

N. Katherine Hayles

Chaos jako dialektyka : Stanisław Lem i przestrzeń pisania

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (15), 5-29

1992

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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 rozróżnienie 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 rolę 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 jest 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 leż 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 esej zytułowanym *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” ojca⁷; 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 igrzać. Opowiada o zajściach, w których celowo wystawiał się na ryzyko, jakby po to, by wypróbować swe możliwości przetrwania w świecie rządzone 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 piórem¹¹; 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, wielopoziomą 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 poddaminowuje 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 twórców). 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 — stronicę, brulion, 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 pokretnych 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 ż 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 jest 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 rozróżnienie pomiędzy racjonalizmem Lema a jego „skłoną 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 w pierw *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 „antibiografia”) wybitnego matematyka, Piotra Hogartha. Jak sugeruje naukowa podbudowa powieści, *Głos Pana* znacznie od *Cyberiady* silniej podlega wewnętrznym prawdom 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 zauważył, jak bardzo cała twórczość Lema naznaczona jest poczuciem klaustrofobii, jak podsztyta jest „ciągłym podejrzeniem, że pozornie rozległy Wszechświat, który nas otacza, jest w istocie wielką, ludzającą 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 *Cyberiad*y 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 uprawomocnić 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 zamacają, 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, Klapauczusz 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, wytrzapki, 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 zasada 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. Próbuje ukazać Trurlowi korzyści 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, zignorawszy 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 przestrzeń, w których chaotyczny nadmiar rozpraszających działań i słów pozostaje w równowadze z zamkniętymi, opresywnymi strukturami tyranii. Gdy tylko równowaga odchyła 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 Wyprawa 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, wpływać 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 eksperymentu, czyby się czasem

²⁸ Subtelna analizę drogi, na której wzięte ogólnie powieści Lema stały się „cybernetyczne”, zawiera artykuł Roberta M. Philmusa: *The Cybernetic Paradigms of Stanislaw 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 stronik zajęłoby wyjaśnienie w pełni związków pomiędzy etyką a językiem, które wynikają z tej niedużej książki. Jako przykład owej złożoności rozpatrzmy „Doktrynę niedziałania”, podsuniętą wprawdzie 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 obojętną. „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 „gwiazdny 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 ciągnięciami?”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 sobie³³, 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 gwiazdnym 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 małe, 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 niesprawdzonymi 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 schwytny zostaje w pułpkę 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 chęci 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 „chylkiem, 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 spletają 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. Bolesnie świadom otwartości, jaką owa zagadka wprowadzi do tekstu, Hogarth próbuje to zrekompenzować, włączając co się tylko da do swej opowieści: „nie wiem, co w ludziach Projektu zdecydowało 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 niepocholebnych, 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, odślaniający sekrety nieznanne 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 osiagają 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 wymóc 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 boi się 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 zognioniałej 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 wprawdzie, że przypadek może być sposobem zwalczania 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 zmieniała 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 ultimatywną 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 podejrzenie 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 należytej uwagi. Jak zaznaczyłam wcześniej⁴², 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.*