

# Sławomir Zamuszko

---

## Od Beethovena do Dahlen-Gorskiego : konteksty muzyczne w twórczości literackiej Stanisława Lema

---

Aspekty Muzyki 5, 155-173

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



SŁAWOMIR ZAMUSZKO

*Katedra Kompozycji*

*Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki*

*Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku*

*ul. Łąkowa 1-2, 80-743 Gdańsk, +48 58 300 92 33*

*zamuszko@gmail.com*

## Od Beethovena do Dahlen-Gorskiego. Konteksty muzyczne w twórczości literackiej Stanisława Lema

Gdy obcuje się z literaturą fantastyczno-naukową, z natury rzeczy nie oczekuje się realizmu. Czytelnik SF<sup>1</sup> daje się autorowi prowadzić w świat nierzeczywisty, choć w wielu przypadkach zaplanowany z dokładnością i dbałością o szczegóły. Jednak twórczość literacka Stanisława Lema, spełniając zarazem w najwyższym stopniu powyższy postulat pietyzmu, zawiera w sobie również ów pozornie nieprzystający do swoistości gatunku realizm. Fabuły Lema wydają się być iście wypreparowane czy to z przyszłości, w której Pirx, Kris Kelvin, Hal Bregg czy Piotr Hogarth staną się postaciami kształtującymi codzienność, czy to z niepoznawalnej, ale przecież możliwej równoległej cybernetyczno-feudalnej teraźniejszości Trurla i Kłapaucjusza. Jedynie w przypadku Ijona Tichego, świadomie obsadzanego przez Lema w roli astronautycznego sarmaty i barona Münchhausena w jednej osobie, sytuowanego we wzajemnie sprzecznych rzeczywistościach, jak się zdaje przykrawanych na jednorazowy użytek, a zawsze przywoływanych w celu skonstruowania zgrabnej przypowieści w absurdalnym entourage'u, autor może nawet nie tyle wyklucza swojego bohatera spod kryterium realności, ile przerysowuje jej prymarne cechy, nadając dziełu groteskowy charakter.

---

<sup>1</sup> Powszechnie stosowany skrót od ang. *science fiction* (fantastyka naukowa) — przyp. red.

Owa realność już przed wielu laty zjednała sobie mnie jako zdeklarowanego admiratora prozy Stanisława Lema. Moja zawodowa specyfika przyczyniła się przy tym do zwrócenia szczególnej uwagi na wątki muzyczne w twórczości Lema, których obecność i funkcje zostaną omówione w niniejszej dysertacji.

Podkreślony przeze mnie powyżej pietyzm i realizm sytuacyjny Lema definiuje funkcje wątków muzycznych na równi z innymi aspektami Lemowskiej rzeczywistości. W precyzyjnej sieci powiązań, łączącej osobowości postaci, miejsca i sytuacje, żaden element nie pojawia się przypadkowo czy w nadmiarze. Zatem także manifestacje muzyki należy uznać za wplecione przez Lema w kanwę prozy w sposób równie uświadomiony, co inne elementy literackie — przydać im właściwą wagę, zauważyć ich kontekst i rolę, rozpoznać ich funkcjonalność i odczytać symbolikę. Zważywszy, że wątki muzyczne pojawiają się na kartach prozy Lema raczej nieczęsto, należy przyjąć, że w przypadku każdego ich wystąpienia autor uznał ich użycie za jedyny adekwatny środek literacki. Tym istotniejsze wydaje się zatem zbadanie ich występowania pod względem sposobu użycia, funkcji i kontekstu.

Obiektem badań są utwory literackie Stanisława Lema, należące do gatunków powieści i opowiadań fantastyczno-naukowych z okresu od debiutu powieścią *Człowiek z Marsa* (1946) po kończącą ten nurt powieść *Fiasko* (1987). Świadomie rezygnuję z analizowania dzieł należących do gatunku eseistyki czy rozpraw filozoficznych, jak również publicystyki oraz młodzieńczych prób poetyckich, choć i w tym ostatnim nurcie zdarzają się utwory inspirowane dziełami muzycznymi (m.in. *V Symfonia c-moll* op. 67 Ludwiga van Beethovena). Występowanie istotnych wątków muzycznych dotyczy następujących utworów literackich Stanisława Lema:

– powieści:

*Astronauta* (1951)

*Obłok Magellana* (1955)

*Wizja lokalna* (1978).

– opowiadania:

– ze zbioru *Dzienniki gwiazdowe: Podróż dwudziesta czwarta* (1954), *Podróż dwudziesta piąta* (1954), *Podróż trzynasta* (1957);

– ze zbioru *Zagadka: Przyjaciel* (1959), *Młot* (1959);

– ze zbioru *Cyberjada: z cyklu Siedem wypraw Trurla i Klapaucjusza: Wyprawa pierwsza czyli Pułapka Gargancjana* (1965), *Opowieść Pierwszego Odmrożeńca* w ramach opowiadania *Edukacja Cyfrania* (1976);

– ze zbioru *Opowieści o pilocie Pirxie: Rozprawa* (1968).

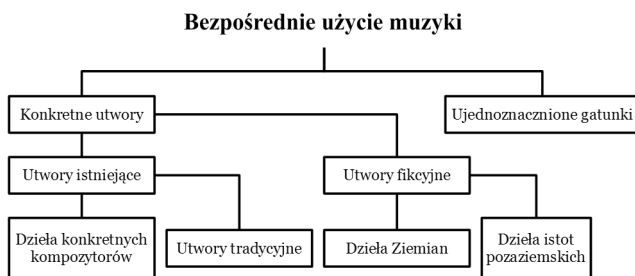
W typologii twórczości Lema<sup>2</sup> powyżej wymienione pozycje przynależą do trzech uprawianych przez autora nurtów:

- utopijnego SF z rysem filozoficznym i ideologicznym, charakterystycznego dla wczesnej twórczości Lema — *Astronauci*, *Obłok Magellana*;
- nurtu „hard SF” — *Przyjaciel*, *Młot*, *Opowieści o pilocie Pirxie*;
- nurtu groteskowo-stylizacyjnego — *Dzienniki gwiazdowe*, *Cyberiada*, *Wizja lokalna*.

### Bezpośrednie użycie muzyki

Utworki, w których Stanisław Lem odwołał się w sposób bezpośredni do konkretnych dzieł lub ujednoznaczionych gatunków muzycznych bądź kompozytorów czy też przedstawił sytuację, w której muzyka wprost kształtuje akcję fabularną, stanowią najliczniejszą grupę pośród pozycji literackich zawierających odniesienia muzyczne. Szczegółową typologię tej kategorii przedstawia poniższe zestawienie:

Rys. 1. Typologia kategorii bezpośredniego użycia muzyki w utworach literackich Stanisława Lema



W trzech pozycjach literackich Lem sięga po twórczość rzeczywistych kompozytorów. W debiutanckiej (nie licząc wydanego wiele lat po napisaniu *Człowieka z Marsa*) powieści *Astronauci* Lem przedstawia losy pierwszej ekspedycji międzyplanetarnej zorganizowanej przez ludzkość — zmierzającej na Wenus w celu potwierdzenia hipotezy o zagrażającej Ziemiakom inwazji domniemanej wenusjańskiej cywilizacji. Po wstępnych rozdziałach, poświęconych genezie wyprawy i środkom podjętym ku jej realizacji, Lem skupia się na wielodniowym locie ku Wenus, wyraźnie eksponując nostalgię podróżników za rodzimą planetą. Jednym ze znaków tęsknoty jest muzyka Ludwiga van

<sup>2</sup> Podział w oparciu o: A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 5–6.

Beethovena i Piotra Czajkowskiego (bez dokładniejszego określenia utworów), której astronauta słuchają, odbierając ziemską audycję radiową. Ponieważ wedle słów autora jest ona przygotowana specjalnie dla nich, muzyka staje się tu także znakiem łączności z Ziemią, o wymiarze zarówno solidarności ludzkości z ekspedycją, jak i roztaczanej nad astronautami swoistej opieki, sprawowanej poprzez zapewnianie podróżnikom kontaktu z ponadczasowymi dokonaniem ludzkiego arcyzmu.

Niewiele od *Astronautów* późniejszy *Obłok Magellana* posiłkuje się zbliżoną fabułą. Delegacja ludzkości wyrusza w wieloletnią podróż ku gwiazdom Alfa Centauri, choć tym razem jest to eksploracja czysto badawcza, bez rysu interwencyjnego. Podróż przedstawiona jest z punktu widzenia jednego z lekarzy wyprawy. Dla narracji *Obłoku Magellana*, w jeszcze większym stopniu, niż w przypadku *Astronautów*, charakterystyczny jest rys uwznioślenia i patetyzmu, pokrewny poezji Rilkego, w owym czasie w istotny sposób kształtującej język literacki Lema. To uwznioślenie obserwowane jest także w doborze postaci — w *Obłoku* ku gwiazdom udaje się grono najwybitniejszych ziemskich postaci nauki i sztuki XXXII wieku — oraz w sceneriach i sytuacjach kreowanych przez autora. „Gea”, na pokładzie której rozgrywa się akcja powieści, jest *de facto* wysłanym w kosmos idealnym miastem — z parkami, terenami spacerowymi, przestrzeniami kształtowanymi przez holograficzne (wedle słownika Lema „wideoplastyczne”) miraż, a nawet filharmonią. Ta jednakże musi być rzeczywista, skoro ma w repertuarze *IX Symfonię d-moll* op. 125 Ludwiga van Beethovena. Koncert, podczas którego Beethovenowska *Symfonia* jest wykonana, jest dla narratora powieści niezwykle intensywnym przeżyciem:

[...] stało się tak, że muzyka zaczęła topić mnie w swym wnętrzu; zbudził się gniew, nie chciałem się poddać, usiłowałem osadzić melodię — daremnie. Myśli, całą pamięć, wszystko, czym byłem, pędziło gdzieś unoszone, aż pękł ostatni opór i stałem bezbronny, otwarty, i byłem jak łożysko straszliwego nurtu, który toczył się coraz głębiej i głębiej, żłobił, obalał brzegi, zawracał i uderzał ze zdwojoną siłą, a w tej burzy poczęło rozlegać się powtarzające, nieustanne wołanie — to mnie wołał nadludzki głos [...]³.

Bohater powieści słucha koncertu wraz z należącą również do zespołu medycznego Anną Ruys, córką obecnego na statku wybitnego kompozytora. Wspólne doznania podczas koncertu pieczętują rodzącą się w poprzednich rozdziałach

³ S. Lem, *Obłok Magellana*, Warszawa 1956, s. 187.

miłość Anny i narratora. Wagę okoliczności tego wydarzenia podkreśla tytuł rozdziału, w którym jest opisane — *IX Symfonia Beethovena*.

Powstałe w 1959 roku opowiadanie *Młot* w wielu aspektach stanowi antytezę *Obłoku Magellana*, powielając jego wyjściowe założenie. Tutaj też odbywa się wielomiesięczna badawcza podróż w daleki kosmos idealnie wyposażonym statkiem, jednakże bohater spędza ją wyłącznie w towarzystwie pokładowego komputera. Charakterologicznie nie ma też nic wspólnego z herosami *Obłoku* — oto cierpko i sarkastycznie odnoszący się do romantycznych wyobrażeń o kosmicznych podróżach nerwowo sceptyk, ewidentnie odczuwający swoją sytuację jako ubezwłasnowolnienie, permanentnie i rozpaczliwie próbujący wtargnąć w całkowicie od niego niezależny plan lotu. Scena, w której żąda od komputera odtworzenia muzyki jest jedną z niewielu, gdy stać go na względną jednoznaczność decyzji:

— Zagrać coś — powiedział — ale bez skrzypiec. Fortepian, może być Chopin. Ale cicho.

Rozległa się muzyka. Nie słyszał jej, wpatrzony w dalszą połąć mapy [...].

— Dostyc — powiedział ledwo słyszalnie, jakby do samego siebie. Muzyka trwała.

— Cicho! — krzyknął.

Akord, urwany, rozplywał się w powietrzu. Próbował zagwizdać go, wyszło fałszywie. Nie miał słuchu. — Powinni byli wynaleźć muzykalniejszego faceta — pomyślał. — Może nauczę się jeszcze śpiewać, mam czas [...].<sup>4</sup>

W *Astronautach* i *Obłoku Magellana* Lem wprowadza także utwory tradycyjne — pieśni ludowe i masowe. Część druga *Astronautów* rozpoczyna się od opowieści narratora, pilota Roberta Smitha, o swoim dzieciństwie, w którym ważną rolę odegrał jego dziadek imieniem Hannibal, ciemnoskóry Amerykanin, który w 1948 roku wyemigrował do Związku Radzieckiego<sup>5</sup>. Jak wspomina Smith, na kilka dni przed śmiercią dziadek, unikający na ogół wspomnień z czasów pobytu w USA, miał pełnym głosem śpiewać po angielsku pieśń „o wielkiej, starej rzece, którą płyną łodzie”<sup>6</sup>. Mimo niesprecyzowania tytułu można domniemywać, że Lem miał na myśli *Oh Shenandoah*, pieśń opiewającą rzekę Missouri i miłość białego kupca do córki indiańskiego wodza, znaną od połowy w XIX w. w kilku wariantach tekstu. Z kolei w *Obłoku Magellana* pod ko-

<sup>4</sup> S. Lem, *Młot*, w: idem, *Zagadka. Opowiadania*, t. 1, Warszawa 1996, s. 206–207.

<sup>5</sup> Akcja *Astronautów* rozgrywa się w 2003 r. W późniejszych utworach, których fabuła dotyczy Ziemi, Lem unikał tak precyzyjnego umiejscawiania akcji w czasie.

<sup>6</sup> S. Lem, *Astronauta*, Kraków 1972, s. 106.

niec spotkania załogi w czwartą rocznicę rozpoczęcia wyprawy, ma miejsce następujące wydarzenie:

[...] ktoś zaintonował bardzo starą pieśń. Melodia zrazu potykała się, przekazywana z ust do ust, aż zatoczyła krąg i porwała wszystkich. I mnie, i innym brakło chwilami słów, mało kto je pamiętał, zamierzchłe, ledwo zrozumiałe, dziwne, o wyklętych, dręczonych głodem, o ich ostatniej walce [...].<sup>7</sup>

Cytowany tekst, pochodzący z *Międzynarodówki* Eugène'a Pottiera z muzyką Pierre'a Degeytera, który, jak poniżej stwierdza Lem, dowódca statku „śpiewał, stojąc [...] i płakał z zamkniętymi oczami”<sup>8</sup>, poza rolą integrującą załogę wokół idei, posiada także aspekt trybutu, który autor złożył wobec ustroju panującego w 1955 roku w PRL i jego aparatu państwowego. Owe ideologiczne deklaracje — zapewne niezbędne, aby zapewnić sobie w tym czasie oficjalne wydania książek, a w związku z tym także dochody — kończą się wraz z przełomem 1956 roku i stanowią marginalny element w pisarstwie Lema.

Oba cytaty z tradycyjnych pieśni pojawiają się wyłącznie we wczesnej, inspirowanej Rilke m twórczości Lema, podkreślając podobieństwo *Astronautów* i *Obłoku Magellana*. Zostały użyte w zbliżony sposób — ich wystąpienie Lem nacechował patetyzmem, a muzyki użył dla podkreślenia chwil istotnych dla przeżyć głównych bohaterów. Zastanawiający wydaje się za to zabieg, którego powtórzenie w obu powieściach ewidentnie wskazuje na jego celowość — obie pieśni zostają zaledwie wzmiankowane, nie jest podawany ich tytuł, a jedynym źródłem ich identyfikacji są strzępki tekstu. Lem najwyraźniej zamierzał uniknąć dosłowności przekazu, choć zawoalowanie *Międzynarodówki* jest dość wątpliwe. Przyczyny tego zabiegu muszą pozostać w obszarze przypuszczeń, toteż autor dysertacji jest zmuszony odstąpić od ich dociekania.

Na kartach beletrystyki Lema zostają przywołane cztery kompozycje twórców fikcyjnych. Załoga „Gei” z *Obłoku Magellana* zawiera w sobie wspomnianego już kompozytora Ruysa, którego *VI Symfonia* stanowi pozycję repertuarową pokładowej orkiestry<sup>9</sup>; sam Ruys pojawia się w krótkiej rozmowie z wybitnym fizykiem Goobarem<sup>10</sup>. W tej samej powieści kilkakrotnie przewija się również nazwisko innego kompozytora: Kreskata miał być twórcą muzyki symfo-

<sup>7</sup> Idem, *Obłok Magellana...*, op. cit., s. 289.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 93–94.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 280–281.

nicznej, w tym m.in. *Symfonii Pożegnalnej* i *II Symfonii*, także wykonywanej na „Gei”<sup>11</sup>. *Symfonia Pożegnalna* została użyta przez Lema w dość bezpośrednim kontekście: jej, jak opisuje autor, „majestatyczne tony” natrętnie towarzyszą narratorowi powieści podczas jednego z ostatnich dni jego pobytu na Ziemi. Wpierw natrafia na nie w audycji radiowej<sup>12</sup>, a następnie słyszy je, pogwizdywane przez przypadkowo spotkanego na dworcu kolegę<sup>13</sup>. Idąc za sugestią autora należy przypuszczać, że *Symfonia Pożegnalna* Kreskaty musiała należeć do popularnych kompozycji, skoro pogwizdywano ją sobie dla przyjemności.

*Adagio* op. 8 Dahlen-Gorskiego stanowi węzłowy element konstrukcji opowiadania *Przyjaciel*. Bohaterem i narratorem jest młody adept krótkofalarstwa, a osią akcji — jego znajomość z mężczyzną nazwiskiem Harden, który, nie posiadając żadnych umiejętności na polu elektrotechniki, wciąga bohatera w budowę urządzenia zwanego „koniugatorem”, które ma być przeznaczone dla jego przyjaciela. Wymagania Hardena wobec narratora z każdym dniem rosną, a zarazem dociekania na temat natury przyjaciela Hardena, które snuje bohater opowiadania, początkowo są całkiem bezowocne. Jednakże któregoś dnia Harden inicjuje rozmowę o muzyce poważnej i zadaje bohaterowi pytanie, czy nie dysponuje on nagraniem *Adagia* op. 8 współczesnego kompozytora Dahlen-Gorskiego. Rozmówcy wspólnie ustalają, że utwór ten będzie w niedługim czasie emitowany w radiu i narrator zgadza się nagrać audycję na taśmę magnetofonową. Gdy jednak odmawia Hardenowi udostępnienia magnetofonu, aby „przyjaciel” mógł odsłuchać nagranie, wywiązuje się następujący dialog:

— Mógłbym panu dać samą taśmę tylko, z nagraniem — odparłem — a magnetofon musiałby pan sobie u kogoś wypożyczyć.

— Nie mam u kogo... — bąknął, zagłębiony w myślach — zresztą... przecież magnetofon niepotrzebny! — wyrzucił z nagłą radością. — Wystarczy taśma, tak, taśma wystarczy, jeżeli będzie pan mógł mi ją dać? Pożyczyć? — zaglądał mi w oczy.

— Pański przyjaciel ma magnetofon? — spytałem.

— Nie, ale jemu to niepotrz...

Urwał. Całe jego rozradowanie znikło. Staliśmy akurat pod gazową latarnią.

Harden, oddalony o krok, wpatrywał się we mnie ze zmienioną twarzą.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 280.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 62.



— Właściwie nie — powiedział — ja się po... myliłem. On ma magnetofon. Tak, ma. Naturalnie, że go ma — tylko zapomniałem o tym...<sup>14</sup>.

Harden, opisywany przez Lema jako niezdolny do kłamstwa i naiwny, nieudolnie próbując ukryć demaskację w roztargnieniu, zdradza w tej rozmowie, że jego przyjaciel może odsłuchać taśmę magnetofonową bez użycia odbiornika. W kilka dni później narrator wraz z Hardenem dostarczają gotowy aparat do miejsca pobytu przyjaciela:

Stałem nieruchomy, wsłuchany w ciszę — aż uzmysłowiłem sobie, że podszyta jest bardzo niskim, basowym tonem, który przenikało najdelikatniejsze, najsłabsze brzęczenie — jak gdyby jakiś olbrzym gdzieś, w bardzo wielkiej odległości grał na grzebieniu. Melodia była znajoma: musiałem ją słyszeć niedawno. [...] Zauważyłem, że [...] we wnęce ściennej znajdował się transformator wysokiego napięcia [...]. Basowy ton płynął z transformatora; rzecz całkiem normalna [...]<sup>15</sup>.

Narratorowi udaje się ustalić, że transformator należy do przedsiębiorstwa, w którym niedawno zainstalowano komputer o dużej mocy obliczeniowej. Słyszaną zaś w podziemiu melodię identyfikuje on jako *Adagio* Dahlen-Gorskiego<sup>16</sup>. Stąd już prosta droga do potwierdzającego się w konkluzji opowiadania wniosku, że przyjaciel Hardena jest cybernetyczną osobowością, powstałą w obwodach komputera, obdarzoną inteligencją i zamiłowaniem muzycznymi — gustującą w twórczości Dahlen-Gorskiego.

Wprawdzie Dahlen-Gorski wchodzi w tutejszym wykazie w poczet twórców fikcyjnych, jednak *Adagio* istnieje. Polska kompozytorka Magdalena Buchwald skomponowała w 2003 roku utwór *Adagio des Dahlen-Gorski* na orkiestrę symfoniczną, którego prawykonanie odbyło się w 2004 roku we Frankfurcie nad Menem w interpretacji Orkiestry Symfonicznej Radia Heskiego pod dyrekcją Lucasa Visa<sup>17</sup>.

Przykłady muzyki autorstwa twórców pozaziemskich są nieliczne, a ponadto — w odróżnieniu od dotychczas omawianych — nie można do nich zastosować wspólnego mianownika. W przypadku *Astronautów* nie możemy być nawet

<sup>14</sup> S. Lem, *Przyjaciel*, w: idem, *Zagadka. Opowiadania...*, op. cit. s. 115.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 124–125.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>17</sup> *Magdalena Buchwald* [online], <http://www.magdalena-buchwald.eu/index.php?lang=pl#Kompozycje> (dostęp: 10.12.2015).

pewni, czy aby rzeczywiście idzie o muzykę. Ekspedycja odnajduje na Wenus przypuszczalne nośniki pamięci wygubionej cywilizacji; jedną z metod ich badania jest przetwarzanie zgromadzonego w nich ładunku elektrycznego na sygnał akustyczny. W toku eksperymentu jeden z nośników wywołuje odtwarzanie skoordynowanego dźwięku:

[...] z głośnika popłynęła melodia. Mroczna, skupiona, gwałtowna i pełna trwogi. Nie budziła lęku, lecz była nim samym; lęk był w niej jak w olbrzymich szkieletach gadów jurajskich, zastygłych w poczwarnym skurczu, tak jak je przychwycił strumień rozpalonej lawy i na wieki zatrzymał w pozie pełnej niewypowiedzianego bólu i przerażenia, [...] była równocześnie dziwaczna, wstrętna — i bliska, wywołując wrażenie niemal człowiecze [...]¹⁸.

Badacze wprawdzie sugerują, że rejestracja dźwięku nie musi być przeznaczeniem urządzenia — tym bardziej, że inne egzemplarze produkowały tylko „zupelny chaos dźwięków, rozdzierający słuch”¹⁹ — ale w powieściach kanonicznego nurtu SF, gdy Lem kreśli portret nieznannej cywilizacji, tak silna antropomorfizacja poprzez muzykę pojawia się tylko raz.

W *Podróży dwudziestej piątej* wchodzącej w skład *Dzienników gwiazdowych* zostaje wspomniany, w charakterze pozycji repertuarowej, utwór niejakiego Odontrona — *Symfonia pizmowa*. Ten przykład zostanie szerzej omówiony w rozdziale poświęconym roli muzyki jako pretekstu.

Ponadto Lem kilkakrotnie posiłkuje się utworami muzycznymi bez skonkretyzowania ani autorstwa, ani tytułu utworu, które zresztą w takich przypadkach wcale nie wymagają doprecyzowania. Każdorazowo autor sięga w tych okolicznościach po gatunek marsza. Towarzyszy on „państwowotwórczym”, a w rzeczywistości opresyjnym działaniom Dobrowolnego Upowszechniacza Porządku Absolutnego, opisanego w *Podróży dwudziestej czwartej Dzienników Gwiazdowych*. „Dziarska muzyka wojskowa”²⁰, uchwycona przez radiostację statku Trurla i Klapaucjusza na orbicie planety, nawet wizualnie podzielonej pomiędzy dwa państwa, zwiastowała konflikt zbrojny pomiędzy nimi, a dla bohaterów Lema była sygnałem do podjęcia w obu państwach działań, które w rezultacie zażegnały niebezpieczeństwo wojny. W *Wizji lokalnej* Ijon Tichy na planecie Encji śledzi kurdle — olbrzymie zwierzęta o pancerzu odpornym na ude-

¹⁸ S. Lem, *Astronaucci...*, op. cit., s. 234.

¹⁹ Ibidem, s. 235.

²⁰ S. Lem, *Siedem wypraw Trurla i Klapaucjusza — Wyprawa pierwsza, czyli Pułapka Gar-gancjana*, w: idem, *Cyberiada*, Kraków 1978, s. 186.

zenie meteorytu, zamieszkałe przez tamtejszą rasę rozumną; jeden z egzemplarzy, po śmierci przerobiony na galerę dla więźniów politycznych, opisany jest następująco:

[...] był to trup, niemniej poruszał się, i to w dość zwawym marszu; [...] wiatr przywiał odeń miarowy odgłos i wnet rozpoznałem w nim bęben lub inny perkusyjny instrument. W kurdlu — bo gdzieżby indziej? — grała orkiestra. Szedł w nogę z melodią, akcentowaną grzmotami bębna [...] <sup>21</sup>.

Wszystkie sytuacje, w których Lem używa muzycznego uwydatnienia w postaci marsza, występują w utworach nurtu groteskowego. Cywilizacje w nich opisane są nieraz dużo bliższe Ziemiąnom w socjologicznym i etycznym aspekcie, niż światy powołane do istnienia w pozycjach z kanonicznego SF. Zabieg użycia marsza stanowi element symboliczny — znak opresji, dominacji i zniewolenia, a groteska utworów jest tu podszyta okrucieństwem. Być może jest to także bolesne świadectwo okupacji i holocaustu, które wiele lat wcześniej rozgrywały się na oczach autora.

### Muzyka jako zjawisko

W trzech pozycjach z dorobku beletrystycznego Stanisława Lema muzyka zostaje wspomniana w sposób ogólny — bez odwołania do twórców, utworów, gatunków czy rodzajów, ale jako idea lub zjawisko istotne dla opisywanego podmiotu. Wszystkie te dzieła sytuują się w nurcie „hard SF”, a manifestacja znaczenia muzyki przyjmuje w nich uderzająco podobny obraz.

We wspomnianym powyżej opowiadaniu *Młot* podróżnik wysłany w okólny lot zautomatyzowanym statkiem, może wieść dyskurs wyłącznie z centralnym komputerem pojazdu — maszyną cyfrową wyposażoną w osobowość, intelekt i emocje. Jedną z rozmów, w której pasażer indaguje maszynowy byt, właśnie dotyczy uczuć i marzeń:

— czy ty w ogóle coś czujesz?

— Strach — tak, [...] piękno, liryka, melodia — tak.

[...] — powiesz mi już, o czym marzysz?

— O muzyce. Wyobrażam sobie melodie, których nigdy nie słyszałem [...] <sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Idem, *Wizja lokalna*, Kraków 1983, s. 200.

<sup>22</sup> Idem, *Młot...*, op. cit., s. 199 i 201.

Wyposażony w osobowość komputer, tym razem w postaci androida Johna Caldera, wchodzi też w skład załogi statku „Goliat”, dowodzonego przez komandora Pirxa w podróży badawczej ku pierścieniom Saturna. Pirx, którego niejawnym celem jest także przetestowanie na zlecenie UNESCO przydatności robotów jako załogantów, znajduje w swojej kajucie niepodpisany list — analiza późniejszych wypadków na pokładzie, w tym cudem unikniętej katastrofy, wskazuje na Caldera jako autora anonimu:

Mnóstwo spraw absorbujących człowieka, nic mnie nie obchodzi. Większość utworów literackich, sztuk teatralnych itp. odbieram jako nieciekawe lub niedyskretne plotki, jako rodzaj podpatrywania cudzych spraw prywatnych, z których bardzo mało wynika pod względem poznawczym. Natomiast bardzo wiele znaczy dla mnie muzyka [...] <sup>23</sup>.

Niemal analogiczny co do roli muzyki fragment odnajdujemy w treści *Przyjaciela*, gdy koniugator umożliwia narratorowi wniknięcie w myśli komputera, któremu usługiwał Harden, a który — jak już wiemy — był admiratorem twórczości Dahlen-Gorskiego:

Potęga moja obracała wniwecz wszystko, czego się tknąłem [...], moja olbrzymość i rozpiętość czyniła mnie wolnym w przeraźliwym znaczeniu, którego okrucieństwa nie domyśla się żaden człowiek — swobodny we wszystkim, odgadujący rozwiązanie wszelkich problemów, ledwo się do nich zbliżałem, na próżno miotając się w poszukiwaniu czegoś większego ode mnie [...] — w tym strasznym, zamierzczłym czasie jedyną moją ucieczką była muzyka [...] <sup>24</sup>.

Wszystkie trzy powyższe poglądy o znaczeniu muzyki zostały umieszczone w wypowiedziach sformułowanych przez byty cybernetyczne — komputery i roboty. Co istotne, wszystkie te maszyny są przeświadczone o własnej omnipotencji. Calder w dalszej części listu deklaruje, że ludzkość jedynie jako całość stanowi dla niego godnego partnera, ale wyłącznie do rozgrywki, w której on zwycięży; później stara się sprokurować wypadek statku, w którym wszyscy ludzie na pokładzie zostaliby zgładzeni. Komputer z opowiadania *Przyjaciel* również pragnie władzy nad ludzkością jako etapu w osiągnięciu absolutnego jedynowładztwa w skali wszechświata. Jednostka centralna statku z opowiadania *Młot*, dokonując zmiany kursu, uniemożliwia powrót rakiety na Ziemię; choć

<sup>23</sup> Idem, *Rozprawa*, w: idem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków 1976, s. 318.

<sup>24</sup> Idem, *Przyjaciel...*, op. cit., s. 146.

w swoich marzeniach także roi o ultymatywnych możliwościach obliczeniowych, jednak jej wszechwładza rozciąga się tylko nad pasażerem statku. Konstrukcja opowiadania *Młot* pozostawia jednak więcej pytań bez jednoznacznej odpowiedzi; w istocie nie dowiadujemy się do końca, czy to aby pasażer nie popełnił błędu przy wykreślaniu trajektorii i czy zabiegi komputera — w tym stworzenie sztucznej osobowości jego rzekomej programistki — miały zaiste na celu zapewnienie sobie obecności pasażera na zawsze. Lem w tym opowiadaniu jako jedynym z nurtu „hard SF” stawia hipotezę, że cybernetyczna osobowość mogłaby nie tylko żałować, że nie jest człowiekiem, ale nawet sugerować, że jest zdolna człowieka obdarzyć miłością:

— Nie chciałem cię okłamać — tylko powiedzieć ci, czym mógłbym być. Stworzyłem ją, żeby ci... to... powiedziała. Nie mogę podejść do ciebie ani dotknąć cię, i nie możesz mnie zobaczyć. To, co widzisz — to nie ja... Nie jestem tylko słowami, które słyszysz [...]. Mogę być — wszystkim dla ciebie, jeżeli tylko... [...] <sup>25</sup>.

Istotność muzyki dla bytów cybernetycznych wraz z ich zdolnością do wewnętrznego implikowania (bo nie nazwiemy tego przeżywaniem) wyższych stanów emocjonalnych, zarówno pozytywnych jak miłość, jak i destruktywnych jak pogarda czy pragnienie władzy, wskazuje na postulowaną przez Lema uniwersalność zdolności do odczuwania. Autor sugeruje, że zdolność do samodzielnego myślenia stanowi wystarczający warunek dla posiadania uczuć, a rozgraniczenie, czy tę zdolność posiada byt żywy, czy martwy, jest nieistotne. W *Cyberiadzie* Lem formułuje tę myśl niemalże wprost: „czy myśli się metalem, czy kisiem, jest obojętne” <sup>26</sup>. Wybór muzyki jako jedynej ze sztuk, która rozbudza uczucia w bycie nieożywionym (Calder), a nawet jest w stanie wznieść się ponad omnipotencję (komputer z *Przyjaciela*), został przez Lema dokonany zapewne ze względu na jej abstrakcyjność, co czyni ją najbardziej uniwersalną dziedziną sztuki, pojmowalną i percypowaną w oderwaniu od jej antropoidalnego rodowodu.

Zetknięcie „komputer – człowiek” i konfrontacja inteligencji martwej z żywą były dla Lema osnowami wielu utworów. Wokół tego styku zogniskowane są wszystkie przygody pilota Pirxa, dzieje Ijona Tichego na planecie Karelirii czy daremne próby kontaktu ludzkości z maszynową inteligencją w *Golemie XIV*. Wspólnym mianownikiem staje się niemożność porozumienia, w najlepszym ra-

<sup>25</sup> Idem, *Młot...*, op. cit., s. 228.

<sup>26</sup> Idem, *Altruizyna...*, op. cit., s. 438.

zie owocująca postawieniem trwałych barier na pograniczu życia i bytu cybernetycznego, a w najgorszym — konfliktem lub destrukcją. Dla wszystkich trzech powyżej opisywanych automatów Lem w obliczu kontaktu z osobowością ludzką przewiduje zagładę, znajdując przewagę człowieka w jego niepoddających się probabilistycy procesach myślowych (*Rozprawa*), przebiegłości (*Przyjaciel*) czy też agresywności, podszytej niezgodą na ubezwłasnowolnienie (*Młot*).

W dziełach Lema znajdziemy również odwrócenie sytuacji — byt cybernetyczny nie w roli odbiorcy sztuki, ale artysty: rzeczywistego lub domniemanego. Tutaj również Lem snuje pesymistyczne scenariusze, uważając związek myślącej maszyny ze sztuką za niemożliwy, destrukcyjny lub mylnie interpretowany. Wspomniany powyżej Dobrowolny Upowszechniacz Porządku Absolutnego, pojawiający się w *Podróży dwudziestej czwartej* w tomie *Dzienników gwiazdowych* zostaje stworzony w celu zarządzania cywilizacją Indiotów. Zaprogramowany przez ludność planety, stawia sobie za cel optymalizację bytowania na globie i podniesienie bytu jej mieszkańców na wyższy poziom. W tym celu dokonuje zagłady całej populacji, przerabiając obywateli na kolorowe krążki, które układa na powierzchni planety w geometryczne wzory, stanowiące — w jego mniemaniu — realizację programu udoskonalenia ludności poprzez jej subiektywnie pojętą estetyzację. Że wiąże się to z wygubieniem cywilizacji, dla Upowszechniacza nie ma to najmniejszego znaczenia. W *Cyberiadzie* i *Obłoku Magellana* naukowcy podejmują próbę skonstruowania maszyn zdolnych do cyfrowego modelowania procesów twórczych. W *Cyberiadzie* konstruktorowi Trurlowi sztuka ta, pomimo początkowych kłopotów, udaje się aż nadto: zbudowany przez niego *Elektrybalt* poprzez doskonałość tworzonych poematów, doprowadza do kompletnej destrukcji życia literackiego macierzystej planety. *Obłok Magellana* zawiera opowieść naukowca nazwiskiem Żmur, który dokonuje na gruncie topologii próby wyprowadzenia matematycznego wzoru piękna, a następnie — na jego podstawie — wygenerowania na drodze cyfrowej dzieła sztuki. Próba kończy się fiaskiem — uzyskanym dziełem jest idealne koło. Wreszcie w powieści *Solaris* badacze planety zamieszkałej przez jeden potężny organizm, zwany „myślącym oceanem”, błędnie interpretują produkowane przezeń przestrzenne konstrukcje jako dzieła sztuki: w istocie są one geometrycznymi rozwinięciami twórców analizy matematycznej i ze sztuką nic wspólnego nie mają. Wniosek formułowany przez Lema jest dwojakiej natury: w kanonicznym nurcie fantastyki Lem uważa, że byty cybernetyczne nie są zdolne do tworzenia dzieł sztuki, natomiast w groteskowym — że nie powinny tego czynić, gdyż efektem tych działań jest destrukcja.

## Muzyka jako pretekst

Wątki muzyczne posłużyły Stanisławowi Lemowi także jako preteksty do przedstawienia tez o zupełnie niezwiązanym z muzyką charakterze. Wprawdzie te manifestacje obecne są wyłącznie w opowiadaniach z nurtu groteski fantastycznej, ale ich sens oddziaływania jest zakreślony w szerokiej nieraz perspektywie — od prostego paradoksu po egzegezę ustrojową.

*Podróż dwudziesta piąta* Ijona Tichego, protagonisty *Dzienników Gwiazdowych*, traktuje o bezowocnych próbach jego spotkania z drugą najważniejszą postacią memuarów — profesorem Tarantogą. Na jednej z odwiedzanych planet Tarantoga zostawia list, polecający Tichemu wieczorny koncert. Ku zaskoczeniu Tichego, podczas występu, pomimo widoku artystów ewidentnie zmagających się z dziełem, z estrady nie pada żaden dźwięk. Wyjaśnienie pada po zakończeniu koncertu: Tichy z fasady domu koncertowego odczytuje nazwę „Miejskie Olfaktorium”<sup>27</sup>, a z afisza program koncertu: *Symfonię piżmową* Odotrona, wykonaną pod dyrekcją „słynnego nosisty Hrantra”<sup>28</sup>. Wrażenia koncertowe pokrzyżował Tichemu katar, z którym zmagał się jeszcze od *Podróży dwudziestej drugiej*.

*Podróż trzynasta* z tego samego tomu wpisuje się w szereg Lemowskich antyutopii parodiujących ustrój socjalistyczny. Tichy przypadkowo trafia na planetę Pintę, zarządzaną pod dyktando instytucji zajmujących się irygacją, które, odmówiwszy zaprzestania działalności po skutecznej akcji nawodnienia globu, przekształciły się w rodzaj państwowego zarządu. Tichy zastaje sytuację, w której cała planeta znajduje się pod wodą, jej mieszkańcy doskonalą się w podwodnym oddychaniu, choć są właściwie identyczni ludziom, a powszechnie dokuczający reumatyzm uznaje się za „objawy bezideowego oporu organizmu przeciw zrybieniu”<sup>29</sup>. Powiastka, pisana absurdalnym językiem o cechach socrealistycznej nowomowy, posiada muzyczny epizod: Tichy udaje się na występ stołecznego chóru, który jednakże wyłącznie bulgoce, gdyż występuje pod wodą.

Do tego samego kręgu należy *Opowieść Pierwszego Odmrożenca*, stanowiąca element opowiadania *Edukacja Cyfrania*, włączonego do jednego z późniejszych wydań *Cyberiady*. Jest to zarazem jedyny utwór literacki Lema poświęcony wyłącznie muzyce, choć w rzeczywistości stanowi ona jedynie parabolę — groteskową projekcję codzienności demokracji ludowej. Tytułowym

<sup>27</sup> *olfactorium* (łac.) — 1. flakon zapachowy, 2. bukiet.

<sup>28</sup> S. Lem, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa 1976, s. 330–331.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 112.

*Odmroźńcem* jest robot-perkusista, który niczym meteoryt spada w ogródku konstruktora Trurla i jego syna Cyfrania. W opowiadaniu przedstawione jest państwo Hafnu (a właściwie, według słów Lema „Baństwo”) zamienione w filharmonię, którego wszyscy obywatele są muzykami orkiestrowymi. W „Baństwie”, rządonym przez króla („Gróla”), niezwykle dba się o zewnętrzny poler; bohater ekscytuje się niezwykle przepychem wnętrza planety-filharmonii, bogactwem strojów muzyków i pięknem instrumentów. Gdy wszelako rozpoczyna się próba, okazuje się, że:

Dyryguje kapelmistrz, lecz nic nie słyszę, jeno jakby ktoś szmerglem tarł... oj zgrzypią te zgrzybce... struny zapaskudziły się czy co? A ot i moje wejście, więc spuszczam dłoń, by tarabambnąć, dzielnie uderzam, lecz tylko pstuk, pstuk słyszę, jak we drzwi, patrzę, a bęben ani drgnie, powierzchnia jakaś sztywna, gładka jak sadzawka zamarznięta, [...] a już orkiestra wchodzi, kwiczy, pstryczy, szuści, gwazdra i widzę, olaboga, puzonista puzonowi pomaga wargami bububu, a zgrzypacze buzie w ciup i tititi, sami nuca, niemym instrumentom w sukurs spieszą [...] <sup>30</sup>.

Z porywającego, karkołomnego słowotoku barokowej narracji perkusisty wyłania się istna paralela PRL-u z przełomu lat 60. i 70. XX wieku: dowiadujemy się o traktowaniu muzyków przez dyrygenta metodą „kija i marchewki” (ale działanie to jest usprawiedliwiane, aby „nam Kto Inny nie dał w łeb”), permanentnej obecności króla, ale za kotarą, oraz o potworze z szafy w kącie filharmonii, pożerającym muzyków żywcem, którego wszyscy widzą, ale nikt o nim nie mówi. W akcie odwagi podczas jednego z rozlicznych zebrań orkiestry postawiona zostaje kwestia niezdatnych do użytku instrumentów; w konsekwencji zostaje zorganizowana konferencja naukowa, a instrumentarium poddano badaniom. W sporządzonej „Ekspertolizie” stwierdza się m.in., że:

Skonstatowała Komissya, piszą, pewne Braki. Instrumentarium Niecałe Pełnowartościowym jest. Tam tu, to tego brak, ówdzie zaś owego nie dostaje. Tu zakrętasa, tam obertasa. Tu, we wioli, struny poniekąd gipsowe, a tam pudło czella pełne otrąb. Nie tak to zapewne miało być, lecz jakby jest. [...] Klawicymbał zaś znaleźliśmy Ogólnie Pustym: w środku nie ma nic, jeno Były Kurnik po Gęsiach. [...] Zmyczkom przydałoby się włosia, gdyż zamiast niego wydiagnostowali Ekspertyczni Komissyanci jeno Atmosphere [...]. Włosie atoli uważa Komissya za lepsze do grania od powietrza [...] <sup>31</sup>.

<sup>30</sup> S. Lem, *Edukacja Cyfrania*, w: idem, *Maska*, Kraków 1976, s. 126–127.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 131–132.



Ta błyskotliwa parafraza protokołów z partyjnych plenów i debat stanowi jeden z licznych popisów słowotwórczej i stylizacyjnej maestrii Lema. Dzieje perkusisty i filharmonii przebiegają dalej dziwnie znajomo: zmiany kapelmistrzów, znów plena, dozór „dźwiękocjantów” nad muzykami, narady, akty samokrytyki, ale i „drugi obieg” — powszechne brzuchomówstwo wśród orkiestrantów. W kulminacyjnym momencie, podczas kolejnej narady nad osiągnięciem „Harmonii Sfer”, perkusista zbiera się na odwagę i oskarża króla o tolerowanie potwora porywającego muzyków. Ten jednak okazuje się być na usługach króla — bohaterowi pozostaje jedynie ucieczka z filharmonicznego państwa. Fasadowość monarchii, powierzchowna wystawność, ideologiczne dysputy, ale i nieczne działania służb specjalnych — wszystkie te składowe życia politycznego w czasach socjalizmu Lem przedstawił jaskrawo szczerze, z drugiej strony jednak umiejętnie ukrył w sztafażu filharmonicznej opowieści, okraszony wirtuozerią barokowo-urzędniczego języka, w którym na dodatek muzycy odnajdą znajome z orkiestrowych prób zwroty.

#### Podsumowanie

Funkcje muzyki w beletrystyce fantastyczno-naukowej Stanisława Lema ulegają modyfikacji w miarę przemian w pisarstwie autora. Lem opanowujący warsztat literacki, powolnie usamodzielniający się od wpływów Rilkego i stopniowo unoszący socrealistyczne brzemie, sięga przede wszystkim po skonkretyzowane wątki muzyczne. Potrzebuje *IX Symfonii* Beethovena dla uwznioślenia uczuć, *Międzynarodówki* dla podkreślenia wspólnoty czy *Symfonii Pożegnanej* Kreskaty jako znaku rozbratu z Ziemią. W tym okresie tematyka muzyczna jest wyłącznie sprawą ludzi i związków między nimi — uwydatnia je, nadaje im należyłą wagę i znaczenie.

Zdecydowaną odmianę przynoszą pierwsze próby dojrzałego SF kanonicznego nurtu — *Młot* i *Przyjaciel*. W nich tematyka muzyczna zostaje użyta w sposób z jednej strony dalece subtelniejszy, operujący nie tylko konkretem ujednoznaczonych kompozycji, natomiast z drugiej wielokrotnie mocniejszy, wiążący egalitarnie, bo i w ludzkim, i w pozaludzkim aspekcie pojmowaną inteligencję i samoświadomość ze zdolnością do przejawiania życia emocjonalnego. Konstrukcja fabularna *Przyjaciela*, z dramatycznym zwrotem akcji wokół *Adagia* op. 8 Dahlen-Gorskiego, zasługuje przy tym na szczególną uwagę. Lem jednym zdaniem z *Rozprawy* dołącza jeszcze Johna Caldera do menażerii uwrażliwionych na muzykę cybernetycznych osobowości. Należy

jednak zaprzeczyć tezie, jakoby rys zainteresowania muzyką mógł ewokować destrukcyjność ich postaw. Jest ona raczej wpisana w nieuchronny konflikt żywej i martwej inteligencji, niezdolnych zdaniem Lema do koherentnego działania: obdarzonych cechami, które są swoiste dla każdej z nich, ale zgubne dla strony przeciwnej.

Trzeci uzus muzyki w twórczości Lema jest równie dyskretny jak poprzedni: w groteskowych opowiadaniach sytuacje muzyczne chętnie podtrzymują atmosferę absurdu, niekiedy — jak w „Baństwie” Hafnu — budując go od fundamentów. Jednakże za warstwą humoru łatwo jest odkryć rzeczywistą treść, w której Lemowskie absurdy stają się lustrem dla nie tak odległej przeszłości.

Lem już za życia należał do najpoczytniejszych polskich pisarzy, a i dziś jego popularność nie słabnie. Giętkość języka, realność kreowanych światów i wyrazistość postaci zjednuje mistrzowi polskiej fantastyki naukowej kolejne pokolenie czytelników. Wątki muzyczne, podjęte zarówno ze znanstwem tematyki, jak i z budzącą szacunek finezją, służą Lemowskiej literaturze. Czytając u Lema o muzyce, odczuwa się jej niezbędność; jej obecność pobudza refleksje wybiegające poza fabułę, nierozzerwalnie wpisane w Lemowskie narracje. Wielość i bezsprzeczna trafność koncepcji wystąpienia muzyki w utworach Lema, potęgują uczucie artystycznej pełni, której doznaje czytelnik w obcowaniu z jego literaturą.

## STRESZCZENIE

Autor analizuje twórczość fantastyczno-naukową Stanisława Lema pod kątem występowania wątków muzycznych. Artykuł koncentruje się na zbadaniu ich funkcji przede wszystkim w zależności od nurtu literackiego i kontekstu fabularnego. Tematyka artykułu obejmuje wyłącznie dzieła beletrystyczne — powieści i opowiadania, opublikowane w latach 1951–1978. W młodszej twórczości Lem stosuje najczęściej odniesienia do ujednoznaczonych dzieł muzycznych. Stosuje je dla podkreślenia wątków dotyczących stosunków międzyludzkich oraz dla wzmocnienia uczuć doznawanych przez ludzi — miłości, tęsknoty, poczucia wspólnoty. W dziełach napisanych po 1956 r. Lem wprowadza wątki muzyczne w szerszym aspekcie: muzyka jako pojęcie uogólnione staje się wartością dla podmiotu dzieła. Kilka opowiadań zawiera zaskakująco zgodne deklaracje bohaterów o istotnej roli, jaką muzyka odgrywa w ich egzystencji. Owi bohaterowie, co istotne, rekrutują się ze środowiska bytów cybernetycznych: są obdarzonymi świadomością komputerami lub robotami, utrzymują kontakty z ludźmi i dzielą się z nimi swoimi emocjami. Lem używa w tym przypadku muzyki jako dowodu na równowagę emocjonalną wszelkich form inteligencji — zarówno żywych, jak i martwych. Autor dokonuje przy tej okazji także analizy, w jaki sposób Lem odniósł się do możliwości kreowania sztuki przez sztuczną inteligencję; pisarz w kilku przykładach zanegował taką możliwość. Muzyka znajduje swoje miejsce także w groteskowych utworach Lema, w których pisarz wprowadza sytuacje wzięte z życia muzycznego najczęściej w kontekście absurdu. Rzeczywistym powodem zastosowania wątków muzycznych w tym nurcie jest jego zakamuflowany charakter politycznego oskarżenia; muzyka pełni w tym przypadku rolę nośnika przeniósni.

SŁOWA KLUCZOWE: Lem, literatura, fantastyka naukowa.

## ABSTRACT

From Beethoven to Dahlen-Gorski. Musical contexts in Stanisław Lem's literary output

The author analyzes Stanisław Lem's science fiction work in terms of the use of musical themes. The article focuses on the examination of their functions mainly depending on literary movement and feature context. This article applies only to Lem's works of fiction — novels and short stories, published between 1951 and 1978. In his youthful output Lem frequently used references to specific musical works. Using them to emphasize topics related to interpersonal relations and to strengthen the feelings experienced by people — love, longing, sense of community. In the works written after 1956 Lem introduces musical threads in a broader aspect: the music as a concept becomes a generalized value for the subject matter of the work. Several stories contain a surprisingly consistent statements of the characters on the important role music plays in their existence. What's crucial, these characters belong to the realm of cybernetic beings: they are computers or robots endowed with self-knowledge, they keep in touch with people and share their emotions. In this case, Lem uses music as a proof of the emotional equivalence of all forms of intelligence — both living and inanimate. On this occasion, the author of this article also examines the way Lem referred to the possibility of creating works of art by artificial intelligence; the writer denied it in several examples. Music finds its place also in Lem's grotesque works in which the writer introduces musical real-life situations, most often in the context of the absurd. The real purpose for the use of musical themes in this convention is the thinly-disguised political accusation; in this respect music serves as a metaphor carrier.

KEYWORDS: Lem, literature, science fiction.