fantastycznego świata i opisujących go tekstów. Z drugiej strony skłania do opisywania nieznanego przez znane: czytelnik zmuszony jest uzupełniać pole odniesień, ekstrapolując swą dotychczasową wiedzę i kompetencje w obszar mu niedostępny. Pomaga mu w tym nieco znajomość literackich konwencji, a także przewidywania co do kierunku dalszej ewolucji nauki i społeczeństw. W pierwszym przypadku decydujące znaczenie ma wymiar syntagmatyczny fikcyjnego pola odniesień, wewnętrzna konsekwencja fantastycznego świata utworu i samej fabuły. W drugim decyduje paradygmatyczne usytuowanie tekstu w obrębie całej literatury i w obrębie klasy tekstów *science fiction*, schematy używane zazwyczaj przy kreowaniu fikcyjnych rzeczywistości, a także całokształt wiedzy niesionej przez znajomość pola odniesień kultury macierzystej czytelnika.

Co z tego wynika w praktyce lektury? Odbiorca uzupełnia, presuponując, czasami trafnie, czasami mylnie. Presupozycje narzucane przez tekst niekiedy lepiej mu świat dzieła tłumaczą, niekiedy też wodzą po manowcach — najczęściej wtedy, gdy zbytnio zaufa paradygmatycznym porządkom wyjaśniania. Przez mylną presupozycję rozumiem tu nawiązanie do takich tekstów, które zjawiskom świata przedstawionego przypisują sens niekoherentny z dalszym tokiem fabularnych zdarzeń. Takie błędne presupozycje mogą być zresztą celowo prowokowane przez autora, aby uwydatnić obcość wykreowanej rzeczywistości, jej niepodatność na proste procedury interpretacyjne.[13] W przeciwnym razie — gdy

[13] Praktyki tego typu są dosyć charakterystyczne dla Lema, szczególnie w tych jego powieściach, które używają przewrotnie pewnych konwencji literackich, aby potem

czytelnik presuponuje nieodmiennie prawidłowo — uznać można, że utwór jest banalny, używa jedynie wytartych klisz i schematów, a międzygwiezdne podróże sprowadzają astronautów wciąż na Ziemię.
Trzebaż więc epatować wciąż odbiorcę, zawodząc jego oczekiwania? Wyzyskanie w sposób świadomy gier intertekstualnych nieprędko, jak się zdaje, przyszło do głowy autorom fantastyki naukowej. Także kreacja „obcego języka" mniej ich zrazu pociągała — odgrywała natomiast sporą rolę w powieściach na pograniczu *science fiction* i przyszłościowej dystopii społecznej (w *My* Jewgienija Zamiatina, w *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya, a przede wszystkim w Orwellowskim *Roku 1984*). Późną odmianą takiej kreacji jest dziwaczny anglo-rosyjski żargon, którym przemawia bohater *Mechanicznej pomarańczy* Anthony'ego Burgessa. Te i inne przykłady skłoniły Patricka Parrindera do konkluzji, że „dyskusja na temat «obcych» języków w *science fiction* mogłaby rychło pozostawić na uboczu kwestię językowej charakteryzacji na rzecz znacznie ogólniejszych rozważań na temat modernistycznych technik narracyjnych".[14]
W rzeczy samej *science fiction* w swej początkowej fazie używała raczej jednorodnego, nie nacechowanego indywidualnie języka obiektywnej relacji. Jak pisze w innym miejscu Parrinder:

Aż do Wellsa włącznie *science fiction* była pod silnym wpływem rzeczowego i bezstronnego stylu naukowych twierdzeń nakreślonego po raz pierwszy przez biskupa Sprata w jego *History of the Royal Society* (1667). Wkrótce „naukowa" prostota zajęła miejsce retorycznej ornamentacji zarówno w prozie realistycznej, jak i w dziełach uważanych dziś za zwiastuny nowoczesnej SF.[15]

„Naukowość" stylu istotnie, można sądzić, przystoi gatunkowi powieściowemu, który „naukę" nosi w nazwie, zresztą pewien konserwatyzm formalny dość długo cechował utwory *science fiction*, i chyba rzeczywiście eksperymenty modernizmu (rozumianego szeroko, po anglosasku) dały dopiero tej powieści nowy impuls rozwojowy, pomogły wprowadzić w nią nową problematykę. Cóż dał modernizm fantastyce? Może łatwiej

zaprzeczyć ich logice, np. konwencji kosmicznej batalistyki w *Niezwyciężonym* lub konwencji powieści detektywistycznej w *Śledztwie* czy *Katarze*.

[14] P. Parrinder *Characterisation in science fiction: Two approaches 2. The alien encounter: or Mrs Brown and Mrs Le Guin*, w: *Science Fiction. A critical guide*, ed. P. Parrinder, London–New York 1979, s. 159.

[15] P. Parrinder *Science Fiction. Its Criticism...*, op. cit., s. 106.

byłoby wpierw powiedzieć, co jej odebrał: wiarę w jednorodność rzeczywistości, jej podatność na procedury wyjaśniające, zaufanie do autora, do jego zdolności syntezy, wreszcie do literackich konwencji i języka. Ambitniejsza *science fiction* przeżywa w dwudziestym wieku procesy podobne do tych, jakie stały się udziałem całej prozy i które doprowadziły do postawienia poszczególnych jej czynników składowych w stan podejrzenia. Nie można już teraz „obiektywnie" opisać przygody poznania, opis przestaje być bowiem wiarygodny i z kolei sam staje się „obiektem" — godnym refleksji i analizy, mówi bowiem tyleż o swym przedmiocie, co o nadawcy, kulturze, w jakiej powstał, instrumentarium pojęciowym, człowieku (odniesionym do nie-ludzi) itd. A skoro nawet człowiek, jego świat i to, co w nim stworzył, stało się problematyczne, niemożliwe do jednoznacznego uchwycenia, to cóż powiedzieć o ludziach przyszłości czy istotach z Kosmosu?

Zasada wątpienia, sceptycyzm poznawczy, tak dla modernizmu charakterystyczny, uwydatnia rolę intertekstualności: język utworu literackiego przestaje być szybą, przez którą oglądamy wygodnie rzeczywistość, staje się nieprzejrzysty, deformujący, stronniczy, ujawnia prawe i nieprawe związki z innymi tekstami kultury. Relacje intertekstualne rodzą cały szereg problemów wartych omówienia, z których wybieram dwa typy kwestii szczególnie, moim zdaniem, interesujących: problemy poznawcze oraz problemy komunikacji. Oba leżą w centrum uwagi Lema — jako pisarza i filozofa.

Zacznijmy od spraw poznania, bo tu dzieją się u Lema rzeczy ciekawe. Na początek: gdzież podział się styl chłodny i zdystansowany naukowych opisów? Znajdziemy go może we wczesnych powieściach, ale im dalej, tym jego „obiektywność" bardziej jest wątpliwa. Nie znaczy to, że autor z języka nauki zrezygnował — wprost przeciwnie! Ale teraz wszyscy u niego mówią, jeden przez drugiego — fizycy, astronomowie, biolodzy, socjolodzy, informatycy, specjaliści od medycyny, literatury, teorii gier, inspektorzy policji i piloci rakiet. Może nawet nie w tym różnica: ostatecznie w *Astronautach* i *Obłoku Magellana* też wypowiadali się rozmaici „zawodowcy" — ale tam istniała jeszcze wiara we wzajemną przetłumaczalność różnych fachowych żargonów, w jakąś wspólną, może matematyczną, *charakteristica universalis*, która sprowadzi różnorodność do jednolitej formuły. W późnych książkach Lema każdy mówi inaczej, naukowy styl stracił przezroczystość, stał się mozaikowy,

nieciągły, niesprowadzalny właśnie do jednej postaci i słownika. Uważam, że mamy w tym wypadku u Lema do czynienia z zupełnie nową jakością, a zatem nie jest to po prostu próba wzbogacenia klasycznego modelu narracji realistycznej powieści, ale realizacja nowego modelu prozy polifonicznej, tym różniąca się od swego pierwowzoru, opisanego przez Bachtina u Dostojewskiego[16], że polifonię motywuje tu nie tyle i nie przede wszystkim starcie subiektywizmów, ale osobliwa — dialogowa i właśnie intertekstualna — natura ludzkiego poznania, w którym zderza się stale cała wiązka konkurencyjnych sposobów widzenia i opisu świata.

Zasadnicza różnica dzieląca klasyczny model SF od tej jego postaci, którą znajdujemy w dojrzałej twórczości Lema, polegałaby więc na tym, że w pierwszym „języki obce" należą do sztafażu fikcyjnej, fantastycznej rzeczywistości, są „językami przedstawionymi" w takiej samej mierze, w jakiej przedstawiony jest świat powieści. Tłumaczenie i interpretacja zwrotów takiego języka postępuje równolegle do wyjaśniania zagadek kreowanego uniwersum i o tyle się odeń nie różni, że ostatecznie wszystko: wydarzenia, zachowanie obcych istot, nieznane słowa czy zwroty objaśnić można przy pomocy „rzeczowego i bezstronnego stylu naukowych twierdzeń" — takiego, jak ów „plain and forcible English", który Walter Scott podziwiał we *Frankensteinie* Mary Shelley.[17]

U późnego Lema jest inaczej, żyje on bowiem w świecie, który wyzbył się już dawno złudzeń na temat nauki i języka, właściwych pozytywistom. Naukowych i innych języków, których całej wiązki Lem używa, ani się do końca nie da sformalizować i ujednoznacznić, ani sprowadzić do siebie wzajem, ani też zredukować do danych bezpośredniego doświadczenia. Nie da się, bo są ludzkim tworem, słuchać się tedy muszą swych wewnętrznych praw i konsekwencji, a nie tylko pokornie odbijać rzeczywistość (o ile coś takiego, jak jedna, obiektywna rzeczywistość w ogóle jest pojęciowo uchwytne). Niezłym komentarzem do tego mogłyby być słowa Quine'a:

[16] M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

[17] „Nie najmniejszą zasługą jest w naszych oczach to, że opowieść, tak czasami szalona, napisana została jasną, przekonywującą angielszczyzną, bez użycia tej mieszaniny hiperbolicznych germanizmów, z pomocą których opowiada się zazwyczaj niezwykłe historie — tak jakby język musiał być równie ekstrawagancki, jak twory fantazji" (W. Scott „Blackwood's Edinburgh Magazine", March 1818, s. 619; cytuję za: P. Parrinder *Science Fiction, Its Criticism...*, op. cit., s. 107).

Całokształt naszej tzw. wiedzy czy też przekonań, od najbardziej przypadkowych prawd geografii i historii aż po najgłębsze prawa fizyki atomistycznej, a nawet czystej matematyki i logiki formalnej, jest tworem człowieka i styka się z doświadczeniem tylko wzdłuż swoich krawędzi. Mówiąc inaczej, nauka jako całość podobna jest do pola siły, którego warunkami brzegowymi jest doświadczenie. Konflikt z doświadczeniem na brzegach pola powoduje odpowiednie przystosowania w jego wnętrzu. [...] Pole jako całość jest jednak na tyle niezdeterminowane przez swe warunki brzegowe, tj. przez doświadczenie, że istnieje znaczna swoboda wyboru zdań, które wobec danego konfliktu z doświadczeniem mają być „przecenione". Żadne poszczególne świadectwo doświadczenia nie jest związane z jakimś określonym zadaniem z wnętrza pola; związek ten ma co najwyżej charakter pośredni, za sprawą równowagi pola jako całości.[18]

Istvan Csicsery-Ronay, Jr., jeden z najlepszych znawców twórczości Lema, uważa zamknięty charakter jego modeli świata i pewną niewrażliwość na weryfikację za cechę szczególną myślenia pisarza, za jego prywatną wersję „solipsyzmu", w który uwikłana jest ziemska nauka i filozofia.[19] Osłabiłbym nieco kategoryczność tych twierdzeń, wskazując na model wiedzy w wersji Quine'a jako bliższy — zarówno myśleniu Lema, jak i myśleniu ludzkiemu w ogóle. A zatem: te systemy są raczej „półotwarte", w pewnej mierze jednak podatne na rewizję wprowadzaną w nie przez doświadczenie, choć w zasadzie wytwarzające własne struktury i paradygmaty, w niewielkim stopniu komunikujące się z „zewnętrznością" (także tą „zewnętrznością", jaką tworzą inne systemy wiedzy czy inne dyscypliny poznawcze). Jedność przedmiotu badania nie wymusza bynajmniej na nauce jedności poznawczych ujęć i — co za tym idzie — zdania sformułowane w językach różnych nauk nie muszą mieć z sobą b e z p o ś r e d n i o nic wspólnego, pociągają też za sobą różniące się znacznie presupozycje (wyznaczane przez system założeń i strukturę logiczną danej nauki). A zatem kakofonia różnych głosów rozlegająca się w Lemowych bibliotekach to stan w nauce normalny, nie zaś asumpt do odrzucenia scjentycznych metod poznania lub tylko złośliwość pisarza pod adresem uczonych. W tym szaleństwie jest metoda.

Proza Lema jest tedy — w większej mierze niż jakiekolwiek inne znane mi utwory SF — domeną językowej gry. Językowi typowej dla gatunku przedmiotowej relacji o zdarzeniach wypowiadanej z punktu widzenia jednego lub wielu bohaterów-eksploratorów przeciwstawia się tam

[18] W. Van Orman Quine *Z punktu widzenia logiki. Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1969, s. 65.

[19] I. Csicsery-Ronay, Jr. *Modelowanie Chaosfery*, s. 30 w tym numerze.

wielość tekstów modelujących owe zdarzenia w języku rozmaitych ziemskich dyscyplin naukowych, teksty produkowane przez inne cywilizacje, na koniec zaś pewne sekwencje zjawisk fizycznych traktowanych — mniej lub bardziej zasadnie — jako teksty nadawane przez obce istoty i domagające się deszyfracji. Rzecz jasna, wszystkie te teksty opisane są bądź streszczone w języku naturalnym. Jeśli przeto nie doprowadza to w końcu do uzgodnienia pojęć, to winą za ów stan obarczyć trzeba samą rzeczywistość przedstawioną — nie poddającą się jednoznacznej interpretacji bądź zgoła niepochwytną dla ludzkich kategorii poznawczych. O plazmowatym oceanie na planecie Solaris można więc mówić jako o pewnym tworze wykazującym określone cechy fizyko-chemiczne, można dokonywać fenomenalistycznego opisu jego osobliwych form powierzchniowych i ich „zachowań", można też dociekać, czy nie ma on psychiki i traktować go jak „osobę", dywagować o nim w kategoriach moralnych, teologicznych, estetycznych itd. Równie bogato przedstawia się zespół różnorodnych naukowych podejść do kwestii sygnału z Kosmosu w *Głosie Pana*, a także poszczególne modele racjonalizacji zachowań mieszkańców planety Kwinty w *Fiasku*.

Powie ktoś, że i o człowieku dywagować możemy na wszystkie powyższe sposoby; zgodność jest wszelako pozorna. Wielość ujęć człowieka ma swe źródło w nim samym, w jego złożoności, ma je też w kulturze, która w związku z nim i jego wewnętrzną strukturą się rozwijała. W przypadku Solaris czy Kwinty generatorem różnorodności ujęć pozostaje ta sama — ludzka — kultura, obiekt opisu nie gwarantuje zaś w najmniejszej mierze uzgodnienia i koherencji poszczególnych punktów widzenia. Zaproponujmy ziemski garnitur, kapelusz, płaszcz i buty nieznanemu z wyglądu kosmicie: może to i owo na siebie wciśnie, ale zapewne cały paradygmat ludzkiego ubioru będzie się kłócić z jego fizycznością. Czy czegoś podobnego nie próbują przypadkiem bohaterowie *Fiaska*? Modelując Kwintan i sens ich zachowań, traktują ich rozmaicie: jako istoty biologiczne, społeczne, jako byty rozumne i racjonalne, zaangażowane w algebrę konfliktu, czy zgoła jako wcielenie metafizycznie pojętego Zła lub Dobra itd. Gdyby wszystkie te modele i języki opisu do Kwintan jednocześnie pasowały, musieliby oni być bardzo do ludzi podobni. W rzeczywistości pasuje niewiele — i to w sposób nie zawsze przewidywalny, a dzielny Marek Tempe, który uwierzył w finale, że „zobaczył Kwintan", niczego się w gruncie rzeczy o nich nie dowiedział, ciekawość swoją przypłacając w dodatku życiem.

Wiemy już teraz, czym *Fiasko* nie jest: otóż nie jest fantastyczną powieścią przygodową, inkrustowaną popularnonaukowym komentarzem, nie jest też drwiną z nauki. Wprawdzie na pierwszy rzut oka Lem tu i w innych utworach zdaje się być w stosunku do sporów uczonych sceptykiem i prześmiewcą, ale w końcu doświadczenie dziwności świata na własnej skórze także nie przynosi jego bohaterowi żadnych poznawczych rozstrzygnięć. Pozostaje więc traktowana z powagą polifonia ujęć i języków, która zmienia się łatwo w polifonię gatunkową, a wraz z nią zjawiają się uwikłania międzytekstowe, które Genette zaliczyłby do „architekstualnych"[20].

W zależności od sposobu widzenia tego, co obce, Ziemianie podejmują działania modelujące fabułę na podobieństwo bądź „powieści o kontakcie", bądź przygodowo-batalistycznej historii „wojny światów", bądź moralistycznej przypowieści itd. Dwa pierwsze wzorce konkurują w *Niezwyciężonym*, wszystkie trzy — w *Fiasku*; w *Solaris* — prócz moralitetu i „powieści o kontakcie" — Parrinder znajduje jeszcze wzorce romansu, baśni, eposu i parodii[21]; *Głos Pana* jest znów „powieścią o kontakcie", ale też wariantem historii o uczniu czarnoksiężnika, powiastką filozoficzną, autobiografią, traktatem o naturze Zła itd. W *Śledztwie* i *Katarze* z kolei fabuła, porządek działań głównych bohaterów i wyjaśniający komentarz rodem są z powieści sensacyjno-kryminalnej. W rzeczywistości jednak zdarzenia tłumaczy lepiej konkurencyjna niejako interpretacja w języku statystyki matematycznej. Skoro „powieści statystycznej" jeszcze (chyba) nie napisano, powiedzieć można tylko, że konflikt dwu komentarzy wykoleił „detektywistyczny" model.

Cóż więc powiemy o Lemowej wizji poznania zaklętej w fabułę? Że jest niejako ciągłym odbijaniem piłeczki: od empirii do teorii, od teorii do empirii itd. — i że żadna z tych instancji nie ma ostatecznego, rozstrzygającego charakteru, bo nawet doświadczenie czegoś bezpośrednio i na własnej skórze nie oznacza zrozumienia zjawiska. Jak więc określić stanowisko pisarza, który deklaruje się z dawna jako zwolennik empirii? I jak w ogóle możliwa jest empiria wcielona w przyszłościową literaturę, a zatem z samej swej istoty antycypująca doświadczenie?

Powiedzmy najpierw, że Lem nie jest empirykiem w dziewiętnastowiecznym stylu, że jego empiryzm bardziej rodem jest z myśli Poppera i jego

[20] Por. G. Genette, op. cit.

[21] P. Parrinder *Science Fiction. Its Criticism...*, op. cit., s. 122–130.

następców — nie polega więc na kolekcjonowaniu faktów i wyciąganiu z nich wniosków, a raczej na ciągłym stawianiu hipotez i poddawaniu ich testom w praktyce. Rozwój wiedzy nie jest tu pomnażaniem cząstkowych „prawd niepodważalnych", lecz przybliżaniem się do prawdy, ciągłą aproksymacją w sensie, jaki nadawał jej Popper.[22] Z kolei nieopanowana skłonność do tworzenia rozmaitych modeli i teorii wyjaśniających tajemnicze zjawiska wydaje się u Lema korespondować z Feyerabendowską koncepcją empiryzmu. Powiada Feyerabend:

> możesz być dobrym empirystą jedynie wtedy, gdy będziesz skłonny pracować raczej z wieloma alternatywnymi teoriami, niż z jednym teoretycznym punktem widzenia i z „doświadczeniem". Ta wielość teorii nie powinna być uważana za wstępne stadium wiedzy, które kiedyś w przyszłości zostanie zastąpione przez Jedną Prawdziwą Teorię. Zakłada się, że teoretyczny pluralizm jest istotną cechą wszelkiej wiedzy, która zgłasza pretensje do obiektywności.[23]

Lem–eseista tworzący dziesiątki hipotetycznych modeli wyjaśniających zjawiska z dziedziny teorii ewolucji, kosmologii, socjologii, twórczości artystycznej, historii nauki itd. zdawać się tedy może idealnym wcieleniem „dobrego empirysty" w ujęciu Feyerabenda — z tym wszelako zastrzeżeniem, że właśnie empiryczna weryfikacja teorii do niego nie należy, co nie znaczy, że nauka nie idzie — zdumiewająco często — śladami jego pomysłów.[24] Trochę inna sytuacja jest w twórczości literackiej, tam bowiem mieści się wszystko: historia wiedzy dotychczasowej, jej ekstrapolacja w przyszłość lub w inne warunki społeczno-kulturowe, hipotezy, pod którymi mógłby się podpisać sam autor, wreszcie sprawdzające teorię doświadczenie. Fantastyka naukowa jest zatem u Lema na poły portretem działań poznawczych, na poły zaś wyprzedzającą empirię hipotezą, która — w braku możliwości prędkiej weryfikacji — poddaje się ewentualnie testom na „elegancję" czy koherencję. Lem zwraca się tyleż ku światu i jego zagadkom (wtedy modele i teorie brać należy jako wkład autora w poznanie), co ku człowiekowi i specyfice jego widzenia rzeczywistości (tam główną rolę gra wizja

[22] K. R. Popper *Truth, Rationality and the Growth of Scientific Knowledge*, w: *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*, London 1963, s. 231–236.

[23] P. K. Feyerabend *Jak być dobrym empirystą? Wezwanie do tolerancji w kwestiach epistemologicznych*, w: *Jak być dobrym empirystą*, przeł. K. Zamiara, Warszawa 1979, s. 25.

[24] Wspomina o tym Lem wielokrotnie w *Rozmowach* ze Stanisławem Beresiem, Kraków 1987.

historii nauki, ujmowana zazwyczaj jako dzieje kolejnych nieporozumień). Autor wpisany w dzieło tkwi gdzieś pośrodku: raz przeprowadza krytykę dotychczasowej wiedzy i ludzkich ograniczeń, innym razem przyznaje się do swej człowieczej kondycji i — *nolens volens* — afirmuje humanistyczny punkt widzenia, szczególnie tam, gdzie przygoda poznania uwikłana jest w moralną dwuznaczność.

Warto o tym pamiętać już choćby dlatego, by podkreślić, że Lem w swoich rekapitulacjach „stanu badań" — nad Solaris, Encją czy Kwintą — nie przedstawia nigdy wiedzy zobiektywizowanej i racjonalnej w myśl Popperowskich założeń[25], ale — bardziej po myśli Kuhna[26] — wiedzę uwikłaną w presupozycje, społeczne konteksty, całościowe „paradygmaty" i „matryce dyscyplinarne" (terminy Kuhna[27]), które nie pozwalają oceniać jej jedynie z punktu widzenia poznawczej czy pragmatycznej skuteczności, ale w obliczu całokształtu zapisanych w niej poglądów na świat, wartości i cele ludzkiego działania.

Kwestia, czy Lem skłonny byłby zaakceptować Popperowską „wiedzę obiektywną", „bezpodmiotową"[28], pozostaje otwarta, jeśli mamy w pamięci jego koncepcje dotyczące ewolucji sztucznego, maszynowego rozumu. Powiedzmy ostrożnie, że zdecydowanie więcej uwagi poświęca wiedzy naznaczonej przez kondycję i uwarunkowania jej twórców, niezależnie od tego, ile krytycznej pasji i parodystycznych skłonności wkłada w referowanie rozmaitych subiektywnych systemów światopoglądowych. Ludzki, indywidualny i społeczny, dramat poznania rozgrywa się bowiem w sferze przez Poppera zwanej „drugim światem", w świecie zdań typu: „Ja wiem, że...", „Sądzę, że...", „Wierzę, iż...", nie zaś w bezosobowym „świecie trzecim" czystej nauki, której twierdzeń

[25] Por. K. R. Popper *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford 1972; zob. też krytykę tych założeń, w: S. Amsterdamski *Między historią a metodą. Spory o racjonalność nauki*, Warszawa 1983, s. 139–165.

[26] Por. T. Kuhn *Logika odkrycia naukowego czy psychologia badań?*, w: *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 370–405.

[27] Termin „paradygmat", wprowadzony przez Kuhna w *Strukturze rewolucji naukowych* (tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 1966), rozumiany był zrazu przez autora bardzo szeroko, następnie, w artykule *Raz jeszcze o paradygmatach* (w: *Dwa bieguny*..., op. cit., s. 406–439) zawęził on i uściślił jego znaczenie. Tu biorę go w sensie szerszym, jako „wszystkie zinternalizowane przekonania grupy naukowej" (tamże, s. 407).

[28] Por. K. R. Popper *Epistemology Without a Knowing Subject*, w: *Objective Knowledge*..., op. cit., s. 106–152.

nikt osobiście nie firmuje. Warto też wspomnieć, że „empiryzm" oznacza u Lema w określonych przypadkach właśnie uwzględnienie subiektywizmów: tak jest np. w jego radykalnie antyfenomenologicznej teorii dzieła literackiego, które dlań istnieje dopiero w społecznym odbiorze stabilizującym znaczenie tekstu. Gdyby rozciągnąć ten pogląd na pewną kategorię niesformalizowanych, wymagających także interpretacji tekstów naukowych (co wydaje się możliwe), otrzymalibyśmy ujęcie przeciwstawne Popperowskiemu z cytowanej dopiero co pracy.[29]

Wróćmy do intertekstualności. Widać teraz, że nie ma ona u Lema charakteru ornamentacyjnego, jest — przeciwnie — jądrem jego koncepcji fantastyki naukowej. Tego, co i n n e naprawdę, nie pozornie, nie można przecież opisać z pomocą żadnego „obiektywnego" języka deskrypcji, każdy z nich odsyła bowiem do systemu pojęć i presupozycji wykreowanego w naszym, ludzkim świecie. Można natomiast użyć całej wiązki tych języków obnażając zawodność presupozycji, ich wzajemną niekoherencję, falsyfikując poszczególne ujęcia z pomocą przedstawionych w utworze testów empirycznych. Inność prześwieca wówczas przez szczeliny otwierające się pomiędzy językami opisu, jest tym „nie do opisania" i „nie do uzgodnienia", co czyni bezużytecznymi przywołane systemy kategorii.

A jednocześnie wielość konkurencyjnych ujęć rzeczywistości pozwala autorowi umknąć przed zarzutem agnostycyzmu. Nie jest bowiem tak, że bohater studiujący rozliczne teksty lub dyskutujący z innymi o napotkanych zagadkach wie na końcu tyle samo, co na początku. Wie znacznie więcej — i to nie tylko dlatego, że wzbogacił swoją znajomość faktów. Różnorodne systemy kategorialne, z którymi się zapoznał, jeśli mu nawet nie umożliwiają o d p o w i e d z i na postawione pytania, to przynajmniej uczą z a d a w a n i a pytań, dostrzegania złożoności przedmiotu badań, na koniec sterują jego empirią, która przestaje być przypadkowym kolekcjonowaniem postrzeżeń, staje się natomiast działaniem bardziej niż uprzednio celowym, weryfikującym bądź obalającym wcześniej sformułowane hipotezy.

Tak miałaby się rzecz w obrębie świata wewnętrznego utworu i nie ulega dla mnie wątpliwości, że Lem p r z e d s t a w i a „dobrą empirię" w Feyerabendowskim sensie, a zatem szukającą zawsze oparcia w maksymalnym bogactwie hipotez i teorii. Jaki jednak sens miałaby taka

[29] Por. S. Lem *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, wyd. zmien., Kraków 1988.

prezentacja metody w świecie rzeczywistym, w którym przecie żadna rakieta nie leci na Solaris czy Kwintę, a doświadczenie Obcości jest zdarzeniem fikcyjnym? Pytanie to dotyczy poznawczego sensu intertekstualnych gier w relacji autor–czytelnik. Otóż sytuacja jest w pewnej mierze odwrotna niż w świecie przedstawionym utworu. Tam walor realności miał przede wszystkim „obcy" fenomen, który konkurujące z sobą teksty interpretujące próbowały ująć i wyjaśnić. W relacji autor–czytelnik realność tego, co obce, znika, przysługuje ona natomiast w większej mierze tekstom oraz stojącym za nimi teoriom i koncepcjom. Pusta, bo pozbawiona realnego przedmiotu odniesienia, empiria staje się wówczas czymś w rodzaju sterowanej przez teoretyczny dyskurs matrycy możliwych działań, modelem poznania oglądanym z dystansu i poddawanym krytyce. Owa matryca odpowiada innej: matrycy działań przeznaczonej dla odbiorcy w ramach obszerniejszego scenariusza gry, który dlań przygotował autor.

Z czym obcuje odbiorca literatury fantastycznej? Zawsze tylko z tekstem, zawsze z interpretacją zjawisk poprzez język pojęć, z repertuarem deskrypcji dokonywanych z pomocą różnorodnych kodów. Zestawiając je z sobą, dostrzega granice ich możliwości, rubieże, na których opis się zatrzymuje, nie mogąc przeniknąć dalej. Ta zasadnicza niekonkluzywność wszelkich opisów Nieznanego u Lema nie przeszkadza jednak budowaniu fabuły, ta bowiem rozwija się na mocy własnych, wewnętrznych praw, choć nie może nam świata naprawdę objaśnić. To, co czytelnik w utworze rozpoznaje, jest właśnie schematem fabularnym, literackim wzorcem, morałem, puentą. Autor zresztą ułatwia mu to rozpoznanie, mnożąc w tekście aluzje, kryptocytaty, gry słów i nazwy znaczące (stąd „rycerze św. Kontaktu" w *Solaris*, stąd „Orfeusz", „Eurydyka" i „Hermes" jako imiona statków kosmicznych w *Fiasku*). Identyfikacji schematów służą na poły naukowe języki deskrypcji, na poły zaś odwołania literacko-kulturowe, rzecz w tym jednak, iż owych schematów rozpoznajemy zawsze k i l k a n a r a z, a opowiedziana historia może mieć także kilka różnych puent, zależnie od tego, który jej aspekt i oś organizacji wybierzemy. Wreszcie — w przypadku *Bajek robotów* czy *Cyberiady* — znika *de facto* problem niepoznawalnej rzeczywistości na rzecz gry konwencją.

Widzimy, jak niepostrzeżenie intertekstualność z narzędzia prezentacji i rozwiązywania zagadnień poznawczych zmienia się w zjawisko warunkujące komunikatywność tekstu. I to jest właśnie jej drugi aspekt,

którym chciałem się tu zająć. Napisałem „niepostrzeżenie", ponieważ poznanie z komunikowaniem łączą się czasem u Lema bardzo ściśle. Poznać ocean Solaris czy cywilizację Kwintan to oznacza również — umieć się z nimi porozumieć. I *vice versa*: odczytać hipotetyczny „list z gwiazd" w *Głosie Pana* to zarazem poznać zasadę, na jakiej opiera się nasze uniwersum.

Aby odszyfrować cudze przesłanie, cóż trzeba najpierw? Umieć je odróżnić od „tła", zidentyfikować jako komunikat. Już z tym bohaterowie Lema miewają spore kłopoty, w krańcowych bowiem wypadkach — jak w *Głosie Pana* — odpowiedź na to pytanie równa się rozstrzygnięciu kwestii traktowanej zwykle jako metafizyczna: czy kosmosem rządzi rozumna intencja? W *Solaris* komunikatem — jak się wydaje — są „goście", ale jak go w ogóle odczytać? Został on niby sformułowany w języku „odbiorców", ale oni nie bardzo wiedzą, co z nim począć, lub raczej: poczynają sobie z nim bardzo intensywnie, ale znów po ludzku: albo w najintymniejszych kategoriach prywatności, tak iż nawet sobie wzajem nie potrafią zdać z tego sprawy, albo popadając — jak Kris — w literackie konwencje.

Moglibyśmy zaryzykować, że gdzieś u podłoża całego problemu komunikacji leży pytanie: czy wszechświat jest komunikatem? Odpowiedzi na to zapewne nie ma, gdyby jednak założyć, że j e s t, treść jego z pewnością nie dałaby się przełożyć na nasz język, byłaby raczej swoistym scenariuszem działań, „receptą" taką, jaką jest kod genetyczny. Ostatecznie w odpowiedzi na wyzwanie oceanu Kris Kelvin odgrywa swoją historię miłości ze wszystkimi jej tragicznymi następstwami i kto wie w końcu, czy właśnie o to w jego kontakcie z oceanem nie chodziło? Harey byłaby wówczas taką cegiełką wewnętrznego kodu Kelvina, którą ocean, znalazłszy zagrzebaną głęboko w jego jaźni, wydobył i zmaterializował z instrukcją: „Pokaż, co się z t y m robi!". Skoro tak, to i pouczająca historia odszyfrowywania „listu z gwiazd" należałaby do jego s e n s u (bo w nim przecie zostało zapisane, komu i na ile odsłoni swą tajemnicę). „List" tedy — poza wszystkim innym — byłby także generatorem fabuł, projektem przyszłych przygód poznawczych ujawniających przyszłym bohaterom skryte aspekty jego przesłania.

Cóż z tego wynika? Chyba to, że skoro żadne słowniki nie pomogą nam skomunikować się z Innymi, to być może dokonamy tego raczej za pośrednictwem sekwencji działań lub fabuł (ciekawe, że Kwintanie przerywają swe wyniosłe milczenie dopiero po wyświetleniu im serii

baśni). Intertekstualność w aspekcie kosmicznym ma więc nieco inny charakter niż wtedy, gdy rozumiemy ją jedynie jako jeden z w y m i a r ó w (określenie Ryszarda Nycza[30]) tekstu funkcjonującego w obrębie jednej kultury. W sytuacjach opisanych przez Lema różnorodne uwikłania intertekstualne są tym, co w ogóle umożliwia komunikację. Tekst „obcy" przy braku słownika odsyła do uniwersalnych reguł porozumiewania się, do zbioru wszystkich potencjalnych tekstów wszystkich kultur, uwyraźniając jednocześnie to, co jest zbiorem reguł funkcjonujących tylko wśród ludzi i w określonym momencie historycznym. Stąd u Lema tak liczne eksperymenty polegające na zestawieniu tekstów ludzi — i istot stworzonych na ich podobieństwo, choć nie tożsamych (Encjanie, personoidy z *Non serviam*, różne cywilizacje kosmiczne z *Dzienników gwiazdowych* itd.). Właśnie od badań takich różnic minimalnych w systemie pojęć zaczyna się u Lema refleksja nad specyfiką ludzkiego widzenia świata i, co za tym idzie, także języka.

Ale kłopoty z porozumieniem zaczynają się już na poziomie kontaktów międzyludzkich. Do swej nowoczesnej wersji „rozmów zmarłych" dobrał sobie Lem w *Wizji lokalnej* maszynowe repliki Bertranda Russella, Poppera, Feyerabenda, fikcyjnego mecenasa Finkelsztajna — i Szekspira. Trzej pierwsi rozmawiać mogą wspólnym językiem filozoficznego dyskursu, z czwartym porozumieć się mogą, odwołując się do wspólnoty przeżyć historycznych, z Szekspirem jednak żadna rozmowa nie jest możliwa; pozostaje on więźniem swego systemu pojęć i swego stylu, zabawnie przez Lema spastiszowanego. Ta niemożność porozumienia warunkowana przez odmienność kontekstu kulturowego powraca u Lema w wymiarze międzyplanetarnym w *Fiasku*, w sformułowanej tam koncepcji „okna kontaktu". Wspomnijmy o jednej jeszcze wersji kłopotów komunikacyjnych: w *Pamiętniku znalezionym w wannie* wymyśla Lem taki zamknięty świat, w którym w s z y s t k o traktowane jest jako tekst — i to zarazem tekst o dowolnej liczbie wykładni. Mamy tam więc do czynienia z czymś w rodzaju „pułapki intertekstualnej", w którą wpada ten, kto nie opanuje swej skłonności do czytania tekstu na tle i w powiązaniu ze wszystkimi możliwymi jego kontekstami. Inną tego wersję spotkamy w *Doskonałej próżni*, w recenzji *Gigamesha*.

Uporządkujmy to wszystko i odplączmy z intertekstualnego węzła

[30] R. Nycz *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki" 1989 z. 2.

gordyjskiego to, co wydaje się najważniejsze z punktu widzenia dylematów komunikacji. Otóż w podejściu Lema do sprawy kontaktu uderza pewien paradoks: jego bohaterowie dążą niestrudzenie do czysto fizycznego, maksymalnie bezpośredniego zetknięcia z Nieznanym — i autor zdaje się ich rozumieć. Ale kiedy wreszcie sen się spełni, nie wynika z tego nic prócz najściślej osobistej emocji. Widziani chłodniejszym okiem, herosi kontaktu są bezradni i czasem żałośni — jak ów Marek Tempe z *Fiaska*, walący łopatką w coś, co może było Kwintaninem lub ich kolonią. Rzeczywiste zrozumienie Obcości możliwe jest więc tylko poprzez medium tekstu i jego interpretacji, również będącej tekstem. W istocie wszystko, co kulturowo ważne, rozgrywa się na drodze produkcji, wymiany i interpretacji tekstów: poznanie, porozumienie z Innymi, wyjaśnianie zjawisk i prognozowanie dalszych etapów rozwoju cywilizacji. W języku i stylu tekstu zapisany jest pewien system poglądów na świat, człowieka, wartości, system przywoływany poprzez intertekstualne pole odniesienia. Dlatego Lem w swojej późnej twórczości coraz bardziej ostentacyjnie na prezentacji t e k s t ó w poprzestaje. Tak jest np. w *Doskonałej próżni* i *Wielkości urojonej*, gdzie zamiast przedstawiać zmysłową wizję przyszłej kultury, prezentuje Lem produkowane przez nią teksty. Natomiast w *Cyberiadzie* i *Bajkach robotów* dystrybucja tego, co jest „ludzkim", a co „nieludzkim" punktem widzenia na przedstawiane problemy, należy do stylistycznej instrumentacji, gry pomiędzy literackimi schematami i językami wypowiedzi. Ciekawe, czy cytowany na wstępie Tierney uwierzyłby już, że to, co najważniejsze, n a p r a w d ę dzieje się u Lema w bibliotece?

Otworzona w dowolnym miejscu książka Lema ujawnia od pierwszego rzutu oka stylistyczną wyrazistość. Widać od razu, iż autor świadom jest waloru i funkcji wybranego na ten moment tonu, wszelkie jego zmiany są również motywowane i do końca przemyślane. Ta językowa mozaikowość, stylizacje, aluzje literackie, pastisze, parodie, splot różnych żargonów naukowych — czemu w ostatecznym rachunku służą? Czasem wydaje się, że po prostu zabawie — i ten ludyczny moment intertekstualnych gier u Lema nie został w tym szkicu z pewnością doceniony. Ale nie mniej istotny jest użytek, jaki Lem z intertekstualności robi w swej koncepcji poznania, wybiegania myślą poza ograniczoność ludzkiej kondycji.

Nie dało się tu uniknąć pewnego metodologicznego bałaganu, bowiem intertekstualność u Lema znaczy i różnorodne nawiązania do innych,

dawnych i współczesnych tekstów, i projektowanie fikcyjnego pola intertekstualnych odniesień, i opis sytuacji, w których nawiązania międzytekstowe odgrywają bardzo istotną kulturową czy poznawczą rolę. Ale to jeszcze nie wszystko. Mam głębokie przeświadczenie, że klasyczne, metodologiczne nieposzlakowane podejście do intertekstualności u Lema dałoby rezultaty banalne. Owszem, łatwo wykryć tysiączne nawiązanie do innych tekstów, cytaty, kryptocytaty, parodie, pastisze, parafrazy, stylizacje itd. Ale czy najważniejsza jest ich czysto literacka funkcja? To dość problematyczne. Prawdziwa przygoda zaczyna się u Lema wtedy, gdy intertekstualne nawiązania pojawiają się w funkcji terapeutycznej, gdy leczą przed poczuciem obcości świata, wreszcie także — gdy zawodzą jako medium poznania. Wtedy zaczyna się ich pospieszny przegląd, krytyka, drwina, wtedy też poddaje Lem zapożyczenia obróbce i modyfikacjom, bada ich skuteczność, wypróbowuje ich wytrzymałość na odkształcenia, destyluje z nich to, co ludzkie, i to, co uniwersalne, przeciwstawia sobie itd. Robi to z cudzymi tekstami, ale też ze stylami i subkontami interpretacji, z żargonem uczonych i mową potoczną, wykraczając w końcu poza język — ku zachowaniom znaczącym i światu-tekstowi.

Byłożby więc znowu tak, że to Prawda budzi największą emocję u pisarza? Najpierw Prawda pisana dużą literą — dotycząca Kosmosu, Boga, Bytu, Szczęścia, Dobra, ludzkiej egzystencji; tej nie da się pochwycić, choć zawsze warto sprawdzić, na ile brak nam wiedzy, umiejętności, języka, by ją doścignąć. Ale jest też inna prawda, subiektywna, ludzka, przechowywana w niedoskonałościach naszej mowy, w zderzeniach tonów, stylów, tekstów, w nie kończącym się dialogu z innymi ludźmi i z Tajemnicą, Obcością. Składa się na nią kilka prawd moralnych i etycznych nakazów, od których nie wolno odstępować — nawet w fantastycznym świecie nieograniczonych możliwości. Tam właśnie, myślę, wiedzie droga przez wszystkie Lema szaleństwa formy, przez mądrość, głupotę i ironię językowych gier.

Marta i Marek Skwarowie

Stultifera navis. Z dziejów motywu

Społeczeństwo średniowiecza nękane chorobami psychicznymi, wśród których wiódł prym taniec św. Wita, umieszczało obłęd w kategorii występków, a obłąkanych zamykało w więzieniach lub karało publiczną chłostą. Nie były to nowe sposoby wykluczania obłędu — już Gerazeńczycy często wiązali swego szaleńca, który zwał się Legion, w pęta i łańcuchy (Mk 5, 3–4). Absolutnym *novum* kultury wieków średnich były statki szaleńców, którymi wywożono obłąkanych poza granice miast. Statki takie płynęły w górę Renu i w dół rzekami Nadrenii. „Frankfurt w roku 1399 z pomocą marynarzy pozbył się goło paradującego wariata."[1] Istniały zapewne dwie interpretacje tego zwyczaju: przede wszystkim było to rytualne wykluczenie ze społeczeństwa zdrowych, ale także była to podróż w nadziei odzyskania rozumu, niektóre statki zawijały do miejsc pielgrzymek: Saint-Mathurin w Larchant, Besançon i Gheel. Sama podróż, żegluga po morzu, miała także co najmniej dwa symboliczne znaczenia, kojarzono ją bowiem z wodą niosącą oczyszczenie, wolność, ale także z odmętami zimna i wilgoci, z obecnością drobniutkich kropelek, „które przenikają naczynia i włókna

[1] M. Foucault *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 22.

ludzkiego ciała, niweczą jego odporność i gotują obłęd"[2]. Literacki i malarski motyw *Narrenschiff* oparty na zwyczaju wywożenia szaleńców przejął obie interpretacje: jest to więc albo galera głupców albo, choć rzadziej, okręt pełen obłąkańców poszukujących prawdy, mądrości, lepszego świata.

W „złotym wieku szaleństwa i głupoty"[3] rozpoczynają się dzieje tzw. literatury o głupcach — *Narrenliteratur*, ważne miejsce zajmuje w niej statek szaleńców. *Narrenschiff* jako twór literacki jest motywem zapożyczonym ze starego cyklu o Argonautach. Od początku XV wieku stały się modne utwory, w których statki z różnymi załogami wyruszają w symboliczne podróże.[4] Największą rolę w dziejach „europejskiej głupoty" odegrał poemat satyryczno-dydaktyczny Sebastiana Branta *Statek głupców*.[5] Bardzo szybko rozpoczyna się jego międzynarodowa kariera, po przekładzie na francuski i angielski[6], w 1497 roku Jakub Locher, uczeń Branta, przekłada poemat na łacinę wyjaśniając jego

---

[2] Oczyszczające działanie morza często podkreślane jest w tragediach antycznych, np. Ifigenia mówi do Toasa: „Morze obmywa wszelkie ludzkie zmazy", *Ifigenia w kraju Taurów*, w: Eurypides *Tragedie*, przel. J. Łanowski, Warszawa 1980, s. 297. Morze wdzierające się do organizmu ludzkiego jest przyczyną chorób umysłu, tak tłumaczono wieczną melancholię wyspiarzy–Anglików (zob. M. Foucault, op. cit., s. 25).

[3] Określenie Jeana Delumeau z jego książki *Cywilizacja Odrodzenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1987, s. 510.

[4] Symphorien Champier stworzył kolejno *Nef des princes et des batailles de Noblesse* w 1402 i *Nef des dames vertueuses* w 1403 roku. Załogi tych statków coraz bardziej przypominają kpiarzy, głupców i szaleńców, zmiany te sygnalizują już same tytuły: *Blauwe Schute* Jakuba Van Oestworen z roku 1413 i *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1489) Jossego Bade. Zob. M. Foucault, op. cit., s. 22. Szczególnym znakiem zmiany znaczenia jest kolor niebieski (błękitny), który w ludowej tradycji niemieckiego obszaru językowego jest naczelną barwą oszustwa, o czym świadczą takie określenia jak: *blauer Dunst* (mydlenie oczu); *das Blaue vom Himmel herunterlungen* (kłamać bezwstydnie); *etwas Blaues vormachen* (łudzić obietnicami); *blaue Enten* (nieprawdziwe opowieści); *blaue Dokumente* (nieprawdziwe dokumenty). Zob. W. Fraenger *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1987, s. 56.

[5] Korzystaliśmy z wydania: S. Brant *Das Narrenschiff. Text und Holzachnitte der Erstausgabe 1494*, Leipzig 1986. O olbrzymiej popularności tego poematu świadczy m. in. fakt, że gdy w roku 1498 Johan Geiler z Kaiserbergu w strasburskiej kolegiacie St. Pierre le Vieux wygłosił 146 kazań na temat *Statku głupców*, wywołało to najpierw sensację, a później prawdziwy skandal i oburzenie. Zob. W. Fraenger, op. cit., s. 324.

[6] Poeta tudorski Alexander Barclay adaptował pomysł Sebastiana Branta; w swym utworze *The Shyp of Folys of the Worlde* (1509) prezentuje kolekcję satyrycznych typów wziętych ze współczesnego życia angielskiego.

sens. Chodzi o naukę: „quae mala, quae bona sint; quid vitia; quo virtus, quo ferat error". Poemat Branta to ogromne „zwierciadło głupców", w którym przeglądają się reprezentanci wszystkich stanów. Ten zbiór to efekt dokonanej przez autora dokładnej penetracji ulic i placów, zaglądania do domów i straganów, pracowni artystów i pałaców, szkół i kościołów, knajp i domów publicznych, a wszędzie tam Brant znajdował bohaterów do swojej satyry. Humanista strasburski szczególnie ostro krytykuje wszelkie przejawy samolubstwa, skąpstwa i chciwości, kultu zysku za wszelką cenę, o których tak obszernie pisali współcześni mu satyrycy i moraliści. Rad Pana Pfenniga słuchają władcy i książęta, rządzi on zarówno w Sądzie jak i w Ratuszu. Brant z prawdziwym rozczuleniem przypomina legendarny wiek złoty, w którym wszystko, co „moje", było i „twoje". Żądza posiadania, która opanowała całe społeczeństwo, jest jedną z przyczyn, dla których autor umieścił na swym statku Pogardę ubóstwa. Głównym celem, jaki przyświecał Brantowi przy tworzeniu poematu było nakłonienie współczesnych, by łodzie własnego żywota kierowali do portu Mądrości, aby nad światem zapanował rozum i ład.

Do olbrzymiej popularności *Statku głupców* przyczyniły się liczne grafiki, którymi poemat był ilustrowany. Ostatnio większość historyków sztuki (zwłaszcza Max J. Friedlander, Daniel Burckhart i Jaro Springer) skłonna jest uważać młodego Albrechta Dürera za autora znacznej części ilustracji. Przebywał on akurat w Bazylei w czasie, kiedy przygotowywano wydanie poematu. Prawdopodobnie przy pracy nad drzeworytami Dürer korzystał z rad Branta. Niektóre grafiki pomagają zrozumieć satyryczny zamysł autora poematu, rozwijają i dopełniają jego myśl. Tak jest na przykład z grafiką dołączoną do pieśni poświęconej Tańcom (61). Kobiety i mężczyźni, w czapkach głupców, w tanecznych pląsach okrążają kolumnę, na której stoi złoty cielec. Tańczący, w interpretacji grafika, to już nie tylko głupcy łamiący reguły życia społecznego, to grzesznicy, słudzy Szatana, który dla nich stworzył cielca i taniec, aby poniżyć Jahwe.

Prawdopodobnie między 1490 a 1500 rokiem Hieronim Bosch maluje swoją *Łódź głupców*. Pisząc o źródłach literackich tego obrazu Franco de Poli[7] przypomina, że łódź, w której płynie gromada swawolników,

[7] *Geniusze sztuki*. Autorem tekstu jest Franco de Poli, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1987, s. 94 i inne.

została opisana już w poemacie *Błękitna barka* wydanym we Flandrii w 1413 roku. Prawdopodobnie malarz znal poemat Branta. Spośród wszystkich namalowanych przez Boscha postaci tylko jedna wyobraża prawdziwego głupca, jest to dworski błazen w stroju z dzwoneczkami, pozostali to braciszek franciszkański, zakonnica i grupa chyba mieszczan. Nie wiadomo czy pasażerowie łodzi śpiewają przy akompaniamencie grającej na lutni zakonnicy, czy może pootwierali usta, aby chwycić zębami kawałek placka zawieszonego na wysokości ich twarzy. Na desce leżącej w poprzek łodzi widać miskę z owocami, które zidentyfikowano jako czereśnie. Były one uważane za symbol grzechu. „Obraz Boscha to satyra na łakomstwo, czy w ogóle na brak powściągliwości i wstrzemięźliwości?" — pyta Franco de Poli.[8] Sugerowano, że *Łódź głupców* należała do cyklu plastycznego odtwarzającego najważniejsze pieśni *Statku głupców*. Bardziej wyważona wydaje się hipoteza podkreślająca związek obrazu z pieśnią (s. 27) piętnującą pijaków i żarłoków.[9] A może puszczona z prądem łódź ma być alegorią kościoła pozostawionego samemu sobie, o którym, przeczuwając zbliżającą się reformację, tak pisał Sebastian Brant: „Łódeczka św. Piotra kołysze się silnie, boję się, żeby nie poszła na dno, fale z siłą biją w nią, będzie wielka burza i wielkie nieszczęście".[10] Interpretatorka obrazu Boscha — Anna Boczkowska — podkreśla znaczenie symboliki księżyca (wisi on nad łodzią głupców), który uważany był za planetę wodną podlegającą przemianom, a w związku z tym patronkę wędrowców i włóczęgów. Z księżycem wiązano temperament flegmatyczny i wszelkie choroby umysłowe. Powiązany był z głupcami dwojako: jako patron ich stanu psychicznego i kondycji społecznej, której główną cechą było wieczne wygnanie.[11]

Das Narrenschiff Sebastiana Branta oraz *Łódź głupców* Hieronima Boscha to dzieła, które głoszą: „cały świat składa się z głupców", to znaczy z grzeszników. Pomysł ten wywodzi się z tego samego średniowiecznego źródła: trzeba kazać „głupcowi" wypowiedzieć te prawdy,

[8] F. de Poli, op. cit., s. 95.

[9] Zob. M. Foucault, op. cit., s. 29.

[10] S. Brant, op. cit., s. 142.

[11] A. Boczkowska — największy znawca twórczości Hieronima Boscha w naszym kraju — poświęciła analizie twórczości tego malarza trzy książki: *Hieronim Bosch*. Album, Warszawa 1974; *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977; *Tryumf Luny i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków 1980.

których ludzie „rozsądni", z natury ostrożni, boją się wyrzec, a nawet do nich przyznać. Ale o ile na przykład w obrazach średniowiecznych chodziło o pobudzenie do śmiechu, to satyra humanistyczna, szczególnie u Erazma, ożywiona jest pasją reformatorską[12] i głupota zaczyna kpić sama z siebie. Słuchacze Erazmiańskiego mówcy–sofisty nigdy nie wiedzą, kiedy przemawia sam nierozum, a kiedy mądrość podszywająca się pod głupotę. Czy córka Plutosa (Bogactwa) i Neotete (Młodości), wychowanica Pijaczynki, Bakchusowej córki i prostaczki, córki Pana, zrodzona „z gorącej chuci" na Wyspach Szczęśliwych, jest tylko krzywym zwierciadłem przywar — zadufania i miłości własnej, czy może mędrcem udającym głupca? Erazm w pewnym stopniu sam daje odpowiedź na to pytanie, rozróżniając ustami Głupoty dwa rodzaje szaleństwa:

jeden, który zsyłają z piekieł straszne mścicielki zbrodni, ilekroć szczując swymi wężami zażegają w piersiach śmiertelników, czy to żądzę wojny, czy nienasycone pragnienie złota, czy miłość haniebną i zbrodniczą [...]. Ale jest i szaleństwo inne, [...] które oczywiście ode mnie pochodzi. A z takim mamy do czynienia, ilekroć jakiś błogosławiony obłęd równocześnie i uwalnia duszę od owych trosk, które ją trwożą i napełnia je różnoraką rozkoszą.[13]

Ten drugi rodzaj nierozumu nie tylko daje człowiekowi szczęście, ale także oddziela go od złego świata i zbliża do bogów. Patronują mu nie Furie, lecz Horacy i Platon chwalący „szał, jaki owłada poetów, wieszczów i kochanków". Koncepcję tę wpisać można w dwojaką interpretację funkcji okrętu głupców, który wywieźć musi ze świata normalnych tych wszystkich, których wymienił już Sebastian Brant (przede wszystkim zaś zdrajców sztuki — „ryczytatorów" i literatury — gramatyków), a ocalić od tegoż świata tych innych, mających dość szalonej odwagi, by nie bać się śmierci i dać się pochłonąć „sprawom duszy".
Głupcy wyszydzani i wyśmiewani, ładowani na statki, czasem byli leczeni przez „prawdziwych" lekarzy. W dialogu Hansa Sachsa *Wyleczenie głupców* (1557)[14] Lekarz został wezwany do Chorego, który uskarża się na ból brzucha. Wszystko zdaje się świadczyć, że będzie to zwykła, rutynowa wizyta u pacjenta, który przebrał miarę w jedzeniu i piciu.

[12] J. Delumeau, op. cit., s. 301.
[13] Erazm z Rotterdamu *Pochwała głupoty*, przeł. i objaśnił E. Jędrkiewicz, Wrocław 1953, s. 73.
[14] E. Sachs *Werke*, Stutgart 1883.

Lekarz ogląda naczynie z moczem chorego.[15] Diagnoza jednak jest zadziwiająca, we wnętrzu pacjenta jest cały oddział głupców, którzy wypełniają go aż po samo gardło. Potrzebny jest zabieg chirurgiczny. Lekarz wydobywa z brzucha Chorego: Samochwałę, Skąpca, Rozpustnika, Obżartucha, Lenia — „Są tu wszyscy, których Sebastian Brant wyprawił w morze na swoim statku". Wyjęte z brzucha Chorego postacie to personifikacje grzechów, które czynią z człowieka głupca.

Dotykamy tu jednego z podstawowych dla kultury znaczeń głupoty (obłąkania) — choroby za grzechy. Znaczenie takie zdaje się ewokować fragment z Biblii: „Pan dotknie cię obłędem, ślepotą i niepokojem serca" (Pwt 28, 28). Obłęd taki może być tylko próbą dla grzeszników, z której wyjdą zwycięsko wierzący w jednego Boga, jak mieszkańcy Jerozolimy, którym w dniu ocalenia wyrocznia Pana głosiła: „porażę każdego konia trwogą, a jeźdźca obłędem" (Za 14, 2). Szaleństwo może być także ważnym czynnikiem spajającym wspólnotę, niezbędnym elementem funkcjonowania społeczności. Gdy Jezus uzdrowił opętanego z Gerazy (Mk 5, 2–17, Łk 8, 26–39, Mt 8, 28–34) i wpędził jego złego ducha w świnie, Gerazeńczycy jęli prosić Jezusa, by od nich odszedł. W interpretacji René Girarda Jezus pozbawił ich teatru, stałego rytuału piętnowania szaleńca, gdyż istnieje „coś w rodzaju spisku pomiędzy ofiarą a jej oprawcami w celu zachowania obopólnego uczestnictwa w grze niezbędnej najwyraźniej do utrzymania równowagi we wspólnocie Gerazeńczyków"[16]. Lekarz z dialogu Sachsa jest personifikacją społeczeństwa, którego gra z głupotą przejawia się w ciągłym spychaniu jej

[15] Obserwacja moczu chorego (w szklanym naczyniu) była podstawą każdej diagnozy lekarskiej. Wielu świadectw tej praktyki dostarcza malarstwo północne, szczególnie holenderskie. Interesujący jest obraz przechowywany w Ermitażu w Leningradzie *Chora i Lekarz* Gabriela Metsu. Malarz przedstawił sypialnię młodej damy, która siedzi w fotelu, pod plecy ma podłożoną dużą poduszkę. Obok chorej siedzi stara służąca–powiernica, która zdaje się domyślać prawdziwych przyczyn złego samopoczucia swojej młodej pani. Obok lekarz ogląda płyn w szklanym naczyniu, on także domyśla się prawdziwej przyczyny choroby, wie, ze nie takiego lekarza potrzeba młodej kobiecie. Nie tylko prawdziwi lekarze posługiwali się tą obserwacją, chętnie wykorzystywali ja szarlatani, jak np. ten z poematu Sebastiana Branta (Pieśń 55). Na dołączonej rycinie artysta przedstawił izbę, w której na dużym łożu leży obnażony do pasa chory. Przy łożu zgromadziła się rodzina — kobieta i dwaj mężczyźni. Na pierwszym planie, odwrócony plecami do widzów, stoi młody lekarz–szarlatan (na głowie ma czapkę głupców) i ogląda naczynie z moczem. Wynik jego leczenia jest znany.

[16] R. Girard *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 250.

poza codzienność, zwyczajność, w topieniu jej i zwyciężaniu. Załadowanie na statek z poematu Branta zostaje u Sachsa zastąpione wsadzeniem wszystkich głupców do worka i wyrzuceniem do rzeki Pegnitz.
Zarówno u Branta, jak i u Sachsa morze (woda) pojmowane jest jako *locus horridus*. Odczuwanie morza jako obszaru wszechobecnego zła i śmierci ma bardzo długą tradycję w kulturze europejskiej. Ostrzegają przed nim Biblia, literatura piękna, relacje podróżników i przysłowia.[17] Dla wielu autorów biblijnych morze jest obszarem śmiertelnej zagłady, gdyż sądzi się, że jego dno sąsiaduje z Szeolem. W okresie Cesarstwa Rzymskiego morze staje się okrutne[18] dla mieszkańców imperium, gdyż jest miejscem krwawych kaźni. Chrześcijaństwo usiłowało opanować swój lęk przed morskim żywiołem poprzez wiarę, że opieka Boga chroni „okręt sprawiedliwych" w czasie burz i nawałnic. Zagubiona na pełnym morzu łódeczka staje się symbolem człowieka poszukującego Boga, a św. Augustyn wyznaje: „Wzdychałem, a Ty pochylałeś się nade mną. Kiedy miotały mną fale, Ty ujmowałeś ster mojej łodzi"[19]. Najwybitniejszy kaznodzieja niemiecki wieku XIV, Jan Tauler, twórca nadreńskiej szkoły mistyki, pogłębia znaczenie łodzi w symbolice chrześcijańskiej. Jego kazanie na piątą niedzielę po Trójcy Świętej, stanowiące wykład Ewangelii według św. Łukasza, ukazuje drogę do Boga: Łódź Szymona, którą „Pan nasz kazał wyprowadzić na głębię, *Duc in altum* — to nic innego jak wznoszący się do Boga duch człowieka i jego uczucia".[20] Na straszliwym morzu duch–pasażer łodzi poddany będzie wielu ciężkim próbom. Będą go nękały „ból i opuszczenie", osaczą go wszelkie pokusy i obrazy, nad którymi już dawniej zapanował. Tylko ten, kto opanuje trwogę i cierpienie, pozna łaskę Pana, łódź jego rozpadnie się, a nowy duch zatopi się w Bogu jak w morzu bez dna.
Motyw podróży w celu odnalezienia wartości najwyższych pojawia się w literaturze długo po tym, jak prawdziwe statki wyruszały do miejsc świętych. Ich pasażerowie, szaleńcy, przestali być symbolem błądzenia duszy z chwilą zamknięcia w Salpêtrière i miejscach jemu podobnych. Od tej pory na morskie wyprawy wyruszać będą indywidualiści, którzy

[17] Zob. J. Delumeau *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 35 i inne.
[18] J. Jundziłł *„Okrutne morze" w ujęciu Rzymian okresu Cesarstwa*, „Meander" 1983 z. 7–8, s. 243–251.
[19] Św. Augustyn *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 116.
[20] J. Tauler *Kazania*, przeł. W. Szymon OP, Poznań 1985, s. 317.

podobnie jak autor *Łodzi głupców świata*, Pierre Riviere, mogliby powiedzieć: „Jestem błądzącym wędrowcem. Jestem wielkim głupcem pływającym po głębokim morzu świata".[21] Tak kreowany jest bohater liryczny *Statku pijanego* Arthura Rimbauda. Porwany przez falę, „w której ludzie kołowrót widzą ofiar wieczny" (tłum. Miriama) odbywa halucynacyjną podróż, „mocniejszą niż alkohol". Morze ogarnia go swym wszechogromem, oczyszcza i uwalnia od grzechów: „Wód zieleń w mą sosnową wdarła się łupinę / Uniosła ster, kotwicę, stosy lin zapaśnych / i zmyła kały wstrętne i win plamy sine". Żywioł obejmuje tułacza, ukazuje to, „co człowiek widzieć zawsze skory": Florydy bajeczne, słońca srebrne, nieb żary. Samo morze staje się miejscem wyzwolin, cudownej przemiany, ostatecznym celem pielgrzymki. „Ja–łódź" wyrzeka się jednak swego wyzwolenia, choć „Wolny, rzeźwy, dymiący, odzian w mgły dziewicze" bohater tęskni do wybrzeży odwiecznych Europy. Archipelagi gwiezdne okupione zostały zbyt wielkim cierpieniem, Jutrznie choć piękne są bolesne, księżyce srogie, groźne wszystkie zorze. Jedyna woda, do której tęskni wyzwoleniec odrzucający wolność, to „błotnista kałuża, gdzie w zmrokowej chwili / Dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem / Puszcza statki wątlejsze od pierwszych motyli". Marna głupota człowieka zatoczyła wielkie koło. Podróż rozpoczęta w miejscu złym, grzesznym, skalanym, musi z woli nierozumu do tegoż miejsca prowadzić. Bohater Rimbauda wybrał to, od czego uciekał — głupotę usidlenia, wynikającą z niemożności wzniesienia się ponad swoją trwogę, z niemożności dotarcia do Boga. W czasach, gdy człowiekiem rządzi przede wszystkim starożytna hybris[22], wszelkie poszukiwania muszą skończyć się klęską. Ci, którzy nawet nie wiedzą, w jaką otchłań chcą się zanurzyć — „Piekła? Nieba?" — w każdym porcie zastaną obrazy z *Podróży* Baudelaira, którym winna jedynie:

Ludzkość pijana swą wiedzą, obelżywa,
Której wiecznym znamieniem szaleństwo i wina,
Wołająca do Boga w swych dzikich porywach:
— „O mój bliźni, mój władco, ja ciebie przeklinam"
[tłum. M. Leśniewska]

[21] Cytujemy za: A. Boczkowska *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 36.

[22] *Hybris* oznacza nieposkromioną pychę, zuchwalstwo, butę i samowolę; zob. M. Foucault *Szaleństwo i nierozum*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie" 1988 nr 6.

Echa poematu Rimbauda widoczne są we wczesnym opowiadaniu Gombrowicza *Zdarzenia na brygu Banbury*[23], podobny jest koloryt tej opowieści, w której powtarzają się Rimbaudowskie obrazy i epitety — „fantastyczne archipelagi", „srebrzyste fale", „seledyny", „bolesne kondory", „śnieżnobiałe ptaki" — podobna myśl o niemożliwości wyzwolenia. Bohater Gombrowicza także ucieka od Europy, w której jego sytuacja stawała się coraz „przykrzejsza i bardziej niewyraźna" i szuka zapomnienia w podróży. Przypadkiem dostaje się na bryg Banbury, na którym rozgrywa się partia między zniewoloną nudą i rutyną narzucanych zachowań załogą a kapitanem i pierwszym oficerem. Zachowanie marynarzy można tłumaczyć powolnym popadaniem w obłęd — kuchcik jest wyraźnym przypadkiem klinicznym, który bohater określa jako „urzeczenie automatyzmem", specyficzny tuman zrodzony z „pomyłek instynktu". Ważniejsza niż wariowanie jest tu jednak gra, owo marynarskie małpowanie, przekręcanie, obracanie wszystkiego w brudy i głupotę, którym towarzyszą podobne zachowania zwierząt (delfinów i skarabeusza). Wszystko to z podróży, która miała być „zapachem przestrzeni", czyni przeżycie „ciasne i natrętne". Spisek załogi skierowany jest także przeciw jedynemu pasażerowi, po wyłupywaniu oczu przychodzi bowiem pora na miłosne manifestacje cielesne, które zastraszają i zmuszają do ucieczki Zantmana wierzącego, że nawet w obojnakich rybach „jest mężczyzna, kobieta i malutki ksiądz". Chroni się w swojej kajucie i zapada w sen o „ordynarnym przewalaniu, obejmowaniu się" i buncie załogi. Zantman już nie wychodzi ze swej kryjówki, bryg „jak łódka po stawie" płynie ku baobabom, palmom i kaskadom, gdzie marynarze chcą zaspokoić swoje żądze. Uświadamia sobie jednak coś, co dotychczas było „mętne i niedomówione": „od początku wszystko było moje, a ja byłem taki właśnie jak wszystko — zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze" (s. 151). Bryg i jego załoga to zawiłości psychiki bohatera, nawet szpary w kajucie mają przecież charakter mędrkowaty, mózgowy. Całe zło siedzi we wnętrzu człowieka i, co gorsze, nie może zostać wydobyte. Jak wielkim optymistą był Sachs każący swemu lekarzowi potopić głupców–grzechy w rzece!

Poemat Rimbauda i opowiadanie Gombrowicza realizują jednocześnie dwa motywy: okręt głupców i człowiek–okręt. Ten drugi ma swe źródło

[23] W. Gombrowicz *Bakakaj*, w tegoż: *Dzieła*, t. I, Kraków–Wrocław 1986.

w poezji antycznej, Anakreont pisał: „Nad rafami ukrytymi, fale morza mnie unoszą" [fr. 58 (403)], współcześnie podejmuje ten motyw Gregory Corso, tworząc poetycki obraz narodzin człowieka: „Powietrze jest opałem, woda napędem, nogi kołami / oczy sterem, uszy czujnością" (przeł. T. Truszkowska). Obraz *Okręt* (1934–35) Salvadora Dali może być doskonałą interpretacją wizji poetyckiej. Przedstawiona na nim postać to jednocześnie żaglowiec i człowiek — z człowieka pozostały jedynie części motoryczne (ramiona, nogi), ze statku tylko żagle. Są one namalowane w ten sposób, że zasłaniają tułów i głowę człowieka, symbolizując jego duszę i rozum. Istota ludzka, od zawsze przywiązana do żagli, próbuje wznieść się na wzór ptaka widocznego na drugim planie. Jest to przedstawienie człowieka chcącego podążyć za swoim marzeniem, realizatorem tego marzenia jest triumfator w glorii i chwale, okiełznujący swój okręt (*Sen Kolumba* 1958–59).

We współczesnej literaturze częstsze są jednak przedstawienia upadków niż wzlotów człowieczeństwa. Dlaczego tak być musi wyjaśnia w swej twórczości i filozofii Witkacy. Oto żyjemy w czasach władzy tłumu (trwającej od Wielkiej Rewolucji Francuskiej), kiedy to „żądza użycia wszystkiego staje się prawem istnienia na naszej planecie". Prawo to niszczy Tajemnicę Istnienia, której warunkiem koniecznym jest uczucie metafizyczne, doznawanie dziwności swojego istnienia, rozmyślanie nad jego zaskakującą jednością w wielości. Wraz z zanikiem poczucia Tajemnicy zanika człowieczeństwo, ludzie w czasach mechanizacji mogą już tylko zabijać wewnętrzną pustkę, uciekać w narkotyki, alkohol, pseudo-sztukę (jak Ziezio Smorski, który „zazdrościł każdemu, od kogo los nie wymagał *rançon du genié*"), wreszcie szaleństwo. Szaleństwo to tylko dla ostatnich potomków ludzi dziwnych — artystów — może być stanem prawdziwego uniesienia i cierpienia, dla mechanizującej się rzeszy bydląt jest to tylko głupota. Ci, którzy chcą instynktownie bronić się przed marnością i szarością szerzącą się wokół, wyruszają w szaloną podróż — jak Julia, Tréfaldi, Travillac pędzący w nieznane na Szalonej Lokomotywie. Ucieczki jednak nie ma, nawet katastrofa Lokomotywy nie jest oczyszczającą zagładą — dwoje bohaterów przeżywa ją i dostaje się do szpitala wariatów. Ukazuje także Witkacy podróże na prawdziwej łodzi głupców, która zgodnie z jego filozofią musi skończyć się zintensyfikowaniem obłędu cywilizacji. Bohaterowie *Panny Tutli-Putli* uciekają od krańcowo nudnej rzeczywistości do nieznanego, egzotycznego miejsca, w którym oczekują przeżyć niezwykłych (podobnie czynią

Atanazy i Hela Bertz). Podróż na jachcie odbywa Kawaler D'Esparge, dla Panny Tutli–Putli mało atrakcyjny jako „mała maszynka do topienia okrętów". Kawaler, by zadowolić swą ukochaną, przedzierzga się w dzielnego zdobywcę wyspy Tua–Tua, którą potem kupują Milionerzy, a której rozwojem zajmie się działacz w czerwonej kamizelce. Milionerzy, działacz i Panna Tutli–Putli przybyli na wyspę drugim statkiem, który jest następną, bogatszą w pasażerów, łodzią głupców ostatecznie niszczącą pierwotny świat zastany. Dzicy mieszkańcy wyspy śpiewają z żalem w zakończeniu: „Nikt się już nie dowie / Jak pięknym było życie / Czeka nas, nędzne stworzenie / Ohydne, szare zgnicie".[24] Panna zaś, którą najlepiej określają słowa: „Mam jakieś myśli nienormalne, dziwne. Jakieś pragnienia ni w pięć ni w dziewięć", i jej Kawaler stwierdzają rezolutnie, że dawne czasy minęły i trzeba raczej dbać o przyjemności. Wracają więc do poprzedniego życia, potęgując głupotę, w którą się nieuchronnie staczają. Powódź nierozumu zalewa nas wszystkich i żadna pielgrzymka jej nie powstrzyma, już niedługo nikt nie odczuje nawet potrzeby wypraw metafizycznych.

Podobnie jak Witkacy, ludzkość opętaną błazeństwem ukazuje w swej powieści *Ship of Fools* amerykańska pisarka Katherine Anne Porter.[25] Jest to już jednak następny etap degradacji człowieczeństwa — błazeństwo przestaje być tylko głupie, staje się złe, nienawistne, pogardliwe. Porter świadomie nawiązała do poematu Branta czyniąc ze swego utworu misternie skomponowaną alegorię. Sama pisała o swojej powieści:

> Tytuł tej książki jest przekładem z niemieckiego *Das Narrenschiff* Sebastiana Branta [...]. Kiedy zaczynałam myśleć o mej powieści przyjęłam ten prosty, a niemal uniwersalny obraz statku tego świata żeglującego ku wieczności.[26]

Wacław Sadkowski zauważa, że *Narrenschiff* pisany był przede wszystkim w celach moralizatorskich, w przekonaniu, że ludzkość można jeszcze naprawić i zmienić, *Ship of Fools* tej wiary już nie wyraża, jest jedynie opisem zła, analizą zwyrodnienia prowadzącego do obozów

[24] St. Witkiewicz *Panna Tutli–Putli*, „Dialog" 1974 z. 2, s. 54.

[25] K. A. Porter *Statek szaleńców*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1966. W 1965 r. powieść przeniósł na ekran Stanley Kramer. Reżyser zaakcentował przede wszystkim wątek polityczny (Niemcy w latach trzydziestych) i psychologiczny (zachowania poszczególnych bohaterów), film miał być zwierciadłem świata tuż przed wielką katastrofą.

[26] W. Sadkowski *Statek szaleńców*, „Nowe Książki" 1966 nr 12.

koncentracyjnych. Alegoria Porter zbudowana jest bardzo przejrzyście, dominuje w niej gradacja napięcia, stopniowe demaskowanie bohaterów, hiperbolizacja ich cech zwierzęcych. Widziane oczami tubylców kobiety, wsiadające na pokład „Very" to „starszawe pudła" i „młode, krzykliwe stwory". Fräulein Lizzi Spockenkiekier „wmaszerowała skrzecząc jak paw po niemiecku do swojego towarzysza, niziutkiego grubasa o różowej twarzy i świńskim ryjku" (s. 21). Towarzysz ten to Herr Rieber, dalej opisywany jako „wieprzek–pieszczoszek" i Poltergeist. Grupa tancerzy hiszpańskich będących w istocie złodziejami i aferzystami, sprawia na młodej Amerykance Jenny wrażenie kukieł (są więc jeszcze gorsi od zwierząt, są tylko atrapami istot żywych). Obrazu pasażerów dopełniają postacie dzieci (Rica i Raci zwanych przeważnie diabłami), garbusa kaleki, Żyda — „pariasa w świńskim społeczeństwie gojów", porządnych Niemców i błazeńskich studentów Kubańczyków. Obojętność współpasażerów z czasem zmienia się w nienawiść, jawną wrogość spowodowaną barierą narodów, płci, różnych sposobów zachowania, odmiennych usposobień. Wszyscy wszystkich nazywają błaznami i głupcami, nawet porządna Frau Lutz tak nazywa swego męża i ojca swojej córki. Stopniowo wychodzi na jaw pogarda człowieka, Herr Rieber, początkowo jedynie obcesowy w stosunku do Żyda dzielącego z nim kajutę, po pewnym czasie z zadowoleniem objaśnia swój projekt pieców gazowych dla Żydów, Murzynów i Chińczyków; kłótnie kochanków i przyjaciół są coraz ostrzejsze.

Zanim dojdzie do ostatecznej kulminacji zła na balu maskowym, dowiadujemy się o innych znamionach upadku człowieczeństwa: o alkoholizmie (dręczącym już Brantowskiego Pijaka, a po nim wszystkich pasażerów statków głupców), narkotykach (La Contessa, jedna z najszlachetniejszych postaci, jest tylko nałogową narkomanką), braku religijności (bezbożnicy u Branta). Rytuał zostaje zamieniony przez ludzi–zwierzęta w puste gesty; Pani Rittersdorf przeżegnała się, gdyż „Uważała, że jest jej z tym do twarzy, a poza tym znak krzyża oddalał nieszczęścia". Jakże przypomina to Witkacowskiego Florestana, który pragmatycznie oznajmiał: „Bóg jest głupstwem, w które można wierzyć, kiedy przynosi odpowiedni procent". W takim świecie miłosierdzie trzeba kupić, jak uczynił to Herr Graf, a spokój opłacać szantażystom Hiszpanom, złodziejom i okrutnikom. Na ich coraz bardziej agresywne żądania odbywa się ów bal kapitański, pełen postaci zapustnych, groteskowo poprzebieranych pasażerów — Herr Rieben wystąpił

w stroju niemowlaka, a Herr Baumgarter w za małym żakieciku swojej żony. Wszyscy czują, podobnie jak Jenny, że „to wszystko jest obłąkane, że jest jednym wielkim kantem", nikt jednak nie sprzeciwia się okrucieństwu hiszpańskich, latynoskich, cygańskich (tożsamość Szatana zaciera się, jest ponadnarodowa) gospodarzy, którzy bezkarnie szydzą ze wszystkich. Zło wiszące jak duch nad statkiem triumfuje, zwierzęcość staje się drapieżna. Herr Glocken szczerzy zęby jak gargulec, ręce Dawida przypominają szpony, Herr Rieben zaatakowany przez Hensena zamienia się w kozła i becząc bodzie go w splot słoneczny. Lizzi po całej awanturze zachowuje się jak „bojaźliwe, kosmate zwierzątko".

Czy wśród tych wszystkich, którzy „świadomie lgną do zła, są dotknięci nieszczęściem, są anormalni" (s. 16), nie ma nikogo godnego ratunku? Zasługuje nań być może Jenny, jedna z tych „dziewczyn szalonych, zagubionych, samotnych", czująca jeszcze po ludzku, darząca miłością Dawida. Jenny, która chce wierzyć, że to, co się działo na statku, było tylko sennym koszmarem, mogłaby zawołać słowami Crane'a: „Permit me voyage, love, into your hands".[27] Jej ratunek jest jednak w ręku Dawida, który miał dla niej najwięcej miłości, gdy płakała przez niego. Ocalenie dla wszystkich pasażerów jest niemożliwe, zło i nienawiść niszczą normalne stosunki między ludźmi, człowiek przestał być najbliższą istotą dla drugiego człowieka, przyjaciółmi stają się rzeczy i zwierzęta: poduszeczka Frau Schmitt, buldog Bebe, przez którego zginął człowiek (ale był to przecież pasażer trzeciej klasy), wreszcie miasto–moloch. Rejs, pozornie zakończony, będzie się teraz toczył wśród lądowych dekoracji, aż po wieczność.

Wydawać by się mogło, że już dalej nie można poprowadzić karykatury człowieczeństwa. I jest tak zapewne w literaturze, gdzie słowa są wymyślone, a te wypowiedziane naprawdę zniekształcone przez samo zapisanie. Film ma dużo większe możliwości, może ukazać ludzi prawdziwych, ich własne gesty, słowa, sposób bycia. Te możliwości doskonale wykorzystał Marek Piwowski tworząc *Rejs*. Film ten od samego początku odczytywany był jako utwór alegoryczny. Bywalec z „Polityki" nazwał go „Statkiem opętanych", E. Boczek pisał, że jest to „portret pewnej zbiorowości — zbiorowości przekrojowej społeczeństwa — w której

[27] H. Crane *Voyages*, w: *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, wybór i oprac. P. Mayewski, Nowy Jork 1958, s. 266.

każdy z osobna i wszyscy razem stanowią grono głupców, imbecyli, oportunistów". Marek Hendrykowski rozumiał *Rejs* jako przypowieść, wywiedzioną z ducha kazań Skargi, jako ciąg metafor o klęsce, jaką musi przynieść bezmyślne działanie.[28] Sama konstrukcja fabuły filmu, który składa się z luźnych scen dziejących się na spacerowym statku płynącym nie wiadomo skąd i dokąd, wyklucza realistyczne interpretacje. Prawie wszystkie postacie, oprócz niewielu świetnych kreacji aktorskich, są ludźmi „prawdziwymi", ochotnikami chcącymi zagrać w filmie, mającymi gdzieś domy, rodziny, pracę. To, jak sami się prezentują, mówiąc i działając zgodnie ze swoją wolą, stokroć przewyższa opisy Branta i Porter. Na statek zamustrowali się bowiem: Mississipi (pseudonim własny młodego człowieka), który pisze wiersze, jak np. „Kocham do cholery Twoje cztery litery"; Tokarz z Żerania piszący poematy o rejsie; Malarka Niedzielna, która malując ze statku krajobraz ciągle pokrzykuje: „muszę się spieszyć, bardzo spieszyć, pejzaż mi ucieka"; pani Besançon, która śpiewa w siedmiu językach, piosenkę: „I paluszkami pierściła kotka". Jest też bufetowa, gimnazistka, krawiec–poeta, oraz profesor, przybyły prosto z Ameryki matematyk, trzymający się nieco na uboczu. Wszyscy ci ludzie przesuwają się przed kamerą, czy raczej kamera przesuwa się od poety recytującego: „Stać dobrze, jakby lepiej / Jechać dobrze, jakby lepiej / Iść dobrze, jakby lepiej" do postaci przebierających się na bal maskowy, toczących dialog: „JAJKO: W jajku jest ciężko i niewygodnie, listwy mnie uwierają w głowę. ŚWINIA: W świni jest za duszno. W zakonniku jest więcej powietrza".[29] Bohaterowie *Rejsu* odtwarzają także rytuały naszego dnia codziennego: zebranie organizacyjne, na którym wszyscy śpią, śpiewanie zbiorowych, „radosnych" pieśni, śledztwo w sprawie napisu w toalecie. Zapewne dlatego w utworze tym dopatrywano się przede wszystkim paszkwilu, choć nie jest on przecież bezpośrednim, złośliwym, stronniczym przedstawieniem ludzi, jak w większości utworów realizujących ideę łodzi głupców. Efekt alegoryczności został tu wygrany podwójnie: to już nie tylko przypowieść o łodzi naszego życia, przez swą fikcyjność odległa i poddająca się wielu interpretacjom[30], to także realna opowieść o ludziach żyjących wśród

[28] Bywalec *Statek opętanych*, „Polityka" 1969 nr 42; L. Pijanowski *Przygoda z Rejsem*, „Kino" 1971 nr 3; M. Hendrykowski *„Rejs" Marka Piwowskiego*, „Profile" 1971 nr 3.
[29] Bywalec, op. cit.
[30] Np. powieść K. Porter próbowano odczytać tylko jako satyrę na Niemców.

nas, wszakże po zakończeniu rejsu tylko aktorzy zmienią skórę, reszta odejdzie do normalnych domów, na nasze podwórka. Siła reżysera tkwi w niemocy człowieka, twórca filmu nie może potopić swoich bohaterów ani rozpętać apokaliptycznej burzy, która ich zabierze ze świata. Pasażerowie z *Rejsu*, korzystając z podwójnej egzystencji, prosto z ekranu pójdą do sklepu po pasztetową lub do kiosku na piwo. O ileż to groźniejsze spojrzenie niż tamto, które zaproponował Jaworski, wypuszczając pacjentów doktora Lipki, silnych banią śmiechu, w świat.

Ship of Fools Katherine Porter i *Rejs* Piwowskiego doprowadzają do końca interpretację okrętu głupców prezentowaną przez Branta, ludzie to grzesznicy–zwierzęta, nie ma dla nich ocalenia. Przez swą jednostronność i alegoryczność dzieła te są może mniej atrakcyjne intelektualnie niż utwory ukazujące ludzkość wewnętrznie podzieloną, w której głupcy nie dostrzegają w podróży żadnych wartości metafizycznych, a szaleńcy tylko z morską wędrówką łączą nadzieję na ozdrowienie, a przynajmniej na ucieczkę od szarej egzystencji. To drugie widzenie okrętu głupców, mające swe źródło w pielgrzymkach do miejsc świętych, doskonale przekazują *Wielkie wygrane* Julio Cortazara i *Lot nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya, sfilmowany przez Miloša Formana.

Napisana w 1958 roku pierwsza powieść Julio Cortazara *Wielkie wygrane*[31] tylko z pozoru jest powieścią realistyczną o nieudanej wycieczce. Kiedy dwunastu mieszkańców Buenos Aires w Loterii Turystycznej wygrało wycieczkę statkiem, wydawało się, że uśmiechnął się do nich los. Przed wypłynięciem wszyscy spotykają się w kawiarni „«Londyn» na rogu Peru i Avenidy". Już tu zaczynają pojawiać się pierwsze wątpliwości, czy aby wycieczka nie jest złym żartem, bo — jak mówi Lopez — „coś, co rzeczywiście czuje się w powietrzu, coś w rodzaju kpiny na wielką skalę, na bardzo wysublimowanym, dalszym planie" (s. 25). Raul z kolei w rozmowie z Paulą sugeruje, że podróż to „szaleństwo", które „źle się skończy". Dalej dodaje: „W najgorszym wypadku będzie to zwykły statek, tyle że jadący w niewiadomym kierunku" (s. 48). Im bardziej przybliżała się chwila wypłynięcia, tym wątpliwości było więcej. Sam wyjazd z kawiarni przypominał raczej deportację niepożądanych gości: opuszczone żaluzje w oknach „Londynu", kordon policji na Avenidzie, czarny autokar. Całą tę sytuację podsumował Lucio: „To bardziej wygląda na kocioł niż na wycieczkę" (s. 63).

[31] J. Cortazar *Wielkie wygrane*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1976.

Do chwili przyjazdu do portu uczestnicy wycieczki nie znają nawet nazwy statku, na pokładzie którego mają odbyć rejs. Wątpliwości zdaje się rozwiewać Inspektor z Ministerstwa Opieki Społecznej. Wybrany statek to półpasażerski frachtowiec „Malcolm" należący do Magenta Star. Luksusowe kabiny znacznie poprawiają nastroje wycieczkowiczów. Jednak niepokój Lopeza budzą zamknięte drzwi broniące dostępu na rufę. Ta tajemnicza i niedostępna część statku dzieli pasażerów na dwie grupy — na tych, którzy chcą tam dotrzeć za wszelką cenę i tych, którzy podporządkowują się decyzjom tajemniczego kapitana. Według słów barmana: „Do wczoraj kapitanem statku był Lovatt, ale wieczorem słyszałem, że..." (s. 157). Inny jest także cel wycieczki, pierwotnie miał nim być Liverpool, ale ktoś zmienił plany i statek popłynie do Japonii. Bohaterowie powieści zróżnicowani są dwojako: 1) poprzez miejsce, jakie zajmują w hierarchii społecznej, jak mówi jedna z bohaterek na pokładzie: „Kraj jest reprezentowany w całej rozciągłości. Awans i dewans w swoich najbardziej reprezentatywnych formach" (s. 72); 2) poprzez ich miejsce w hierarchii bytów. Najniższy szczebel drabiny zajmują reprezentanci załogi i Inspektor, mały Jorge nazywa ich Glikozydami lub Lipidami. Miejsce wyższe zajmują byty bardziej zorganizowane, pasażerowie–zwierzęta, najwięcej skojarzeń zwierzęcych budzi inwalida na wózku don Gal Porrino, który przypomina „oskubanego kurczaka", „olbrzymiego kleszcza". Jego kierowca wygląda jak „niedźwiedź". Don Gal na wózku wraz ze swym służącym podobni byli do: „dziwacznego hipogryfa, tworzyli niepowtarzalną formę, na którą składał się fotel, szofer i on sam, co łącznie osiągało niepokojące wymiary" (s. 313). Doktor Rostelli „w sztywnym kołnierzyku i niebieskim krawacie w fiołkowe groszki (...) przypominał żółwia" (s. 8), innym razem wyglądał jak „kogut"[32]. Najwyższy szczebel to pasażerowie–ludzie: Carlos Lopez, Gabriel Medrano, Klaudia Lewbaum, Paula Lavelle, Paul Costa. Pasażerowie–zwierzęta całkowicie podporządkowują się Glikozydom, przejść na rufę starają się tylko Ludzie. Punktem kulminacyjnym powieści jest wyprawa do odizolowanej części statku i zabicie przez Glikozyda Gabriela Medrano. Różne są reakcje pasażerów na wyprawę, Lucio nazywa jej uczestników „Kupą wariatów", Don Galo odróżnia „niewinne szaleństwo" (bal na statku, fajerwerki) od

[32] Pasażerowie–zwierzęta zostali przedstawieni tak jak wszyscy bohaterowie powieści Katherine Porter.

„głupoty" tych, którzy buntują się przeciw zarządzeniom kapitana. Paula, z kolei, uważa bunt Lopeza za „szaleństwo, które jest jednak zaraźliwsze na tym statku niż tyfus 224" (s. 405). Tylko pasażerowie–ludzie dodatnio wartościują szaleństwo, to dla nich pobyt na statku miał być czymś „w rodzaju przerwy pomiędzy odłożeniem jednej książki, a momentem, w którym zacznie się przecinać stronice następnej. Ziemia niczyja, gdzie o ile to możliwe, liżemy rany oraz zbieramy węglowodany, tłuszcze i rezerwy moralne przed nowym zanurzeniem się w kalendarz" (s. 425). Ale bardzo szybko okazuje się, że statek to „Buenos Aires z ostatnich tygodni". „Malcolm", ten współczesny statek szaleńców i głupców (nad którym podobnie jak nad *Łodzią* Boscha góruje „leniwie kręcąc się półksiężyc radaru"), okazał się tylko złudzeniem. Dla prawdziwych ludzi nie ma ucieczki poza czas i przestrzeń, gdyż zawsze ze sobą noszą „swoje mieszkania", tak jak Medrano, dla którego czytanie książki to zanurzenie się w jego mieszkaniu w Buenos Aires, w którym zaczął tę powieść: „Tak jakby wiózł z sobą własny dom" (s. 273). Po rejsie trwającym tylko trzy dni Paula, Raul i Lopez wrócili do miejsca wyjścia, do kawiarni na rogu Peru i Avenidy. Koło się zamknęło, wszystko powróciło do normy, zginął tylko niewinny człowiek.

Niemożność ucieczki łączy szaleństwo przez ludzi wymyślone, fantazję indywidualistów z prawdziwą chorobą, tragicznym i nigdy nie poznanym stanem umysłu ludzkiego. Uwolnienie od codziennego życia, podobnie jak ucieczka ze szpitala wariatów, są niemożliwe. Paradoksalnie w obu przypadkach więzi ludzi przyzwyczajenie do normalności, rutyna życia w społeczeństwie lub życia w szpitalu które, jak dowodzi antypsychiatria, nie są tak znowu odległe.

Heinar Kipphardt, niemiecki literat o rodowodzie lekarza psychiatry, opisuje zmagania ze zniewoleniem toczone przez schizofrenika, poetę, myśliciela i wielkiego kpiarza Aleksandra Märza.[33] Ofiara Syndykatu (który oznacza rodzinę, państwo, psychiatrię), jak określa się März, próbuje w rozmaity sposób wyrwać się z Kombinatu — na przykład przez stosowne prośby pisane do Dyrekcji („Szanowna Dyrekcjo! Czy nie można mnie raz na zawsze odłączyć, bardzo proszę. Z poważaniem A. März" — s. 151), czy też poprzez ucieczki rzeczywiste, zawsze zakończone klęską. Märza nie opuszczają marzenia o wyzwoleniu, ich wyrazem jest spędzanie czasu wolnego na lotnisku. „Żołnierz psychiatrii"

[33] H. Kipphardt *Aleksander März*, przeł. W. Wachowiak, Warszawa 1980.

zdaje sobie sprawę ze swego drugiego zniewolenia, jakim jest choroba — kolejne stadia swego pobytu w Lohbergu określa jako „zatonięcie statku", którego wrak zawsze wypływa, by tonąć raz jeszcze. Gdy w życie Märza wkrada się miłość, pacjent znów staje się człowiekiem i upomina się o wolność. Ucieczka Hanny i Aleksandra kończy powieść i wydawać by się mogło, że jest to wyzwolenie prawdziwe i ostateczne. Po przeczytaniu Suplementu złudzenie pryska. Para kochanków rzeczywiście ucieka i to, chciało by się rzec, zgodnie z tradycją — płyną promem przez Jezioro Bodeńskie i motorówką przez Jezioro Zuryskie, lecz „okręt ich życia" rozbija się o brzeg wyspy szczęśliwej. Udało im się znaleźć miejsce do życia, pracę, sielskie szczęście pastuszków, nie udało im się jednak porzucić choroby. Gdy Hanna dostaje kolejnego nawrotu psychozy, März zrozumiał, że również „schizofrenik nie wie, jak pomóc schizofrenikowi" (s. 233) i wraca. Podróż przyniosła wiedzę tragiczną, o której nie miał pojęcia młody Aleksander odbywający „chrześcijańską peregrynację po morzu Arktycznym i na Alaskę". Wiedzę, z którą uporać się nie sposób — Hanna ucieka raz jeszcze symbolicznie skacząc do rzeki, März, zawsze utożsamiający się z Chrystusem, ponownie ukrzyżowuje się i dokonuje samospalenia. Ogień to w jego rozumieniu zniszczenie ostateczne, wybrał go, gdy zawiodła złudna woda–wyzwolicielka, zmuszająca jedynie do nowych zatonięć. Piękne, odwieczne marzenie o „człowieku–okręcie" stało się realnym obrazem „człowieka–wraka", który może decydować tylko o jednym — kiedy przestać wypływać.

Ukazanie uwięzienia w chorobie, zamknięcia w świecie leków, przypisywano powieści Kena Keseya *One Flew over the Cuokoo's Nest*, szczególnie zaś fragmentowi książki opisującemu wyprawę na ryby — kolejną realizację motywu *stultifera navis*. Zarówno rozmówcy Marii Janion[34], jak i prof. Jan Białostocki[35] interpretowali ten fragment na podstawie ilustracji filmowej Miloša Formana. Jest ona dość wierna tekstowi Keseya, łącznie z zawieszeniem kamery nad statkiem odpowiadającym narracji Wielkiego Wodza obserwującego w zakończeniu całą wyprawę z lotu ptaka.[36] Ujęcie to wykorzystał Forman do przekazania sensów

[34] *Galernicy wrażliwości*, wybór i oprac. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1981.

[35] J. Białostocki *Lot nad kukułczym gniazdem: kompozycja i symbolika*, w: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 467–470.

[36] Podobnym ujęciem posłużył się Cortazar: „Widziany z góry «Malcolm» wyglądał jak zapałka na półmisku (...). Morze zatracało wszelkie rozmiary i rzeźbę, życie zmieniało się w nieprzezroczysty, ciemny kawałek papieru" (s. 574).

interpretacyjnych, ukazania kutra (w filmie jest to raczej jacht) i jego pasażerów w podwójnej perspektywie — są to bowiem pacjenci szpitala wariatów przekształceni przez „kurację karnawałową"[37] w ludzi normalnych, dzielnych, przedsiębiorczych, ale też ich entuzjazm to tylko pusta zabawa, kręcenie się w kółko w zamknięciu, które, zdawało się, opuścili. Z zamknięcia tego wiedzie tylko jedna droga — do portu z którego wypłynęli, a stamtąd do szpitala. Wyprawa kutrem nie jest więc podróżą Chrystusa–McMurphy'ego, który wlał duszę w swych apostołów i przywraca godność Marii Magdalenie — Candy, a tylko radosną przerwą chorego życia, pauzą w terapii lekowej. Przegrywa jej inicjator, dostrzegający, że euforię pacjentów Wielkiej Oddziałowej trzeba ciągle podsycać i sztucznie utrzymywać. W drodze powrotnej opowiada im więc dowcipy, lecz Bromden w świetle reflektora widzi: „grymas zmęczenia, napięty i pełen r o z p a c z y, jakby McMurphy nie miał już czasu na coś, co powinien zrobić"[38]. Wyprawa została więc przegrana i taki sens przekazuje zarówno tekst literacki, jak i film. Interpretowanie jednak całości w ten sposób jest chyba niewłaściwe. Przypomnijmy, że powieść Keseya była manifestem kontrkultury amerykańskiej, wyrosłej z buntu przeciw konsumpcyjnemu, sterowanemu modelowi życia i jako taka miała wymowę jednoznaczną. Chorzy — outsiderzy społeczeństwa, umęczeni przez Kombinat, otępieni przez elektrowstrząsy i psychotropy, zostają wyzwoleni przez McMurphy'ego składającego ofiarę z własnego życia. Wyzwoleni zostają ci właśnie, którzy wzięli udział w wyprawie kutrem[39], tylko ci, którzy nie przelękli się opowiadań siostry Ratched o sztormach i burzach, którzy zwyciężyli siebie i własną niechęć do życia i jego trudów. Pozostali na zawsze będą tylko funkcją Kombinatu, ludźmi–roślinami przykutymi do łóżek. Ofiara McMurphy'ego (którego kukłę po lobotomii dusi Wielki Wódz), Cheswicka i Billego (za słabych na wyzwolenie) umożliwia życie innym. Bromden w świetle Księżyca ucieka nad wielką rzekę, w której łowił

[37] Zob. głos S. Chwina w dyskusji z M. Janion, op. cit., s. 436.

[38] K. Kesey *Lot nad kukułczym gniazdem*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1981, s. 228. Fragment powieści pt. *Wycieczka* drukowany był w „Literaturze na świecie" 1976 nr 6, s. 214–255.

[39] „Siostra Ratched usiłowała zaprowadzić na oddziale dawny porządek, ale szło jej to niesporo (...). Traciła po kolei wszystkich pacjentów. Kiedy Harding wypisał się ze szpitala i odjechał z żoną, a George przeniósł się na inny oddział, spośród uczestników wyprawy rybackiej pozostało nas tylko trzech — ja, Martini i Scanlon" (s. 285).

z ojcem ryby. To właśnie dzięki wyprawie kutrem pokonał strach przed wodą złą, niosącą największe zagrożenie, przed wodą basenu terapeutycznego, która, poprzez niezliczoną kombinację rur zainstalowanych przez Wielką Oddziałową, wsysała ludzi „aż do oceanu". Film kończy się, podobnie jak książka, ucieczką Bromdena. Efekt wyzwolenia podkreślony jest ukazaniem strumienia wody–wyzwolicielki, cieknącej z urządzeń zniszczonych przez Wielkiego Wodza. Można oczywiście zadać pytanie, czy możliwa jest ucieczka od choroby, jest to jednak pytanie rozsądku, a nie apoteozy szaleństwa.

Triumf wyprawy obłąkańców wpisuje się w pojmowanie szaleństwa jako brawurowego działania, sprzeciwiania się normom, pokonywania życia w jego zaskorupiałej formie, wreszcie dążenia do indywidualnej manifestacji wartości najwyższych. Tak rozumiane szaleństwo nie jest grzechem, lecz darem bogów, naznaczeniem innością, która zdolna jest sprzeciwić się pysze rozumu ludzkiego i jego zgubnym konstrukcjom. Takiej tradycji patronują prorokowie Starego Testamentu (niejednego z nich nazywano — mešugga), Platoński *furor poeticus*, romantyczny kult poety–wieszcza, Nietzscheański szał dionizyjski. Im dalej jesteśmy od klasycystycznego krytycyzmu pozwalającego na pogardę szaleństwa, zredukowanie go do głupoty i, jak pisał Kartezjusz, „mózgu zmąconego czarnymi wyziewami żółci", tym bardziej rozwija się tęsknota za szaleństwem wielkim, wyzwalającym. Znajduje to swój wyraz we współczesnych badaniach psychiatrycznych, a nawet w koncepcjach lingwistycznych. Francuscy badacze języka, Felix Gauttari i Gilles Deleuze[40] nawołują do uprawiania szaleństwa własnej mowy, do odejścia od potocznych zwrotów i skojarzeń, poddania się swoim pragnieniom i marzeniom, z których stworzony być może lepszy, nierepresjonujący indywidualności kod językowy. J. Lecercle, propagujący poglądy Deleuzego i Gautariego, nawołuje w zakończeniu swej książki: „Nie bądź przemytnikiem, bądź astronautą i saharyjskim nomadem. W innych słowach podejmij ryzyko" (s. 238). Powraca więc motyw wędrowania nieodłącznie związany z szaleństwem poszukującym tajemnic Kosmosu i choć jest to wędrowanie lądem oddaje podobne sensy jak *stultifera navis*. O wyjątkowym znaczeniu symbolu łodzi zadecydowały zapewne: rzeczywisty zwyczaj średniowiecznych

[40] Poglądy obu badaczy podziela i opisuje J. Lecercle w książce *Philosophy through the Looking Glass*, London 1985.

okrętów, znaczenie wody w kulturze, a także asymilacja wyobrażeń chrześcijańskich (wypłynięcia na głębię i zatracenia się w Bogu). Zauważmy jednak, jak rzadko ukazywana jest prawdziwa łódź szaleńców, podróż wyzwalająca, metafizyczna. Są to przede wszystkim wizje współczesne, czasem tylko retrospektywne (na przykład M. Foucault rozpatruje obraz Boscha *Łódź głupców* jako „manifestację Kosmosu w sztuce": „Statek szaleńców pełen obłąkanych twarzy, z wolna pogrążający się w noc świata, w pejzaże napomykające o niepojętej alchemii wiedzy"[41]). Tragiczne rozdarcie szaleństwa polega na ciągłym kwestionowaniu jego wartości przez rozum — to logiczne myślenie każe odrzucać najoczywistszą interpretację powieści Keseya, ono także uniemożliwia sukces wyprawy ukazanej przez Cortazara, ściera z powierzchni ziemi Szaloną Lokomotywę. Podejrzliwość zdrowego rozsądku każe dostrzegać w szaleństwie głupotę, ludzką przywarę, grzech, a zdrowy rozsądek wspiera świadomość kondycji człowieka. Czasy degradacji ludzkości, które, jak pokazuje historia myśli ludzkiej, trwają od zawsze, skazują nas na łódź pełną głupców, będącą jedynie galerią ludzkich przywar, które nie zmieniły się zresztą od czasów Branta. Z woli rozumu statek szaleńców na zawsze pozostanie naszym marzeniem, a łódź głupców rzeczywistością.

[41] M. Foucault *Historia szaleństwa*, op. cit., s. 37.

Choć próba określenia zakresu naszego zaprogramowania owocować może nieskończonym cofaniem się w głąb siebie, jednak tylko dzięki takiej próbie można wytyczyć sobie jakiś obszar wolności.
Maszyna nie potrafi odpowiedzieć, czy miała objąć, czy ujądlić Arrhodesa, ale zostawiono jej wolność rozważenia tych możliwości. Powstrzymując się od zwieńczenia fabuły zakończeniem, Lem pozostawia ową wolność także czytelnikowi. W samej rzeczy powstrzymuje się on od opowiedzenia się po stronie tego lub innego z panujących mitów. Gdyby maszyna istotnie użyła śmiertelnego żądła, pozostalibyśmy z rozpaczliwym poczuciem, że żaden opór nie jest możliwy; gdyby przyszła z pomocą Arrhodesowi, moglibyśmy wyjść z przekonaniem, iż można umknąć naszemu zaprogramowaniu — stalibyśmy się wówczas zabawką w rękach tych, którzy łudzą nas fałszywymi obietnicami wolności. Lem zachowuje milczenie w tej kwestii.[27]

Jo Alyson Parker
przełożył Jerzy Jarzębski

Maska

W pewnym średniowiecznym królestwie skonstruowana zostaje cybernetyczna maszyna, zaprogramowana specjalnie w celu zabicia niewygodnego dla władcy mędrca imieniem Arrhodes. Z początku spotyka ona swą przyszłą ofiarę na dworskim balu, przyjmując postać uderzającej bystrością umysłu pięknej kobiety, której czarowi samotny mól książkowy, Arrhodes, nie może wprost nie ulec. Następnie bohaterka[1] rozcina lancetem swe łono, skąd wychodzi na świat metaliczny skorpion–zabójca, i w tej przerażającej postaci ściga Arrhodesa. Wyrafinowany charakter kaźni polega na tym, że Arrhodesowi zagraża poczwara będąca uprzednio jego ukochaną. Jednakże w miarę pogoni bohaterka na równi z maniackim pragnieniem zabicia Arrhodesa poczyna stopniowo odkrywać w sobie chęć uratowania go. W pełnych napięcia rozważaniach stara się ona bezskutecznie wykryć, który z dwu możliwych celów pościgu (zabić czy uratować) jest w istocie częścią narzuconego jej z zewnątrz programu, który zaś ustanowiony został

[27] Chciałabym podziękować Tomowi Weissertowi i Istvanowi Csicsery–Ronay, Jr., za ich cenne sugestie w czasie pisania tego szkicu.

[1] W ślad za Lemem przez słowo „bohaterka" rozumiemy postać literacką, protagonistkę opowiadania, gdyż imienia ukochanej Arrhodesa nigdzie nie wymieniono. Odcienia heroizacji w dosłownym sensie tak użytego słowa naturalnie nie ma.

aktem jej własnej woli. Na koniec Arrhodes ginie nie od żądła maszyny, a bohaterka traci ostatnie kryterium pomocne w samopoznaniu. Rezygnując z rozstrzygnięcia logicznych zagadek, ujmuje ona — z poczuciem fatalizmu i triumfu zarazem — zmarłego w swe metaliczne objęcia. Embrionalną formę doprowadzonego do granic cybernetycznej abstrakcji samopoznania Lemowej bohaterki można dostrzec u Dostojewskiego w buncie człowieka z podziemia.

Jeżeli wziąć na przykład przeciwieństwo człowieka normalnego, to jest człowieka o zaostrzonej świadomości, który wyszedł oczywiście nie z łona natury, lecz z retorty (to już, moi państwo, niemal mistyka, ale ja i to dopuszczam), to ów człowiek z retorty...[2]

Taki właśnie, przepowiedziany przez Dostojewskiego, „człowiek z retorty"[3] działa w opowiadaniu Lema, dla którego (jak sam przyznał), szczególnie interesujący w *Masce* był „motyw istoty, która n i e jest człowiekiem, lecz sztucznym konstruktem"[4]. Okoliczność ta tłumaczy dostatecznie zasadniczą różnicę pomiędzy etycznym, opartym na wartościach, ujęciem problemu wolnej woli u Dostojewskiego („Nie potrafiłem stać się nie tylko człowiekiem złym, ale zgoła żadnym: ani złym, ani łotrem, ani uczciwym, ani bohaterem, ani nędznym robakiem"[5]) i gnoseologicznym podejściem do owego zagadnienia u Lema. Sam autor *Maski* w przedmowie do opowiadania tak określa jedno ze swych głównych zadań:

Jeśli sztuczną istotę skonstruujemy tak, aby wypełniała określone zadania [...], to czyż nie może ona w pełni uświadomić sobie swojego przeznaczenia jako działania wymuszonego, uzależnionego od programu, czyż nie może z b u n t o w a ć s i ę przeciw temu programowi.[6]

Człowieka z podziemia Dostojewskiego niepokoi dyskredytacja nawet najzacniejszych działań czy pragnień jednostki, jeśli wynikają one z jej zewnętrznych przeznaczeń. Bohaterka *Maski* początkowo nie przejmuje się wcale problemami moralnymi. Znajduje się całkowicie we władzy sprzeczności wybitnie teoriopoznawczej natury: „z logiki powstałam, ona stanowiła moją autentyczną genealogię"(s. 22).[7]

---

[2] F. Dostojewski *Notatki z podziemia*, przeł. G. Karski, w: *Gracz. Opowiadania 1862–1869*, Warszawa 1964, s. 62.

[3] Można się tu domyślać nie tylko typologicznego, ale i bezpośredniego rozwinięcia (i unowocześnienia) idei Dostojewskiego, biorąc pod uwagę nie przemijające od dawna zainteresowanie Lema twórczością jednego z koryfeuszy rosyjskiej powieści (por. np. recenzje: S. Lem *O Dostojewskim niepowściągliwie*, w: *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975; tenże *Lolita czyli Stawrogin i Beatrycze*, tamże).

[4] S. Lem *Czitatielam „Chimii i żyzni"*, „Chimia i żyzń" 1976 nr 7, s. 59.

[5] F. Dostojewski, op. cit., s. 58.

[6] S. Lem *Czitatielam „Chimii i żyzni"*, s. 59.

[7] Cytaty z *Maski* Lema podajemy według wydania: S. Lem *Maska*, Kraków 1976.

Takie podejście do problemu wolności woli, do stosunków między Twórcą a jego Stworzeniem spokrewnia *Maskę* z jednej strony — z romantyczną tradycją przedstawiania homunkulusów, marionetek (*Frankenstein* Mary Shelley, *Człowiek z piasku* Hoffmanna, artykuł Kleista *O teatrze marionetek*[8]), z drugiej — ze współczesną fantastyką naukową, badającą uważnie temat możliwości buntu sztucznych istot przeciw człowiekowi (np. *R. U. R.* Čapka, cykl *Ja, Robot* Asimowa)[9]. W koncepcji wolności woli sztucznej istoty Lem stara się świadomie zsyntetyzować obie tradycje, zinterpretować mitologiczne[10] i romantyczne motywy racjonalne, w duchu współczesnej *science fiction*.

Spróbujmy prześledzić uważniej perypetie bohaterki walczącej z uwarunkowaniami programu. Już od pierwszych chwil istnienia, na dworskim balu, gdzie pojawiła się jak gdyby znikąd, bohaterkę prześladuje „żelazna obecność przeznaczenia, nieuniknionego, niedocieczonego" (s. 20). Taka subiektywna nieokreśloność jej samopoczucia z „punktu widzenia" programu nakierowanego na zabójstwo Arrhodesa miała przejrzysty sens pragmatyczny. Samotny mędrzec Arrhodes, który „musiał być już zmęczony własną inteligencją" (s. 10), myśliciel znużony monotonią światowych głupstw, musiałby bez wątpienia zwrócić uwagę na nieznaną piękność, której natchniona twarz mówiła o wytężonej pracy umysłu. „Byłam dla niego stworzona, on dla mnie" (s. 20) — domyśla się bohaterka, nie wiedząc jeszcze o swej przyszłej, z wyroku przeznaczenia, roli.

To właśnie pragmatyka programu popchnęła bohaterkę do pogłębienia dociekań: „granice mojej wolności badałam, w świetle dnia dotykałam ich po omacku" (s. 25). I badając owe granice, starała się powiedzieć Arrhodesowi, że wcale go nie kocha, że ich romans został zdradziecko uknuty. A te uporczywe, bezskuteczne próby, by wymówić zakazane

[8] Por. L. Sauer *Marionetten, Maschinen, Automaten: Der künstliche Mensch in der Deutschen und Englischen Romantik*, Bonn 1983, s. 135.

[9] Por.: N. Wiener *Tworiec i robot: Rassużdienije o niekotorych problemach, w kotorych kibiernietika stałkiwajetsia s religijej*, Moskwa 1966; W. Gakow *Czetyrie putieszestwija na maszinie wriemieni*, Moskwa 1983; A. Stoff *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa – Poznań – Toruń 1983; R. Handke *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969.

[10] Takich motywów w opowiadaniu niemało: sobowtór, „straszne, przerażające przeistoczenie" (S. Lem) — metamorfoza bohaterki; ciążące nad Arrhodesem — romantycznym mędrcem — przekleństwo. Są tam i motywy pochodzenia bajkowego — na przykład „magiczna ucieczka i pościg" (por.: W. I. Jochelson *„Magiczeskoje biegstwo" kak obszczeraspostraniennyj skazoczno-mifologiczeskij epizod*, w: *Sbornik statiej w czest' 70-letija prof. D. N. Anuczina*, Moskwa 1913); por. także przedstawienie przez Owidiusza mitu o bystronogiej Atalancie w śmiertelnych zawodach goniącej zakochanego Hippomenesa (Owidiusz *Metamorfozy*).

słowa, skończyć ze spotkaniami — próby zdające się jej kolejnymi rundami walki o niezawisłość — w istocie swej służyły programowi. W rzeczywistości Arrhodes brał wciąż jej zawiłe przemowy za świadectwo namiętności, za lęk przed rozgłosem — i to wszystko jeszcze bardziej rozpalało jego miłość. Im silniejsza miłość wszelako, tym straszniejsza być miała następująca po niej kaźń — oto główna „zasada konstrukcyjna" samosterującego programu, obracającego na swą korzyść różne próby oporu ze strony bohaterki. Niemniej jednak dla niej samej owa zasada przez czas dłuższy pozostawała nieznana. Na początku, znajdując się całkowicie w e w n ą t r z zachodzących wydarzeń, bohaterka próbowała różnych sposobów, by się uwolnić od cudzego wpływu.
Bezpośrednie uprzedzenie kochanka o niebezpieczeństwie okazało się niemożliwe. Wówczas bohaterka, w obecności wchodzącego właśnie Arrhodesa, wbija w swoje ciało chirurgiczny lancet, szukając choćby biernego, samobójczego środka na uzyskanie swobody. Ale i ten jej akt okazał się z góry przewidziany. W czasie pogoni, opóźnionej przerwami na odpoczynek, umożliwiającymi Arrhodesowi uświadomienie sobie całej okropności czekającej go egzekucji, bohaterka nie żywi już żadnych wątpliwości co do swojego przeznaczenia. Upojenie własną doskonałością (umiejętność rozróżniania zapachów, ścigania ofiary z ogromną chyżością) zastępuje z wolna zwątpienie: „Jeśli byłam własnością króla, to jak mogłam o tym wiedzieć?" (s. 21).
Na nowym etapie refleksji bohaterka zmieniła niejasne uczucie skrępowania w jednoznaczną świadomość, że narzucono jej z zewnątrz przeznaczenie wykonania wyroku. W tych warunkach inaczej wygląda i bunt: trzeba spróbować już nie po prostu uprzedzić, lecz zbawić Arrhodesa i udokumentować tym samym swe prawo do wolności. Wątpliwości bohaterki, zwolnienie tempa pościgu, winny były wzbudzić w Arrhodesie złudzenie wybawienia i znów — tym cięższa byłaby nieodwracalna kaźń. Okazuje się, że każda próba nieposłuszeństwa ze strony maszyny p r z y c z y n i a s i ę do coraz pełniejszej realizacji programu.
Na koniec w swej świadomości bohaterka nie znajduje ż a d n y c h autonomicznych cząstek — ale wiedza o tym objawia się jej stopniowo. Miłość i nienawiść, które wcześniej kolejno zdawały się autentyczne, od pewnego momentu przyjmowane są jako narzucone z zewnątrz: „moja miłość ku niemu i ukłucie jadowite są z tego samego źródła (...), przez to brzydzę się obojga, oboje mam w nienawiści" — s. 26. I bohaterka bez zwłoki przechodzi do następnego, jeszcze głębszego, etapu dociekań, całkiem już nie związanego z ludzkimi kategoriami winy, obowiązku, miłości: „Czekać, aby nagromadziły się w dalszym ziszczaniu następne nieskładności, uczynić z nich ostrze do skierowania w króla, w siebie,

wszystko jedno w kogo, byle niezgodnie z narzuconym losem" (s. 21).[11] A więc na każdy akt refleksji bohaterki program „reaguje" własnym aktem refleksji, tak iż zawsze pozostaje w mocy sformułowana przez U. R. Ashby'ego cybernetyczna „zasada niezbędnej różnorodności", zgodnie z którą „kierujące systemem urządzenie musi posiadać strukturę nie mniej (zwykle bardziej — przyp. D. B.) złożoną niż struktura sterowanego przez nie systemu"[12]. W tym stanie rzeczy każdy, do czasu nieznany, fragment świadomości może zostać następnie oswojony poznawczo, przedstawiony w postaci przedmiotu poznania i w ten sposób oderwany od poznającego podmiotu. A zatem „podmiot", który w danym przypadku jest w pełni „zgnoseologizowany", rozczłonkowany logicznie, pozbawiony konkretnej, jednostkowej osobowości, absolutnie przezroczysty wobec kategoryzującego poznania, zostaje uwolniony od indywidualnej niepowtarzalności.

Dla uniknięcia depersonalizacji owa skryta, niejawna sfera wiedzy uzasadniającej nie powinna być wnoszona z zewnątrz, ale stanowić własność samego podmiotu, znajdować się „po tej stronie" aktu poznania. Ta sfera u nie abstrakcyjnego, nie w retorcie urodzonego człowieka z zasady nie może stać się przedmiotem adekwatnej logicznej analizy — niezależnie od tego, jak daleko posunie się refleksja.

Należałoby więc zakwalifikować etapy samopoznania bohaterki *Maski* jako abstrakcyjne, oderwane akty gnoseologicznej refleksji, nie zostawiające miejsca dla jej osobistego samookreślenia. Wówczas właśnie okazałoby się, że: „iluzje i fałszywe sądy, które żywi dziwaczna bohaterka *Maski*, stanowią nieuchronne zjawiska przy konstruowaniu automatów (...) wyposażonych w bardzo daleko posuniętą autonomię działania".[13] Gdyby jednak sens opowieści wyczerpywał się na tym autokomentarzu Lema, to sprowadzałaby się ona bez reszty do beletryzowanego traktatu cybernetycznego. Refleksja bohaterki nosiłaby do samego końca ponad-

[11] Ten wywód bohaterki unieważnia automatycznie częste interpretacje sensu opowiadania jako „zwycięstwa nad śmiercią", „dobra nad złem" itd. „Robot w ostatecznym rozrachunku odnosi zwycięstwo nad negatywnym programem. Dobro jest silniejsze od zła (...). Taki jest głęboki sens opowiadania *Maska*" — W. Michanowskij *Magiczeskij kristall: Zamietki o naucznoj fantastikie*, w: *Sbornik naucznoj fantastiki*, Moskwa 1977, wyd. 18, s. 11.

[12] Cyt. za: W. M. Pietrow *Refleksija w istorii chudożestwiennoj kultury: Jejo rol i pierspiektiwy razwitija*, w: *Issledowanije problema psichologii tworczestwa*, Moskwa 1983, s. 317.

[13] S. Lem *Czitatielam „Chimii i żyzni"*, s. 59. Wydaje się, że nie obeszło się tu bez zwykłej u Lema autoironii. Por. zdanie W. F. Chodasiewicza o rozmyślnie upraszczającym zakończeniu *Domku w Kołomnie* Puszkina („To wszystko. Nic innego / Nie wyciśniecie z poematu mego." — przeł. W. Słobodnik): „W tym zdaniu — że niczego więcej nie da się wycisnąć z opowieści — zawarty jest genialny podstęp. Właśnie po takich słowach czytelnikowi zachciewa się „wycisnąć" więcej niż zrobił to sam poeta". (W. F. Chodasiewicz *Statii o russkoj poezji*, Pietrograd 1922, s. 76–77).

indywidualny charakter, byłaby jedynie przedmiotem naukowej analizy, nie wywierałaby wpływu na ogólne zasady narracji i artystyczne wykończenie utworu. A jednak sens *Maski* nie sprowadza się w żadnej mierze do udziwnionej ilustracji poprzez zderzenie tez cybernetycznych, choć nieuchronnie i świadomie z owych tez wyrasta. Jest nadbudowany nad ich przejrzystą oczywistością.

Doszliśmy tu do najważniejszej, kulminacyjnej perypetii *Maski*, do tej granicy, poza którą samoświadomość bohaterki nie osiąga po prostu kolejnego stopnia abstrakcyjnej refleksji, ale podnosi się na odmienny jakościowo, osobowościowy poziom, niemożliwy do jednoznacznego zinterpretowania poprzez pragmatykę programu. Następuje rzeczywiście moment, gdy bohaterce zaczyna doskwierać nie tylko sam brak swobody (prowokujący opór wpływający na program), lecz i bezużyteczność, brak perspektyw dla jakichkolwiek nawet prób takiego oporu: „nadzieja wolności mogła być tylko urojeniem, nie moim własnym nawet, lecz wprowadzonym we mnie po to, abym żwawiej działała, pobudzona taką właśnie perfidnie przyłożoną ostrogą" (s. 44). Jeśli wcześniej bohaterka starała się oddzielić w swej świadomości to, co immanentne, od tego, co narzucone z zewnątrz; z rozlicznych popędów i uczuć (zabić lub uratować Arrhodesa itd.) wybrać swobodnie to, co własne, to teraz okazuje się, że wyboru w ogóle nie ma i z zasady być go nie może, albowiem z zewnątrz nakazane jest absolutnie wszystko — aż po samą nadzieję wolności.

Bohaterka odcina, nieubłaganie wyobcowuje z siebie samej nie jakąś zaprogramowaną część świadomości, lecz samą siebie w całości: „Uważam więc, że byłam szlachetnie nikczemna i wolnością zniewolona, żeby czynić nie to, co było mi nakazane wprost, lecz to, czego we wcieleniu moim sama chciałam" (s. 44). Mamy tu do czynienia nie z kolejnym etapem refleksji, ale z przedarciem się na odmienny jakościowo poziom samopoznania, na którym opanowuje się, wchłania i w pewnym sensie przezwycięża z pozycji konstytuującej się indywidualności dawne zlogizowane próby samookreślenia. Bohaterka staje się wątpieniem, rozczarowaniem, beznadziejnością — i owo totalne wątpienie należy już nieodłącznie do niej samej, odbija niejawną, nieeksplicytną, uzasadniającą wiedzę, umiejscowioną „po tej stronie" aktu refleksji.[14] Ostatni, jakościowo nowy, „egzystencjalny" poziom

[14] „Refleksja intelektualna nakierowana jest na obdarzanie sensem dokonywanych przez podmiot posunięć przy uchwytywaniu treści problemowej sytuacji — i na organizację działań przekształcających elementy owej treści.
Refleksja osobowościowa nakierowana jest na samoorganizację w drodze usensownienia przez człowieka siebie i całokształtu swej myślowej działalności jako sposobu urzeczywist-

samopoznania pozbawia ją jakichkolwiek bodźców dalszego działania. Posłuszeństwo programowi od samego początku odrzuca się jako wersję zachowania. Teraz zdyskredytowany zostaje także i bunt przeciw programowi.[15]

Trzeba podkreślić, że owo zwrócenie się bohaterki przeciw sobie samej zostaje potwierdzone także przez zmianę tkwiącą w programie „strategii samoregulacji". Na destruktywny, zniechęcający wywód maszyny o bezsensie j a k i e j k o l w i e k wersji działania program jak gdyby nie może zareagować tak jak wprzódy, tzn. podporządkować aktu refleksji bohaterki królewskim zamysłom. Właściwie w tym wypadku i reakcja na nic się nie zda: w abstrakcyjnym, poznawczym sensie bohaterka niczego do swej wiedzy o sobie samej nie dodaje, „przyrost" polega na rodzącym się — choćby biernym — osobistym samookreśleniu.

Czy to znaczy, iż bohaterka na naszych oczach wyrywa się spod władzy cybernetycznego zniewolenia, odnajduje samą siebie, zagrażając wypełnieniu programu? Znaczyłoby to, iż można uznać za słuszną tezę I. W. Pietrianowa-Sokołowa (autora posłowia do opowiadania Lema), że i „w *Masce* możemy dostrzec proces przemiany zaprogramowanego toku myślenia w niezaprogramowany".[16] Myślę jednak, że taki wniosek jest jednostronny, niepełny i jest w istocie biegunowym przeciwieństwem wspomnianego już ironiczno-prowokacyjnego zastrzeżenia Lema, iż program pozostaje całkowicie w mocy, a emocje bohaterki to tylko informacyjny szum. Jednak w finale opowiadania Lema powstaje taka sytuacja, w której obie wykluczające się wzajem skrajności współistnieją — nawzajem się dopełniając.

Pogoń za Arrhodesem doprowadza bohaterkę do przydrożnego klasztoru, gdzie dowiaduje się od mnichów, że jeszcze poprzedniej nocy zbieg się tam ukrywał, lecz potem został porwany przez dwóch nieznajomych — jego byłych uczniów. Arrhodes poszedł z nimi dobrowolnie, bo nie miał widać innego wyjścia.

Począwszy od tego momentu niewzruszona jednoznaczność programu (a z nią i wcześniejsza mechaniczna determinacja fabuły) podana zostaje

---

nienia swego całościowego «ja»". (I. N. Siemionow, S. J. Stiepanow *Probliema priedmieta i mietoda psichologiczeskogo izuczenija riefleksji*, w: *Issledowanije problema psichologii tworczestwa*, s. 163).

[15] Motyw swego rodzaju uczłowieczenia rozumnych maszyn, robotów spotykamy często w twórczości Lema. Por. np. *Powrót z gwiazd*, *Dzienniki gwiazdowe*, a także opowiadanie *Terminus* z cyklu Pirxowskiego. Na groteskowym wizerunku cywilizacji robotów, zamieszkujących kosmos i wytwarzających własny folklor, osnuta jest *Cyberiada*. Nigdzie jednak przed *Maską* połączenie pierwiastka naukowego i artystycznego nie wychodziło tak jawnie na pierwszy plan.

[16] I. W. Pietrianow-Sokołow *Tri sloja „Maski"*, „Chimia i żyzń" 1976 nr 8, s. 101.

w wątpliwość. I — odwrotnie niż wprzódy — wzrasta ilość możliwych interpretacji każdego epizodu. Można przypuścić, że porywacze zjawili się, by zbawić Arrhodesa, lecz nie mniej uprawnione byłoby wyjaśnienie, że porwali go dla własnych korzyści (szantażowanie Arrhodesa, wyśledzenie jego tajemnic pod groźbą wydania go poczwarnej prześladowczym itd.). Może być i tak, że akcja porywaczy jest częścią programu i przedsięwzięto ją po to, by kaźń uczynić surowszą, dając najpierw, a potem niszcząc nadzieję na ocalenie. Nie zdaje się też niemożliwe, że byli uczniowie Arrhodesa pojawili się nie podług zawczasu przez króla opracowanego planu, ale w ramach doraźnej operacji, w odpowiedzi na wyjście bohaterki spod kontroli programu — jeśli przyjąć, że jej osobista refleksja nie była zaprojektowana. Można na koniec przyjąć, że sam fakt wypowiedzenia przez bohaterkę posłuszeństwa został starannie zaplanowany, tzn. że w określonym momencie okazała się już ona dla spełnienia królewskiego zamysłu niepotrzebna i odrzucono ją precz niczym zepsutą zabawkę.

Wybór jednej interpretacji ze szkodą dla pozostałych dałby tu skutki wątpliwe i zasadniczo niezgodne z ideą opowiadania Lema. Dokładnie da się pokazać jedynie abstrakcyjne skrajności: albo zaprogramowano absolutnie wszystko, albo — na odwrót — bohaterka osiągnęła wolność, do programu wkradł się błąd i z cybernetycznego punktu widzenia zdarzenia fabularne to ciąg niedorzeczności. Prawda leży najwyraźniej gdzieś pośrodku, lecz gdzie właściwie — czytelnikowi (jak i postaciom opowieści) nie dane jest poznać.

Jakaż jest konkretnie owa „wynikła z logiki" konstytuująca się indywidualność bohaterki? Przypomnijmy jedną z kluczowych scen opowiadania: uświadomiwszy sobie swe totalne zniewolenie, bohaterka spowiada się jednemu z mnichów w klasztorze, w którym ukrywał się Arrhodes:

— Powtórnie się pytam — rzekł [mnich] — powiedz, co uczynisz, kiedy zobaczysz Arrhodesa?
— Ojcze, powtórnie odpowiadam, że nie wiem, jakkolwiek bowiem nie chcę mu złego, to, co we mnie wpisane, może okazać się potężniejsze od mojej chęci.
Gdy to usłyszał, [...] rzekł: Jesteś moją siostrą.
— Jak mam to rozumieć? — spytałam w największym zaskoczeniu.
— Tak, jak mówię — odparł — a znaczy to, że ani się wywyższam nad ciebie, ani poniżam przed tobą, jakkolwiek byśmy się bowiem różnili, niewiedza twoja, którą mi wyznałaś, a w którą ja wierzę, czyni nas równymi przed Prowidencją [s. 40].

Właśnie wątpienie, niewiedza bohaterki, jej o d r z u c e n i e maszynowo-logicznych poszukiwań i jednoznacznie pojęciowych opisów całego repertuaru własnych popędów daje mnichowi podstawę, by uznać ją — maszynę za „siostrę" siebie–człowieka. Nieprzypadkowo później,

w czasie ostatniej pogoni za Arrhodesem i jego porywaczami bohaterka powtarza sobie wciąż „zdumiewające słowa, jakie powiedział starszy zakonnik, patrząc mi w oczy, «jesteś moją siostrą». Nie rozumiałam ich nadal, lecz gdy pochylałam się nad nimi, coś gorącego rozpływało się w moim jestestwie i przeinaczało mnie" (s. 43).
Przemiany owe prowadzą w końcu do tego, że przed spotkaniem z Arrhodesem bohaterka wyrzeka się rozwiązywania logicznych zagadek, rozumie niedoskonałość takiej nawykowej, ukształtowanej w materii przeszłości refleksji. Pokorna w swej niewiedzy, całkiem po człowieczemu pragnie już nie poznania, lecz znaku: „patrzałam we własną głąb, już nie doszukując się w niej teraz źródeł woli, lecz usiłując wykryć najsłabszy chociaż znak, wyjawiający, czy jednego tylko człowieka zabiję" (s. 47). Takie postacie, postacie które utraciły wiarę w możność aktywnego wyboru własnego losu, lecz poprzez samą tę beznadziejność utwierdzały swe odwieczne człowieczeństwo, dobrze zna literatura naszego stulecia. Człowiek XX wieku, odkrywając swe „zaprogramowanie", zależność od genetycznego kodu, od sfery podświadomości, od masek i ról społecznych, nie może mieć apriorycznej pewności, że jest monolityczną, racjonalnie pojmowalną monadą. Jego wejście w sferę nieprzewidywalnej otwartości żywiołu życia jest w sposób konieczny związane z przezwyciężeniem alienacji, zdeterminowania własnej natury.[17] Przykłady podobnego jak u Lemowej bohaterki, naznaczonego napięciem, refleksyjnego poznania można wykryć w literaturze ubiegłego wieku.[18]
Lemowi rzeczywiście w znacznym stopniu udaje się twórczo wykorzystać procedurę rozstrzygania cybernetycznych problemów dla osiągnięcia „artystycznego efektu".[19] Abstrakcyjno-gnoseologiczne sformułowanie problemu ulega w dalszym ciągu dwukierunkowej transformacji. Z jednej

[17] Por. E. Mieletinski *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 352: „Zastępowanie w toku ewolucji jednych wpływów innymi — przy określonej trwałości struktury — powoduje, że motywy zastępujące często zachowują funkcje zastępowanych: na przykład — w powieści naturalistycznej «ślepy los» ustępuje miejsca biologicznej dziedziczności, która sama występuje w charakterze losu". U Lema w roli losu występuje oczywiście cybernetyczny program.
[18] W opuszczonym w tłumaczeniu fragmencie autor przytacza przykład poezji Jewgienija Boratyńskiego, a szczególnie wiersz *K czemu niewolniku miecztanija swobody* (przyp. tłum.).
[19] Nasz wywód o pożytkach współistnienia pierwiastków naukowego i artystycznego w opowiadaniu Lema stoi w zasadniczej sprzeczności ze zdaniem A. Korolewa, który dopatruje się w *Masce* „niezgodności strony artystycznej z racjonalną. W miarę jak literackie potencje wyczerpują się lub tracą organiczny związek z całością, efektowność *Maski* zaczyna się wydawać nadmierna" (A. Korolew *Riealnyj oblik uslownosti*, „Litieraturnoje obozrienije" 1977 nr 8, s. 98). O bogacącej obie strony relacji tego, co naukowe, i tego, co artystyczne, jako ogólnej zasadzie twórczości Lema pisano nieraz (por. np. A. Stoff *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, s. 14–15).

strony postulat nieograniczonej stopniowalności refleksji bohaterki bezpośrednio wpływa na sam sposób przedstawienia wydarzeń (wariabilnie naturalny, nie zaś mechanicznie ilustracyjny). Z drugiej strony — nieograniczona racjonalna refleksja przekształca się dla bohaterki w refleksję osobistą, ujawnia w niej (bohaterce) zaczątki „charakteru", spokrewniające cybernetyczną maszynę z typową postacią literacką. Problematyka cybernetyki, robotyzacja nie pozostają jedynie nieważną i niepoważną osnową, na którą nanizana zostaje fabuła opowiadania, ale stanowią instrumentarium, które twórczo wykorzystuje autor, badając samopoczucie człowieka epoki maszyn.

Czyż jednak warto było Lemowi podejmować tyle wysiłków po to, by — w sposób dowolny przesunąwszy punkt ciężkości artystycznego „odczytu" od żywiołowego odczuwania świata ku logicznej abstrakcji — osiągnąć na koniec poziom zwyczajnej, tradycyjnej, bezrefleksyjnej „artystyczności"? Wydaje się, iż w opowiadaniu jest jeszcze jedna warstwa sensów, o której na razie nie mówiliśmy.

Efekt obecności w *Masce* nieubłaganego a tajemniczo-niejednoznacznego programu zestawmy z tradycyjnie literacką funkcją motywu p r z e z n a c z e n i a, l o s u. Bohaterka od samego początku pełnego napięcia procesu samopoznania mniej lub bardziej jasno zdaje sobie sprawę z fatalizmu swego związku z Arrhodesem: „Ale ja jednak, wiotka i słodka, dziewczęca, jaśniej pojmowałam, że jestem jego losem w tym straszliwym znaczeniu, którego nie odeprzeć" (s. 16). Obecność losu jako zewnętrznej siły określającej zawczasu postępowanie, wybory moralne — tak czy inaczej wpływa na s k r ę p o w a n i e postaci. W *Masce* są dwie takie postacie: Arrhodes zgodnie z programem winien zginąć męczeńską śmiercią, bohaterka zaś — dokonać egzekucji. Jeśli przypomnimy sobie, że „autorem" programu był król, to staniemy wobec tradycyjnej triady: „podmiot — narzędzie — przedmiot", łatwej do odczytania w wielu utworach operujących motywem losu.[20]

To jasne, że o cokolwiek bardziej autentycznym wyborze bohaterki możemy mówić dopiero po jej spowiedzi przed mnichem, dopiero po negatywnym (dzięki nie mającej granic oderwanej refleksji) przyswojeniu sobie przez nią ludzkich wartości. Na wcześniejszym etapie samopoznania najmniejsza nawet wiarygodność naprawdę swobodnego działania była bohaterce niedostępna. Pojawiającą się jednak możliwość tragicznej wykładni zdarzeń bohaterka czyni p r z e d m i o t e m swej *a posteriori* snutej opowieści; tym samym dublując, przyswajając sobie

[20] Opuszczam w tłumaczeniu kilkustronicowy wywód na temat podobieństw łączących *Maskę* z *Demonem* Lermontowa, *Królem Edypem* Sofoklesa i rosyjskimi bylinami (przyp. tłum.).

stopniowo funkcje a u t o r a. Właśnie w tym upatrujemy kolejny (i ostateczny) poziom sensów *Maski*, wiążący się z naruszeniem przez bohaterką zakazu „refleksji płynącej od dołu". Przyjrzyjmy się dokładniej jak to się dzieje.

Odnalezione przez bohaterkę człowieczeństwo urzeczywistnia się najpierw (do momentu spowiedzi w klasztorze) nie w sferze ż y c i o w y c h zdarzeń, a w budowanym w retrospekcji a r t y s t y c z n y m utworze. Bohaterka wymodelowuje w opowiadanych zdarzeniach dla swej dopiero co uzyskanej osobowości jaskrawie literacki porządek rzeczy. Jej opowieść od pierwszych zdań przypomina o akcie stworzenia świata:

Na początku była ciemność i zimne płomienie, i huk przeciągły, a w długich sznurach iskier czarno osmalone haki wieloczłonkowe, które podawały mnie dalej [...]. Zza szkieł okrągłych patrzał we mnie wzrok niezmiernie głęboki, nieruchomy [s. 5].

Kosmiczny charakter zachodzących zdarzeń podkreśla niedwuznacznie dotykalna obecność twórcy–demiurga („wzrok niezmiernie głęboki, nieruchomy"). Obok tego, w kształtującym się porządku świata uczestniczą również niemitologiczne, „technologiczne" realia (sznury, haki, szkła), sygnalizujące, że jest on nieograniczony, dwoisty, sprzeczny w sobie, że niebawem podda się naciskowi niszczącej wszystko maszynowej logiki.

A zatem bohaterka nie zadowala się osiągniętym w rezultacie procesu osobowościowej, egzystencjalnej refleksji n e g a t y w n y m samookreśleniem. Przerzucając w pamięci swe przeszłe odczucia i postępki, czyniąc je przedmiotem opowieści, wykracza ona poza subiektywną bezpośredniość i arefleksyjność uczynków. Przy tym jakakolwiek naturalna bezpośredniość działania, kiedy to „dla samego postępującego naprzód poznania działanie nie potrzebuje bohatera (tj. określonej osobowości), ale tylko kierujących i nadających mu sens celów i wartości"[21] — otóż, każda taka bezpośredniość podlega dyskredytacji. Dyskredytacja, podkreślmy, zachodzi nie na gruncie całkowitej gnoseologizacji, niepełnego człowieczeństwa bohaterki, ale z uwagi na nie mające granic refleksyjne „rozpętanie się" jej rysów osobowościowych. Niezwykle ważne jest, że opisane tu nieopanowane narastanie subiektywności zachodzi nie w związku z życiowym postępowaniem, działaniem (które podtrzymywałoby tylko tradycyjne, oparte o kategorię tragiczności samookreślenie bohaterki), ale ma swoje źródła w procesie przechodzenia od samych zdarzeń do o p o w i e ś c i snutej o nich.

Michaił Bachtin akcentował szczególnie tan fakt, że „Aktywna świadomość jako taka stawia tylko pytania: dlaczego?, po co?, jak? (...), należy,

[21] M. Bachtin *Estietika słowiesnogo tworczestwa*, Moskwa 1979, s. 122.

czy nie należy?, dobre to, czy niedobre?, nigdy jednak nie pyta o to: kim jestem?, czym jestem? i jaki jestem?".[22] Lemowa uczłowieczona maszyna „potrzebuje bohatera", tj. odnosi się do siebie przeszłej jak do bohatera utworu: „to, co zostawało mi niedostępne, rysowało się w mym umyśle jak dwa zaćmienia — przeszłości mojej i teraźniejszości, bo wciąż j e s z c z e nie znałam ani trochę siebie" (s. 7; „jeszcze" — tj. „jeszcze wtedy": znak różnicy dotyczącej świadomości rzeczy, krawędź oddzielająca zdarzenia od ich relacjonowania *post factum* — przyp. i podkr. D. B.).

Dopiero co osiągniętą zdolność, dokładniej — potencjalną zdolność odczuwania osobistej odpowiedzialności za programowalność zdarzeń poddaje się tu w wątpliwość dzięki niepowstrzymanemu dążeniu do wyjaśniania zewnętrznych przyczyn określonego porządku świata, do pojmowania go jako oddzielnego, dającego się oddzielić, a następnie i oddzielonego od własnego „ja" danego nam bezpośrednio.

Bohaterka stworzona została aktem mechanicznego, „taśmowego" montażu, aktem kumulacji różnych świadomości. Dlatego nie ma i nie może mieć genealogii, nie ma nawet możliwości przywiązania się do wartości rodzinnych. Wina bohaterki i tragiczna bezwyjściowość wynikają nie z rodowej klątwy, lecz z „samowoli" maszyny. Jednak u bohaterki, która osiągnęła negatywną świadomość własnej osobowości, pojawia się w pewnym momencie (między spowiedzią a finałową sceną opowieści) szansa — również negatywna — aby „od strony przeciwnej" wyjaśnić swą winę, zająć miejsce w wytworzonym sztucznie i naznaczonym tragizmem porządku świata, nie wdając się w poszukiwania jego źródeł, bijących poza granicami bezpośrednich, osobistych działań. Gdyby szansę tę zrealizować, tragizm przybrałby status skrajnej, zamykającej opowieść architektonicznej formy, zostałaby potwierdzona teza, iż „los jako artystyczna wartość jest transgredientny wobec samopoznania"[23]. Ledwie wzniósłszy się do poziomu personalnego samookreślenia, bohaterka rychło przekracza próg arefleksyjnego człowieczeństwa, czyni z przeszłych zdarzeń „literaturę". Na naszych oczach zachodzi przeistoczenie „NIE-człowieka" bezpośrednio w literackiego bohatera, z pominięciem stadium arefleksyjnej życiowości. Opowieść bohaterki o przeszłości nasycona jest literackimi skojarzeniami, szczególnie z początku, kiedy doświadczenie jako tragiczne rozdwojenie postaci bez reszty odciska się w konstruowanym dziele literackim: „Symbole, wydęte w głazy, nagie amorki, fauny, syleny (...) upodabniały się chmurnością do szarego nieba. Idylliczna scena, jaka Laura z Filonem, ileż lukrecji!"

[22] Tamże, s. 122.
[23] Tamże, s. 153.

(s. 25) — oto pierwsze spotkanie z Arrhodesem w królewskich ogrodach. Na tym etapie samostanowienie bohaterki, jej bunt przybiera nową jakość. Skierowany jest teraz nie tylko i nie tyle przeciw programowi jako takiemu, nie przeciw sile determinującej maszynowe, informatyczne zniewolenie bohaterki, ile przeciw jakiejkolwiek możliwości artystycznego zamknięcia z zewnątrz wynikłej tam tragicznej sytuacji. Tragedia, tragizm stają się eksplicytnym przedmiotem rozmyślań bohaterki. Biorąc je niejako w nawias, przymierza ona tradycyjnie literackie dekoracje do swej własnej przeszłości. Urzeczywistnioną przez siebie „chirurgiczną" metamorfozę komentuje np. następująco: „scena dramatycznie czysta, wytrzymana w stylu do ostatniego szczegółu" (s. 29). Należy podkreślić, że retrospektywne przekształcenie przeżytych przez bohaterkę zdarzeń w literaturę, zawieszona obiektywizacja tragicznych sprzeczności, nie oznacza wymiany tragiczności na korzyść jakiegoś innego typu artystycznego rozwiązania (np. ironii). Tragiczna sytuacja, ledwie zaistniała, ulega likwidacji pod naciskiem życiotwórczych usiłowań bohaterki. U szczytu swego rozwoju jej refleksja kieruje się przeciw artystyczności jako takiej, podporządkowana zadaniu wyjścia poza granice świata „księgi", tragedii, w ramach którego najpierw urzeczywistniła się konsolidacja osobowości bohaterki jako świadomego podmiotu (a nie tylko mechanicznego nosiciela świadomości — jak na początku akcji).

Podczas finałowej pogoni za Arrhodesem i jego porywaczami bohaterka wciąż jaśniej uświadamia sobie dwoistość własnego położenia. Nie będąc w stanie przewidzieć kolejnej rundy walki z zaprogramowanym „losem", drży — „oblubienica i morderczyni" (s. 48). W „języku zdarzeń" opowieści przedstawiona dopiero co sytuacja oznacza co następuje: przy żadnej możliwej wersji działania bohaterki w finałowej scenie (od zabójstwa Arrhodesa do jego uratowania z rąk porywaczy) fundamenty literackiego, tragicznego sensu tego, co się zdarzyło, nie zostałyby zachwiane. Rozpoznana wcześniej przez bohaterkę wariabilność programu była w stanie — jak wcześniej zobaczyliśmy — dopuścić obie skrajności: ostatecznym sensem cybernetycznej przepowiedni mogło się okazać zarówno miłosne wybawienie, jak jadowite ukłucie. („moja miłość ku niemu i ukłucie jadowite są z tego samego źródła" — s. 26). Zbliżając się do zagubionego w górach zamku — ostatniego schronienia prześladowców — bohaterka zdaje sobie jasno sprawę z nieautonomiczności jakiegokolwiek swojego postępku, przedstawia sobie najtragiczniejszą sytuację, „pozbawioną strategii wygrywania", tj. zyskiwania swobody od władzy programu: „czy nie w nim właśnie (tj. w zachwycie z powodu dziewiczej czystości, nieprzewidywalności własnych uczynków — przyp. tłum.) — myśli bohaterka — objawia się mądrość sprawców,

skoro uczynili tak, bym mogła moc bezbrzeżną upatrywać na raz w niesieniu pomocy i zatraty" (s. 48).
W momencie refleksji zmienia się nagle „strzałka czasu": jeśli uprzednio, przechodząc od maszynowego automatyzmu do personalnego samookreślenia, bohaterka przede wszystkim starała się przeniknąć i przewartościować swą przeszłość, przedstawić ją pod znakiem tragicznej winy, poznać wstecz swe myśli i działania jako literacką *Vorgeschichte*, to teraz, poddawszy refleksji samo tragiczne rozdwojenie, stara się znaleźć z niego wyjście w przyszłości, wyzwolić się z literackich okowów dopiero co, *post factum*, wykoncypowanej tragedii. I rozcina ten ostatni węzeł gordyjski: wyjaśniwszy brak perspektyw dowolnego wariantu działania, wybiera bezczynność! Jedyny ocalały porywacz i Arrhodes zwierają się w rozpaczliwej walce. Uśmierciwszy przeciwnika, Arrhodes sam otrzymuje jednak śmiertelną ranę i w obecności swej prześladowczyni dożywa ostatnich minut. Ona zaś przeżywa te chwile, nie zbliżając się do umierającego („póki był żyw, nie byłam pewna siebie" — s. 49) — i tym samym uchylając się od decydującego pojedynku z własnym zaprogramowaniem. Bohaterka, która po spowiedzi w klasztorze rozumie, iż jej „roztrząsania zawiłe i drażniące zbędnością miały jednak ustać u celu" (s. 44), wybiera teraz drogę, na której „roztrząsania" nie ustają w ogóle, ostateczny pojedynek i u celu bowiem się nie odbywa. O ile wcześniej fatalistyczna cybernetyczna przepowiednia objawiała się bohaterce (i czytelnikowi) jako coś wciąż bardziej niejednoznacznego, fakultatywnego, przenikającego w samą strukturę świadomości postaci i w artystyczną strukturę jej opowieści, to teraz pojawiają się wątpliwości co do samego istnienia przepowiedni.
Jedynym możliwym dla bohaterki sposobem wyjaśnienia konkretnych cech determinującego ją programu, jego ucieleśnienia, jest działanie, postępowanie, swego rodzaju „rozpoznanie walką". Dopiero po „reakcji" programu na rozmaite warianty działania można oceniać ostateczny sens przepowiedni. I w najogólniejszej perspektywie sens ów rysuje się wystarczająco wyraźnie: zabić Arrhodesa żądłem bohaterki. Wszelako w finałowej scenie jej wstrzymanie się od jakiegokolwiek działania paradoksalnie, ale w sposób uprawniony, uruchamia na tyle potężne siły nieprzewidywalnego żywiołu życia, nie mieszczącego się w ramach determinacji, że ukazany tam ostateczny sens programu zaciera się w końcu, wyobcowuje ze zdarzeń codziennych, okazuje się wobec nich jakby transcendentny.
Cóż było założone w programie? Czy stracenie Arrhodesa (ależ on nie umiera od żądła bohaterki)? A może coś innego (na przykład finałowa rezygnacja mechanicznego oprawcy)? Czy program się rozstroił (jeśli w ogóle istniał), czy pozostał w mocy do końca opowiadania? Wszystkie

te pytania zostają uchylone przez świadomą pasywność bohaterki. Znika kamień probierczy, dzięki któremu realizował się kontakt z tym, co skrajnie nieuniknione — p o s t ę p e k, służący dawniej jako miara zajść (na płaszczyźnie rozwijającego się konfliktu formującej się osobowości i tragicznego porządku otaczającego ją świata).
Od tej chwili tragiczna historia tworzona wcześniej przez bohaterkę przestaje istnieć. Książkę zamknięto i nie ma już możliwości tragicznego zakończenia. Nacisk osiągniętej dopiero co przez bohaterkę „życiowości" rozrywa zarysowującą się właśnie artystyczną całość.
Bohaterka, występująca kolejno pod postacią zdolnego do refleksji automatu i postaci literackiej pojmującej jasno tragizm swego położenia — teraz ukazuje się w pozycji jakby całkiem „prawdziwego", żywego, n i e będącego językową fikcją człowieka. W swym nowym wcieleniu nie ma już ona „historii", nic nie ma wspólnego z żadną „fabułą", otwiera się przed nią jedynie bezbrzeżna przestrzeń życia.
Sytuacja mechanicznego tworu czującego się człowiekiem staje się pod koniec opowieści wielce dwuznaczna, wysoce nieokreślona. Jedynym m o ż l i w y m sposobem znalezienia dlań zdarzeniowego gruntu staje się opowieść o n i e m o ż n o ś c i odnalezienia siebie w ramach tradycyjnych metod artystycznych. I właśnie dzięki przekroczeniu owej niemożności może się ukształtować ostatecznie zamknięta całość opowiadania Lema.

Dmitrij Buck
przełożył Jerzy Jarzębski

Różewicz — postmodernista

„Co mnie wiąże z teatrem?" — pytał kiedyś Tadeusz Różewicz; dziś można by zapytać, co wiąże krytyków z Różewiczem. Uporczywa i niewygodna obecność tego poety w polskiej dramaturgii jest chyba zgodnie z wczesną deklaracją jego samego równocześnie „ciągłą polemiką ze współczesnym teatrem oraz z recenzentami teatralnymi". Ten trudno definiowalny dramat, nazywany przez swego twórcę rozmaicie — teatrem niekonsekwencji, teatrem „wewnętrznym" (w odróżnieniu od „zewnętrznego"), otwartym bądź zamkniętym, jest niewątpliwie próbą teorii nowego teatru, propozycją artystyczną będącą wyzwaniem dla reżysera, aktora i krytyka. Różewicz, który przyjmuje, że podstawowym elementem teatru jest słowo, prowokuje jako dramaturg wytwarzaniem ustawicznego napięcia między teatrem a dramatem;

te pytania zostają uchylone przez świadomą pasywność bohaterki. Znika kamień probierczy, dzięki któremu realizował się kontakt z tym, co skrajnie nieuniknione — p o s t ę p e k, służący dawniej jako miara zajść (na płaszczyźnie rozwijającego się konfliktu formującej się osobowości i tragicznego porządku otaczającego ją świata).
Od tej chwili tragiczna historia tworzona wcześniej przez bohaterkę przestaje istnieć. Książkę zamknięto i nie ma już możliwości tragicznego zakończenia. Nacisk osiągniętej dopiero co przez bohaterkę „życiowości" rozrywa zarysowującą się właśnie artystyczną całość.
Bohaterka, występująca kolejno pod postacią zdolnego do refleksji automatu i postaci literackiej pojmującej jasno tragizm swego położenia — teraz ukazuje się w pozycji jakby całkiem „prawdziwego", żywego, n i e będącego językową fikcją człowieka. W swym nowym wcieleniu nie ma już ona „historii", nic nie ma wspólnego z żadną „fabułą", otwiera się przed nią jedynie bezbrzeżna przestrzeń życia.
Sytuacja mechanicznego tworu czującego się człowiekiem staje się pod koniec opowieści wielce dwuznaczna, wysoce nieokreślona. Jedynym m o ż l i w y m sposobem znalezienia dlań zdarzeniowego gruntu staje się opowieść o n i e m o ż n o ś c i odnalezienia siebie w ramach tradycyjnych metod artystycznych. I właśnie dzięki przekroczeniu owej niemożności może się ukształtować ostatecznie zamknięta całość opowiadania Lema.

Dmitrij Buck
przełożył Jerzy Jarzębski

Różewicz — postmodernista

„Co mnie wiąże z teatrem?" — pytał kiedyś Tadeusz Różewicz; dziś można by zapytać, co wiąże krytyków z Różewiczem. Uporczywa i niewygodna obecność tego poety w polskiej dramaturgii jest chyba zgodnie z wczesną deklaracją jego samego równocześnie „ciągłą polemiką ze współczesnym teatrem oraz z recenzentami teatralnymi". Ten trudno definiowalny dramat, nazywany przez swego twórcę rozmaicie — teatrem niekonsekwencji, teatrem „wewnętrznym" (w odróżnieniu od „zewnętrznego"), otwartym bądź zamkniętym, jest niewątpliwie próbą teorii nowego teatru, propozycją artystyczną będącą wyzwaniem dla reżysera, aktora i krytyka. Różewicz, który przyjmuje, że podstawowym elementem teatru jest słowo, prowokuje jako dramaturg wytwarzaniem ustawicznego napięcia między teatrem a dramatem;

prowokuje krytykę zarówno „literackością" swojego dramatu, jak i jego „teatralnością". Istnieje w tych rozmaitych formach dramaturgicznych pewna hierarchia tradycyjnych gatunków — Różewicz dzieli swoje utwory na dramaty i komedie stosując zmienne kwalifikacje i wychodząc poza przyjęte granice gatunków. Kusi go wyraźnie konstrukcja współczesnej tragedii (*Do piachu*). Krytyka polska sytuuje go najchętniej jako kontynuatora awangardy i sytuuje w kręgu teatru absurdu i poetyki groteski.

Laboratorium nieczystych form[1] jest najnowszą książką o dramatach Tadeusza Różewicza, wydaną w Stanach Zjednoczonych i adresowaną do anglojęzycznego czytelnika. Jest to więc Różewiczowski teatr czytany i analizowany z perspektywy świata zachodniego, osadzony w kontekście europejskiej sztuki, choć pozostający polską literaturą „możliwą" w języku angielskim, co ważniejsze — obecną w przekładach D. Geroulda, A. Czerniawskiego, E. J. Czerwińskiego.

Tytułowa formuła książki, skompilowana z określeń pożyczonych od Tomasza Burka (nieczyste formy) i Tadeusza Drewnowskiego (laboratorium), dobrze oddaje nie tylko zawartość, ale i postawę autorki przyjętą w opisie i analizie dramatopisarstwa Różewicza. Można by ją określić jako (skądinąd bliską Różewiczowi) zasadę z ducha szlachetnej sztuki agonu.

Halina Filipowicz zaczyna swoją książkę jakby dwa razy — po raz pierwszy od przypomnienia kontrowersyjnego odbioru *Białego małżeństwa* w Stanach (we wstępie) i po raz drugi (we właściwej już części analitycznej) — od uściślenia daty debiutu dramaturgicznego Różewicza, którym nie była *Kartoteka*, lecz zaniechane później przez autora dramaty *Będą się bili* (1948) i *Ujawnienie* (1950, nie drukowany). Już lektura pierwszego rozdziału upewnia nas o wielkiej rzetelności materiałowej i warsztatowej badaczki — wszelkiego typu świadectwa są tu traktowane z niesłychaną pieczołowitością, zarówno w ich wyszukiwaniu, jak wykorzystywaniu. Godna uznania jest także solidna lektura wariantów tekstów, sprawdzanie ich wersji rękopiśmiennych, porównywanie kolejnych wydań i podobne zabiegi filologiczne. Stanowisko metodologiczne autorki określa poniekąd kompozycja całości i tytuły kolejnych rozdziałów. Pierwszy (*Różewicz's Dramaturgy: Context and Method*) próbuje ustalić konteksty i metodę dramaturgii Różewicza poprzez analizę struktur poetyckich i języka dialogu. Sprawa stosunku dramatu Różewicza do jego poezji, przez niektórych badaczy uważana za zasadniczy problem, jest tutaj potraktowana

[1] H. Filipowicz *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz*, Contributions in Drama and Theatre Studies, no 35, Greenwood Press 1991.

jako punkt wyjścia szerokiego, intertekstualnego usytuowania form dramatycznych. Dialogowa natura niektórych poematów Różewicza antycypuje jego dramat, niektóre z nich sam autor uważa za gotowe formy dla sceny (*Spadanie* rzeczywiście było realizowane jako spektakl teatralny w Teatrze STU). Ale jednocześnie autorka zwraca uwagę na fakt, że Różewiczowskie formy dramatyczne pozostają często w sprzeczności z jego poezją, że oszczędności środków poetyckich nie zawsze odpowiada podobne ubóstwo środków teatralnych. Poezja jako kontekst dramatu jest ważna nie tylko wówczas, kiedy stanowi integralną część włączoną do sztuki (w sposób mniej lub bardziej jawny praktykuje to Różewicz stosunkowo często). Ważniejszy wydaje się tutaj fakt wymiany dokonującej się między poezją a dramatem (było to już przedmiotem wcześniejszych analiz, zwłaszcza K. Wyki). Halina Filipowicz, idąc tym tropem, wskazuje na wypróbowane w poezji przekraczanie granic jako na podstawę języka dramatów. Stara się więc pokazać, jak w otwartym dramacie dochodzi do zniesienia granic między dramatem a esejem, wierszem a prozą. Różewiczowski „wolny dialog sceniczny" w tym ujęciu, bardziej poetycki niż prozatorski, zależy raczej od ciągłej gry semantycznych odwróceń niż od wymiany informacji. Na tym właśnie poziomie — wymiany między wierszem a dramatem — działa Różewiczowskie laboratorium nieczystych form. (Frazeologia ta, bliska konotacyjnie „nieczystym siłom", narzuca jakby metafizyczny tryb myślenia o formie.)
Te właśnie wymiany decydują, zdaniem autorki, o destabilizacji pojęć zamknięcia dramatu i estetycznej jedności, koherencji utworu. W gruncie rzeczy możemy przyjąć, że Różewicz w sposób całkowicie świadomy „bawi się" nie tylko teatralną maszynerią sceny pudełkowej, ale i związanymi z nią technikami dramaturgicznymi. Zburzenie konwencji konstruowania fabuły i postaci, osiągnięte z łatwością, służy jednak czemuś więcej niż tylko zniszczeniu narracyjnych przyzwyczajeń realistycznego teatru. (To zresztą, jak zauważa autorka, robiono już wcześniej wielokrotnie.) Fabularyzowanie funkcji metajęzykowej i fatycznej języka dialogu jest istotnie praktyką dobrze już oswojoną w europejskim dramacie (Czechow, Beckett). Ten właśnie dramat, odziedziczony i współczesny oraz sztuka europejska jako właściwe, „naturalne środowisko" Różewicza, zostają wyodrębnione jako następne konteksty teatru poety. Punkty odniesienia stanowią tu w równej mierze Mickiewicz i Wyspiański, jak Witkacy i Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Brecht, Wilder, Sartre, Osborne, Dürrenmatt. To nazwiska, które znajdują bezpośrednie potwierdzenie w tekstach Różewicza; w zestawieniach i wolnych skojarzeniach interpretacyjnych autorka książki idzie znacznie szerzej i swobodniej (tak pojawia się np. J. Tardieu *The Lovers of the*

Metro — poem to be played, co jest już dla polskiego czytelnika nie tak oczywistym przykładem).

Najciekawszym bodaj pomysłem interpretacyjnym Haliny Filipowicz jest ustalenie kontekstu wzajemnych relacji sztuk Różewicza jako właściwego laboratorium nowego dramatu. To one decydują bowiem o porządku, w jakim autorka prezentuje je w dalszych rozdziałach — jako pewne ciągi dramaturgiczne raczej niż oddzielne sztuki.

Próba generalnej charakterystyki kontekstualnych wartości dramaturgii sprowadza się tutaj do określenia zasadniczej postawy estetycznej Różewicza–dramaturga. Autorka przywołuje tu opinię Geroulda, według której Różewiczowska *junk art* mogłaby być określona jako sprzeciw, bunt przeciwko ustalonym i czystym formom odziedziczonym po przeszłości i usytuowana w ramach tego, co J. Barth nazywa „tradycyjną rebelią przeciw Tradycji". Istotnie, Różewicz często uważany jest za awangardowego twórcę, który po prostu odrzuca całą przeszłość, ale — zwraca uwagę Filipowicz — strategie Różewicza są w równej mierze destruktywne, co re-kreatywne. Sztuki poety wyglądające na formy amorficzne są w istocie bardzo silnie zakorzenione w literaturze przeszłości, w tradycji literackiej. Autorka mówi tu (za Majchrowskim) o „zarażeniu literaturą". Przykładem tego są już *Echa leśne*, pierwszy tom poezji i prozy, którego tytuł jest powtórzeniem tytułu opowiadania Żeromskiego. Już tu dostrzega autorka ustalenie strategii, która zdominuje Różewiczowski dramat — zderzanie teraźniejszości z przeszłością i niejako poddanie ich próbie przez odniesienie do znaczących faktów literackich ustalonych i obecnych w świadomości narodowej. Jest to droga coraz bardziej, z dramatu na dramat, angażująca Różewicza w dialog z przeszłością. Jest więc tak, że stara kultura została strzaskana przez wojnę, ale przed tym, który chciałby podjąć pozostałe po tej katastrofie fragmenty, otwierają się nagle nieskończone możliwości. Idea eksperymentu z formą jest w przypadku Różewicza wyrazem nie tyle impetycznego ataku awangardy — konkluduje Filipowicz — ile raczej cierpliwego działania nowatora, który tworzy nowe przez ciągłe sprawdzanie starego.

Strategie nowatorstwa wyznaczają w dużym stopniu zasadę doboru sztuk i problemów w dalszych rozdziałach książki. I tak: *Do piachu*, *Kartoteka*, *Spaghetti i miecz* zostają usytuowane w ramach obalania i przewartościowywania mitu bohaterstwa (rozdz. 2: *Subverting a Heroic Myth*). Różewicz posługuje się w tych sztukach nie tylko parodią i autoparodią. Dominuje w nich strategia demistyfikacji, ostrzegająca przed paraliżującymi efektami narodowej mitologii kreującej postawy zbiorowego samouwielbienia. Zajmując się formą tych utworów, H. Filipowicz dostrzega przede wszystkim wysiłki autora dotyczące poszukiwania

nowych środków i sposobów wyrażenia ironii dramatycznej. Trafnie i przekonująco brzmi w tym wypadku uwaga dotycząca Walusia, bohatera *Do piachu* — jako przykładu konstrukcji ironicznej. W eliptycznej strukturze sztuki, pełnej niejasności sytuacyjnych i niepewności związanych z postaciami, Waluś pozostaje właściwie nie rozstrzygniętą tajemnicą, także i dla jej autora. Szkoda, że autorka nie podejmuje w tym momencie zagadnienia tragizmu.

W przypadku *Kartoteki* zasadniczą sprawą okazuje się problem realizmu, a właściwie zagadnienie gry, jaką Różewicz prowadzi z realistycznymi konwencjami w przestrzeni dramatu otwartego.

Poetyka przypadku i postmodernistyczne zainteresowanie autotematyzmem określają, zdaniem autorki, formę *Kartoteki*. Inne wartości dostrzega ona w dramacie *Spaghetti i miecz*, przypisując temu utworowi rodowód farsowy, zwraca jednocześnie uwagę na zjawisko transkontekstualizacji parodii.

Grupa Laokoona, *Wyszedł z domu* i *Na czworakach* tworzą następną grupę problemową (w rozdz. *Dismantling Domestic Drama*). Są one, jak zauważa autorka, oparte na zdemontowanym dramacie rodzinnym, przy czym decydujące jest tutaj nie bezpośrednie użycie kodów gatunkowych, ale przywołanie wizji doskonałego porządku, który zresztą w każdej z tych sztuk oznacza coś zupełnie innego. Ich dosadny, rubaszny humor oparty jest na technikach komicznych kultury popularnej.

Ten rozdział budzi chyba najwięcej wątpliwości interpretacyjnych. Największe trudności sprawia autorce *Na czworakach*. Jest — jak pisze — sztuką najbardziej odporną na analizę. Tym niemniej łatwo przystać na formułowane w książce propozycje zakwalifikowania tego utworu jako tragicznej komedii o nieuchronnym pakcie artysty z diabłem i o dziedzicznym kompleksie polskiej literatury, oraz sztuki fragmentu próbującej wykorzystać chaos jako swoją formę.

Najbardziej odkrywczym pomysłem H. Filipowicz jest jednak zestawienie (wbrew tradycyjnym i autorskim podziałom) trzech utworów: *Aktu przerywanego*, *Przyrostu naturalnego* i *Straży porządkowej* we wspólną całość postmodernistycznej trylogii (rozdz. 4: *A Postmodern Trylogy*). Właściwie ten rozdział wystarczyłby, żeby docenić wartość książki i prezentowanego w niej sposobu myślenia o dramaturgii Różewicza. Autorka zwraca uwagę na fakt, że poczynania Różewicza w obrębie języka dramatu antycypują jedno z podstawowych twierdzeń postmodernizmu, które mówi, że literatura i krytyka nie dają się odróżnić. Przy czym poeta nie zadowala się formami dramatu częściowego lub krytycznego. Badając ograniczenia i możliwości gatunków rozwija metaformy dramaturgiczne, dla których jak dotąd nie ma jeszcze nazwy w krytyce. Interpretując *Przyrost naturalny*, *Akt przerywany* i *Straż porządkową*

autorka pokazuje ich pokrewieństwo, nie tylko stylistyczne, ale i substancjalne. We wszystkich tych trzech dramatach zasadniczą metaforę sytuacyjną tworzą kreacja i prokreacja traktowane jako procesy wymienne. W *Akcie przerywanym* punkt ciężkości umieszczony jest raczej w tekście pobocznym niż głównym (który stanowi zaledwie 1/3 całości), tak że sztuka jawi się przede wszystkim jako medytacja nad naturą konwencji. *Przyrost naturalny* w jeszcze większym stopniu eksponuje postmodernistyczną wrażliwość przez podkreślenie znaczenia estetycznej autorefleksji. Autorka uważa tę sztukę za jedną z najbardziej śmiałych kompozycji XX-wiecznego teatru. Zaplanowana przez autora dezintegracja dramatu to niestałość i chwiejność formy doprowadzone konsekwentnie do stanu chaosu w *Straży porządkowej*. Jest w tym permanentne poszukiwanie relacji między rzeczywistością a konwencją, jest konfrontacja życia i tekstu i niemożność ustalenia ich wzajemnej tożsamości. Różewicz nie formułuje teorii, w zasadzie jego dramaty są teoriami teatru. Jego problemem jest technika dramaturgiczna i pytanie: jak pisać dramat po Witkacym i Becketcie w cywilizacji powojennej. Problem stosunku Różewicza do XX-wiecznej tradycji dramaturgicznej jest złożony i wieloznaczny (także we własnych komentarzach autora, vide: *Języki teatru*). Autorka książki wskazuje na pewne wspólne cechy dramatopisarstwa współczesnego — dostrzega je w kontynuowaniu podstawowych aspektów modernizmu, np. abstrakcyjne poczucie utraty, fragmentaryczność, odwoływanie się do podświadomości, zainteresowanie kwestią czasu, wraz z technikami, które tym zjawiskom nadają specyficzną formę. Zarówno Czechow, jak Beckett mieszczą się w tym kontekście, chociaż, kiedy jedyny raz Różewicz odwoła się do cudzego autorytetu, to będzie to Leon Chwistek, którego *Teatr przyszłości* cytuje we wstępie do *Aktu przerywanego*.

Aspekt cywilizacyjny dylematu dramaturgii współczesnej pojawia się natomiast w dyptyku *Świadkowie...* i *Stara kobieta wysiaduje* (rozdział: *Our Little Stabilization*). Autorka zestawiając te dwie sztuki bierze przede wszystkim pod uwagę ich podobieństwo strukturalne, które wynika z takiego potraktowania realistycznego planu wyrażania i tak prowokacyjnego użycia teatralnych środków, że uniemożliwia to poniekąd ustalenie płaszczyzny interpretacyjnej. Zachodzące na siebie tematy i obrazy pozwalają z jednej strony traktować obydwie sztuki jak sztuki z tezą, z drugiej zaś — temat życia widzianego z perspektywy śmierci i krzyżujące się antynomie zmuszają widza do nieustannej hermeneutycznej aktywności.

Pogrzeb po polsku, *Odejście głodomora*, *Pułapka* i *Białe małżeństwo* tworzą ostatnią grupę problemową dramatu zrodzonego z literatury (rozdz. *Drama Born of Literature*).

Tragifarsa *Pogrzeb po polsku* jest w opinii autorki parodystycznym odwróceniem *Kartoteki*, wprowadzającym nas w świat na opak rządzony przez prawo odwracania i burzenia. Świat, w którym nigdy nie ma pewności, co jest próbą, a co przedstawieniem, świat (także w rozumieniu sceny), w którym autor chce osiągnąć zbyt wiele naraz.
Paradoks artysty i twórczości zostaje podjęty w *Odejściu głodomora*, w sztuce o wolności artysty i naturze procesu twórczego, wymykającym się pełnej racjonalizacji. Fascynacja Kafką owocuje także w następnym dramacie, *Pułapce*. Aczkolwiek także „zrodzona z literatury", daje się ona, inaczej niż pozostałe sztuki Różewicza, interpretować w kategoriach psychologicznych, chociaż, jak ostrzega badaczka, jest to psychoanaliza traktowana ironicznie i mająca za punkt odniesienia historię. To, co według autorki interesuje Różewicza w tej sztuce (a także w powiązaniu z Kafką), to relacja między sztuką a życiem. Zwracając uwagę na to, że zakończenie sztuki jest sceniczną pułapką na widza, który traci kontrolę nad konwencjami. Filipowicz przyznaje Różewiczowi mistrzostwo otwartych zakończeń. „Literackość" genezy kolejnych sztuk jest wyraźnie stopniowalna, nic więc dziwnego, że punktem dojścia i kulminacją wszelkiej „literackości" jest w tym układzie kompozycyjnym *Białe małżeństwo*. Intertekstualne osadzenie tej sztuki każe autorce traktować ją wręcz jako sztukę o języku. W interesującej analizie pokazuje, jak stopniowo w rzeczywistości scenicznej język kieruje uwagę na siebie; tożsamość bohaterów staje się funkcją języka, wreszcie język zyskuje prymat nad bohaterami i staje się protagonistą dramatu.
Podsumowując swoje wywody autorka podkreśla, że sensu sztuk Różewicza nie można ograniczać do walki z odziedziczonymi konwencjami fabuły i bohatera. Toteż szczególnie ważne wydaje się tutaj zwrócenie uwagi na postmodernistyczną postawę poety, na ten aspekt krytyki jego dramatów, który traktuje tekst jak otwarty proces. Takie spojrzenie na dramaturgię Różewicza pozwala przede wszystkim uniknąć kolejnego borykania się z wyeksploatowanymi już kategoriami absurdu i groteski. Pozwala także spojrzeć na problem „otwarcia" i „zamknięcia" w twórczości poety jako na pozorną jakby opozycję — w gruncie rzeczy jego dramaty operujące na przemian otwartą i zamkniętą formą tworzą ciąg dramaturgiczny, którego spójność nie musi się pokrywać z ciągłością dyskursu.
W planie treści omawiana książka jest wykładem „metafizyki formy". W planie wyrażania charakteryzuje się poprzez retorykę zmiennych racji i paradoksalnych wniosków, zderzanych ze sobą argumentów zewnątrz- i wewnątrzliterackich. Ta poetyka kontrowersji — będąca świadectwem i temperamentu, i erudycji autorki — jako strategia

agresywna wobec odbiorcy ma swoje dobre i złe strony. Dobre zdecydowanie przeważają. *Laboratorium nieczystych form* to ważna książka, otwierająca nowe, nie tylko postmodernistyczne, perspektywy krytyczne.

Elżbieta Kalemba-Kasprzak

Tadeusza Różewicza obrona konieczna

1. Tadeusz Drewnowski w żadnej ze swoich prac, także w książce, której pragnę poświęcić kilka uwag, nie unika autora i biografii, literaturę konsekwentnie ujmuje jako kluczowy składnik i dopełnienie życia twórcy, a nie — tego życia — odrębny i wyizolowany sektor. Uprawiany przez niego typ krytyki określić można, bardzo nieściśle, słowem p e r s o n a l i s t y c z n y. Wywodzi się ona z założenia, że autor to osoba, a nie figura, instancja, uprzedmiotowione „ja", czy wręcz — intruz w tekście, że zatem twórca i dzieło wzajemnie się obchodzą, a więc, że interesując się dziełem, winniśmy interesować się autorem: jego życiorysem, fizyczną i duchową kondycją, miejscem w świecie współczesnej mu (lub tylko już nam współczesnej) literatury.[1] Przyjęte założenia ofiarowują monografiście szansę spotkania z konkretnym, aktywnym człowiekiem, sposobność pełnego niespodzianek dialogu, a równocześnie nakładają na monografistę szczególne zobowiązania i odpowiedzialność, które są przecież o wiele bardziej realne wobec rzeczywistej jednostki niż wobec abstrakcyjnej kategorii.
We wstępie do książki *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza* natrafiamy na takie oto słowa:

> Po raz pierwszy zabrałem się do książki o pisarzu żyjącym. Moje studium pozostawiam otwarte. Zdaję sobie aż nadto sprawę, że przyszłość może zarówno potwierdzić, jak częściowo czy całkowicie ją zdezawuować. Takie jest ryzyko istotniejszego pisania o żyjących i czynnych pisarzach.
> Ale są i satysfakcje. W moim przypadku do nich należały długie godziny rozmów z poetą, zwłaszcza w jego wrocławskiej pracowni. Bliższe poznanie poety i obcowanie z rodzącą się wielką poezją okupywały niepokój i ryzyko, jakie towarzyszyły tej książce.[2]

Tylko ten fragment wystarczy, byśmy wiedzieli, że Ktoś pisze o Kimś, a nie nikt o nikim.

---

[1] Jeszcze inaczej ten rodzaj krytyki nazwać można (aczkolwiek mało precyzyjnie) epiką krytyczną. Takie określenie proponuje T. Burek w szkicu *Marszruty i manowce świadków epoki (świadectwo niedomówione)*, w: *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989.
[2] T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990. Następne przytoczenia pochodzą z tegoż wydania.

agresywna wobec odbiorcy ma swoje dobre i złe strony. Dobre zdecydowanie przeważają. *Laboratorium nieczystych form* to ważna książka, otwierająca nowe, nie tylko postmodernistyczne, perspektywy krytyczne.

Elżbieta Kalemba-Kasprzak

Tadeusza Różewicza obrona konieczna

1. Tadeusz Drewnowski w żadnej ze swoich prac, także w książce, której pragnę poświęcić kilka uwag, nie unika autora i biografii, literaturę konsekwentnie ujmuje jako kluczowy składnik i dopełnienie życia twórcy, a nie — tego życia — odrębny i wyizolowany sektor. Uprawiany przez niego typ krytyki określić można, bardzo nieściśle, słowem p e r s o n a l i s t y c z n y. Wywodzi się ona z założenia, że autor to osoba, a nie figura, instancja, uprzedmiotowione „ja", czy wręcz — intruz w tekście, że zatem twórca i dzieło wzajemnie się obchodzą, a więc, że interesując się dziełem, winniśmy interesować się autorem: jego życiorysem, fizyczną i duchową kondycją, miejscem w świecie współczesnej mu (lub tylko już nam współczesnej) literatury.[1] Przyjęte założenia ofiarowują monografiście szansę spotkania z konkretnym, aktywnym człowiekiem, sposobność pełnego niespodzianek dialogu, a równocześnie nakładają na monografistę szczególne zobowiązania i odpowiedzialność, które są przecież o wiele bardziej realne wobec rzeczywistej jednostki niż wobec abstrakcyjnej kategorii.
We wstępie do książki *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza* natrafiamy na takie oto słowa:

> Po raz pierwszy zabrałem się do książki o pisarzu żyjącym. Moje studium pozostawiam otwarte. Zdaję sobie aż nadto sprawę, że przyszłość może zarówno potwierdzić, jak częściowo czy całkowicie ją zdezawuować. Takie jest ryzyko istotniejszego pisania o żyjących i czynnych pisarzach.
> Ale są i satysfakcje. W moim przypadku do nich należały długie godziny rozmów z poetą, zwłaszcza w jego wrocławskiej pracowni. Bliższe poznanie poety i obcowanie z rodzącą się wielką poezją okupywały niepokój i ryzyko, jakie towarzyszyły tej książce.[2]

Tylko ten fragment wystarczy, byśmy wiedzieli, że Ktoś pisze o Kimś, a nie nikt o nikim.

---

[1] Jeszcze inaczej ten rodzaj krytyki nazwać można (aczkolwiek mało precyzyjnie) epiką krytyczną. Takie określenie proponuje T. Burek w szkicu *Marszruty i manowce świadków epoki (świadectwo niedomówione)*, w: *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989.
[2] T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990. Następne przytoczenia pochodzą z tegoż wydania.

Praca Drewnowskiego pokazuje jednocześnie, że jego metoda we wszystkich przypadkach się sprawdza (o czym później); ponadto, że przyjaźń zawierana pomiędzy monografistą a bohaterem jego monografii wywołuje niekiedy intelektualną i światopoglądową zaborczość. Tak już bywa z silnymi uczuciami.

2. Książka przyszła w czas, w najwyższy czas, ponieważ przedłużanie się ciszy wokół ciągle rosnącego dorobku Tadeusza Różewicza, milczenie lub — gorzej jeszcze — krytycznoliterackie pomówienie z jednej strony, a instytucjonalizacja (poprzez edycje zebrane, lekturę szkolną jako główny typ lektury „publicznej", nagrody, tłumaczenia) — z drugiej, współtworzyły realną groźbę wielkiej kompromitacji. Czyjej? Nie Różewicza rzecz jasna, lecz życia literackiego, które tak głęboko zaangażowało się w związek z życiem politycznym, że aż utraciło, czy też wykrzywiło, wrażliwość na podstawową powinność twórcy, powinność w stosunku do literatury przecież, a nie w stosunku do polityki. W rezultacie tego zbyt ścisłego mariażu, który — chociaż zrozumiały i „wyswatany" przez czytającą publiczność — oznaczał jednak autodegradację sztuki, mamy dzisiaj wielu czcigodnych, zasłużonych literatów, a raczej mało wartościowej literatury.
Lekturę książki Drewnowskiego o Tadeuszu Różewiczu proponuję zaczynać od kalendarium życia i twórczości poety. Co z niego wynika? Wynika otóż, że Różewicz miał życie nielekkie, bo nie można nazwać lekkim życia, w którego najlepszą, młodą część wdała się wojna, okupacja, partyzantka. To jedno. Drugie zaś, że życie to upłynęło w imię literatury. Tego kalendarium trzeba — tego strumienia dat, tytułów, zajęć, by uzmysłowić sobie rozmach autora *Niepokoju*; ile wierszy i dramatów, ile prozy i scenariuszy! Każdy rok przynosił coś nowego, nie było przestojów, umilknień, okresów jałowych! Ten, który pytał, jak jest możliwa „poezja po Oświęcimiu", i nigdy nie zaspokoił tej swojej bolesnej ciekawości, napisał sporą część powojennej polskiej literatury: „nie miałem najmniejszych wątpliwości — wyznaje Drewnowski — że pisząc o Różewiczu piszę niemal o całej literaturze po wojnie" (s. 5). Ktoś powie: „To przecież oczywiste. O co tu się wadzić i z kim?". Może to oczywistość tego faktu zawiniła, a może co innego, lecz — jak Drewnowski pokazuje — obecność Różewicza w pismach literackich, w omówieniach żywotnych nurtów polskiej poezji i dramatu jest żenująco słaba. (Jednak nie aż tak słaba, jak badacz utrzymuje.)
Zdaje się, że poecie nigdy nie służył zgiełk kulturalnych centrów, wolał prowincjonalne Gliwice i Kraków. Gorączka kilku ostatnich lat okazała się dla poety bezwzględniejsza i niesprawiedliwsza niż poprzednie koniunktury, i wreszcie — jednego z koryfeuszy naszej literatury usunęła

w cień, zmarginalizowała. Ten, którego wybrała literatura, a zwłaszcza upatrzyła na swego przedstawiciela Awangarda, potraktowany został, nie wątpię o tym idąc tropem Drewnowskiego, wyjątkowo niesprawiedliwie.
Pierwszy rozdział książki zatytułowany „Poeta zostaje sam..." zamyka gorzka konkluzja:

Niełatwo było w Polsce nigdy, a teraz szczególnie trudno być pisarzem nie mającym oparcia w żadnych instytucjach. W Polsce można być pisarzem z partii, z kurii, czy z jakiegoś innego nadania. Najtrudniej być pisarzem samodzielnym, spoza koterii, grup i instytucji, a na dodatek pisarzem z talentem i charakterem [s. 30, 31].

Wiele następnych części książki Drewnowski przeznaczy na udowodnienie, że artystyczna droga Różewicza nie ma sobie równych, opisanie historii poety poszukującego i znajdującego własny język, wyczulonego na podszepty czasu, niekoniunkturalnego, samodzielnego, świadomego estetycznie, głębokiego nowoczesnego pisarza.

3. Miara artystyczna, wybitność Różewicza wydaje się Drewnowskiemu czymś tyleż niewątpliwym, co zagrożonym. Z tego powodu ciągle ją podkreśla i przypomina oraz — co dla nas ważniejsze — nie boi się jej. Tak: nie boi. Wie dobrze (stale wykładając tę wiedzę bywa nawet monotonny), że eksponując literacką klasę Różewicza podąża pod prąd, i to zarówno mody literackiej, jak i literaturoznawczych obyczajów, zalecających raczej powściągliwość w okazywaniu podziwu, zakładających, iż uznanie wyraża się już tym, że dzieło trafiło na warsztat badacza. Drewnowski wszakże jest krytykiem dzielnym i nieustępliwym: w bardzo nielicznych przypadkach przyznaje spadek twórczej formy swego bohatera, choć czyni to niechętnie, lakonicznie i półgębkiem. Na temat tej strony monografii dałoby się pewnie ironizować: badacz zamknął się bowiem z poetą jakby w oblężonej (przez niegodziwców i cyników) twierdzy, narzucając sobie przez to konieczność bezwyjątkowej (prawie) lojalności wobec poety (i — dodajmy — narzucając niekiedy przekonaniom poety swoje własne przekonania).
Ważniejsze jednak, iż dzięki temu, że nie wzdraga się przed wystawianiem oceny, że za każdym razem gotów jest uczcić dostrzeżoną wartość, ukazuje twórczość Różewicza w jej, płynącej z bogatych źródeł, aktualności, wyłącza ją z układu bieżących preferencji, a niekiedy staje się rewaloryzatorem rzeczy, zdawałoby się, zbanalizowanych. O wczesnych wierszach Różewicza pisze tak: „...poezja Różewicza okazała się odporna również na schematyzujące działanie popularności. Ilekroć po nią sięgnąć, wciąż porusza i zaskakuje, wciąż nasuwa coś nowego" (s. 73). Ma rację.

4. Zarzucano Różewiczowi, że nie wciela materii życia, że nie porusza się w rzeczywistości, lecz w jakiejś ezoterycznej dziedzinie pamięci, w przestronnych salach pop-artu, w sterylnych laboratoriach neoawangardy, że, słowem — dobrze mu, europejsko, uniwersalnie. A że smutny, pesymistyczny, dekadencki — to poza.
Drewnowski ujawnia przynajmniej dwa aspekty tej sprawy. Pierwszy odnosi się do lat stalinizmu: Różewicz nie zamilkł w tym okresie, ale skandował niewiele i po swojemu.

W rzeczywistości okres stalinowski w poezji Różewicza sprowadzał się do pewnych ustępstw, pewnych wykrętów i do usiłowania robienia swego. Ale nawet polityczne ustępstwa, niezbyt zresztą groźne, Różewicz starał się utrzymać we własnym stylu [s. 103].

W tamtym czasie więc ostrożność, z jaką zwykł poeta traktować apele o bezpośrednie zaangażowanie literatury w bieg spraw, wyszła mu na dobre.
Drugi aspekt, „odwrotny". Zwróćmy uwagę, ile z Różewiczowskich nazw przeniknęło do potocznego języka, bądź to jako określenia dominującej właśnie obyczajowości (słynna nasza mała stabilizacja), bądź to w charakterze symbolu prowokacyjnej heterogeniczności nowoczesnej sztuki (za przykład tego posłużyć może tytuł dramatu *Stara kobieta wysiaduje* — zarazem ostentacyjnie swojski i irytująco egzotyczny). Różewicz z jednej strony poszerzał zakres społecznej samoświadomości, a z drugiej przesuwał granice obszaru kontrolowanego przez sztukę. Obie predyspozycje brały się z jego (nie)zwykłego języka: prostego, sprozaizowanego, „zanikającego" języka (niemożliwej) poezji, a jednocześnie wyczulonego na wszelkie przekształcenia i odmiany świata.
Pisarstwo Różewicza łączymy zazwyczaj z wojną, z tzw. porażeniem oświęcimskim. Doświadczenie okupacyjne istotnie wycisnęło znamię na całej jego twórczości, jednakże — jak Drewnowski pokazuje — nie wyparło i nie zastąpiło innych zainteresowań poety. Różewicz, dzięki zachłannej lekturze i studiom w dziedzinie historii sztuki, jest głęboko osadzony w kulturze i literaturze europejskiej, w tradycji estetycznej; to uważny obserwator zjawisk zachodzących w społeczeństwie masowym, konsumpcyjnym, przejęty i krytyczny czytelnik Dostojewskiego, Eliota, Kafki, Tomasza Manna, wielbiciel Bertranda Russella i Ludviga Wittgensteina. Drewnowski ukazuje więc, że nie tylko doznanie przemocy, udręki ciała i duszy, przeżycie zapaści, jaką była wojna dla europejskiej duchowości, ale i współuczestnictwo w zwycięstwie (pyrrusowym, z konieczności) myśli przenikającej zagadkę złowrogiego lub jałowego losu XX wieku...
Różewicz nie był bowiem nigdy obsesjonatem, autystycznym komentatorem swoich udręk: pesymista — zdolny się śmiać i bawić, ateista

— ugodzony boleśnie absencją Boga, klerk — aż nadto zaznajomiony z gruzłowatą fakturą rzeczywistości.

5. Drewnowski napisał monografię na temat pisarstwa Różewicza, uwzględnił niemal cały jego dorobek. Jego metoda polega na przeplataniu porządku chronologicznego z problemowym. Krytyk chce, aby czytelnik jego książki miał szansę wyrobić sobie pogląd zarówno o zmienności, narastaniu, kumulowaniu się motywów, przełomach zachodzących z czasem w dziele Różewicza, jak i o tym, co — mimo nastawienia na nowatorstwo i oryginalność we wszystkich uprawianych gatunkach — stanowi o twórczej tożsamości autora *Pułapki*.
Metoda ta nie daje jednakowo cennych rezultatów, bo też do pełnienia rozmaitych funkcji przymusza monografistę. W niektórych fragmentach widzimy w nim interpretatora utworów poety, zręcznego akuszera ukrytych znaczeń. W wielu przypadkach Drewnowski uzupełnia rozważania poprzedników, czasami ich koryguje, najczęściej spiera się z nimi. Reinterpretacyjne części jego książki są (lub mogą się okazać) ważne i przydatne, jednak dla czytelnika nie wprowadzonego w polonistyczną recepcję Różewicza wydać się muszą niejasne lub zgoła zbędne. Winny temu jest ich nadmiernie eliptyczny styl. Drewnowski referuje poglądy adwersarzy Różewicza powściągliwie, dobitnie, jaskrawo i w takiż sposób formułuje swoje repliki. Analizowane utwory zdają się tracić wtedy ważność na rzecz krytycznoliterackiej wojny. Poza tym — nastawienie polemiczne, u Drewnowskiego obecne stale i dotyczące wszystkich, którzy kiedykolwiek i z jakich bądź powodów Różewicza krytykowali, sprawia, że od pewnego momentu diatryby jego wydają się równie tendencyjne, jak autorów, których o to posądza. Od tego miejsca rodzi się w czytelniku chęć, by bronić poetę przed zaborczą miłością jego monografisty.
Dodać trzeba, że tak w latach siedemdziesiątych, jak osiemdziesiątych Różewiczowi poświęcali wnikliwą uwagę także krytycy życzliwi mu i przekonani do wartości jego dzieła, by wymienić chociażby Tomasza Burka (esej z 1974 roku *Nieczyste formy Różewicza* przedrukowany w 1989 roku w książce *Żadnych marzeń*), Jacka Łukasiewicza czy Edwarda Balcerzana. Ostatni z wymienionych w obu częściach swojej syntezy *Poezja polska w latach 1939–1965* obserwuje dokonania Różewicza z badawczym respektem dla ich znaczenia w historii poetyckiego światopoglądu i języka. W *Poezji...* Balcerzana Różewicz jest ważnym uczestnikiem kluczowego nurtu powojennej literatury.
Drewnowski wyrzeka się (tj. nie zauważa lub nie docenia) tych koalicjantów i staje samopas. Może to i pięknie tak w pojedynkę walczyć ze światem o poetę; niepięknie jednak, że badacz „przyciął" świat do

wymiarów swojej koncepcji. Stawiając kwestię „Różewicz i krytycy" Drewnowski przesadził w deprecjacji krytyki.
Podobnie rzecz się ma z pewnymi deklaracjami światopoglądowymi — do wspólnictwa w nich usiłuje Drewnowski wciągnąć Różewicza. Mam na myśli opis klimatu społecznego i politycznego końca lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych, opis czysto retoryczny, wyrażający przede wszystkim resentyment. Po jakie licho wszczyna Drewnowski dyskusje już zamknięte, budzi kwestie rozstrzygnięte, polemiki nieznośne, bo wydłużone poza granice wszelkiej cierpliwości? — trudno zrozumieć. Jeżeli tym, co popchnęło badacza do pisania o Różewiczu była twórczość pisarza (a nie mamy powodu wątpić, że tak było), a tym, co kazało mu się obruszyć na nasze życie literackie — koniunkturalna, pochopna albo wręcz cyniczna próba zdezawuowania tej twórczości, to tym bardziej, w imię wyznawanych wartości, w zgodzie ze swoim utopijnym pragnieniem sprawiedliwości w literaturze, powinien unikać wyrażania na przykład takich oto opinii:

W istocie poza pomówieniami i oskarżeniami kryły i kryją się konflikty i różnice inne. Od początku jego krytycy pocieszali się, że Różewicz chociaż jest może lepszym od nich poetą, z pewnością jest... gorszym katolikiem i patriotą... Dawniej czynili to dyskretnie, dziś nieprawomyślności wypominają mu bez zahamowań [s. 313].

Słowa te, choć pewnie i prawdziwe, rażą gołosłownością.

6. Ostatnie zdanie książki Drewnowskiego brzmi przejmująco: „Poeta milczy". Po pierwsze — zraniony, zaskoczony. Po drugie — jest coś groźnego w milczeniu poety. Zastygła poetyka, zamarła estetyka; obie ogarnął żywioł polityczny. A przecież w tych słowach kryje się jeszcze inny wyraz, którego w polityce nie ma, wyraz e t y k a. Poeta milczy. Niewielu dopomina się o jego głos. Różewicz, artysta stanu cywilnego, a nie wojennego, okazał się kimś niewygodnym w naszych zmilitaryzowanych czasach; jego typ wybitności jest powszechnie uciążliwy. Jakże być bowiem wieszczem obok Różewicza, a jak być kiepskim poetą i po co? Jak przy nim nadąć się dziejowo, narodowo? Jak być snobem, moralistą, kabotynem? Poeta, który nicował świat prostymi pytaniami, usiłujący dotrzeć do głębi sensu, chcący osiągnąć własny i wszystkiego środek, ostro widzący rzeczywistość i własne w niej miejsce, pełen rozmachu i skromny... Jeszcze jeden cytat z Drewnowskiego:

Istota tego programu, jak starałem się dowieść, polegała na tym, by wyzwolić się z mitologii i zbyt ciasnych form, oczyścić polską sztukę z polskich złudzeń, z ozdób, poetyczności. [...] Ten program był koniecznością. Gdyby nie spełnił go Różewicz, musiałby to zrobić kto inny [s. 314, 315].

Innymi słowy — pozbawiał mitologii, odbierał formy i złudzenia, moderował polskość polskiej sztuki, wypędził poetyczność z poezji... Drugi jego grzech główny jest natury co najmniej tak samo paradoksalnej: tkwi nie w tym, co Różewicz napisał, lecz w tym, czego nie napisał, o ironio! — we wszystkich złych, okolicznościowych wierszach, których nie napisał.[3]

Piotr Śliwiński

Surowe oko kerygmatu

Jest to książka mocna i wyrazista.[1] Mocna jest osobowość piszącego. Wyraziste są zasady, którymi się posługuje, i wykształcony język oddzielający precyzyjnie nie tylko interpretacyjne niuanse, ale i wartości prawdziwe od, zdaniem autora, pozornych.
Książka ta nie powinna właściwie zaskakiwać. Marian Maciejewski zebrał w niej wcześniejsze teksty, dokładnie siedem. Pochodzą one z lat osiemdziesiątych i przedstawiają wizerunek polskiego romantyzmu w tym czasie dopracowany, choć traktują o osobach i tematach interesujących autora i dawniej. Lekkie przeredagowanie prac, uzupełnienie o najnowsze konteksty, a przede wszystkim wzmocnienie i ujednolicenie punktu widzenia — wszystko to sprawiło, że książka domyka pewien etap życia naukowego Maciejewskiego, stając się konsekwentnym wykładem jego poglądów nie tylko na romantyzm.
Zbiór zawiera tekst o *Marii* Malczewskiego, dwa szkice o Mickiewiczu: o liryce religijnej i lirykach lat ostatnich, interpretację dwóch wierszy Słowackiego: *Bo to jest wieszcza najjaśniejsza chwała...* i *Wieniec związano z rzeczy przeklętych...*, rozważania o liryku *Fatum* Norwida oraz tekst o romantycznych gawędach wokół księcia Radziwiłła Panie Kochanku. W tym zestawie brakuje może Krasińskiego. I to nie jako pominiętego wieszcza, lecz dlatego, że jednym z podstawowych tematów tej książki jest egzystencjalne doświadczenie śmierci. A przedstawienie pełnego, romantycznego zapisu tego doświadczenia bez Krasińskiego nie wydaje mi się możliwe.
Lecz zapewne nie pełny zapis, nie stworzenie romantycznej panoramy

[3] Poeta przerwał milczenie. W Wydawnictwie Dolnośląskim ukazał się tom najnowszych jego wierszy pt. *Płaskorzeźba*.
[1] M. Maciejewski *...ażeby ciało powróciło w słowo. Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, Wydawnictwa KUL.

Innymi słowy — pozbawiał mitologii, odbierał formy i złudzenia, moderował polskość polskiej sztuki, wypędził poetyczność z poezji... Drugi jego grzech główny jest natury co najmniej tak samo paradoksalnej: tkwi nie w tym, co Różewicz napisał, lecz w tym, czego nie napisał, o ironio! — we wszystkich złych, okolicznościowych wierszach, których nie napisał.[3]

Piotr Śliwiński

Surowe oko kerygmatu

Jest to książka mocna i wyrazista.[1] Mocna jest osobowość piszącego. Wyraziste są zasady, którymi się posługuje, i wykształcony język oddzielający precyzyjnie nie tylko interpretacyjne niuanse, ale i wartości prawdziwe od, zdaniem autora, pozornych.
Książka ta nie powinna właściwie zaskakiwać. Marian Maciejewski zebrał w niej wcześniejsze teksty, dokładnie siedem. Pochodzą one z lat osiemdziesiątych i przedstawiają wizerunek polskiego romantyzmu w tym czasie dopracowany, choć traktują o osobach i tematach interesujących autora i dawniej. Lekkie przeredagowanie prac, uzupełnienie o najnowsze konteksty, a przede wszystkim wzmocnienie i ujednolicenie punktu widzenia — wszystko to sprawiło, że książka domyka pewien etap życia naukowego Maciejewskiego, stając się konsekwentnym wykładem jego poglądów nie tylko na romantyzm.
Zbiór zawiera tekst o *Marii* Malczewskiego, dwa szkice o Mickiewiczu: o liryce religijnej i lirykach lat ostatnich, interpretację dwóch wierszy Słowackiego: *Bo to jest wieszcza najjaśniejsza chwała...* i *Wieniec związano z rzeczy przeklętych...*, rozważania o liryku *Fatum* Norwida oraz tekst o romantycznych gawędach wokół księcia Radziwiłła Panie Kochanku. W tym zestawie brakuje może Krasińskiego. I to nie jako pominiętego wieszcza, lecz dlatego, że jednym z podstawowych tematów tej książki jest egzystencjalne doświadczenie śmierci. A przedstawienie pełnego, romantycznego zapisu tego doświadczenia bez Krasińskiego nie wydaje mi się możliwe.
Lecz zapewne nie pełny zapis, nie stworzenie romantycznej panoramy

[3] Poeta przerwał milczenie. W Wydawnictwie Dolnośląskim ukazał się tom najnowszych jego wierszy pt. *Płaskorzeźba*.
[1] M. Maciejewski *...ażeby ciało powróciło w słowo. Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, Wydawnictwa KUL.

jest celem tego zbioru, jakkolwiek jej rysy są wyraźne. Cele wykłada tekst pierwszy: *Literatura w świetle kerygmatu*. Esej ten znacznie odbiega od swej pierwotnej wersji.[2] Bo też w nim przede wszystkim dopracowuje i umacnia Maciejewski pomysł kerygmatycznej interpretacji. Jest on rezultatem wieloletnich doświadczeń autora jako wykładowcy w seminariach duchownych, a także przemian, które, jak pisze, dokonały się w jego chrześcijańskiej świadomości wskutek przeobrażeń Kościoła po Vaticanum II i osobistego zaangażowania w ruch neokatechumenalny. Maciejewski stawia przed sobą zadanie niezwykłe: połączenia katechezy i historii literatury. W różnych momentach lektury jego książki odnieść można wrażenie, że zwycięża to katecheza, to historia literatury. Lecz autor jest bardzo czujny i ostatecznie nie sprzeniewierza się żadnej ze swych profesji. Dzieje się tak, jak sądzę, dlatego, że obie pojmuje na swój sposób, w obu interesuje go to samo: doświadczenie egzystencjalne. Z jednej strony jest to katecheza czasów posoborowego ekumenizmu, dla której najważniejsza jest nie wyznaniowa ortodoksyjność, nie czystość doktrynalna, nie religijność, lecz chrześcijańskie doświadczenie egzystencjalne, doświadczenie wiary. Dlatego na przykład, pisząc o tzw. liryce religijnej Mickiewicza, Maciejewski odżegnuje się od rozpoczętego przez Stefanię Skwarczyńską sporu o „Mickiewicza katolika", kiedy odniesieniem były dogmaty Kościoła katolickiego. Zamiast tego proponuje „spór o Mickiewicza chrześcijanina", o Mickiewiczowski kształt wiary. Z drugiej zaś strony, w samym tekście literackim interesuje autora nie doktrynalne wyposażenie, nie religijne motywy, lecz właśnie egzystencjalne doświadczenie zobrazowane jako świadomość podmiotowa „ja" lirycznego. Śledzi więc perypetie tej świadomości zarówno u Mickiewicza, jak i u pozostałych bohaterów tomu. Do tego służy mu kerygmatyczna interpretacja literatury.

Kerygmat zapowiada, ogłasza, proklamuje tajemnicę Chrystusa. Jezus — czytamy w *Listach* św. Pawła — przez swoją śmierć i zmartwychwstanie dla zbawienia człowieka wypełnił Pismo. Kerygmat jest więc Słowem–Zapowiedzią, oznajmieniem gestu Bożego konstytuującego się przez wydarzenia historyczne.

Cytowany przez Maciejewskiego Ryszard Przybylski pisał niegdyś, że literatura z punktu widzenia antropologii chrześcijańskiej jest kerygmatem.[3] Zaś krytyka literacka towarzyszy kerygmatowi literatury,

---

[2] Por. M. Maciejewski *Literatura w świetle kerygmatu. Z doświadczeń wykładowcy literatury w seminariach duchownych*, w: *Inspiracje religijne w literaturze*, pod red. A. Merdas, Warszawa 1983, s. 333–341.

[3] R. Przybylski *Współczesny humanista wobec antropologii chrześcijańskiej*, „Znak" 1980 nr 11, s. 1434.

stanowi jego uzupełnienie. Szerokie pojmowanie kerygmy pozwoliło Przybylskiemu traktować hermeneutykę jako dialog z Mądrością Przodków, którego celem jest wzbogacenie duchowe osób. Samo pojęcie kerygmatu nie stało się jednak dla tego autora jakkolwiek rozumianą podstawą metodologiczną, gdyż wobec wszelkich metodologii Przybylski manifestuje agresywną niechęć. Maciejewski przeciwnie, posługuje się owym pojęciem, aby świadomie ograniczyć swą metodę i nadać jej pewnego rodzaju ścisłość. Przede wszystkim zawęża je twierdząc, że nie każde dzieło zakłada funkcję kerygmatyczną. Każde natomiast można poddać kerygmatycznej interpretacji, to znaczy próbować opisać „wchodzenie człowieka w Słowo Boga" lub inaczej: powrót „ciała literatury w Słowo" (s. 8). Podstawowym zabiegiem hermeneutycznym staje się tu analiza owego powrotu wychwytująca przybliżanie się bądź oddalanie człowieka i jego dzieła od Słowa wiecznego. Kerygmat stanowi w tej metodzie jakby narzędzie pomiaru pozwalające wyznaczyć stopień chrześcijańskiego nacechowania egzystencjalnego doświadczenia „ja". Taka egzystencjalna interpretacja kerygmatu jest dla pracy Maciejewskiego najważniejsza. „Chrześcijaństwo nie jest egzystencjalizmem — pisze za teologiem protestanckim Witoldem Benedyktowiczem i Paulem Tillichem — egzystencjalizm stał się sprzymierzeńcem chrześcijaństwa dzięki nowatorskiej analizie kondycji ludzkiej" (s. 50). Za podstawowe znamię tej kondycji uważa autor lęk przed śmiercią.

Odłączając się od miłości Boga [Rodz 3, 8–12] — źródła swego życia, człowiek doświadczył głębokiej samotności i zobaczył — jak mówi Księga Rodzaju — że jest nagi. Nagi — to znaczy totalnie bezbronny, okradziony, egzystujący w wymiarze spotęgowanej samotności oraz zagrożenia, innymi słowy pozostający „pod władzą śmierci".

Lecz Pismo zapewnia, iż Bóg powołał synów ludzkich do nieśmiertelności. Kerygmat jest więc Dobrą Nowiną, odpowiada na egzystencjalny lęk człowieka, a Chrystus przychodzi, by zerwać pęta śmierci.
Maciejewski sądzi, że interpretacja kerygmatyczna może — i to z dużym pożytkiem — zajmować się dziełami, które dochodzą do zrozumienia owej „nagości" i „bezbronności" egzystencji wobec śmierci, także wtedy, gdy literatura ta zanurza się w negatywność, w absurd istnienia. Na liście takich utworów znajdą się i *Proces*, i *Zamek* Kafki, *Obcy* i *Kaligula* Camusa, *Drogi wolności* Sartre'a, *Blaszany bębenek* Grassa, *Czekając na Godota* Becketta. Z polskich utworów romantycznych należałoby wpisać na nią przede wszystkim *Marię* Malczewskiego jako poemat o wyjątkowo dojmującym doświadczeniu śmierci ontycznej. Literatura schodząca do otchłani przedstawia, zdaniem Maciejewskiego, „przekleństwo człowieka, które dosyć oczywiście daje się interpretować jako konsekwencja grzechu, owej biblijnej śmierci

człowieka" (s. 17). Ujawniając tę prawdę otwiera człowieka na przyjęcie kerygmatu. Takie otwarcie, szansę dostrzega Maciejewski w tytułowej bohaterce poematu Malczewskiego.

O literaturze poruszającej „przeklęte problemy" pisze także autor, iż bywa „zazwyczaj najbardziej odkrywcza i dysponuje dużą wirtualnością artystyczną w przeciwieństwie do literatury wywołującej kerygmat pozytywny, która z konieczności «skazana» jest na powielanie biblijnych paradygmatów zdarzeniowych oraz biblijnych wzorów osobowych" (s. 18). W ocenie tej — zresztą świadomie przez autora uproszczonej — odzywa się nie tylko wyczulony zmysł estetyczny piszącego i nie tylko owa właściwa niebianom radość, większa — jak wiadomo — z jednego nawróconego grzesznika niż z dziesięciu sprawiedliwych. Chodzi o coś więcej. Maciejewskiego fascynuje przede wszystkim droga — ów powrót literatury do Słowa — mniej zaś spełnienie. Bardziej dramatyzm egzystencji niż Słoneczna Jerozolima. Każde uspokojenie gotów jest traktować podejrzliwie jako fałszywe samouspokojenie. Opisuje błyski, epifanie wiary, lecz nade wszystko frapują go rozliczne przeszkody, które dostrzega na drodze człowieka do kerygmatu. I to głównie wokół nich skupiają się autorskie analizy poezji romantycznej, wokół barier i granic, mylących, złudnych ścieżek sprawiających, że w tej poezji wiara nie może rozlać się swobodnym strumieniem.

Maciejewski analizuje świadomość romantyków starając się oddzielić to, co było w niej jedynie religijne, od błysków chrześcijańskiego doświadczenia. I jest, o ile mi wiadomo, pierwszym, który podjął się takiego zadania. W podążaniu do kerygmatu najdalej, zdaniem autora, zaszedł Norwid. Jego drogę — jak pisze Maciejewski — wyjątkową w polskim romantyzmie, wyznacza chrześcijańskie zrozumienie tajemnicy Krzyża. W zmaganiach pozostałych pojawiały się i indywidualne, i wspólne dla większości romantyków przeszkody. A więc, w wypadku Mickiewicza: skłonność do mistyki naturalnej, moralizm, retoryka, wykoncypowana logika, profetyzm, deifikacja poety. Przede wszystkim zaś — i to zarówno u niego, jak i u Słowackiego — romantyczna historiozofia przenosząca mesjanizm biblijny z wymiaru duchowo-egzystencjalnego w wymiar narodowy. Tamę objawieniu stawiał też indywidualizm i aktywizm, rozmaite postaci autosoteryzmu.

Taka diagnoza romantycznych możliwości i zahamowań pokazuje, jakie pierwiastki w literaturze są Maciejewskiemu obce, jaka jest zasada jego surowego wartościowania. Nie chodzi tu zresztą wyłącznie o literaturę, lecz raczej o pewną postawę dającą o sobie znać także na przykład w działaniach społecznych. Maciejewski stara się podważyć wartość tego, co uważa za rozmaite środki uśmierzające, które zagłuszyć mają świadomość nieuchronnego rozpadu przez śmierć, poszukiwania róż-

nych protez czy podpórek ułatwiających przejście przez życie bez egzystencjalnego lęku. Pisze:

Przez „bojaźń śmierci" człowiek pozostaje w niewoli demona, który zaczyna mu teraz dyktować regiony działania, choć jest on przekonany, że pełni swoją własną wolę [s. 10].

Strach przed śmiercią skłania człowieka do popadania w najrozmaitsze formy eskapizmu: w aktywizm społeczny, deifikację człowieka czy narodu, próby samoocalania przez sztukę. Demon wywołuje więc szerzenie się alienacji, ucieczki od własnej egzystencji. To on kieruje również człowieka w stronę religijności stającej się wówczas jedynie powierzchowną konsolacją. Maciejewski wątpi w wartość literatury dostarczającej takich recept na przeżycie. Dzisiaj dotyczyć to ma szczególnie literatury tzw. humanizmu laickiego. Najbardziej może prowokująca jest tu krytyka *Pana Cogito* Herberta i jego *Przesłania* traktowanego jako antologia współczesnych postaw i wartości humanistycznych. Egzystencjalny heroizm Herberta uznaje bowiem autor za drogę dla człowieka niemożliwą, za mit kultury jedynie, nie posiadający mocy faktycznego ocalenia. Heroizm i wierność, solidarność ogólnoludzka, tradycja kultury, moralizm — te słowa „powtarzane z uporem", z uporem narkotycznym, wprowadzać mają tylko w złudny trans. Taka literatura — sądzi Maciejewski — niesłusznie bywa uważana za sojuszniczkę chrześcijaństwa. Zbieżność niektórych wartości czy nawet obecność motywów religijnych można traktować za bliskie postawie chrześcijańskiej wyłącznie przy mgławicowym jej pojmowaniu. Natomiast takie rozumienie chrześcijaństwa, jakie przedstawia Maciejewski, wyklucza wszelkie próby samoocalania i nakazuje oczekiwanie na miłość Boga przychodzącą do człowieka. To Bóg szuka człowieka, a nie człowiek Boga — powtarza Maciejewski za Jeanem Daniélou.

Cała książka przeniknięta jest takim surowym wartościowaniem i ma ono mocne uzasadnienie w przyjętej przez autora koncepcji człowieka oraz w jego chrześcijańskiej wierze. Toteż wymaga ona równie mocnej odpowiedzi ze strony czytającego. Chyba, że skupi się on na wspaniałych, koronkowych analizach utworów romantycznych, które nieraz mówią to, czego innym językiem i przy odmiennym punkcie widzenia powiedzieć by się nie dało. I jest to — z historycznoliterackiej perspektywy — największy walor metody autora. Analizy te trudne są do streszczającego przedstawienia, lecz niewątpliwie bezcenne wtedy, gdy sięgnąć po nie może interpretator zastanawiający się nad konkretnym fragmentem tekstu, czasem nad drobiazgiem drogim w historii literatury jak ziarnko złotego piasku. Natomiast wartościowanie stwierdzanych przez autora faktów to zupełnie inna sprawa. By je przyjąć, trzeba by się zgodzić, iż rzeczywiście lęk przed śmiercią jest najważniejszym problemem człowieka, co nie wydaje mi się tak oczywiste. Trzeba by uznać, że niegdyś

wielka egzystencjalna wykładnia kondycji ludzkiej nadal zachowuje swe nowatorstwo, co jest jeszcze mniej pewne. Należałoby zasadniczo ograniczyć wiarę człowieka, że może uczynić coś dla siebie i innych — a nie sądzę, by to było możliwe. Zaś co do Herberta, to nigdy nie zgodzę się, iż tworzy on jedynie „mity kultury" rozmijające się z egzystencją. Podobnie ma się rzecz z wartościowaniem polskiego romantyzmu.
Wydaje mi się ciekawe, poniekąd zaskakujące, że obraz romantyzmu zarysowany przez Maciejewskiego zbiega się w niektórych ważnych punktach z tym, co proponuje Maria Janion. Obu badaczy łączy zarówno nastawienie hermeneutyczne, jak i szczególne zainteresowanie dla dramatyzmu egzystencji. Jest to jednak spotkanie na zasadzie sprzeczności: opis bywa ten sam, wartościowanie wprost przeciwne. Mamy tu do czynienia z dwoma wyrazistymi, sprzecznymi systemami wartości ujawniającymi się — nie przez przypadek — w sporze o romantyzm. A więc na przykład, wywodząc indywidualizm romantyczny z przemian świadomości spowodowanych przez rewolucję francuską, autor powołuje się na Janion, cytując obszerny fragment z jej książki. Lecz to, co dla niej jest święte: tytanizm, bunt, prometeizm właściwe romantycznej postawie, Maciejewski ocenia jako egotyzm, autodeifikację i woluntaryzm mające zastąpić zbawienie prawdziwie chrześcijańskie (s. 54). Podobnie traktuje autor inne, ważne dla Janion zjawisko — tragizm. Nieobecność tragizmu w chrześcijańskiej wizji świata obniża, jej zdaniem, wartość chrześcijaństwa. Maciejewski potwierdza sąd Janion o owej nieobecności, lecz uważa to za pozytywne przełamanie Fatum, w tym wypadku w liryku Norwida (s. 142). Dodać trzeba, że tenże Norwid stawiany w hierarchii interpretacji kerygmatycznej na pierwszym miejscu, w hierarchii Janion jest niewątpliwie ostatni.
Książka Maciejewskiego jest nie tylko mistrzowskim opisem świadomości chrześcijańskiej romantyków, ale przez swój surowy osąd skłania do takich, jak choćby ten, sporów zasadniczych.

Dorota Siwicka

Z pogranicza gramatyki i metafizyki

Czy tryb przypuszczający ma coś wspólnego z ideą indeterminizmu? Czy gramatyka styka się w którymś miejscu z metafizyką? Albo — czy da się sprowadzić do wspólnego mianownika formy tak odmienne, jak — powiedzmy — erotyk Asnyka („Gdybym był młodszy, dziewczyno, Gdybym był młodszy!") i *Miazgę* Andrzejew-

wielka egzystencjalna wykładnia kondycji ludzkiej nadal zachowuje swe nowatorstwo, co jest jeszcze mniej pewne. Należałoby zasadniczo ograniczyć wiarę człowieka, że może uczynić coś dla siebie i innych — a nie sądzę, by to było możliwe. Zaś co do Herberta, to nigdy nie zgodzę się, iż tworzy on jedynie „mity kultury" rozmijające się z egzystencją. Podobnie ma się rzecz z wartościowaniem polskiego romantyzmu.
Wydaje mi się ciekawe, poniekąd zaskakujące, że obraz romantyzmu zarysowany przez Maciejewskiego zbiega się w niektórych ważnych punktach z tym, co proponuje Maria Janion. Obu badaczy łączy zarówno nastawienie hermeneutyczne, jak i szczególne zainteresowanie dla dramatyzmu egzystencji. Jest to jednak spotkanie na zasadzie sprzeczności: opis bywa ten sam, wartościowanie wprost przeciwne. Mamy tu do czynienia z dwoma wyrazistymi, sprzecznymi systemami wartości ujawniającymi się — nie przez przypadek — w sporze o romantyzm. A więc na przykład, wywodząc indywidualizm romantyczny z przemian świadomości spowodowanych przez rewolucję francuską, autor powołuje się na Janion, cytując obszerny fragment z jej książki. Lecz to, co dla niej jest święte: tytanizm, bunt, prometeizm właściwe romantycznej postawie, Maciejewski ocenia jako egotyzm, autodeifikację i woluntaryzm mające zastąpić zbawienie prawdziwie chrześcijańskie (s. 54). Podobnie traktuje autor inne, ważne dla Janion zjawisko — tragizm. Nieobecność tragizmu w chrześcijańskiej wizji świata obniża, jej zdaniem, wartość chrześcijaństwa. Maciejewski potwierdza sąd Janion o owej nieobecności, lecz uważa to za pozytywne przełamanie Fatum, w tym wypadku w liryku Norwida (s. 142). Dodać trzeba, że tenże Norwid stawiany w hierarchii interpretacji kerygmatycznej na pierwszym miejscu, w hierarchii Janion jest niewątpliwie ostatni.
Książka Maciejewskiego jest nie tylko mistrzowskim opisem świadomości chrześcijańskiej romantyków, ale przez swój surowy osąd skłania do takich, jak choćby ten, sporów zasadniczych.

Dorota Siwicka

Z pogranicza gramatyki i metafizyki

Czy tryb przypuszczający ma coś wspólnego z ideą indeterminizmu? Czy gramatyka styka się w którymś miejscu z metafizyką? Albo — czy da się sprowadzić do wspólnego mianownika formy tak odmienne, jak — powiedzmy — erotyk Asnyka („Gdybym był młodszy, dziewczyno, Gdybym był młodszy!") i *Miazgę* Andrzejew-

skiego (lub którąś z późnych powieści Parnickiego)? Okazuje się, że podobne pytania może stawiać nie tylko tropiciel naukowych paradoksów, i — co więcej — że na każde z nich można odpowiedzieć twierdząco. Przekonuje o tym interesująca książka Anny Łebkowskiej, poświęcona — by pozostać przy określeniu autorki — „możliwości przedstawionej".[1] Chodzi w tym sformułowaniu o typ prozy, która wyróżnia się spośród innych współczesnych zjawisk literackich tym, że „ujawnia możliwy jedynie status kreowanego przez siebie świata" (s. 10). Do opisu takiej prozy proponuje Łebkowska instrumentarium logiki modalnej, czyniąc kluczową kategorią pojęcie „światów możliwych". Właśnie ono pozwala rzucić most pomiędzy tradycyjną problematyką językowo-literacką a pytaniami o sens dziejów czy granice wolności jednostki. Kategoria „światów możliwych" staje się bowiem elementem takiego sposobu mówienia o literaturze, który harmonizuje dwie krańcowo różne perspektywy jej oglądu: najwęższą — stylistyczną, z najszerszą — filozoficzną. Cytuję charakterystyczne pod tym względem fragmenty z *Uwag końcowych*:

> każda wypowiedź operująca trybem przypuszczającym, kilkoma wersjami zdarzeń itd. buduje możliwe światy. [...] fikcja podniesiona do potęgi, operująca możliwymi światami, z całą siłą uzmysławia możliwy jedynie kształt otaczającej nas wielowymiarowej rzeczywistości [s. 179, 181].

W książce Łebkowskiej krzyżują się dwie tradycje myślenia o literaturze. Hasłem wywoławczym pierwszej jest esej. Esej wchodzi w pole zainteresowań badaczki jako jedna z tych form gatunkowych, które charakteryzuje użycie ramy możliwościowej. Pisanie eseistyczne chętnie sięga po kontrfaktyczny okres warunkowy (zob. Kijowskiego *Gdybym był królem*) i rozwijając rozmaite alternatywne ciągi zdarzeń, zakreśla pole tego, co mogło było zaistnieć, a co wyeliminowane zostało przez porządek, jaki rozpoznajemy w naszym rzeczywistym świecie. Esej okazuje się tedy formą ściśle związaną z kreacją „światów możliwych", a przez to również wychylającą się w stronę pisarstwa jawnie fikcjonalnego, opartego na zmyślonych, choć możliwych anegdotach. Wystarczy teraz, by proza fikcjonalna realizowała „zasadę «ujawnionej możliwości»" (s. 101), a powstanie jakość, którą dobrze znamy z opisów współczesnej literatury: „esej zbliża się do powieści, powieść w analogicznej sytuacji zbliża się do eseju" (s. 180).
Wniosek, jaki wysnuwa Łebkowska, nie jest oczywiście czymś nowym. Nawiązuje wyraźnie do tego stylu myślenia o dwudziestowiecznej prozie, który eksponuje jej eseistyczną naturę. Ale jest tutaj element nowy:

[1] A. Łebkowska *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

autorka rozpatruje analogię powieść — esej nie w oparciu o konstrukcję tekstu, lecz biorąc pod uwagę parametry modalne obu typów wypowiedzi. Eseistyczność dzisiejszych form prozatorskich oznacza więc ujęcie tekstu narracyjnego w ramę modalną „być może" i ciągłe uświadamianie czytelnikowi obecności w opowiadaniu tej właśnie modalności.
Tradycyjna proza przemilcza na ogół swą modalność. Dlatego opowiadane zdarzenia łatwo się autonomizują, konstytuując spójny i trwały świat przedstawiony. Jest on epistemologicznie sztywny w tym sensie, że — w ramach fikcji — jego istnienie nie podlega nigdy zakwestionowaniu. Ten zaistniały porządek rzeczy stanowi stały układ odniesienia dla wszelkich światów prywatnych, jakie powołują bohaterowie w swoich wypowiedziach, myślach, projektach czy wizjach. W klasycznej powieści realistycznej dużą rolę odegrał schemat konfrontacji dwu światów („lepszego" i „gorszego"), jeszcze większą — schemat „straconych złudzeń". Stawiał on na pierwszym planie jednostkę, której świat nie pokrywał się z tym, w jakim żyli inni. Ta nieprzystawalność światów stawała się przyczyną bolesnych rozczarowań i tragicznych konfliktów bohatera z otoczeniem.
Proza sięgająca po chwyt „ujawnionej możliwości" problematyzuje relację pomiędzy tym, co „rzeczywiste", a tym, co tylko potencjalne. Często też kwestionuje wyróżnioną pozycję układu „rzeczywistego", odsłaniając jego ledwie możliwościową naturę. Aktywność narratora skupia się tutaj na ramie „być może", modalizującej w jednakowy sposób wszystkie warianty powiadomień o prezentowanym stanie rzeczy. Skutkiem tego jest sytuacja, gdy jedynym układem pretendującym do miana rzeczywistego staje się ten, na który wskazują tekstotwórcze działania piszącego.
Proza współczesna, demonstrując potencjalność kreowanej rzeczywistości, stawia pod znakiem zapytania również status tego świata, który wiąże piszącego i czytającego. Proza „ujawnionej możliwości" nie poszerza więc luki między rzeczywistością a literacką fikcją. Przeciwnie — likwiduje tę lukę, zapełniając ją zbiorem „światów możliwych". To zniesienie granicy między stanem faktycznym a jego potencjalnością spaja właśnie dwudziestowieczną prozę z praktyką eseistyczną, skłonną do rozumowań hipotetycznych i kontrfaktycznych. Widziana przez pryzmat teorii tekstu, proza taka daje się przedstawić w kategoriach otwartości i gatunkowej niejednorodności. Oglądana zaś z perspektywy, jaką proponuje Łebkowska, jawi się jako grupa wypowiedzi, które wyróżnia potencjalny tylko charakter stwarzanej rzeczywistości.
Eseistyczność (szeroko rozumiana) jest nie tylko właściwością tekstów, o których traktuje omawiana książka. Jest nadto strategią, jaką stosuje w swoim wywodzie autorka. Mówiąc o eseistyczności mam na myśli coś

więcej niż kwalifikację gatunkową. Chodzi mi o pewną postawę badawczą. Oto rozpatrując kategorię „możliwości przedstawionej" Łebkowska wielokrotnie daje do zrozumienia, że posługuje się jednym z m o ż l i w y c h ujęć problemu i że dokonany wybór narzędzi opisowych nie jest sankcjonowany koniecznością czy oczywistością. Inaczej rzecz wyrażając: autorka ma świadomość tego, że między nią a opisywanym przedmiotem stoją narzędzia, które w pewnym stopniu określają formę badanych zjawisk. Narzędziom takim nie można bezkrytycznie zawierzyć, trzeba je stale kontrolować, by nie dać się zwieść kształtom, będącym jedynie ich projekcją. Dlatego Łebkowska raz po raz pokazuje język i zastanawia się nad granicami literaturoznawczego świata, które język ten wyznacza. Wnioski z tych refleksji są raczej sceptyczne: kategorie logiki modalnej nie pozwalają opisać tego, co dla literatury szczególne. Przede wsystkim — nie pozwalają uporać się z zasadniczą kwestią fikcyjności.

Jeśli bowiem przyjąć [...] że do zbioru światów możliwych nie należą jedynie światy niemożliwe (logicznie sprzeczne), jeśli zarazem przyjąć, że świat realny (aktualny) jest także możliwym światem (gdyż nie jest niemożliwy), okaże się, że ciągle jesteśmy w punkcie zerowym nie mając podstaw do uchwycenia i opisania interesujących nas zjawisk [s. 69].

Nazywając światy literackie „światami możliwymi" mówimy w istocie dużo mniej niż wtedy, gdy nadajemy im miano fikcyjnych. Fikcyjność nie zawiera się zresztą w obrębie tego, co logicznie możliwe. Literaturze dostępne są także parametry świata niemożliwego. Ontologia literacka okazuje się po prostu dużo bardziej liberalna niż życzyłaby sobie tego logika. Łebkowska nie chce być niewolnikiem języka, jaki wybrała. Posługując się pojęciami logiki modalnej dobrze wie, że z ich pomocą „rozwiązywane są problemy tyleż frapujące, co często oczywiste, lub za pomocą innych metod już rozwiązane" (s. 64). Stosując pojęcie „światów możliwych" Łebkowska na przemian pokazuje więc jego przydatność i niewydolność. Przydatność w opisie pewnej tylko odmiany prozy współczesnej (operującej chwytem „ujawnionej możliwości") i niewystarczalność, gdy idzie o wyjaśnienie specyfiki literackiego świata. Właśnie to nieustanne próbowanie języka i gotowość mówienia inaczej składają się na jakość, którą nazwałem eseistyczną.
Ale autorka korzysta też z języka, z którym najwidoczniej nie chciałaby się rozstać. I tu dochodzę do drugiej tradycji, jaka obecna jest w książce Łebkowskiej. W *Uwagach końcowych* pojawia się stwierdzenie, którego kategoryczność trochę niepokoi: „W przypadku badanej przez nas prozy mamy do czynienia z przeniesieniem (...) sposobów budowania możliwych światów w obręb fikcji literackiej" (s. 179). Co wynika z takiego przeniesienia? Stan, którego naturę oddaje przedrostek *quasi-*. Mamy więc świat, który legitymuje się — co najwyżej — „*quasi*-istnieniem"

(s. 10). Może się on charakteryzować „*quasi*-aktualnością", co przeciwstawia go wówczas światom „*quasi*-możliwym" („*quasi*-możliwościowym") (s. 73). Takie rozstrzygnięcie prowadzi nieuchronnie do pytania o stosunek możliwości do *quasi*-możliwości (czy konieczności do *quasi*-konieczności) i nasuwa podejrzenie, że powstaje tym sposobem dziwny twór, który zasługiwałby na miano *quasi*-logiki modalnej. *Quasi*-logika nie wzbudza mojego zaufania, choćby dlatego, że — w przeciwieństwie do normalnej — musiałaby rozwiązywać jakieś *quasi*-problemy. A teraz poważnie: myślę, że ten kierunek myślenia o literaturze, jaki otwiera logika modalna, nie daje się pogodzić z Ingardenowską koncepcją *quasi*-sądów. Można go jej podporządkować, co pokazuje omawiana właśnie książka. Ale korzystniejsze perspektywy poznawcze zarysują się wtedy, gdy relację uda sią komuś odwrócić.

Wojciech Tomasik

Zagubiony szczegół

Pisanie nazywał trochę kokieteryjnie „czernieniem papieru" i zaliczał tę czynność do zajęć *minorum gentium*. Nie kreował nigdy siebie na czarnoksiężnika stwarzającego za pomocą słów nową, lepszą, bardziej fascynującą rzeczywistość, raczej już ironizował i wyśmiewał nadmiar pychy dostrzegany u awangardowych poetów. Sam należał do pisarzy ceniących słowo, znających wymowę milczenia i mających świadomość całego ubóstwa najbardziej nawet wycyzelowanej frazy. Lubił anegdotę, towarzyskie spotkania, stare historie rodzinne. Wówczas dawał o sobie znać temperament gawędziarza, słowo stawało się mu podległe, fikcja zaczynała się wzajemnie przenikać z rzeczywistością.

Pewna odmienność osobowości pisarskiej Jerzego Stempowskiego stała się niewątpliwie powodem braku większych prac o tym eseiście. Dość powiedzieć, iż pierwsza książka poświęcona w całości sylwetce Jerzego Stempowskiego ukazała się dopiero w roku ubiegłym. Jej autorem jest Jan Tomkowski, a wydana została w serii Sylwetki Pisarzy Emigracyjnych.[1]

Książka Tomkowskiego w swym założeniu ma być edukacyjna. Takie założenie z góry prowadzić musi do pewnych uproszczeń i skazuje autora na ton, który nie bardzo pasuje do trafnego opisu pisarstwa

[1] J. Tomkowski *Jerzy Stempowski*, Warszawa 1991, INTERIM.

(s. 10). Może się on charakteryzować „*quasi*-aktualnością", co przeciwstawia go wówczas światom „*quasi*-możliwym" („*quasi*-możliwościowym") (s. 73). Takie rozstrzygnięcie prowadzi nieuchronnie do pytania o stosunek możliwości do *quasi*-możliwości (czy konieczności do *quasi*-konieczności) i nasuwa podejrzenie, że powstaje tym sposobem dziwny twór, który zasługiwałby na miano *quasi*-logiki modalnej. *Quasi*-logika nie wzbudza mojego zaufania, choćby dlatego, że — w przeciwieństwie do normalnej — musiałaby rozwiązywać jakieś *quasi*-problemy. A teraz poważnie: myślę, że ten kierunek myślenia o literaturze, jaki otwiera logika modalna, nie daje się pogodzić z Ingardenowską koncepcją *quasi*-sądów. Można go jej podporządkować, co pokazuje omawiana właśnie książka. Ale korzystniejsze perspektywy poznawcze zarysują się wtedy, gdy relację uda sią komuś odwrócić.

Wojciech Tomasik

Zagubiony szczegół

Pisanie nazywał trochę kokieteryjnie „czernieniem papieru" i zaliczał tę czynność do zajęć *minorum gentium*. Nie kreował nigdy siebie na czarnoksiężnika stwarzającego za pomocą słów nową, lepszą, bardziej fascynującą rzeczywistość, raczej już ironizował i wyśmiewał nadmiar pychy dostrzegany u awangardowych poetów. Sam należał do pisarzy ceniących słowo, znających wymowę milczenia i mających świadomość całego ubóstwa najbardziej nawet wycyzelowanej frazy. Lubił anegdotę, towarzyskie spotkania, stare historie rodzinne. Wówczas dawał o sobie znać temperament gawędziarza, słowo stawało się mu podległe, fikcja zaczynała się wzajemnie przenikać z rzeczywistością.

Pewna odmienność osobowości pisarskiej Jerzego Stempowskiego stała się niewątpliwie powodem braku większych prac o tym eseiście. Dość powiedzieć, iż pierwsza książka poświęcona w całości sylwetce Jerzego Stempowskiego ukazała się dopiero w roku ubiegłym. Jej autorem jest Jan Tomkowski, a wydana została w serii Sylwetki Pisarzy Emigracyjnych.[1]

Książka Tomkowskiego w swym założeniu ma być edukacyjna. Takie założenie z góry prowadzić musi do pewnych uproszczeń i skazuje autora na ton, który nie bardzo pasuje do trafnego opisu pisarstwa

[1] J. Tomkowski *Jerzy Stempowski*, Warszawa 1991, INTERIM.

Jerzego Stempowskiego. Pracę rozpoczyna szkic Tomkowskiego o Pawle Hostowcu. Brak w nim jednak zasadniczo nowych myśli i spostrzeżeń. Czytelnik otrzymuje raczej wyrywkową relację ze stanu badań nad twórczością i biografią Jerzego Stempowskiego niż nowy punkt widzenia czy zaskakujące fakty. Wraca więc tematyka skupiona wokół problemu historii, sytuacji XX-wiecznej Europy, totalitarnych systemów społecznych, roli tradycji i pamięci oraz szkoły polskiego eseju. Całość sprawia wrażenie, iż pan Jan Tomkowski jest bez wątpienia zafascynowany postacią Jerzego Stempowskiego i daje się bezkrytycznie prowadzić pisarzowi. Brakuje tu chyba trochę dystansu do postaci, co skazuje piszącego na parafrazowanie tekstów autorskich. Interpretacja opiera się na kontekstach, w szkicu Tomkowskiego najwyraźniej zaś ich brakuje, co wywołuje wrażenie pewnej monotonii. Stempowski staje się sam dla siebie kontekstem i punktem odniesienia, powoduje to zagubienie ironii tak świetnie ożywiającej autorskie teksty pisarza, zaś sam Jerzy Stempowski nabiera cech heroicznych i staje się postacią trochę posągową. Być może dlatego w kalendarium próżno by szukać opisu wydarzeń, które są odmienne lub budzą pytania: niczego nie dowiemy się zatem o załamaniu nerwowym w czasie studiów w Monachium, o miłosnej przygodzie w Szwajcarii czy o pobycie w Karpatach zimą 1940. Wszystko to powoduje, że czytelnik może uwierzyć „w magiczny sens słów" kreujących bezbłędną postać pisarza–Europejczyka, bądź zacząć właśnie wątpić w prawdziwość przedstawionej mu postaci. Biorąc pod uwagę, iż książka ma być czytana między innymi przez licealistów, ten drugi wariant jej recepcji jest dalece prawdopodobny.

Nie mogłem sobie wyobrazić nigdy książki o Jerzym Stempowskim pozbawionej licznych anegdot, wszak jak wspominają ludzie pamiętający pisarza gawęda i anegdota stanowiły jego prawdziwy twórczy żywioł, którego dopiero odległym i niepełnym echem było pisarstwo. Jan Tomkowski taką właśnie książkę jednak napisał. Owszem, wszystko co dotyczy twórczości, życia, a nawet recepcji esejów Hostowca określone jest jako wielkie, wspaniałe, prekursorskie i niepowtarzalne. Brakuje jednak szczegółu, tego ważnego wyczulenia na detal, które było przecież Jerzemu Stempowskiemu bardzo bliskie. Dwa cytowane fragmenty wypowiedzi Kotta i Słonimskiego to doprawdy zbyt mało jak na książkę nawet niezbyt pokaźnych rozmiarów. Przywołując porównanie klasyczne bliskie autorowi *Esejów dla Kassandry* mogę powiedzieć, iż w książce Tomkowskiego tryumfuje raczej wzór rzymskiego monumentalizmu niż odziedziczona po Grekach wrażliwość na piękno. Używając innego porównania powiem: to różnica estetyki, wyczuwalna gdy porówna się rzeźby gladiatorów z figurami kobiet Berniniego. To już chyba też dwa różne światy.

Owa ucieczka od szczegółu, wynikająca z braku dystansu do autora, lekki patos niszczący ironię i poczucie humoru, powodują, że umyka trochę sylwetka człowieka. Ginie też może przede wszystkim określona wyraźnie, bardzo osobista filozofia przedmiotu stworzona przez pisarza. W perspektywie przyjętej przez Tomkowskiego każdy gest urasta do rangi symbolu dziejowego, aktu moralnego. Jakby wbrew przestrodze Norwida, iż to co prawdziwe i ważne buduje się zawsze na peryferiach wielkiej historii. Cytowane przez Tomkowskiego polloniuszowe „Być sobą, być sobą" zinterpretowałbym jako pewną konsekwencję nie tyle wyboru moralnego, ile raczej estetycznego, czyli jako konsekwencję przyjętej przez Stempowskiego filozofii przedmiotu.
Pisarz ten jest człowiekiem prawdziwie wrażliwym i wyczulonym na przedmiot. Zatrzymuje się przy nim długo, poznaje jego historię, ludzi z nim związanych, nadaje mu wartość symboliczną w oparciu o zgromadzoną wiedzę.
Właściwie nie przedmioty same w sobie są dla niespiesznego przechodnia interesujące, ale raczej ich kulturowa nośność, sensy, tajemnice, zagadki, które skrywają. Wychodząc od przedmiotów Jerzy Stempowski zawsze dochodzi bowiem do ludzi, obyczajów, życia, historii, polityki, zabawy czy tradycji. Zwiedzając muzeum Goethego we Frankfurcie tak zanotował w swym dzienniku:

> Jak w wielu domach frankfurckich, uderza tam jakość starych mebli z XVIII wieku. Każdy z nich jest indywidualnym tworem artystycznego rzemiosła. Dzieci wychowane w takich wnętrzach muszą posiadać inną wrażliwość, inny stosunek do świata przedmiotów niż dzieci, które wyrosły otoczone fabryczną tandetą.
> Odległość między domem Goethego i mieszkaniem w dzisiejszej czynszowej kamienicy jest zapewne ta sama, co między wizjami świata autora *Fausta* i Franza Kafki.

O niezbyt dużej objętości książki wspomniałem już wcześniej. W tym miejscu jednak chciałbym podzielić się następującą refleksją, która towarzyszyła mi nieprzerwanie podczas lektury tej pracy. Otóż miałem wrażenie, iż Jan Tomkowski zgromadził materiał na nieco rozbudowany esej, może większy szkic czy najpewniej artykuł porządkujący stan badań (wtedy wymagane byłoby uzupełnienie przypisów), ale chyba jeszcze nie na książkę.
Monografia dotycząca twórczości Jerzego Stempowskiego jest więc ciągle do napisania. Zbytni pośpiech nie uchodzi tu chyba, wszak rzecz ma tyczyć przecież „niespiesznego przechodnia".

Sławomir Frąckowiak

Przechadzki

Cud

Różne są objawy cudowności w literaturze. Niespodziewany przymiotnik wydobywa rzecz z szarego tła opisu. W toku fabuły zdarzenie wyłamuje się z fatalizmu ludzkiego losu. Inne zdarzenie, w czasie teraźniejszym opisywane jako teraźniejsze, zaczyna — zapoznając naturalny bieg czasu — szukać sobie skrytych przejść pozaczasowych ku przeszłości i przyszłości.
Rzeczy i zdarzenia zrobione ze słów jakby usiłowały się uchylić od dyktatu narzuconego przez słowną racjonalność, od gramatycznego czasu.
Dzięki takim cudom, które się w niej objawiają, sama literatura działa cudownie: lata upływają od ostatniej lektury powieści i kiedy poszukujemy pamięciowych śladów okazuje się, że przechowaliśmy te przede wszystkim opisy i wydarzenia, które były słownie niezwykłe na swoich słownych tłach. Może cała „tekstowa masa" powieści służy takim pamięciowym obrazom za utrwalającą substancję? Może literatura jest po to tylko?
Zwykle jednak inaczej rozumie się cudowność w literaturze. Na przykład jako atrybut baśni magicznej. Jeśli jest to baśń rzeczywiście magiczna, a nie infantylna adaptacja, wówczas magiczne przedmioty i magiczne przebiegi zdarzeń należą do pewnego ścisłego porządku przyczyn i skutków, są cudami konsekwencji; jeśli je pamięć po latach z tego porządku wyizolowuje, to czyni tak wbrew pamięci o prawach literackiego gatunku — wtedy mamy do czynienia z ekscesem pamięci a nie jej cudownym, wskrzesicielskim działaniem.
Cudowność może też występować w typowej fantastyce — nie tej spod

znaku *science fiction*. Myślę o baśniach — ale nie magicznych. Opisy niezwykłych rzeczy i zdarzeń zakładają ich niezwykłość jako coś zwykłego. Rozmaite są gry, na różny dystans, między owym założeniem a zdziwieniem, które jednak następuje, mimo założenia. Owszem, te gry dostarczają „dreszczyków" przejścia ze sfery zaskoczenia przewidywanego do sfery zaskoczenia, które się dokonało — i po latach raczej pamięta się „dreszczyk" niż rzecz albo zdarzenie.
Wróćmy więc do cudowności, o której mówiłem na początku. Przytoczę teraz definicję cudu z *Małego słownika teologicznego* Karla Rahnera i Herberta Vorgrimlera:

Cud jest to takie wydarzenie w zakresie naszego ludzkiego doświadczenia, które nie da się wytłumaczyć na podstawie praw (zasadniczo dostępnych) właściwych temu obszarowi naszego doświadczenia i które dlatego zwraca się do człowieka w tym jego wymiarze głębi, który komunikuje się z jego widzialnym światem doświadczenia i jednocześnie go przekracza, w tej szczególnej wewnętrznej chłonności i uniwersalnej otwartości jego intelektualnej natury, która nadaje człowiekowi podstawową wrażliwość na to, co znajduje się poza obszarem jego doświadczenia.

Dalej autorzy *Słownika* mówią o Bogu, my jednak, obracając się w świecie i literaturze, poprzestańmy na dystynkcji „widzialnego świata doświadczenia" i tego, co poza jego terenami, co literatura wyobraża jako intuicję, przeczucie, lub wyrazistą fikcyjność.
Wydaje mi się, że rzeczy i zdarzenia wzięte z powieści do pamięci są w niej tylko wtedy utrwalone, kiedy autor umieszcza je na owej uniezwyklającej granicy naoczności i przeczucia tego, co pozasensualne. Pamięciowe ślady są bowiem zrobione ze słów wewnętrznych, które w swojej nieczasoprzestrzenności zachowują obraz dźwiękowy, wizualny, dotykowy. Tak spełnia się cud literatury: w słowie widzialny świat doświadczenia otwiera się poza siebie.
Stanisław Lem bywał pisarzem *science fiction*. Ten gatunek jest podporządkowany jednej technice: produkuje złącza między naukowo-przyrodniczym obrazem świata i obrazem świata przeżywanego zwyczajnie, bez nastawień scjentyficznych. Niezależnie od wielkich naukowych kompetencji autora i od jego umiejętności realistycznego przedstawiania, sama ta technika połączeń jest prymitywna — bo nic subtelnego nie może się pojawić na styku tak topornie wydzielonych rzeczywistości. Na szczęście Lem technikę zaniedbywał. Na nieszczęście wstydził się tego... Tej niekonsekwencji czytelnicy zawdzięczają strony jego książek przesycone cudownością: świat naoczny otwiera się i w tym otwarciu nie może się doczekać konstrukcyjnego dopełnienia, nic go nie łączy ze scjentyficznymi uzasadnieniami swojego bytu. Tajemnica obrazów tego świata czyni z nich zbiór swoistych „martwych natur", rzeczy i zdarzeń „ożywionych" specjalnie dobranym „kątem widzenia",

oświetlonych specjalnie skierowanym promieniem — jednak źródło świata pozostaje ukryte, to, co widziane szuka powodu, dla którego się na nie patrzy... (O *Solaris*, jednej ze swoich najpiękniejszych powieści, Lem powiedział, że „nie ze wszystkim ją rozumie".)
Poszperałem w pamięci, żeby odszukać w niej obrazy dawno nie czytanych książek Lema. Wynik tej próby wydał mi się znamienny, postanowiłem go utrwalić i zastanowić się nad nim.
Z powieści *Niezwyciężony* pochodzi obraz gigantycznej chmury metalowych ziaren, wirującej, basowo brzęczącej, mogącej z „własnej woli" dzielić się na kosmyki, rozpadać się w czarny deszcz i na powrót skupiać w masywny zbiór. Obraz ten w intencji powieściopisarza ilustrował tezę o „ewolucji martwej materii", tezę znaną w wersji „naukowej" z eseju *Summa technologiae*. Wizja usamodzielniła się jednak — i stała się sensualnym odpowiednikiem tajemnicy niemego bytu wszelkiej materii martwej — a przecież rozświetlonej życiem poznającej ją świadomości.
Powieść *Fiasko* pozostawiła obraz dziwnego środka lokomocji nazwanego „wielkochodem", służącego do poruszania się po planetarnych powierzchniach. Nagi operator tego urządzenia — będącego gigantyczną, wydrążoną, człekopodobną kukłą — wchodzi do jego wnętrza. Do skóry przyczepione ma najrozmaitsze zmysłowe receptory łączące jego kończyny z kończynami wielkochoda. Kierowanie wielkochodem polega na zmysłowym utożsamianiu się żywego człowieczego ciała z kadłubem martwej kukły, na uświadomieniu sobie rozkoszy płynącej z pokonywania bezwładności cielesnej własnej i wymodelowanej. Jest to jakby archetypowy obraz duszy „włożonej" w ciało, zarazem obraz ciała ludzkiego „włożonego" w przyrodę — specjalną spójność obraz ten zawdzięcza przenikaniu się tych dwu wyobrażeń. (W obrazie tym jest jakby immanentnie zawarta możliwość „metafizyki ciała" — spełniona gdzie indziej, na przykład w znanym opowiadaniu Kleista o teatrze kukieł.)
Powieść *Solaris* obdarowała pamięć wizjami oceanicznego chaosu genezyjskiego, z którego łatwo i widmowo wyłaniają się skomplikowane struktury niczemu nie służących architektur, fantomów ludzkich ciał, wiernych kopii realnie istniejących ludzi, kopii wyposażonych w świadomość. Te architektury i fantomy po chwilach, po dniach, po miesiącach realnie-nierealnego bytu na powrót roztapiają się w oceanie. Przyjmując te wizje pamięć czytelnika wchłania modele swojego własnego działania — wyłania się z umysłu i roztapia w nieświadomości.
Wreszcie *Glos Pana*. Ta powieść — i jej pamięciowe utrwalenie — jest poświęcona tajemnicy kosmicznego przekazu, cyklicznego zbioru sygnałów o treści trudnej, jeśli nie niemożliwej do zrozumienia. Przesłanie z gwiazd ma naturę językową ale i „życiotwórczą", można wedle jego

kodu syntetyzować jakieś niby-żywe substancje. Bohaterowie książki wysuwają hipotezę szyfru wysłanego przez mieszkańców poprzedniego wszechświata, który uległ zagładzie. Ten szyfr jest samorealizującym się programem budowy wszechświata nowego, tego w którym żyjemy. (Przynajmniej dla tego cudu przytoczona definicja *Małego słownika teologicznego* nie jest niestosowna.)

Pamięć wybrała z twórczości Lema obrazy układające się w *continuum* — od zmysłowego wyczucia obcości materii martwej, poprzez fenomenologię ciała i tworów umysłu, aż do tajemnicy szyfrów transcendencji. W tej obrazowej ściółce pamięci może zakorzenić się literatura, przyrodoznawstwo, filozofia przyrody — ta presokratyczna poetów i ta od nauk doświadczalnych. I zapewne także ta wyobraźnia sensualna, która dostarcza modeli naukom abstrakcyjnym.

Ciągłość wyobrażeń i ciągłość ich możliwych zastosowań, wzajemna przenikalność, tworzą pełny, przedmiotowo-podmiotowy świat tego pisarstwa. Świat podpowierzchniowy, spajający ów niewiarygodnie naiwny u tej klasy pisarza rozziew na to, co „fikcyjne" i to, co „naukowe", na umysłową spekulację i jej obrazowe zilustrowanie. Ten świat samoobjawiając się jest w stanie zaleczyć każdą zdradę jakiej doktryner dopuszcza się wobec artysty, futurolog wobec fantasty.

Stanisław Lem również jako krytyk i autokrytyk literacki preferuje racjonalną spójność powieściowych światów. W posłowiu do pięknej powieści braci Strugackich *Piknik na skraju drogi* tylko jeden jej aspekt atakuje: wewnętrznie nie umotywowaną baśniowość. A jednak próba pamięci czytelniczej przekonuje: tylko cud baśniowego obrazu — ponieważ jest „ni stąd, ni zowąd", ponieważ jest „znikąd" — integruje dzieło pisarza, dzieło uniwersalne, zbierane „zewsząd", z ciała i duszy, z materii i z abstrakcji. Musi to jednak być baśń ani magiczna, ani tandetnie wizjonerska. I na przekór doktrynom bywa na szczęście! Jak więc? — tego nie wie ani Lem, ani jego czytelnik, ani krytyk. I to jest cudowne.

Piotr Matywiecki

Archiwalia

Andrzeja Kijowskiego poema narodowe

„Więc, jak się wielkie poematy pisze? Nie kometami szastając po niebie" — lecz biografią własną wrastając w los narodowy, to znaczy, prywatny życiorys traktując jak materiał do budowania pasów startowych, a nie — zamkniętej konstrukcji. Gdy się tego nie rozumie, pozostaje tylko odpisywactwo z życia, toteż większość wysiłków pisarskich wraca w siebie, nie wykroczywszy poza sferę zdarzeń czysto lokalnych, udających tylko wieloznaczną reprezentatywność. Zrost prywatnej bylejakości z powszechną koniecznością symuluje wtedy najłatwiej jeszcze zabieg „udziwnienia", które nie jest kierunkowskazem, zwróconym ku pojęciom wyższego rzędu, lecz tylko czynnikiem utrudniającym lekturę. Przesmyk, umożliwiający zespolenie przypadkowej konstelacji żywota z tą inną, powszechną jak gwiezdna i podobnie wysoką, nie jest czymś dostarczanym przez szczęśliwy traf, ponieważ nie tyle się go wykrywa, ile go się stwarza. Toteż literatura jest kreacją przede wszystkim, a nie protokołem, produkowanie znaczeń zachodzi w niej przez odnoszenie jednych zajść do innych, przez odnajdywanie podobieństw tam, gdzie ich nikt nie zobaczył, i nigdzie nie ma pewniejszych ram dla takiej konstrukcji, niż w tradycji narodowej.
Wszystko to powiadam, mądry *a posteriori*. *Dziecko przez ptaka przyniesione*[1] jest jedną z najryzykowniejszych prób pisarskich, jakie powstały w naszym dwudziestoleciu, a cokolwiek złego można o niej powiedzieć, trzeba uznać odwagę takiego ryzyka, bo brak jej nam w literaturze jak powietrza.

---

[1] Andrzej Kijowski *Dziecko przez ptaka przyniesione*, Warszawa 1968.

Utwór to niespodziewany, którego możliwości — wyznaję — nie dopuszczałem, sądząc, że każdy musi skręcić kark na podobnym przedsięwzięciu. Może mógłby być, powiem od razu, „lepszy", jako mniej rozgałęziony scenami w drugiej części, a przez to energiczniejszy w wymowie. Ładunek wypalił się przed końcem i rzecz zachodzi gasnącą smugą, więc podczas tego *diminuendo* uwaga odbiorcy nie bez żalu zwraca się do ustępów poprzednich, bardziej jednolitych, mocniej rozżarzonych. Kto wie, może dałoby się uruchomione środki wykorzystać oszczędniej, czy też wydajniej, końcowe rozogniskowanie było może do uniknięcia. Lecz wybór owych środków — bohatera, który jest wewnętrznym sprawcą poematu — na równi z użytą formą, rozmaitych stylów, wtopionych w przepływający i odpływający wers nieregularnego dziewięciozgłoskowca, jedno i drugie odbieram jako konieczne.
Powiedziało się „poemat narodowy". Jakoż jest ten utwór, stojący osobliwie na pograniczu prozy i poezji, jawnym nawiązaniem do tradycji naszej literatury, i to tej, której kontynuowanie wydawało się poza parodią niemożliwe — mianowicie romantycznej. Użyć dziś takich środków wyrazu a nie stać się parodystą, to jakby kwadratura koła. Wszystkie dzieła wieszczów mają tę wspólną cechę, że zaprawione są szczyptą szaleństwa, ponieważ w kraju, wyzutym przez wieki z możliwości działania racjonalnego, poemat narodowy zawsze był opętaniem, monomanią, gadającą o losie polskim. Należało (teraz to widzę) nawiązać do tego właśnie pomieszania, bo tylko ono mogło rozpaczliwością swoją osadzić i zamknąć we właściwej proporcji nieuchronny przecież element parodystyczny. Droga wiodła między Scylią wielkiej tragedii, przez jej fatalistyczną posągowość już anachronicznej, i Charybdą groteski, która *ad absurdum* rozdyma logiczne szkielety zdarzeń — robotą nowoczesną, taką, co osąd ośmieszający zawiesza od razu nad całym przedstawionym uniwersum — ale przecież żadne wariactwo na taki nie zasługuje, bo nigdy nie jest śmieszne do końca. Element fantastyczny był potrzebny, ale nie rozproszony po utworze, lecz we wcieleniu osobowym, jakoż i tkwi u Kijowskiego tak nazwane „opętanie" w Dziecku. Fenomenologia Dziecka okazała się tu zbawieniem. Co do parodii. Kijowski posłużył się nią od początku, bardzo ostentacyjnie, od razu zapowiadając zaśpiewami, inkantacjami, że przedstawi rzecz absolutnie „sztuczną", czyli sięgając tam, gdzie źródłosłów spokrewnia „sztukę" ze „sztucznością". Narracja nie idzie nurtem realizmu pojmowanego przez MIMIKRA rzeczywistości, ani jako tej rzeczywistości fantastyczna alegoria. Kijowski zaatakował frontalnie obyczaj, wedle którego pisarz udaje, jakoby opowiadał zdarzenia prawdziwe. Od pierwszych słów bowiem tak naciska pedał „sztuczności", by nie dało się wątpić o tym, jaką tradycję obrał sobie za przewodnią. Zarazem

jednak się jej nie podporządkował — i przez to nie dał pastiszu. Elementy parodii odzywają się w rzeczy tak, byśmy o niej pamiętali, zarazem jednak poskramia je autorska solidarność z opisywanym: pisarz nigdy nie wyłącza się sceptycznie z obrazowanego kręgu. Cokolwiek mówi o polskich wypadkach, nacechowane jest intensywnością pozaironiczną, biorącą się z uświadomienia, że chodzi o taką wspólnotę losu, z której niepodobna wyjść na jakieś „zewnątrz" — żeby tam przybrać postawę beznamiętnego czy drżącego obserwatora. Jednym z kluczy poematu jest zatem formuła „parodysta z parodiowanego nie wyzwolony, od każdej sportretowanej śmieszności nieśmiesznym sposobem zawisły". Prawdziwa to akrobatyka — taką znaleźć miarę rzeczy i taki umiar zarazem. Mankamenty mankamentami, a jednak się udało. W jaki sposób? Wiersz kamuflowany pod prozę był konieczny jako sygnał, że nie tylko przedstawia się realia lub fantazmaty, ale że to się robi w sposób obrzędowy, czyli taki, którego autor SAM nie wymyślił, a tylko go przekazuje — przez co poemat staje się miejscem misteryjnym, wyniesionym ponad każdą sprawozdawczą dosłowność. Zamiast chować sztuczność utworu pod korcem stylistycznych zabiegów (które notabene doprowadziły już do skrajnego uchaotycznienia języka literackiego w skali europejskiej), Kijowski wybił ją i ujawnił do tego stopnia, że piętno wersyfikacyjne wytłoczył nawet na powierzchni zawartych w tekście komentarzy. Powiadomił nas przez to, że owe komentarze nie są tylko wyjaśniającymi wtrętami, cenzurami dzieła, ale że one kompozycyjnie przynależą do warstwy formalnej poematu, jak liryczne odstąpienia w utworze epickim typu Beniowskiego. Proszę zauważyć, że rytmiczność wersu, która miejscami, na przykład w partiach dialogowych zanika, właśnie w komentarzu wypływa na wierzch, obwieszczając, jak tykot metronomu podczas dłuższej pauzy symfonicznej, że utwór nie został zawieszony, lecz trwa i dzieje się nadal. Jest to trochę tak, jak gdyby ktoś, mówiąc wierszem, zapewniał nas, iż mówi „całkiem zwyczajnie". Sprzeczność taka bierze w swoisty cudzysłów treść wypowiedzi, która już przez to nie może stać się „wypowiedzią zupełnie dosłowną". Ogromna w tym perfidia — która nie jest wyprowadzaniem czytelnika w pole, bo nie odwodzi wszak od rozumienia rzeczy, a jedynie uprzytamnia, że razem z autorem nadal znajdujemy się w obrębie kreowanego misterium.

Powiedziałem, że sprawcą poematu jest Dziecko. Można wewnątrz utworu wyznaczyć pewne wymiary główne, najpierw od Bociana do Orła, potem, od Dziadka–Karawaniarza do Dziadka–Piłsudskiego, od dziecka niedowarzonego do Dziecka–Króla Ducha Dziejów, a gdy to powiadamy, tym samym dotykamy już odniesień poematu zewnętrznych — i tak, jeśli ważyć się na ostatnią propozycję, prezentuje nam ona Hera Armeńczyka, zdjętego ze stosu i odzianego w krótkie majtki, który sam

siebie — Dziecko traktowane literalnie — w miarę postępów dzieła przerasta. Zresztą wszystkich odwołań do literackiej tradycji wyliczyć nie sposób: jedne są wcale jawne, jak Doktor, przywodzący wyraźnie na myśl kordianowego, inne aluzyjne, a jeszcze inne może i całkiem przypadkowe (lecz mnie się obaj Dziadkowie zabawnie kojarzyli z Dziadami). I jest wreszcie wymiar dzieła nadrzędny, „metafizyczny", rozciągający się od prywatnej metafizyki autora, demonizującej dziecięctwo, po metafizykę losu narodowego, nad którą to dwójcą polata właśnie jeden w dwu ptaszydłach duch, Bocian i Orzeł, albo Orłobocian, gdyby ktoś chciał. Nie brak nadto i romantycznej tajemnicy, czyli zagadkowego niedomówienia, które wygląda na — niebezzłośliwą — trawestację typowo romantycznego chwytu, a uważam za ową zagadkę — pozbawienie literalnego dziecka (które TEŻ przebywa wszak w poemacie) — literalnych, z krwi i kości rodziców. Radykalna nieobecność matki daje się wykładać jako przypisanie jej roli — Ojczyźnie (tej, co jest tam „matczyzną" właściwie). O ojcu bowiem, niecałkiem realnym, bo „dopasowywanym" dziecku wypadkami (policyjnymi także) — można mówić, lecz prócz powyższej, abstrakcyjnej, żadnej wersji matki tam nie ma.

Kijowski obnażył — Bóg wie, rozmyślnie, czy mimochodem — to, że nieprzypadkowo funkcje wielkich bohaterów, sprawców akcji romantycznych dzieł, pełniły u nas zawsze rozmaite szczeniaki niedowarzone, owe Gustawy i Kordiany — niedojrzałość była siłą — którym rozum zastępował stan patriotycznego zapamiętania, a którzy byli z lekka tylko wyrośniętymi dzieciuchami, ponieważ nie mieliśmy nigdy sędziwych Faustów, żeby mogli we własnym bądź w narodowym interesie wdawać się w paktowanie z niebem czy piekłem. Bo też najznakomitszy starczy rozum nie na wiele mógł przydać się w polskich dziejach, w których tylko młodzieńcy odgrywali krótkie, aktywne role, stając się w powstańczych uczynkach kamieniami, rzucanymi na szaniec. Rozum, zawiadowca polityki, nie miał już w dziewiętnastym wieku nic do powiedzenia, skoro polityczna zręczność nie była możliwa i Czyn najpierw młodych, a potem ich ojców i matki oddawał na zdziesiątkowanie i rzeź. Niełatwo sięgać do tak ustalonego rozdzielnika; wiadomo było, że pieśń ujdzie cało, lecz potrzebowała przecież bohatera — przeistoczył tedy Kijowski młodzianków w dzieci, czyli podjął znowu — w parodystycznym spotęgowaniu — szanowną tradycję, w jej na pewno nieprzypadkowych wcieleniach. Utwór, sztucznie zaintonowany, zrazu niby się sztuczności wyzbywa, bo jeszcze w pierwszych partiach dozwolona jest wiara w wyświetlenie zagadek (jak owej — rodziców Dziecka), i nawet dziecięce rojenia porozdzielane są na plany realistyczne — jako, iż wiadomo, co faktycznie zaszło a co się tylko malcowi roiło. Jak owa wspaniała Defilada na

krakowskich Błoniach. Lecz już tam okazuje się, że Dziecko, co sobie roi siebie przed trybuną, na której Wódz trwa (jest zaś owa defilada istnym fragmentem *Wesela*, w jego korowodzie widm, bo to przecież świadomość narodowa materializuje dosłownie — anachroniczną już mrzonkę, w postaci szalonego pędu form, które, z punktu widzenia zdrowego rozsądku, należą do martwej przeszłości) — że Dziecko, powiadam, zamienia się w matejkowskiego Stańczyka — wizja aż nachalna w swej wyrazistości, a zarazem przecież dojmująca — gdy się to czyta, dochodzi do zaparcia tchu, jak przy obserwowaniu sceny akrobatycznej, z następującą ulgą, że przecież się taka ekwilibrystyka powiodła.

Mniej więcej od owych scen szczególna hybryda romantyzmu, Dziecko, aktywizuje się, rozchodzi coraz energiczniej na cały poemat, przestaje być malcem literalnym, bo wszak wędruje nawet w czas sprzed narodzin, obraca się w takiego Ducha, który patronuje znacznym, niewesołym zdarzeniom narodowej sceny. Wypadałoby tu szybko napisać traktat o roli Dziecka w dotychczasowej twórczości Kijowskiego — wzdłuż ciągu: dziecko–wyrostek z *Białej karety*, dziecko okupacji w *Szyfrach*, paradoksalnie mniej niewinne, bo złem skażone, nie tyle wydany zagładzie baranek, jak to sugerował Has w wersji filmowej, ile sprawca nieszczęść ludzi dojrzałych — a potem próbować wykładania „ontologii Dziecka" według ostatniego utworu. Dziecko to można by najpierw analizować psychologicznie, jako że chodzi o szczególny stan egzystencji, który nie powinien być traktowany jako poczekalnia losu właściwego, jako terminatorka przed progiem życia, albowiem odkrywamy w nim cechy, które później bezpowrotnie giną. Gdyż Dziecko to istota zarazem skrępowana dokładnie rygorem zewnętrznych okoliczności i najbardziej wolna wewnętrznie, bo wszak dysponuje cudowną siłą wyobraźni, czyniącą je tak niezawisłą od zewnętrznych warunków, jak tego dorosły nie może osiągnąć — chyba, że jest znacznym wariatem lub artystą. „Psychologicznie rozpatrywane" Dziecko dałoby się wykładać podług Adlera, Freuda czy innych psychologii głębinowych. Na szczęście Kijowski nie wstąpił na żaden ze szlaków takiego gotowego szkolarstwa. Jego bohater w kręgu zakreślonym psychologistycznie się nie mieści, ponieważ sięga ontologicznego wymiaru, przy prawach psychologii, na kołku zawieszonych. Tu otwiera się bowiem trudny teren „metafizyki dziecięctwa", proponowanej przez Kijowskiego. Literalnie pełni Dziecko w utworze rolę „obustronnego podżegacza", iście niesamowitą, bo aprobuje zarówno działanie umacniające ład, jak i ruchy buntownicze, które chcą porządek krwawo obalić. Słyszałem (od J. Błońskiego), że dziecko to uosabia odruchy narodowe, w idealnych motywach dziecinne, a podobnie też nieporadne, jakkolwiek ponure, w rezultatach. Utwór

daje pole takiej interpretacji TAKŻE. Wtedy tytuł jego odnosi się i do Polski, przez Orła przyniesionej, wszyscyśmy dzieckiem podszyci od samego Piasta Kołodzieja, a pierwszą ogólnonarodową cechą jest nasze immanentne zdziecinnienie. Za tym przemawia i Ułan nad Nidą zabity, który (zgodnie z tekstem) Dzieckiem jest, i krwawy wnuczek, co generałowi Cz... podszeptuje bratobójcze działania kawaleryjskie. Ale gdyby TYLKO tak było, nie byłoby dobrze, ponieważ symboliczno-alegoryczna wykładnia, ledwo ją nazwać, rzecz unaiwniająco spłyca. Dlatego — na prawach równych tamtej — inną sobie obieram: Dziecko jest istotą, aprobującą wszystko, co zachodzi, nawet w skrajnych rozpięciach antagonistycznych, ponieważ tak się właśnie bawi, jak to Kijowski opowiada, przedstawiając zajęcia chłopców. Źle powiedziałem wyżej: prawa psychologii nie zostają odrzucone, lecz tylko ponad możliwość realną spotęgowane są ich konsekwencje. Chłopiec bawi się tym, co mu rzeczywistość podsuwa; gdyby tylko mógł, pułkami prawdziwych kawalerzystów, polami bitew bawiłby się tak, jak żołnierzami ołowianymi. Otóż tę pomyślaną tylko ewentualność poemat czyni swoją rzeczywistością. Dziecko, jeśliby mu tylko dano wolę, urządziłoby sobie zabawę z historii dlatego, ponieważ między obojgiem (zabawą i historią) nie dostrzega się żadnej różnicy. Postąpiłoby tak — zapewne — z niedojrzałości i niewiedzy; a że właśnie pierwiastek niedojrzałości ma być osobliwością Polaków, przerzutnia, z psychologicznej staje się niejako historiozoficzna. Zresztą wydaje mi się, że nie można ostatecznym sposobem rozstrzygnąć sporu o znaczenia poematu, o właściwy kierunek wyprowadzanych zeń odniesień, jakoby wyłącznie ważnych. Czy to dobrze? Chyba tak. Dziecko posiada wyraźny sens w utworze, który romantyczność sprowadził do takich form i przejawów, w jakich dała się ewokować sto lat po wieszczach — a zarazem, postać ta, wyprowadzona z tekstu w świat realnych zdarzeń, staje się mgławicą. Inaczej być nie może. Albo jest w poemacie reszta, nieprzekładalna na żaden opis dyskursywny, a wówczas wysiłek interpretacji jednoznacznej „do dna" zawsze będzie daremny, albo tez żadnej takiej reszty nie ma, a wówczas należało bezpośrednio wyrazić to, co nie wiedzieć czemu wyrażono ogólnie. Ale wówczas mielibyśmy przed sobą traktat, wykład czy esej, a nie poemat. Dziecko jest metaforą, a metafora nie stanowi mostu, po którym przechodzi się lekką nogą od znaków do desygnatów, żeby raz na zawsze ustalić, „co autor miał naprawdę na myśli". Ani też nie jest ona „pięknem gołym, donikąd adresowanym".

Utwór nie jest namiastką filozoficznego elaboratu, rozprawy socjologicznej czy ekonomicznej, lecz misterium, obrzędem, uwznioślenieм, jest ruchem po obwodzie tajemnicy, a nie wdarciem się w jej sedno z ołówkiem i reporterskim notatnikiem w ręku. Przygwoździć znaczenia finalną

wykładnią, żeby drgnąć więcej nie mogły — to zabić na poemacie trumienne wieko. Tak więc nie warto chyba spierać się o to, czy Dziecko jest raczej „duchem polskich dziejów", czy też raczej zarodzią i pierwociną człowieczeństwa nieukształtowanego, wstępującego w świat i już w owym momencie „skażonego" — chociażby brakiem miłości, niezdolnością do niej.

Dziecko przez ptaka przyniesione jest więc nowoczesną formą wprowadzenia w trans narodowo-patriotyczny, w to nieco rozpaczliwe opętanie, dla obserwatora obcego zawsze trochę groteskowe, które wynika tam, gdzie toczą się wspólne polskie losy i jakkolwiek by poemat wykładać, zawsze pozostanie reszta, dla której nie tylko można było, ale koniecznie należało napisać go — w postaci, nasiąkłej tradycją, w jakiej przed nami staną.

Sprawę *Dziecka* pozostawiam tu rozmyślnie niedomówioną, a właściwie ledwo napoczętą. To zafascynowanie nim wymagałoby tyleż osobliwych, co dokładnych studiów. W szczególności, jakiekolwiek dałoby się przedstawić pokrewieństwa, łączące Dziecko z niedojrzałością, uważam, że nie są nazbyt istotne, bo Kijowski porusza się na innym torze, niż autor *Trans-Atlantyku*. Bohatera gombrowiczowskiego coś (mniejsza o to, co) zatrzymało w rozwoju, w ruchu ku dojrzałości; braknie mu rozumu przede wszystkim, natomiast Dziecku naszego poematu — przede wszystkim współczucia, które pochodzi z pokornej dobroci raczej, aniżeli z pragmatycznej roztropności. Zresztą ów brak nie jest mankamentem po prostu, lecz cechą, konstytuującą właśnie swoistą jedyność takiego bohatera, który tym samym wzbogaca repertuar literackich postaci, nie stanowiąc tylko mechanicznego powtórzenia, i przez to nie jest Dziecko z poematu składanką, ułożoną z zapożyczonych elementów. Skoncentrowałem się na tym, co stanowi w poemacie — system odwołań, odsyłaczy, ale to dlatego, bo takie podejście jest najłatwiejsze. Oryginalność nie pusta, więc pełna sensu, nie może powstać z niczego. Wynika z płodnych krzyżówek, z osadzania faktów doskonale konkretnych i sprawdzalnych (w *Dziecku* tworzą na przykład wierny portret Krakowa), na strukturze, sprzęgającej je w jedność, która pod pewnymi względami jest, a pod innymi nie jest zarazem fantastyczna. Tak więc samo gargantuiczne spotęgowanie pierwiastka dziecięcości, uczynienie z Dziecka jakiegoś *Animus Mundi*, brzmi fantastycznie. Lecz kryje się za tym odwołanie do wzorca romantycznego bohatera (zasadniczo fantastyczny, taki wzorzec może w pewnych historycznych okolicznościach kształtować całkiem realne postawy ludzkie, przez co pierwotna jego fantastyczność będzie współkształtowała życie: i taki wpływ na nie literatury jest możliwy). Instancja odwoławcza w postaci romantyzmu nie jest ostateczna; w sferze coraz to dalszych implikacji i odniesień

utwór staje się, naturalnie, coraz bardziej „rozdrzewiony znaczeniowo". Można bowiem rozważać, czy Dziecko to po prostu Polacy, jako narodowy charakter, czy raczej tylko los kraju w pewnym wycinku czasu, czy też ono kryje w sobie (w intencji utworu) samą „naturę świata". Jest więc warstwa odwołań romantycznych na pewno tylko jedną z wielu, tym bardziej, że skupienie na niej uwagi pomija mnóstwo innych spraw, jak choćby osobliwości użytych technik pastiszowych („pod styl" rozmaitego rodzaju prasy, rozmaitych środowisk, etc.).
Dziecko pojawiło się w czasie, kiedy w literaturze sporo mamy piszących dzieci, dbających o to, aby ich ktoś nie posądził czasem o — naturalną przecież — infantylność. Jak się przebierają maluchy w kapelusze mam i tatów, tak panuje wśród literackiej młodzieży obyczaj udoraślania się nad stan i możliwości. Własnej tradycji literackiej młodzi się wstydzą, mając ją za prowincjonalną, sarmacką, czyli głupawą, antyeuropejską i przez to anachroniczną. Panuje tedy wiara w fakt — a zarazem, nieco paradoksalnie — w „ciemność". Stąd utwory „małego realizmu" — a jako próby wykroczenia za jego granicę — stylistyczno-opisowe zaciemniania i rozwichrzania narracji. Gdy pojawi się utwór, jako tako sprawnie napisany, bratni wysiłek winduje go wnet ku wyżynom, ku którym oko nie sięga. Kłopotliwa sytuacja, bo tam, gdzie kucyki za cuganty chodzą, kiedy pojawi się koń, nie żeby zaraz Bucefał, ale normalny koń, wypadałoby już z klęczek przemawiać. Tak postępować raczej nie trzeba. Niniejsze uwagi należało więc rozpocząć od ustalenia barthesowskiego „zerowego stopnia piśmiennictwa", lecz jest to Augiaszowa robota, jakiej, nie będąc Herkulesem, podjąć się nie mogę. Gołosłownie więc przychodzi wyjawić, że poemat Kijowskiego nie jest ani trudną niezrozumiałością, ani przeflancowanym skądsiś zapożyczeniem, lecz literaturą po prostu, jej kawałem, co pojawił się po okresie długich umartwiających postów i przez swe bogactwo grozi czytelnikowi, nie przywykłemu do posilniejszej diety, istną psychiczną niestrawnością. Zazwyczaj o wiele pewniej można ustalić, czy się nam jakiś utwór podobał, czy dostarczył autentycznych wzruszeń, czy obdarzył bogactwem doznań podczas lektury, aniżeli, dlaczego taki był jego efekt. To, co powiedziałem, stanowi wyraz takiej właśnie czytelniczej satysfakcji, której jestem pewien bardziej, niż wyłożonych racji teoretyczno-analitycznych. W kwestii takich racji znawcy nie to, że mogą, ale koniecznie powinni się spierać; co do mnie, *dixi et salvavi animam meam*.

Stanisław Lem

Od redakcji: *Tekst napisany wkrótce po ukazaniu się książki, zdjęty wówczas przez cenzurę z „Tygodnika Powszechnego".*

Treść

Jerzy Jarzębski Lem w rękach lemologów 1

Szkice

N. Katherine Hayles Chaos jako dialektyka: Stanisław Lem i przestrzeń pisania (tłum. *J. Jarzębski*) 5

Istvan Csicsery–Ronay, Jr. Modelowanie Chaosfery: Stanisława Lema rozmowy z Obcymi (tłum. *J. Jarzębski*) 30

Jerzy Jarzębski Intertekstualność a poznanie u Lema . 53

Marta i Marek Skwarowie Stultifera navis. Z dziejów motywu . 72

Roztrząsania i rozbiory

Jo Alyson Parker (U/od)płciowienie maszyny. „Maska" Stanisława Lema (tłum. *J. Jarzębski*) 93

Dmitrij Buck Maska (tłum. *J. Jarzębski*) 108

Elżbieta Kalemba–Kasprzak Różewicz — postmodernista 122

Piotr Śliwiński Tadeusza Różewicza obrona konieczna 129

Dorota Siwicka Surowe oko kerygmatu 135

Wojciech Tomasik Z pogranicza gramatyki i metafizyki . 140

Sławomir Frąckowiak Zagubiony szczegół 144

Przechadzki

Piotr Matywiecki Cud 147

Archiwalia

Stanisław Lem Andrzeja Kijowskiego poema narodowe 151

Książki nadesłane

Giorgio Colli	*Narodziny filozofii*, przekł. i wstęp S. Kasprzysiak, Res Publica, Warszawa 1991.
Edmund Wierciński	*Notatki i teksty z lat 1921–1955*, wybór i red. A. Chojnacka, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.
Małgorzata Kitowska-Łysiak	*Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki" Wilhelma Feldmana*, Wydawnictwa KUL, Lublin 1990.
Małgorzata Łukaszek	*...i w kołysankę już przemieniony płacz... Obiit... Natus est w poezjii Aleksandra Wata*, Kontra, Londyn 1989.
Marian Stała	*Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Znak, Kraków 1991.
Zdzisław Kudelski	*Pielgrzym świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, FIS, Lublin 1991.
Wisława Szymborska	*People on a Bridge*, trans. by A. Czerniawski, Forest Books, London 1990.
Ewa Lipska	*Poet? Criminal? Madman?*, trans. by B. Plebanek, T. Howards, Forest Books, London 1991.
Marian Kisiel	*U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, Gliwice 1991.
	The Mature Laurel. Essays on Modern Polish Poetry, ed. by A. Czerniawski, Seven Books, Dufour 1991.
Marta Piwińska	*Juliusz Słowacki od duchów*, PEN, Warszawa 1992.
Janusz Maciejewski	*Cyprian Norwid*, PEN, Warszawa 1992.

Redakcja przeprasza

W artykule *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów* opublikowanym w nrze 1–2 pisma znalazł się błąd druku zniekształcający wypowiedź autorki.
Na stronie 11 wypadł wiersz, wskutek czego mylnie wydrukowano: „W lipcu 1831 roku stworzył i opublikował III część *Dziadów* ze słynnym *Ustępem*". Powinno być: „W lipcu 1831 roku poeta napisał posępną elegię *Do matki Polki*, a w 1832 roku stworzył i opublikował III część *Dziadów* ze słynnym *Ustępem*".
Autorkę, Panią Zofię Mitosek, serdecznie przepraszamy.

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: **60 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje postkomunistyczne: **120 000 zł** (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — **6 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Wrocław	ul. Plac Wolności 7
Katowice	ul. Bankowa 11
Białystok	ul. Nowotki 13
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz m. in. w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	Księgarnia Reprint, Krakowskie Przedmieście 71
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale 6
	Księgarnia Orlando, Plac Wszystkich Świętych 7
	Księgarnia Znak, ul. Sławkowska 1
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Szczecin	Księgarnia Scriptum, ul. Mazurska 26
Gliwice	Księgarnia Kultura, ul. Zwycięstwa 17
Opole	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Gdańsk	Księgarnia Domu Książki, ul. Wita Stwosza 55

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972–1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Drukowano w Bielskich Zakładach Graficznych, zam. 2263/92

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Edward Balcerzan
Przyboś metafizyczny
Kazimierz Bartoszyński
Esprit d'escalier — czyli rzecz o prywatnej metodologii
Jan Błoński
O „Wiadomościach Literackich"
Włodzimierz Bolecki
Polowanie na postmodernistów
Maria Delaperrière
Metafora Absolutu
Wiktor Erlich
Młodość w szeregach Bundu
Stefan Morawski
Pochwała Leszka Kołakowskiego
Zdzisław Łapiński
Postmodernizm. Co to i po co?
Jarosław Marek Rymkiewicz
Kilka szczegółów
Zofia Stefanowska
Stereotyp Żyda u Mickiewicza
Anna Wierzbicka
Żydowska etnografia mowy

ISSN 0867-0633