

# Stanisław Lem

---

## O niekonsekwencji w literaturze

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (17), 13-36

---

1974

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

# Szkice

*Stanisław Lem*

## **O niekonsekwencji w literaturze**

### **I**

W piątym numerze „Tekstów” 1973 pisałem, że powieść *20 000 mil podmorskiej żeglugi* zawiera dwie wersje kapitana Nemo. Jedną *explicite* — bohatera bez skazy, drugą zaś *implicit*e — męczyciela załogi, bo z dodawania wymiarów statku figurujących w tekście wynika, że marynarze pędzili w kubryku życie na stojąco.

W następnym numerze „Tekstów” Andrzej Zgorzelski replikował, że załozde było całkiem wygodnie, bo „logika świata fikcji, ukształtowanie bohatera, tła, akcji wymagają nieraz pozornych niekonsekwencji, które nie są rzeczywistymi lapsusami, o ile mają swoją określoną funkcję w całości tekstu”. Zgorzelski opiera się na opiniach Tynianowa i Goethego. Powiada też, że nie krytykuje dzieła poprawnie ten, kto wnioskuje w oparciu o tekst po to, aby dowiedzieć się czegoś takiego, czego ów tekst *explicite* nie zawiera.

Ponieważ większość krytyków nagminnie robi to, czego zabraniają Zgorzelski i Goethe, przyszła mi

Logika świata  
fikcji

do głowy okropna myśl, że *licentia poetica* obejmuje, o czym nie wiedzieliśmy dotąd, również działalność krytyczną. Krytyk wykracza poza tekst bądź nie wykracza wedle tego, jak mu się podoba i nie ma w tym żadnego lapsusu, ponieważ chodzi o niekonsekwencje pozorne, co mają swoje funkcje w całości recenzji. Powiedzmy jednak dla uspokojenia ducha, że to żart. Sprawa niekonsekwencji w literaturze zasługuje na poważniejsze potraktowanie. Aby urządzić się na teoretycznym przedpolu zaczę od tego, że koherencja dzieła w samej rzeczy zrelatywizowana jest do instancji wyższej w literaturze niż logika, mianowicie do paradygmatu gatunkowego. Paradygmat ów powstaje historycznie i zmienia się z upływem czasu. Jeśli dzieło porządnie „siedzi” w gatunku, wolno wykraczać poza jego tekst wnioskowaniem, o ile dopuszcza to norma paradygmatyczna. Ponieważ jednak w literaturze i krytyce mamy oprócz synchronii diachronię, można, jeśli pominąć współczynnik czasu i rodzaju, zestawiać w naszym przedmiocie pary dyrektyw sprzecznych. Na przykład:

Dyrektywy  
przeciwstawne

1. „Te same sprzeczności tekstu nie mogą być mu poczytywane raz za błędy, a raz za zasługi”. — „Właśnie, że mogą”.
2. „W utworze realistycznym nazwiska bohaterów nie powinny jawnie sygnalizować naczelných cech ich charakterów”. — „Właśnie, że powinny”.
3. „Autorowi nie wolno przeinaczać ze strony na stronę bohatera, chwilowo wyprostować garbatego i obdarzyć go mistrzostwem w bokserskiej młócce, żeby mógł powalić antagonistę zgodnie z całościowym morałem narracji, że zwycięża racja sprawiedliwa”. — „Właśnie, że wolno”.

I tak dalej.

Przypadek pierwszy zachodzi względem dzieł zrazu nie docenionych, a potem wynoszonych pod niebo. Historia literatury roi się od odpowiednich przykła-

dów. Co do trzeciego, utwór taki można by napisać, co prawda tylko jako groteskowy. Ale powiedziałem przecież, że sprzeczność dyrektyw powstaje kiedy pomijać współczynnik czasu i rodzaju. A zatem pomijać go nie można.

Spektrum gatunków nie jest liniowe. Możemy jednak dla uproszczenia przyjąć jego linearność i wtedy rozpostrze się nam od reportażowego realizmu do poezji. Co się tyczy uprawnień autorskich, pasmo ich, równoległe do naszego widma, rozciąga się od postawy fizyki po stanowisko prestidigitatora. Realiście wolno mniej więcej tyle, co fizykowi. Wolno mu dokonywać wszechmożliwych eksperymentów w warunkach dowolnej izolacji, przy arbitralnie sporządzonych warunkach brzegowych i granicznych, ale nie wolno mu przy tym oszukiwać. Na przykład pomagać magnesom niteczkami, kiedy nie przyciągają jak należy. Natomiast zręczność prestidigitatora ograniczeniom takim nie podlega. Różnica ta, przełożona na język epistemologii, oznacza, że od pokazów fizyka nie tylko wolno, lecz konieczne trzeba odwoływać się do pozalaboratoryjnej rzeczywistości. Natomiast od pokazów prestidigitatora można się odwoływać jedynie do tego, czego uczą w szkole sztukmistrzów. Realizm ma nam sprawdzać świat, poezję sprawdza tylko poezja.

Stąd różne bywają przyjemności w krytyce. Rozkosze, jakie miewa krytyk z realistycznym tekstem, są całkiem innej natury niż zimne satysfakcje, jakich dostarcza hermeneutykom antypowieść. Ale te rozkosze nieraz są podszyte udręką.

L. Grzeniewski (por. *Drobiazgów duch wspaniały i powietrzny*) widział już Wokulskiego w opałach, bo to pan Stanisław i panienek z półświatka nie tykał, i żony ani myślał choćby przez sumienność zadowolić, i fertycznej wdówce, co się miała ku niemu, przepuścić. Ponieważ zaś był w gorącej wodzie kąpany („gryzłbym ją” — dyszał), pozostawała tylko alternatywa fatalna w obu członach: albo Wo-

Realizm to  
prawie fizyka

Winy Prus  
czy Wokulski?

kulski onanistą, albo Prus autorem pruderyjnym. Na szczęście znalazły się w *Lalce* trzy literalnie słowa o rozpuszcie Wokulskiego w Paryżu, które uratowały zarazem potencję kreacyjną autora i płciową bohatera.

Choć to może i śmieszne, wyznaję, że odkrycie tych trzech słów przyjąłem z ulgą, ponieważ Prus *powinien* był pamiętać także o tej stronie rzeczy (ale ja w *Powrocie z gwiazd* nie pamiętałem). Brak tych słów popycha ku domniemaniom uwłaczającym postaci lub jej twórcy — *tertium non datur*. Realizm to nie tylko prawa, lecz i obowiązki. Sfera płciowa nie może być objęta klauzurą milczenia, o ile stanowi palenisko utworu. A tak jest przecież w *Lalce*. Potencja nie jest czymś takim, co można na dwadzieścia lat zawiesić, a potem, gdy ucichnie marsz Mendelssohna, wyjąć jak miecz z jaszczura. O tym, że bohater używał serwetki, a nie palców i w buciakach, a nie na bosaka wkraczał do salonów, nie trzeba mówić, bo to się samo rozumie. Lecz tamtej sprawie należała się przynajmniej jakaś furtka, jeśli nie opis. Tymczasem, skoro się już powiedziało, że kobiety przez próg nie puścił, że od każdej chętnej opędzał się niczym Józef od Putyfary, wykluczenia te tak osaczyły ze wszystkich stron Wokulskiego, że Prus *musiał* choć trzema słowami pospieszyć mu na ratunek; był już czas! Gdyby Wokulski zniknął nam zmierzchem z oczu, gdyby miał coś do ukrycia, tego by starczyło — jako poszlaki. Jak napisałem kiedyś, spierając się z pewnym amerykańskim krytykiem, recenzent to nie oskarżyciel, lecz obrońca dzieła, ale taki, który nie ma prawa kłamać, wolno mu tylko przedstawiać fakty w najkorzystniejszym świetle. Więc i Verne nie musiał nam pchać w oczy dokładnych wymiarów Nautilusa i jego salonów. Skoro to jednak zrobił, wypadało pamiętać i o kubryku. A kiedyśmy to powiedzieli, możemy przejść do teorii.

Recenzent  
uczciwym  
adwokatem

## II

Za niekonsekwencje utworu literackiego będziemy uważali: 1) wykroczenia przeciw logice jako sprzeczności w sensie rachunku zdań, 2) sprzeczności antynomialne w rozumieniu logiki semantycznej oraz 3) naruszenia znormalizowanej paradygmatycznie narracji. Wykroczeniom tym czy naruszeniom nie należy apriorycznie przypisywać wadliwości. Człowiek na przykład powstał dzięki kompleksowemu naruszeniu gatunkowego wzorca pramałpy.

Dla pamięci powtórzmy, że wszelka paralogiczność i „parafizyczność” jest zrelatywizowana do gatunku. Inaczej: naczelna jest w literaturze natura świata przedstawionego, a nie — realnego. Z powyższym zastrzeżeniem: skrajnia amplitudy czynnościowej sięga od niekonsekwencji budujących utworów, poprzez niekonstruktywne, lecz konieczne, aż po burzące go ze szczętem.

Najłatwiej określić sprzeczności logiczne i semantyczne jako nieswoiście literackie. W logice pojmujemy pod sprzecznością stosunek pary zdań, z których jedno przeczy drugiemu, a też taką własność zbioru zdań, że można zeń wyprowadzić parę zdań sprzecznych. Niesprzeczny jest zbiór, z którego sprzeczności wyprowadzić nie można.

Antynomię tworzy taka para zdań, że każde jesteśmy zniewoleni przyjąć. „Człowiek jest ssakiem” i „człowiek nie jest ssakiem” to para zdań sprzecznych, lecz nie antynomialnych. Antynomia pozbawia nas swobody refutacji. „Pewien Kreteńczyk rzekł, że wszyscy Kreteńczycy kłamią” to antynomia, gdyż wprowadza w znane błędne koło.

Za najciekawsze mam sprzeczności konstruuujące. Jednym z ambitniejszych zakusów literatury jest chęć dorównania Panu Bogu stwarzaniem światów, które nie byłyby plagiatowymi powtórkami Bożego produktu. Kreowanie „innego świata” zasadza się

Dorównać  
Panu Bogu

na konsekwentnym uprawianiu określonych niekonsekwencji, czyli na odstępstwie od danych empirykologicznych, urastającym w system (zazwyczaj wewnętrznie sprzeczny bądź antynominalny, którą to własność ukrywa się albo eksponuje podług artystycznego celu).

Przed kandydatem na stwórcę stoją otworem dwie drogi. Albo przekształca co najmniej jeden bazowy parametr naturalnego świata, czyli działa *explicite* (np. zmienia własności czasu lub entropii, jak powiemy). Albo też stwórca milczy o tym, co i jak pozmieniał, i prowadzi narrację tak, żeby świat w niej przedstawiony odchylił się od rzeczywistego. Żeby okazał się doń niesprowadzalny — a zarazem (to bardzo ważny warunek!) żeby nie mógł się pokryć z żadnym światem standardowej imaginacji. Repertuar wyimaginowanych światów obejmuje ontologię wiary, baśni, mitu oraz snu. Sen najtrudniej wykluczyć, bo wszak potrafi naśladować „wszystko”. Lecz i na to są sposoby (drobiazgowość, bo rojenia senne raczej takie nie są; oschła rzeczywistość, bo głębin snu pochodzą z piętrzenia się potencjałów uczuciowych; wielkie zdarzenia toczące się w bezmiarach przestrzeni i czasu, bo pole widzenia snu jest zazwyczaj wąskie itp.).

Inne światy

Czytelnik nawet otrząskany z literaturą jest stworzeniem leniwym. Przez bezwładność usiłuje włożyć czytane w tę przedziałkę genologii, która zdaje się mniej więcej odpowiednia. Więc trzeba go z inercji uporczywie wytrącać! Tylko wtedy bowiem, dzięki kolejnym wykluczeniom (to jednak ani mit, ani baśń, ani sen, ani realność!) diagnoza suwerenności świata stworzonego okaże się nieuchronna. Co prawda na taką diagnozę stać nie byle kogo — zazwyczaj konstytuuje się ona dopiero po długiej serii kontaktów światostwórczego dzieła z czytelnikami. Lecz tej kwestii, jako należącej do socjologii odbioru, tutaj nie tykam.

Zmianą bazowych parametrów uniwersum, wy-

konywaną *explicite*, nałogowo para się *science fiction*. Najlepiej widać to w jej chronomocyjnej prowincji. Jak już o tym pisałem, zmiana parametru czasu — nadająca mu odwracalność — konstituuje nowy wszechświat, w którym logikę spotykają rzeczy okropne. Implikacja tautologiczna „jeśli Jan obcuje ze swą matką, to Jan jest kazirodcą” traci wartość prawdy, choć jest analityczna, kiedy Jan uda się w przeszłość i pocznie z obcą kobietą samego siebie. Ponieważ nie była jego matką, gdy z nią obcował, nie był kazirodcą. Jak widać, Kosmos z chronomocją dopuszcza zamknięte koła kauzalne, czyli takie skutki, co są własnymi swoimi przyczynami, a zatem uprawomocnia *creatio ex nihilo*.

Kiedy czas  
zwycięża  
logikę

Do czego może służyć konstrukcyjnie tak mocna paradoksalność? W SF jest zwykle autoteliczna: zostaje podkreślona, żeby szokowała czytelników. Ponadto moc autorów usiłowało wprowadzaniem dodatkowych hipotez, co do natury chronomocji zracjonalizować paradoksy kauzalno-logiczne tak, żeby świat z podróżami w czasie pokrył się jednak z naszym światem, co się wszakże nikomu nie udało i na pewno się nie uda. Paradoksalność tkwi bowiem w rdzennej strukturze takiego świata i można ją najwyżej kamuflować czy eskamotować. Wtedy jednak niekonsekwencje narracji służą zamaskowaniu bazowej niekonsekwencji ontycznej świata przedstawionego.

Takie właśnie formalne gry uprawia SF na tym polu. Ich sensy antropologiczne są nikłe lub żadne zgoła (gdyż oprócz zadziwienia nic przecież nie wynika z tego, że ktoś płodzi samego siebie, a jeszcze bez partnerki, o ile między poszczególnymi ekskursjami w czasie zdążył zmienić płeć). SF wymija szanse refleksji antropologicznej na tym terenie, bo tkwią one w groteskowych zastosowaniach chronomocji, SF natomiast z właściwą sobie niedojrzalnością dąży do śmiertelnej powagi, a nie do ironii czy satyry (z rzadkimi wyjątkami).



Polemika  
Lema  
z Lemem

W jednej z podróży Ijona Tichego usiłowałem zaprzęgnąć chronomocję do prac złośliwych, czyniąc Tichego dyrektorem XXVII-wiecznego instytutu, który ma zhumanizować, wyporządzić etycznie i estetycznie oraz upostępować ziemskie dzieje powszechne interwencjami chronomocyjnymi odpowiednio skierowanymi w przeszłość. Ponieważ jednak w samym instytucie panuje bałagan, intryganctwo i nieudolność, optymalizacja doprowadza historię do wyglądu znanego dobrze z podręczników szkolnych. W nadziei, że nikt się o to na mnie nie pogniewa dodam, że „wydajność semantyczna” mojej „chronomocyjnej historiozofii” jest w opowiadaniu dość niska. Można było, chcę powiedzieć, włożyć w narrację daleko więcej jądów adresowanych do natury człowieka i do natury dziejów, niż to zrobiłem. Wspominam o tym, by podkreślić, że dany we właściwej mu topologii świat kontradiktoryczny — jakim jest tutaj chronomocyjny — swoją strukturą nie przesądza niczego oprócz nieuchronnych kontr-empirycznych i antynominalnych zderzeń. Kolidacje takie zachodzić muszą, a już od pisarza zależy, do czego je zaprzęgnie w sferze całościowych sensów utworu.

Przed opuszczeniem pierwszego regionu światostwórstwa, parametrycznego i eksplicytnego zarazem, godzi się rzec parę słów o twórczości Ph. Dicka, która stanowi sferę przejścia w obszar literatury „normalnej”.

Ten przypadek graniczny wymaga małego wprowadzenia. SF nie podaje chronomocyjnego uniwersum za bytowo rozłączne z naszym. Utrzymuje tylko, jakobyśmy się na razie nie umieli dobrać do technik, eksploatujących odwracalność czasu, latentną we wszechświecie. Niekonsekwencja jest tutaj rozszczepieniem wewnątrzgatunkowego stanowiska. Z jednej strony SF głosi programową podległość racjonalizmowi i przyrodoznawczemu empiryzmowi, więc tym samym zobowiązuje się nie wykroczać

z danego Kosmosu. Jednakowoż z drugiej strony, ponoszona ambicjami i niedokształceniem, zaciera granicę między tym, co stanowi nie rozpoznane dotąd własności *tego* wszechświata, a tym, co stanowi własności, których temu światu nie można choć ze żdziębem wiarygodności przypisać.

Na mieliznach tej niekonsekwencji, która udaje, jakoby nie było różnicy między odkryciem nieznanych cech znanego świata a wyjściem z niego w świat zupełnie inny, osiada mnóstwo dzieł SF, ponieważ kanon gatunkowy żąda dostarczenia zwykle w epilogu „naukowych wyjaśnień” zaszłych dziwów. Autorzy płaczą się w tych zeznaniach, bo szkoda im zarówno cudów irracjonalizmu, jak i triumfów instrumentalizmu. Jakoś nie przychodzi im do głowy, że należy po prostu postulować zmianę relacji „instrumentalizm — ontologia” taką, żeby powstały techniki, *nadające* bytowi własności, jakich wcale dotąd nie miał. Nauka nie ma na razie uprawnień ani do ataku, ani do obrony „postulatu pantokreacyjnego”, więc jest względem niego neutralna. (Wiary nie mogą być względem niego neutralne, gdyż implikuje konkurencję ze Stwórcą. Lecz dogmatyki można by tak przetransformować, żeby w końcu postulat ten zaakceptowały, co może nastąpi, jeśli dojdzie do wdrożenia owej, dziś mrzonką będącej, techniki.)

Powyższy dylemat SF można także przekraczać inaczej, a to wówczas, kiedy się nie powiada wyraźnie, co w bycie pochodzi z Natury, a co z Kultury (tj. jakie składniki „mieszanki bytowej” utworzyła *Natura naturans*, a jakie *Natura transfigurata*). Popada się wtedy w inne niekonsekwencje, co prawda o tyle mniej naganne, że ich rola konstruuująca wizję staje się wtedy naczelna, więc co najmniej usprawiedliwiona. Właśnie Ph. Dick zajmuje się światóstwórstwem, udaremniającym rozróżnianie pomiędzy faktami a artefaktami egzystencji. Jego światy tworzą bogate spektrum koszmarów. Wspólny im

Możliwość  
pantokrea-  
cjonizmu

jest postępujący zrost jawy z majaczeniem, fatalny przez to, że diagnozy stanu rzeczy (jawa czy zwid) zdobywają pewność po to, by tym okrutniej runąć. Dominantą światów Dicka jest żywioł rozkładu, niejako — rozpedzona monstrialnie, ślepo buszująca entropia, przeżerająca nawet czas, przy czym w głównym ciągu dzieł Dicka każda książka stanowi inne wcielenie lawinowej agonii.

Katastrofizm  
immanentny

Rzecz nie ma nic wspólnego z sążnistym spisem końców świata, jaki namolnie powiększa *science fiction*. Nie o to idzie, że słońce eksploduje, ziemia się pali, pęka, tonie, że ludzie tracą płodność, miejsce do życia, powietrze, że wybuchają wszystkie bomby itp. Idzie o to że rozkład leży w naturze rzeczy i rozprzestrzenia się jak zaraza, bo taki jest świat; nie dlatego, że przybyli Marsjanie pod okienko, pukają wirusy itp. Właściwie Dick nadaje tylko działającym powoli, skrytym i dlatego w codzienności niedostrzegalnym tendencjom entropijnym świata — monumentalny rozmach, przyspieszenie, pełne groźnej (ale i poczwarnie komicznej) ekspresji. Wprowadzając w niszczącą grę, której tempo narasta w toku akcji, także narzędzia cywilizacyjne (techniki halucynogenne, telepatyczne itp.), doprowadza do przemieszania obłędu materii i konwulsji techniki.

Gdy zważyć, jak się nam już wyszczerbiła wiara w doskonałą dobroć instrumentalnego postępu, pomysł Dicka — takiego zrostu natury z kulturą, fundamentu z instrumentem, który nabiera gwałtowności nowotworu — nie wydaje się czystą fantasmagorią.

W osnowie światów Dicka mogłaby spoczywać wizja kosmosu bezintencjonalnego, to znaczy nieosobowego, który swym mieszkańcom nie życzy wprowadzie ani dobrze, ani źle, lecz jednak stronnego, gdyż posiada własności pułapki zastawionej na rozum praktyczny; pułapki pozwalającej ovladnąć sobą, ale tylko tak, że się to zawsze w końcu skrupi

na zwycięzcach. Chodzi o pułapkę z opóźnieniem, która zrazu obsypuje Prometeuszów łaskami. Dopiero na niebotycznej wysokości, skąd nie ma odwrotu, zatrzaskuje ich w sobie, żeby nie wiedzieli nawet czy sami zawinili klęskę, czy też była nieuchronna.

Klęskę cywilizacyjną zwykło się utożsamiać fałszywie i wąsko z regresem do minionej fazy dziejów, choćby jaskiniowej czy zwierzęcej. Ale koncepcja, którą mam na myśli, dotyczy rozwoju poczwarniejącego na wysokościach, niezdolnego odwołać się do czegośkolwiek naturalnego, ponieważ chodzi o pojęcie anachroniczne. Może być przecież tak, że potęga, jaką daje coraz głębsze owładnięcie zjawiskami, wyrodnije w karykaturę instrumentalnego ideału. Zarazem zaś nie ma na tej drodze innego odwrotu niż przez szczyt, który trzeba osiągnąć nie z woli, lecz z bezwładności cywilizacyjnego ruchu. Ogólniki takiej filozofii przyrody można wypełniać rozmaicie imaginowanymi treściami. Trudno powiedzieć, czy ta właśnie wizja — trzęsawiska wiedzy — prześladuje Dicka, bo zbyt skutecznie rozpętał swoje chaosy, a jeszcze utopił je w malignie. Toteż nie wiadomo, co jest w nich płodem zrakowaciałych technik, a co zwidem umysłu, doprowadzonego do paranoi ciśnieniem egzystencji w zatrważająco skomplikowanej maszynie środowiska. Nie wiadomo co jest majakiem techniki, a co techniką majaków.

Dick nie jest przewodnikiem po swoich światach; robi raczej wrażenie zbląkanego. Jego powieści idą nierówno, halucynacyjnymi zrywami, skażone kiczem i melodramatycznością, które obracają misteryjność w mistyfikację a dramat w awanturę. Zdają się przecież prawdziwe, o ile prawdziwa jest myśl, że postęp techno-cywilizacyjny nie gwarantuje bytowego i że dziejowa relacja obu może być zmienną, niezależną od człowieka. Te pełne kiksów powieści są przecież wizjonerskie, pozwalają bowiem włożyć w hasło „szok przyszłości” treść konkretnych

Odwróć...  
do przodu

Tragiczna  
tajemnica  
u Dicka

przeżyć (oczywiście nie w sensie jakiegokolwiek prognozy, lecz tylko zdumiewającej Inności).

*Casus* Dicka odznacza się szczególną ironią. Amatorów *science fiction* pociąga w nim to, co podniejsze — typowy dla gatunku, łatwo sięgający gwiazd rozmach. Za złe mają mu to, że niczego nie rozwiązuje, lecz płacze właśnie, że nie dopowiada i nie tłumaczy „naukowo”, pozostawiając czytelnika na pobojuwisku zasnutym niejasną aurą tragicznej tajemnicy. Potworne zrosty technik halucynogennych z rezurekcyjnymi nie przysparzają też Dickowi zwolenników poza gettem SF, bo tam odstręcza od niego tandeta gatunkowych rekwizytów. Poklasku za murami getta dorobił się zacny, choć artystycznie mierny, letni Vonnegut.

Nie pora jednak ani miejsce, by wyklócać się o sprawiedliwszą ocenę dzieł zrodzonych w podejrzanej okolicy. Dość na tym, żeśmy naszkicowali światostwórcą metodę Dicka. Jest ona w niejednym pokrewna aleatoryzmowi, bo jednoczy takie kategorie, które zdrowy rozsądek każe trzymać trwale rozłączone. Jest więc konsekwentną w niekonsekwencjach.

Światostwórstwo, wyrastające z pnia fantastyki, zwanej naukową, nosi na sobie jej piętna — pochodne scjentyzmu oraz instrumentalizmu. *Science fiction* przeszła, skrótowo mówiąc, drogę od chowu wsobnego po hybrydyzację małowartościową wskutek lichego doboru w nowych związkach egzogamicznych. Przeszła mianowicie od amatorszczyzny bajdurzących w zadufaniu inżynierów — przez naiwne próby utopii i schematyzm kosmicznie rozdymanych mitów amerykańskiej kariery — do dzisiejszego baśniopisarstwa, złożonego z anachronicznych i brutalizowanych infantylnie snów o potędze. Bajania te, w rdzeniu intelektualnie jałowe, nurzane są w popłóczynach ekspresjonizmu czy innych izmów, a po wierzchu inkrustowane pseudoscjentyficznym żargonem zbiorowo wykoncypowanym. Trudno tedy

Dzisiejsze  
bajanie SF

rzec, co lepsze — dawniejszy chów wsobny, czy dzisiejsza pretensjonalność. Jakkolwiek związki SF ze sferą poznania zawsze były nieprawe i skażone farsowymi nieporozumieniami, przecież usiłowała ona, choć głucha, wsłuchiwać się w naukę, co w końcu zaangażowało ją w problematykę przyszłości. Prawda, że kulawo; lecz jedno bodaj pojęła: to mianowicie, że technologia jest już zrosnięta z cywilizacją na śmierć i życie. Co prawda sposoby, jakimi ten fakt objawia, nie sprzyjają jego uwierzytelnieniu. Ale rolę jego głosiciela przejął dziś świat, w którym żyjemy... Jeśli (błuznię) pominąć sprawy artystyczne, ta orientacja SF pozostanie jej zdobyczą. Albowiem inwazja usamodzielniających się narzędzi w kulturę będzie trwała, temat literacki zaś, wyzbyty współczynnika technopochodnego, prędzej czy później okaże się tematem czysto bajkowym.

Tymczasem trend światostwórczy, któremu dał początek Kafka, trend, który znalazł kontynuatorów w antypowieści i pokrewnych typach twórczości, wziął rozbrat z taką postawą. Wynika to nie tylko z radykalnej odmienności zainteresowań czy światopoglądów pisarzy. Także z wyjściowo przynajmniej bardzo silnej odmienności stawianego kreacji zadania.

Światostwórstwo, którego Kafka był prekursorem, buduje autonomiczną rzeczywistość jako niezbędną przesłankę wypowiedzi. Nie jest świat tej fikcji tożsamy z rzeczywistością nawet w szczątkowych pretensjach; nie jest też czysto mentalny w swojej substancji niczym sen bądź majaczenie. Jego ontyczny status można określić uciekając się tylko do nomenklatury informatycznej. Idzie o sporządzenie takiej wersji bytu, która w całości będzie stanowiła aparat sygnalizacyjny, nastrojony na określone przesłanie — aparat dlatego konieczny, gdyż żadnym innym, mniej suwerennym bytowo środkiem, nie da się zakomunikować danego przesłania. Jest to więc świat znaczący, lecz niekoniecznie w sposób alego-

Znaczenia  
niealegoryczne

Świat  
na jedną  
okazję

ryczny, albowiem nad światem alegorii rozpościera się — niczym niebo nad ziemią — układ jej zaadresowań do realności. W przypadku idealnym alegoria posiada klucz tak dokładnie działający, jak klucz do szyfru. Stosując go, można przyporządkować wszystkim istotnym elementom fikcji odpowiednie zjawiska czy problemy autentyczne. Otóż sama zasada owej rozdzielności (ziemi — utworu alegorycznego i nieba — konstelacji jego adresów) uległa dzięki Kafce unieważnieniu. Czasem powiada się, że ten tryb światostwórstwa umożliwia konstruowanie sytuacji modelowych, że jest z tym trochę jak z eksperymentem, któremu nieodzowna jest swoista sztuczność podłoża, a też warunków brzegowych i granicznych. Można też powiedzieć, że chodzi o świat stworzony na jedną okazję: po to i tylko po to, aby coś w nim zaszło takiego, że owo zajście, razem z tym światem, będzie pełniło funkcję komunikatu. Jednakże można też utrzymywać, że autonomia tej kreacji posunięta jest jeszcze dalej. Mielibyśmy wtedy nie jakowyś komunikat-świat, lecz po prostu fikcjonalną rzeczywistość w stanie kulminującej suwerenności. Powtarzam tę ostatnią wersję lojalnie, chociaż się z nią nie godzę w przeświadczeniu, że suwerenność prawdziwie doskonała, jeśli osiągalna, musi się równać całkowitej niezrozumiałości, która przekreśla sens przedsięwzięcia.

Gdy już mniej więcej wiemy, jak ta ewolucyjna linia pisarstwa wygląda, spytajmy, jak się w niej działa. Właściwie pisałem już o tym w eseju przedstawiającym krytycznie teorię fantastyczności Todorova i nie chciałbym się powtarzać. Więc tylko dla porządku i całkiem zwięźle: pragmatyka tej kreacji musi mieć dwie rzeczy na oku jednocześnie. Należy upewnić czytelnika w tym, że świat przedstawiony nie jest fragmentem znanego mu, realnego świata. W tym celu trzeba sukcesywnie udaremniać mu orientację, inercjalnie ciągnącą ku takiemu ujednoznacznieniu czytanego, które zwiemy swojskością

miejsca i czasu. Równocześnie środki, wytrącające czytelnika z wygodnego rozpoznania swojskości, nie mogą go ogłuszyć i zatumanić do tego stopnia, żeby zupełnie stracił kontenans i zniechęcony albo odłożył książkę, albo powodowany snobizmem ślepo zawierzył ekspertom poręczającym świetność utworu. Tekst działa więc tak, że dostarcza wyznaczników kierujących odbiorcę w różne a niewspółwykonalne strony naraz. Można prześledzić tę robotę np. na *Przemianie*. Zaczyna się ona niczym realistyczna narracja środowiskowa, aż tu bohater zmienia się w robaka. Gdyby szło o konwencję baśniową lub fantastyczno-naukową, można antycypować reakcje bliskich przeobrażonego bohatera. Powinni wszak osłupieć, zdjąć grozą, zdziwieniem i szukać pomocy (w bajce — u czarodzieja, w SF — u naukowców). Lecz nic z tego. Jak widzimy, za jedną „niekonsekwencją” (przemianą w robaka) podąża następna — „niewłaściwe” zachowanie otoczenia.

W utworze, któremu intencja światostwórcza jest obca, rola niekonsekwencji przedstawia się zupełnie inaczej nawet wówczas, kiedy są dla niego konstytutywne. Przykładem może być dość błaha nowelka E. A. Poego *Okulary*. Młodzieniec krótkowzroczny, lecz przez ambicje nie noszący szkieł, od pierwszego zamazanego spojrzenia zakochuje się w damie ujrzałej na sali teatralnej i ze wszech sił dąży do ożenku, po którym na jej nalegania nakłada okulary. Okazuje się, że jest to jego przybyła z Francji praprababka. Osoby z towarzystwa, co pomagały w ożenku, urządziły tylko komedię pozorów; te zaś, które nic nie wiedziały, przedadresowały zachwyty młodzieńca do towarzyszkii starej damy, jej uroczej krewnej. Opowieść roi się od niekonsekwencji. Skoro bohater tak fatalnie widział, to czym właściwie zauroczyła go obca kobieta i to jeszcze przez całą szerokość sali teatralnej? Jeśli mógł się dokładnie napawać jej wizerunkiem na wręczanej miniaturze, czemu z tejże nikłej odległości nie rozpoznał należycie twarzy wie-

Naukowiec —  
czarodziej  
z SF



kowej kochanki w czasie *tête à tête*? Jeśli taki zakochany, to jakże mógł, ledwie włożywszy szkła, wykrzyknąć: „ty stara wiedźmo!” Lecz te sprzeczności fizjologiczne, psychologiczne i sytuacyjne były naturalnie konieczne, gdyż bez nich nie powstałoby całe *qui pro quo*. Narracja potyka się na nich; ważniejsza będzie jednak uwaga, że nawet gdyby potrafiła wyminąć je najrzęczniejsz, zawsze w końcu chciała je zasłonić i unieważnić.

Poe i Kafka

Niekonsekwencje utworu takiego jak *Przemiana* są innego rodzaju. Nowela Poego zdobywa pewną sprawność *mimo* swych sprzeczności; opowiadanie Kafki powstaje *dzięki* nim. Pierwsze są istotnie „niekonsekwencjami pozornymi”, domagającymi się od czytelników taryfy ulgowej, przymrużenia oka. Drugie żadnych sprawdzeń się nie boją i, co więcej, *muszą* zostać dobrze rozpoznane, bo temu, kto ich nie dostrzeże, *Przemiana* nie powie tego, co miała powiedzieć.

Model światostwórstwa przez wprowadzenie w percepcję sprzeczności znajdujemy w dziedzinie złudzeń optycznych. Jeśli wewnątrz eksperymentalnego pokoju ukształtuje się tak, żeby oko nie mogło uspołnić jednoznacznie postrzeganego, obserwator ulega szczególnej chwiejności. Ściany, sufit, okna i drzwi sprzeczają się z prawami perspektywy optycznej. Pokój jest mocno trapezowaty, lecz prezentuje się patrzącemu od wejścia jako kwadratowy. (Ponieważ obiekty bliższe względem obserwatora czyni się nadmiernie małymi, a odleglejsze umyślnie się powiększa, przez co dostarczają oku mylących danych o swych rzeczywistych proporcjach.) Obserwator, patrząc na dwu ludzi stojących w przeciwległych kątach, odnosi wrażenie, że jeden jest olbrzymem a drugi karzełkiem. Jeśli natomiast doskonale zna te osoby i wie, że są normalnego wzrostu, odruchowo dokonuje poprawki ich rozmiarów, a wtedy niepokojącym zmianom podlega całe widziane wnętrze. Krzywo zwisa sufit, wykoślawione są futryny

okien, drzwi. Ustabilizowanie obrazu staje się niemożliwe. Patrzący oscyluje między wersją olbrzyma i karzelka w pokoju zwyczajnym i wersją dwu normalnych ludzi w pokoju niewiarygodnym. Wypadkową jest poczucie zmiany praw, jakim podlegać zwykło widziane — jak gdyby nie mogło stanowić fragmentu zwyczajnego świata. Budowanie tekstów, udających zupełną autonomię względem rzeczywistości, także zasadza się na porażeniu standardów naszej recepcji — tyle, że semantycznych, a nie optycznych.

Kontradyktoryczność tekstu jest wszakże własnością stopniowalną w sposób ciągły. Może się zatem nasilać w kolejnych dziełach tego samego autora. Pod tym względem wczesne i późne utwory Parnickiego wykazują narastający gradient usprzecznień, ich swoistą eskalację. Pod względem „wytrzymałości odbiorczej” na dawkę aplikowanych kontradycji czytelnicy mocno się między sobą różnią. Dlatego ci sami krytycy, którzy wyrażali uznanie wcześniejszym powieściom Parnickiego, odmawiali go czasem jego dziełom późnym. Jego kreacyjna metoda nie zmieniła się jednak w sposób zasadniczy, a tylko uległa amplifikacji.

Trzeba też dodać, że zachodzi obiegowo nie uwzględniana różnica pomiędzy absurdem a nonsensem. 'Absurd to wyrażenie sprzeczne, lecz sensowne (Maria jest bezdzietną matką). Można zrozumieć, o co w nim idzie, jakkolwiek idzie o niemożliwość. Nonsensem to wyrażenie nieskładne jako niespójne i nieuspójnialne — czyli niezrozumiałe. Można rzec „*credo quia absurdum est*”, gdyż można uwierzyć w cudowne współzajście sprzeczności (niecudowne zachodzi w podróżach po czasie). Nie można jednak uwierzyć w nonsensem, czyli w nie wiadomo co. Dla zdań prostych i ich niewielkich koniunkcji rozróżnianie pomiędzy absurdem a nonsensem jest łatwe; natomiast wobec utworów, będących pod względem logicznym

Parnicki  
eskaluje

Labirynty:  
kołowy  
i splełany

bardzo długimi koniunkcjami zdań, rozróżnianie takie może się okazać niewykonalne.

W każdym razie Kafka, który stał u początków tego kierunku beletrystyki, nie usprzeczniał silnie samego tekstu. Współuprawniał raczej kolidujące wykładnie wielofragmentowych znaczeń. Droga od Kafki do Parnickiego to stopniowe przechodzenie od labiryntu kołowego do labiryntu splełanego.

### III

Z kolei powiemy kilka słów o typologii niekonsekwencji tekstowych, które najchętniej nazwalibyśmy sprzecznościami konstruującymi. Wiemy już, że oprócz konstruujących jawnie, używa pisarz sprzeczności kamuflowanych, czyli takich, które winny — jak w *Okularach* Poego — ujść uwadze czytelnika. Jeśli jej bowiem nie ują, mogą ulec przekwalifikowaniu w niekonsekwencje burzące, czyli w zwykłe przejawy narracyjnej niedolności. Literatura tradycyjna знаła tylko te drugie i o nich tylko mówił Goethe (cytowany przez Zgorzelskiego). Niemiecki Olimpijczyk pragnął je przede wszystkim *usprawiedliwić*, podczas kiedy nowożytnie pisarstwo awansowało sprzeczności do roli głównych dźwigarów światostwórczej kreacji. Użyteczne pisarsko niekonsekwencje mogą być rozmaitej mocy. Najsilniejsze są sprzeczności w rozumieniu logiki bądź semantyki logicznej. Słabsze powstają od ekwiwokacji. Najśłabsze wreszcie są kulturowej, więc pozallogicznej natury. Przedstawimy je kolejno, jakkolwiek pokrótce.

O sprzecznościach logicznych była już mowa; są narzędziem peryferyjnym, właśnie ze względu na ich intensywność widoczną w przykładach z *science fiction*.

Za semantyczne nie będziemy uważali tylko sprzecznych w rozumieniu logiki predykatów, lecz także

powstające wskutek rozmyślnego stosowania ekwiwokacji. Ekwiwokacja to zachodząca przy rozumowaniu zmiana sensu, przydawanego słowom. Może ona, ale nie musi doprowadzić do kontradiktoryczności. Trudno zajmować się całym tekstem o takich właściwościach, niechaj nam więc wystarczy przykład dany jednym zdaniem: „Te zwłoki są nie do zniesienia”. Można je rozumieć trojako: 1) nie sposób wytrzymać obecności jakiegoś trupa, 2) nie da się znieść nieboszczyka z pewnej wysokości, 3) niezdolne są odwlekania (czegoś).

Można wynaleźć kontekst uspojujący wszystkie trzy sensory naraz. Będzie nim na przykład taki: ten, kto zabił najgrubszego człowieka świata, nie może sam pozbyć się trupa i narzeka, że współnik-kunktator, co miał mu w tym pomóc, nie przybywa. Kontekst ten budujemy, by pokazać, że różnoznaczność zdania wcale nie musi prowadzić do sprzeczności, tj. do wykluczania się nietożsamyh sensów. Lecz kontekst, rozogniskowujący owe sensory, może wreszcie doprowadzić do wyniknięcia sprzeczności. Stanie się tak np. wtedy, gdy „zwłoki” będą raz oznaczały w tekście „odwlekanie”, a raz — „trupa”. Wartość naszego przykładu jest ilustracyjna logicznie, a nie beletrystycznie. Kreacja poszukuje sprzeczności konstruujących dzieło podług generalnych nastawień wyjściowych, a nie wedle czysto lokalnej „dziwności” czy też „malowniczości” zbitek sensorych, zawartych w skłóconych z sobą zdaniach. Nie w tym sęk, żeby na następnej stronie mechanicznie przeczyć temu, co się rzekło na poprzedniej. Semantyczne sprzeczności znajdujemy często w dogmatyce wiar religijnych. W buddyzmie Zen na przykład figury paradoksalnych kontradiktorycznie sylogizmów, budujących zwięźle jak porzekadła absurdu, pełnią daleko ważniejszą rolę aniżeli sprzeczności w chrystianizmie. Jednak ze stanowiska logicznego i tam ich nie brak, bo np. jest sprzecznością powiadać, że trzy osoby są jedną osobą.

O ekwiwokacji

Funkcje paradoksu

Struktura utartego (dzięki religii na przykład) paradoksu może posłużyć za kreacyjną matrycę, podobnie jak struktura absurdalnego dzieciennego wierszyka. Obie mamy nieścieralnie odcisnięte w pamięci, przez co nawet niewyraźnie echowa ewokacja stwarza osobliwe współbrzmienie emocjonalne (Miłosz mówił o „magiczności” spływającej na każdy tekst, ułożony w kształt dzieciennego wierszyka). Nie wchodzimy dokładniej w podobne uszczegółowienia, nie zajmujemy się bowiem pełną strategią kreacji, a tylko niektórymi jej instrumentami. Niemniej wydaje się nieodzowna uwaga, że pisarze nie posługują się narzędziem kontradycji świadomie, niejako poszukując sensowych zderzeń tekstu, wewnętrznych kolizji, ku którym zmierzaliby z zaplanowaną perfidią. Pisarz nie może zastosować taktyki antynomizacyjnej z podobnym wyrachowaniem, z jakim mógłby jej użyć dowódca w bitwie. Ten ostatni potrafi obmyślać mające fortele, mając na oku szyki zgrupowanych wojsk, podczas kiedy pisarzowi, otwierającemu rozgrywkę, te szyki dopiero powstają pod piórem, idąc w rozsypkę bądź w autonomię podług tego, czy mu źle czy dobrze poszło. Jednym słowem, poziom kreacji nie jest poziomem pełnej racjonalizacji. Teoria pozwala wykrywać zasadę zorganizowania dzieła w retrospekcjach, lecz niczym nie wspiera tych, co mają jeszcze przed sobą pusty papier. Narracja może też wykorzystywać inne rodzaje sprzeczności — słabsze zarówno ód logicznych, jak i semantycznych — któreśmy dotąd wymienili. Mogą to być sprzeczności poetyk literackich, wykluczające się w sensie kulturowym tak, jak ucałowanie kogoś z dubeltówki wyklucza równoczesne kopnięcie całowanego w kostkę. Gdyby jednak dojść miało do podobnego ekscesu, jego nieumiejęscowialność w gotowej przedziałce obyczajowych zachowań uczyni go osobnym znakiem, którego sens będzie w utworze niepospolity (sławetne ugryzienie ucha przez Stawrogina jest z tej parafii). Sprzeczności kultu-

Inne  
sprzeczności

rowe to po prostu zachowania lub modalności wypowiedzi niewspółwykonalne, ponieważ „nie do przyjęcia”. Jeśli poetyka opisu jest liryczna, to nie jest skatologiczna; jeśli pokazuje cnotę, to nie sposobem zohydzającym itp.

Są to oczywiście sprzeczności pozalogiczne, wywołane odpowiednimi zakazami w życiu i normatywizmami w literaturze. Źródło ich stanowi hierarchia wartości i tabuistycznych norm społecznych oraz skryształizowany historycznie układ kreacyjnej paradygmatyki. Lecz znamy już modalnościowy *incest* w beletrystyce, który szokuje i właśnie tym zwraca na siebie uwagę. Dlatego robi wrażenie podniosła wulgarność jako styl patetycznego hymnu w pornograficznym opisie (książki Henry Millera) lub dorabianie najwstrętniejszym zboczeniom — wysokich, programowo filozoficznych uzasadnień jako kategoryczny imperatyw zbrodniczej perwersji (u de Sade'a).

Układa się więc nam taka hierarchia typów: sprzeczności najsilniejsze — logiczne — są narzędziem kreacji specjalistycznym, konstytuującym absurdalność (która może być upozowana na paradoks jako żart, bądź też na „powagę”, np. jako „uzasadniona naukowo” chronomocja w SF). Semantyczne służą piśmarstwu na rozległym froncie, stwarzają bowiem labirynty znaczeń, których przemierzanie przynosić może swoistą aurę Tajemnicy. Dostarczają one nie-raz nowożytnego odpowiednika mitu, ponieważ mit jest grą wyzbytą strategii wygrywającej w tym samym sensie, w jakim nie może być takiej strategii dla pana K. w *Procesie*. Tu i tam toczy się pościgowa gra partnerów, nierównych siłami i wiedzą. Jeden jest zawsze niedocieczony niczym Bóg Augustiański, drugi zawsze wydany na łup tajemniczych intencji pierwszego. Konstruująca „mimikrę mitu” rola sprzeczności polega na tym, że wprowadza czytelnika, w ślad za figurami akcji, w nieprzekraczalny *circulus vitiosus*. I wreszcie najsłabsze sprzecz-

Namiastki  
mitu

ności — sprzeczności narracyjne, amalgamaty dotąd odpychających się poetyk — są dziś polem szczególnie intensywnej eksploatacji.

Z przełamywania barier między nie skrzyżowanymi poetykami zrodziły się już nowe konwencje. Strategia takiej antynomizacji jest silnie agresywna. Ten, kto działa w tym porządku, musi bowiem szukać nowych ofiar w poetykach jeszcze niedogwałconych, skoro efekt każdego „znieprawienia” czy „kazirodztwa” prędko wietrzeje, nadając niejaki rozgłos tylko dziełom prekursorskim. Dlatego dyrektywą tej twórczości jest „dopaść i spaskudzić to, czego nikt jeszcze dopaść nie zdążył”. Najwolniej ulatnia się szokorodny efekt zderzenia poetyk najodleglejszych w przestrzeni estetyczno-kulturowej. Powstaje tak prawo eskalacji i współzachodzącej inflacji znaczeń, a tym samym — wartości, które coraz jawniej stają się paradoksalne, powstają bowiem z niszczenia wartości innych — tradycyjnych mianowicie. Intensyfikacja takich poczynań (poszukiwania czystości jeszcze niezdeflorowanej) pochłoneła na naszych oczach niewinne bajeczki dla dzieci, bo je poprzera-biano na pornografię.

Parodia  
Sade'a

Jako pozycję szczytową wymieniłbym *Histoire d'O Pauliny Reage*, swoiste *pendent* do dzieł de Sade'a. Jest to jednak coś więcej niż połówka masochistyczna przystawiona do sadystycznej, jaką stanowi dzieło osławionego markiza. Jest to bowiem historia wielkiej miłości, potęgowanej wielkością upodleń doznawanych od ukochanego. Te z postaci de Sade'a, co uległy konwersji na wiarę libertyńską, niczym niewinne dziewczę z *Filozofii w buduarze*, oddają się wyuzdaniu z gorliwością właściwą neofitom, jednocześnie zatracając wszelką uczuciowość wyższą. Natomiast bohaterka Pauliny Reage tym mocniej kocha (nie — pożąda), im haniebniej prostytuuje ją kochanek. Nie ma granicy poniżeniu! Nakazane i spełniane przez bohaterkę akty, jak rozwarcie ud nawet w czasie snu, będące symbolem totalnej uleg-

łości płciowej, czynią z niej własność rozkochaną w poniewierającym właścicielu. W powieści jest zresztą stosunkowo niewiele obscenów, a konieczne są raczej omawiane niż opisywane. Utwór istotnie uwierzytelnia możliwość wzejścia uczuć, zwanych wyższymi, z tego, co mamy za ostatnie poniżenie.

Jest on zresztą antywerystyczny także w banalny sposób. Dziewczyna, maltretowana tak bezustannie jak „O”, nie mogłaby — okryta ranami i bliznami — stanowić atrakcyjnego obiektu dla lorda Stephena, wykwintnego dandysa, który zboczone kopulacje poprzedza estetyczną kontemplacją (w czym także, notabene, przejawia się wymyślna dysonansowość poetyk). Gdyby nie ów nieustanny cud, dzięki któremu bohaterka przechodzi cało przez udręki niczym fakir przez płomienie, powieść obsunęłaby się z atmosfery buduarowej w obozową, aby ukazać prawdziwy, niestety, koszmar izby przyjęć jakiegoś doktora Mengele. Feniksowa natura bohaterki jest niemożliwością potrzebną, idzie bowiem o duchowy efekt zadawanych udręczeń, a nie o ich skutki fizjologiczne, które naruszyłyby subtelność palety psychologicznej. Autorka nie chce bowiem zrezygnować z estetyczności; na odwrót, kanon estetyczny ma okazać taką rozciągłość, żeby fornikacje (z ich duchowym okolem) uległy wyeksponowaniu jak klejnoty na atłasie. Wzajemny dystans poetyk — lirycznej i obscenicznej — wzbogaca utwór kontrastującymi tonacjami.

De Sade był niekonsekwentny inaczej: nierozmyślnie i pozaestetycznie. Jego skatologiczną narrację, wyradzającą się w rzeczowe, oschłe wyliczanie kto, jak, któredy, z kim, wiele razy, przerywają oracje zdyszanych koprofagów, uzasadniających teoretycznie to, co zrobili i co zaraz jeszcze zrobią, bez oglądania się na prawdopodobieństwo sytuacyjne i niezamierzony efekt komiczny krasomówstwa nad kloaką. Estetyczność pełni u de Sade'a funkcję przyprawy; jest po to, żeby zbrodnia czuła się należycie uhono-

Sade inaczej  
niekon-  
sekwentny



rowana. Piękno jest do rozszarpania, jak wszystkie inne akcesoria orgii. Zresztą de Sade był beztalentem i ekspresję zawdzięczał furii zboczenia, a nie artyzmowi. Właśnie dlatego *Historia O* jest bardziej gorsząca. Stanowi ona wyjątek z reguły, albowiem stręczenie do promiskuityzmu niepokalanych tradycyjnie poetyk dostarcza zwykle tylko taniego szoku jako namiastki wartości.

\* \* \*

Czym są konstruujące niekonsekwencje literatury? To wartości, poświęcane w imię wartości innych. Ponieważ aksjometria porównawcza jest mrzonką paru fanatyków optymizmu poznawczego, opłacalności takich poświęceń nie można zmierzyć. Jakiśmy widzieli, najpłodniejsze kreatywnie niekonsekwencje są skierowane na światostwórstwo. Trudno jednak znaleźć prace, poświęcone temu zagadnieniu. Jak sądzę, dlatego, że literaturoznawstwo trwa dziś pod urokiem nauk ścisłych, którym zazdrości precyzji badawczej. Otóż pomysł, żeby z antynomii czy kontradycji płynęły jakieś korzyści, może się od nauk ścisłych spodziewać tylko słów zgrozy i potępienia. Dlatego ta płodna otchłań jest omijana i przez literaturoznawców, ze szkodą dla pisarstwa, które może urastać w siłę sposobami niedostępnymi dyskursywnej myśli.

Tych kilka uwag nie było zgruntowaniem rzeczowej czeluści, tylko wskazaniem jej niezbadanych głębin. Pragnąłbym, by zostały zrozumiane jako zachęta do dalszych zstąpień w piekło paradoksu. Kto wie bowiem, czy nie zgotuje ono literaturze ważnych niespodzianek?

Płodna  
otchłań  
antynomii

Marzec 1974 r.