

Wprowadzenie. Podstawowe konteksty podejmowanego problemu

Nie odbywają się wprawdzie kongresy futurologiczne, ale lemologicznych jest coraz więcej. Fenomen autora *Solaris* w ciągu ostatniej dekady emanuje szczególnie intensywnie – inspiruje i pisarzy, i badaczy.¹ W ramach konwentów miłośników fantastyki i podobnych przedsięwzięć, włącza się refleksję o Lemie w obieg popkultury.² I nie tyle powodem tego ostatniego faktu jest olbrzymi zakres problematyki podejmowanej przez autora *Niezwykłego*, co wizualność jego tekstów. Przemiana świata w obraz, zdaniem Heideggera jest główną ideą nowoczesności³, dotyczy - używając określenia Ryszarda Nycza - „doświadczenia nowoczesnego”⁴; to dominujący wektor współczesnej kultury.⁵

1Efektem takiego zainteresowania jest chociażby antologia *Głos Lema*, pod red. Michała Cetnarowskiego (Warszawa 2011). W ciągu ostatniej dekady ukazały się dwa wydania wszystkich dzieł Lema – wydawnictwa Agora oraz Wydawnictwa Literackiego. Jeśli chodzi o książki naukowe poświęcone pisarzowi w ostatnim dziesięcioleciu, na uwagę zasługuje z pewnością książka Agnieszki Gajewskiej z 2016 roku *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* (Poznań 2016). Nieco wcześniej obrazowości powieści autora wizji lokalnej książkę poświęcił Maciej Dajnowski (*Lem – pejzażysta. Szkice z motywy*, Gdańsk 2010), w podobnym duchu, choć bardziej eseistycznie ujął temat Wojciech Michera: *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa 2010. W tym samym roku wizualnym aspektem przekładów powieści poświęcono książkę Elżbiety Skibińskiej - *Kolory Solaris we francuskim przekładzie, w: Lem i tłumacze*, pod red. E. Skibińskiej i J. Rzeszotnika, (Kraków 2010). Ciekawą próbę spojrzenia na twórczość Lema z perspektywy mitopoetyki podjęła również Marta Kładź-Kocot: *Dwa bieguny mitopoetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna Ronda Reula Tolkiena i Stanisława Lema* (Bydgoszcz 2012). Z pewnością znaczący wpływ na doprecyzowanie badań poświęconych Lemowi w ostatnich latach wywarło opublikowanie korespondencji pisarza ze Sławomirem Mrożkiem (*Stanisław Lem. Sławomir Mrozek. Listy 1956-1978*, Kraków 2011) oraz tłumaczem Michaeliem Kandelem (*Sława i fortuna. Listy Stanisława Lema do Michaela Kandla 1972-1987*, Kraków 2013); w pracach naukowych z ostatnich lat cytuje się też często książkę syna Stanisława Lema (T. Lem, *Awantury na tle powszechnego ciężenia*, Kraków 2009). W 2017 roku Andrzej Wasilewski książkę pt. *Teoria literatury Stanisława Lema* poświęcił tylko eseistycy, w której Lem wyraża poglądy na temat twórczości literackiej. Swoistym podsumowaniem stanu obecnej lemologii jest wydana w sierpniu 2017 roku biografia autorstwa Wojciecha Orlińskiego (W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej Ziemi*, Wołowiec 2017). W tym samym roku (2017) ukazał się też zbiór tekstów sytuujący Lema w recepcji współczesnych twórców science fiction – *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, pod red. M. Wróblewskiego, Toruń 2017. To oczywiście wybór książek o autorze *Edenu* od roku 2010. Wraz z ujętą na końcu bibliografią pozwala jednak ów wybór umieścić niniejsze rozważania w szerszym kontekście.

2W Krakowie funkcjonuje konwent skupiony tylko na postaci Lema – Lemcon.

3 W. Frąć, *Świat – obrazem?*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury*, pod red. E. Wilka, I. Kolasińskiej-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 38.

4 E. Wilk, *Technologia wobec nowoczesności. Na marginesie pytań Heideggera*, w: *Nowa audiowizualność...*, dz. cyt., s. 31.

5Niestety w bardzo nikłym stopniu pojawia się Lem w podstawie programowej języka polskiego w szkołach średnich. Fakultatywnie wspomina się w klasach trzecich liceum o *Solaris* lub o *Wizji lokalnej*. Na drugim i trzecim i czwartym etapie edukacyjnym (klasy 4-6, gimnazjum, a obecnie klasy 7-8) zdarza się polonistom wspomnieć o *Bajkach robotów*, *Kongresie futurologicznym*, czy krótkich fragmentach wybranych opowiadań. W kontekście jednak całej podstawy refleksja o najpopularniejszym polskim pisarzu na świecie jest znikoma. Nie poprawiła tego stanu obecna reforma

Niniejsza praca próbuje uchwycić te kategorie wyobraźni widoczne w dziełach Stanisława Lema, które są przestrzenną i wizualną dominantą kompozycyjną. Być może powtarzalność pewnego strukturalnego algorytmu światów przedstawionych zarysowuje główny kontur lemowego – wypełnionego bibliotekami - kosmosu. Inspiracja do określenia kategorii badawczych z jednej strony wynika z faktu, że wizualność dzieł Lema szczególnie intryguje najnowszą lemologię (por. przypis 1), po drugie z powodu braku podjęcia fundamentalnego w takich badaniach zagadnienia: relacji przestrzeni i światła – głównych konstruktów wizualnych modeli.

Brakuje rzeczowych analiz typów światła funkcjonujących w polskiej literaturze. Powody są zapewne dwa – po pierwsze jest to problem zaanektowany przez refleksję o poezji. Na brak precyzyjnych terminów i skategoryzowanego aparatu krytycznego przy badaniu powieści, zwrócił już uwagę Michał Głowiński.⁶ Po drugie kategoria światła i jego relacje z przestrzenią (konstruktami, modelami wizualnymi) to zagadnienie wyjątkowo pograniczne i intertekstualne – od metafizyki średniowiecznej i historii religii do współczesnej fizyki, od symbolu ognia w ujęciach Bachelarda i Eliadego do geometrycznych, wizualnych, filozoficznych i technologicznych konceptów filozofów miasta.

W filozoficznej refleksji o świetle trud uporządkowania idei podjęła w 2014 roku Paulina Tendera, proponując podział na ujęcia filozoficzne, teologiczne i artystyczne.⁷ Prawdopodobnie jedyną zaś książką, która problem typologii światła osadza na gruncie polskich rozważań literaturoznawczych (w ujęciu monograficznym – skupionym na wierszach Czesława Miłosza) jest tekst belgijskiego polonisty Krisa Van Heuckeloma.⁸ Belg – określając z kolei najważniejsze w kulturze zachodniej teksty o „okulocentrycznym paradygmacie”, wskazuje przede wszystkim na książkę amerykańskiego historyka idei Martina Jaya – *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*.⁹ To właśnie Jay jako pierwszy we współczesnej refleksji odtwarza dualistyczny średniowieczny podział na *lux* – światło percypowane zmysłowo (odbite) i *lumen*: światło duchowe, mistyczne, sakralne.¹⁰ Do nieprecyzyjności tego rozróżnienia (odtworzenia) jeszcze powrócimy. Zdaniem Heuckeloma kluczową postacią w europejskiej refleksji nad światłem odegrał też niemiecki filozof Hans Blumenberg: myśliciel ten – wychodząc od założeń

edukacji.

6M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej. Prace wybrane*, t.1, Kraków 1997, s. 36.

7P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.

8K. Van Heuckelom, „Patrzeć w promień odbity”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.

9Tamże, s. 12.

10Tamże, s. 13.

platońskich i neoplatońskich - zaproponował tezę, iż tradycja europejska bazuje na „języku światła”.¹¹ Związane to jest z połączeniem geometrii i światła w antycznych budowlach – np. w świątyni boga Amon-Re w Karnaku, świątyni w Karli w Indiach, Hagi Sophii w Bizancjum, a szczególnie Panteonie w Rzymie. Historycy rzymscy opisywali Panteon jako budowlę obrazującą doskonałość Boga, który objawia się w postaci słońca (wpadając przez umieszczony w centrum kopuły *oculus*). Mistyczny wymiar osiąga Panteon, dzięki połączeniu światła słońca z doskonałością bryły – kuli.¹² *Oculus* redukuje światło wysokie (słońce) do światła niskiego (promień we wnętrzu); poddaje nieograniczony blask słońca prawom matematyki i czasu. Świetlisty (święty) słup światła mistycznie przenika ze sfery *sacrum* do *profanum*, spycha wertykalizm do ludzkiego horyzontalizmu.

W nieco zakamuflowanej wersji wraca ten motyw m.in. w *Solaris* Lema. Planeta (kula uzależniona od światła słonecznego, co eksponowane jest już w nazwie ciała niebieskiego) wpisuje się w szereg znanych od starożytności sakralnych wyobrażeń absolutu. Fenomen sfery eseistycznie ujął Jorge Luis Borges w *Kuli Pascala*.¹³ Autor *Biblioteki Babel* rozpoczyna śledzenie losów przemian metafory kuli od idei Ksenofanesa z Kolofonu, który w szóstym wieku przed naszą erą próbował przekonywać Greków, że Bóg jest kulą. Wieczną kulą. Platon w *Timajosie* kulę uznawał za bryłę najdoskonalszą. Ciekawą analogię do *Solaris* odnaleźć można w myśli Empedoklesa z Agrigentum: w jego obrazie stwarzania świata elementy ziemi, wody, powietrza i ognia tworzą kulę bez końca, „okrągły *Sphairos*, który raduje się w swej kolistej samotności”.¹⁴ Borges wymienia dalej m.in. Alain’a de Lille’a (XIIIw.), ostatnią księgę Pantagruela (tu: Bóg - „intelektualne koło, którego środek jest wszędzie, a obwód nigdzie”), wizję Dantego (dziewiątą sferę wokół Ziemi stanowi utkane ze światła *Empireum*). W dobie baroku zaczynają dominować uczucia strachu i niepewności wynikające z poczucia zagubienia w kuli wszechświata. Najpełniej ten lęk wyraża Blaise Pascal, który wracając do metafory kuli, nadaje jej „inną intonację”, wypełnia strachem, inkrustuje zwątpieniem.¹⁵ Okrągła przestrzeń, centralna oś, lustra, światła: oto rudymentarne konstrukty Lemowych światów przedstawionych. Genialny Golem XIV, tłumaczący działanie ludzkiej myśli sięga właśnie po metaforę kuli i odbić:

¹¹Tamże, s. 14.

¹²K. Wlazło-Malinowska, *Światło jako element budujący wymiar duchowy przestrzeni sakralnych w krajobrazach naturalnych i kulturowych*, „*Sacrum w krajobrazie. Prace komisji Krajobrazu Kulturowego*”, nr 17, Sosnowiec 2012, s. 151.

¹³J. L. Borges *Kula Pascala*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1976, nr 2 (26), s. 177.

¹⁴Tamże.

¹⁵Tamże, s. 179.

Wędrując po kuli można ją okrążyć nieskończenie, można kołować bez granic, chociaż kula jest przecie skończona. Także myśl, wypuszczona w powyższym kierunku, nie napotyka granic i poczyną kołować w samoodbiciach.¹⁶

Wyobrazeniowy prymat geometrii i światła w konstrukcjach fabularnych powieści, sytuuje Lema jako klasyka. To tendencje bardzo zauważalne m.in. w antycznej myśli architektonicznej. Zbigniew Herbert pisał, że „świątynie greckie żyją pod złotym słońcem geometrii”, a w architekturze najważniejsze jest podporządkowanie proporcji części i całości określonego modułowi (to myśl rzymskiego Witruwiusza). Dwie tezy zawarte w ostatnim zdaniu metaforycznie rekapituluje problemy opisywane w pracy. Dodaje Herbert, iż „sztuka grecka jest syntezą rozumu i oka, geometrii i praw widzenia”; prawa te odnoszą się także do literatury.¹⁷

Długa historia refleksji nad światłem w zachodnioeuropejskich deliberacjach wytworzyła szereg opozycji, które mają charakter archetypowy. Punkt pomiędzy opozycjami zajmuje człowiek – patrząc w stronę ziemi, obserwuje światło odbite – *lux* (na razie przyjmujemy taką definicję *lux*; przy takiej zatrzymał się Heuckelom). Do strefy ziemskiej (*profanum*) należą kolory, światło nie pochodzące ze źródła, drugorzędne. Patrząc w kierunku słońca, oko percypuje światło idei, światło, które nie tylko służy obserwacji, ale spekulacji.¹⁸ Dla francuskiego mistyka – Oskara Miłosza (który wywarł znaczący wpływ na kształt wyobraźni poetyckiej Czesława Miłosza), światło duchowe (według teorii tzw. transmutacji Oskara Miłosza – *lumen*) i światło fizyczne (tu: *lux*) złączają się.¹⁹ Ponieważ noblista uważał, że poeta jest przede wszystkim „kimś, kto widzi”, ma wrodzoną predyspozycję w postaci „chciwości oczu”, dlatego na podstawie światła dostępnego oczom, powinien wnioskować o świetle wyższym; krótko zawarł to w imperatywie: „patrzeć w promień od ziemi odbity”.²⁰ „Błyszczą przedmioty, odsłaniane refleksami światła. Blask rzeczy układających się w wizję świata - i idei ten świat porządkujących - wydobywa i utrwała obraz słońca, które "nie ma żadnej osobnej barwy, bo ma wszystkie". I jest to słońce, nie tylko (jak chce Miłosz) św. Tomasza, ale też św. Augustyna, Pseudo-Dionizego Areopagity, Eriugeny czy średniowiecznych metafizyków światła.”²¹

16S. Lem, *Golem XIV*, Kraków 1981, s. 61.

17Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 7.

18 K. Van Heuckelom dzieł. cyt., s. 74.

19Tamże, s. 38.

20Tamże, s. 25.

21M. Stala, *Poza Ziemią Ulro*, „Teksty” 1981, nr. 4-5.

Schemat zasadzający się na antynomiach światła i cienia oraz typach-piętrach światła: słońce (światło wysokie) – ogień - światło odbite (światło niskie) - światło oczu, jest zbieżny z metaforycznym obrazem platońskiej jaskini. Platon jest pierwszym filozofem, który rozważał metafizyczne, symboliczne i ontologiczne znaczenie światła. Najśłynniejsze są rzecz jasna refleksje zawarte we fragmentach księgi VII *Państwa*.²²

Rozważając modele wizualno-przestrzenne u Lema, z pewnością daje się dostrzec jeszcze jeden rodzaj światła – nie tylko służącego obserwacji, czy spekulacji, ale również niszczeniu: światło ognia (Heraklitowe), katastroficzne, destrukcyjne, technologiczne. Wracając do Platona: warto dodać, że o ile światło Słońca było dla filozofa symbolem idei Dobra, o tyle ogień funkcjonuje zawsze w ramach przedmiotów matematyki.²³ W światach Lema to przedmioty technologiczne sprowadzają zagładę.²⁴ Kiedy potraktujemy obraz jaskini jako pierwszy model wizualny, łączący typy światła z określoną strukturą przestrzenną (przez światło wyznaczoną) ogień jawi się jako pośrednik, jest na granicy świata zmysłowego i idealnego, oświeśla przedmioty i wywołuje przez to iluzję (symulację). W perspektywie wertykalnej znajduje się wyżej niż człowiek-więzień, niżej niż słońce – kosmos. Będąc efektem działań technicznych i intencjonalnych (w przeciwieństwie do słońca, którego jest w założeniu imitacją) wyznacza jednocześnie w jaskini koncentryczną strukturę zarówno światła jak i przestrzeni. Samo palenisko zaś (koło z pionowym słupem w środku) to pierwsza i pierwotna struktura geometryczno-przestrzenna, wizualny model przenoszony dzięki światłu ognia z wymiaru przedmiotowego do symbolicznego. Potraktowanie powyższego modelu jako spacjalnego archetypu powiązanego ze światłem uruchamia wyobraźnię unerwioną ideami Junga, który głosił, że nieświadomość zbiorowa skrywa pierwotne, ogólne dziedzictwo wzorów doświadczeń realizowanych w obrazach wyobraźni.²⁵

Ogień w wykładni psychoanalitycznej stanowi symbol *libido* – wg Junga najczęściej realizuje się ono w literaturze w obrazach słońca, ognia i światła.²⁶ Rozpalanie ognia lub jego przenoszenie w mitycznych opowieściach współwystępuje niekiedy z motywem orania Ziemi – symbolem połączenia libido i materii²⁷ (ciekawe w tej perspektywie wydaje się np. lądowanie, a potem użycie siły w *Edenie* czy w *Niezwyciężonym*). Postać Prometeusza „uczłowiecza” ogień, odtąd stanie się

22Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.

23P. Tendera, dzieł. cyt., s. 44.

24Analogicznie, Miłosz zwraca uwagę na istnienie „światła palącego” (*brevis lux* przechodzi w „wieczną noc” – czarną rzekę – motyw spotykany również u Lema, np. w *Kongresie futurologicznym*).

25I. Błocian, *Jung i Bachelard: problem wyobraźni i mitu*, „Analiza i Egzystencja 1”, 2005, s. 97.

26Tamże, s. 99.

27Tamże, s. 101.

on łącznikiem między psychiką i materią. Jung nazwie ów most między tymi dwiema kategoriami *psychoidem* - skojarzenie z mimoidem i *Solaris* może być uzasadnione tym bardziej, że „libido” ujęte jest przez Junga jako system rzek energii płynący po swoich łożyskach. U Lema żywioł ognia (łac. *ignis* – ogień, blask, światło) przybywa wraz z bohaterami; na ogół zostaje też wykorzystany jako broń; będąc symbolem człowieczeństwa niesie zarazem zagładę.

Ciekawe, że postać Prometeusza funkcjonuje jako łącznik dwóch ważnych dzieł Lema – *Solaris* i *Powrotu z gwiazd*. „Ognionośca” przywołany zostaje w formie nazwy statku, który dostarcza Krisa Kelvina w pobliże planety Solaris, jak i Hala Bregga na Ziemię. Lem – pesymista - nie mógł wybrać innej postaci – Prometeusz cierpi za to, że daje ludziom kulturę, jest „idealnym przedstawicielem twórczej *techne*”²⁸. „Cierpienia Ajschylosowego Prometeusza ukazują się jako cierpienia samego człowieka, strąconego z niebios na padół nieszczęścia i śmierci, lecz przeznaczonego do tego, by podnieść się znowu.”²⁹

Na bazie starożytnych refleksji o świetle, a zwłaszcza w oparciu o myśl Platona wyrosła w średniowieczu osobna gałąź myślowa, którą można by określić jako metafizykę światła. Kontynuując opozycyjne podziały Platona (światło wysokie, duchowe – niskie, odbite), pojawiły się urozmaicone koncepcje rodzajów światła: *claritas*, *splendor*, *resplendentia*, *lux*, *lumen*, *refulgentia*, *color*, *fulgor*.³⁰ Ostatnie z pojęć odnoszą się już do światła odbitego.³¹

Przyznać trzeba, że pojęcia *lumen* i *lux* nie są precyzyjnie określone; w historii kulturowej refleksji dochodzi do odwracania znaczeń. Jak powiedzieliśmy, Kris Van Heuckelom, analizując motyw światła u Czesława Miłosza (i u Oskara Miłosza) przyjmuje, że światłem wyższym jest *lumen*. U Hegla zaś *lumen* wiąże się z lustrem i odbłaskiem.³² Opat katedry Saint-Denis – Suger również używa formuły *vera lux*, dla określenia światłości Boga.³³ W podobnym duchu o czystym świetle (*lux pura*) mówi św. Augustyn.³⁴ W kolejnych rozdziałach pozostaniemy przy takim – pochodzącym ze średniowiecza opozycjonowaniu pojęć.

28 W. Jaeger, *Paideia*, t. I, przeł. M. Plezia, Warszawa 1962, (przypis) s.484.

29 G. Thomson, *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1956, s. 326-327.

30 Tamże, s. 201

31 W. Stróżewski dodaje jeszcze do tej typologii: *luciditas*, *nitor*, *ignitas*. Por. W. Stróżewski, *Claritas*, "Estetyka", r. II 1961, s. 126-144.

32 J. Białostocki, *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 25.

33 P. Tendera, dzieł. cyt., s. 143.

34 Tamże, s. 107.

Najsłynniejszym tekstem średniowiecznym, w którym pojawiają się kategorie *lux* i *lumen* jest średniowieczny traktat angielskiego filozofa, profesora uniwersytetu w Oxfordzie - Roberta Grosseteste'a.³⁵ Teolog ten to pierwszy uczony, który przeniósł refleksje o świetle na teren badań naukowych. Paulina Tendera wspomina, że Grosseteste podsumował całą dotychczasową myśl o świetle – koncepcje kosmologii platońskich i neoplatońskich, idee Ps. Dionizego Areopagity, arabską filozofię światła będącą próbą połączenia idei biblijnych z pierwszymi teoriami fizykalnymi.³⁶ Angielski filozof jako pra-światło, to, które było „na początku” uznaje *lux*. Co ciekawe dla rozważań w niniejszej pracy, Grosseteste jako pierwszy łączy w naukowej refleksji metafizyczny charakter światła z geometrią – światło wyznacza struktury przestrzeni (linie i kąty); jego myśl stoi więc u podstaw optyki.

Szukanie źródeł refleksji o świetle i pierwsze jego typologie prowadzą w stronę mitu, a raczej mitopoetyki. To, że Stanisław Lem inkrustuje światy przedstawione odwołaniami do mitów, da się łatwo zauważyć chociażby w nazwach zaawansowanych urządzeń i pojazdów (statków kosmicznych).³⁷ Mityczne presupozycje są jednak w dziełach autora *Fiaska* rodzajem endostruktury, przestrzennym archetypem. Choć mityczność u Lema jest poddawana ciągłej reinterpretacji (np. w dalekiej, zaawansowanej technologicznie przyszłości), to jednak brak możliwości porozumienia z różną formą inności redukuje przedstawioną sytuację do czasów przedpiśmiennych, kiedy funkcjonowały jedynie narracje obrzędowe. Bohater Lema pozostaje często w sytuacji znaczeniowej deprywacji, mapa „jaskini” nie zmienia się, ale „więzień” gubi się w labiryncie odbić.

Ponieważ w rozprawie pojawiają się odniesienia do idei Mircei Eliadego, który jest także uważany za przedstawiciela badań mitograficznych, warto zarysować ogólne tendencje w obrębie tej dziedziny. Jak pisze – powołując się na Stabryłę i Podbielskiego – Marta Kładź-Kocot, dzisiejsza mitografia realizowana jest w perspektywach: psychologicznej (Freud, Jung, Kerényi), socjologicznej (Durheim, Malinowski), fenomenologicznej (Levy-Bruhl, Cassirer, Eliade) oraz strukturalistycznej (Levi-Strauss).³⁸ Dla Eliadego istotnym wyróżnikiem myślenia archetypowego i mitycznego jest traktowanie czasu jako kategorii cyklicznej, rytualnej. Tak pojęty czas pozwala uciekać wciąż do mitycznego *in illo tempore*

35 R. Grosseteste, *O świetle, czyli o pochodzeniu form*, tłum. M. Boczar, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 11, s. 18–22.

36P. Tendera, dzieł. cyt., s. 93-94.

37Fabuły niektórych powieści realizują też schemat tradycyjnego mitu bohatera, jednak bohater zamiast pokonać potwora, ulega jego czarowi – tak dzieje się np. w *Niezwykłym*. Por. M. Kładź-Kocot, *Dwa bieguny mitopoetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Stanisława Lema*, Bydgoszcz 2012, s. 262.

38M. Kładź-Kocot, *Dwa bieguny mitopoetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Stanisława Lema*, Bydgoszcz 2012, s. 29.

przed „tyranią historii”.³⁹ Teza ta zyskuje intrygującą interpretację w kontekście odczytania dzieł Lema dokonanych przez Agnieszkę Gajewską – Lem ucieka przed traumą Zagłady w światy fantastyczne, które są literackim obrzędem, cyklicznie powracającym do czasu utraconego. Warto dodać, że koncepcja czasu linearnego, historii postępowej zwycięża dopiero na początku XVIII wieku głównie za sprawą Leibniza.⁴⁰ W epoce sztucznego światła (*lumen*) bardziej przekonujące stają się idee ewolucjonistyczne i czas progresywny. Dla duchowego *lux* zaś, czas nadal zapętlą się kółście i cyklicznie. Lem pisze w *Przyjacielu*:

„(...) Wirowanie spiralnych mgławic, planetarne porody gwiazd, powstawanie życia na planetach – to tylko kolejne fazy powtarzającego się wiekuiście cyklu, którego każdorazowym kresem jest jedna, rozsadzająca wszystko myśl.”⁴¹

Zapętlanie czasu, spiralne, temporalne repetycje to częsty motyw w twórczości Lema, zazwyczaj połączony z tkwieniem bohatera w figurze labiryntowej. Marta Kładź-Kocot dodaje, że motyw cyklu i kołowego powrotu, podobnie jak kosmos i światostwórstwo to jedne z obsesji Lema. Aspekty związane z czasem są z pewnością wyróżniającym się motywem mitopoetycznym.⁴² Nas interesuje coś jeszcze głębszego – prymarna struktura tego typu wyobraźni: zmodyfikowana forma paleniska z platońskiej metafory. Nawet w powyżej opisanych ujęciach czasu kołowość i odśrodkowość to rudymenty Lemowej architektury. Krystalizuje się ona zaś za sprawą światła.

Jak wiadomo Stanisław Lem miał ambiwalentny stosunek do literatury science fiction. Z jednej strony wyśmiewał tę konwencję, wyrzucając jej sztafpowść – dowodem na to jest chociażby dołączony do *Fantastyki i futurologii* „Kieszonkowy komputer dreszczowców” – narysowany przez Lema model możliwie najczęstszych układów fabularnych zauważalnych głównie w s-f pod znakiem pulp-fiction.⁴³ Z drugiej jednak strony Lem korzysta z tych układów, choćby w utworach należących do hard s-f, takich jak *Niezwyciężony*.

Andrzej Stoff, badając metody obrazowania w gatunku science fiction wymienił cztery podstawowe wzorce modelowania świata. Są one widoczne w twórczości Lema głównie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Po pierwsze Lem wykorzystywał literaturę marynistyczną (w tym twórczość Josepha Conrada) w celu

³⁹Tamże, s. 31.

⁴⁰Tamże.

⁴¹S. Lem, *Przyjaciel*, w: Tenże, *Opowiadania wybrane*, Kraków 1973, s. 56-57.

⁴²M. Kładź-Kocot, dzieł. cyt., s. 173.

⁴³Na fakt, że pisarstwo Lema również rozpoczynało się od tego typu literatury („z makulatury i na makulaturę”) zwrócił już uwagę Wojciech Orliński w: *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków 2007, s. 264.

opisania statków kosmicznych i nawigacji. Krążowniki po wylądowaniu – oświetlone sztucznym światłem – przywodzą na myśl latarnie morskie, zaś bohaterowie stopniowo docierają do jądra (serca) ciemności – koncentrycznie kształtują doświadczenie wchodzenia w metaforycznie i dosłownie pojęty mrok. Po drugie Lem i wielu innych mistrzów gatunku sięga – co oczywiste – po terminologię astronomiczną i łączy ją z poetyckim opisem przestrzeni komicznej. Dokonuje swoistych – literackich – fotografii obszarów nieba, powiększając niektóre obiekty. Po trzecie Lem – aby oddać inność przestrzeni (np. na planecie Solaris) wykorzystuje (literacko przetransponowane rzecz jasna) techniki malarzy abstrakcjonistów. Czwarty model dotyczy natury – rozbudowane opisy trzymają się głównie zasad realizmu. Stoff wyróżnia również m.in. adiekcję (dodawanie, rozszerzanie), hiperbolizację (np. gmachów-labiryntów), transmutację (zamianę miejsca) i prymat funkcji impresywnej nad poznawczą.⁴⁴

Niniejsza rozprawa dodaje jeszcze kolejną zasadę mówiącą o archetypowym kształtowaniu przestrzeni i wizualności. Dokonuje się to w oparciu o częste opisy rodzajów światła oraz dośrodkową konstrukcję zdarzeń. Zarówno bohater literacki jak i sam Lem (np. w pierwszych słowach przedmowy do I wydania *Summy technologiae*) – metaforycznie mówiąc – wchodzi na wieżę i zataczają wzrokiem krąg.

Książka ta powstała trzy razy i za trzecim dopiero udało mi się zakreslić jej granice, a przez to i zamknąć, aby – zamierzona jako „wieża rozumu”, z której rozpościera się bezkresny widok – nie podzieliła losu swej biblijnej poprzedniczki.⁴⁵

Warto jeszcze we wstępie wspomnieć, że motywy konstrukcyjne, na których skupiają się te badania mają bogatą tradycję w historii gatunku science fiction. I nie chodzi tu o zachodnich klasyków takich jak Herbert George Wells czy Juliusz Verne, ale o bardzo urozmaicone i intrygujące ujęcia polskiej literatury. Ciekawego przeglądu dziejów polskiej fantastyki dokonują Antoni Smuszkiewicz i Andrzej Niewiadomski.⁴⁶ Rezonują u Lema modele wyobrażeniowe zaproponowane chociażby przez Stefana Grabińskiego⁴⁷ (np. zainteresowanie normą psychiczną, rozdwojeniem jaźni, somnambulizmem i snem), wizje technologiczne Wojciecha Gutkowskiego, homunculusy Jerzego Hulewicza, motywy śmiercionośnych broni („niebieskich promieni” i Wieży Eota) u Tadeusza Kończyńskiego. Wielkie zasługi

44A. Stoff, *Metody i wzorce obrazowania w science fiction*, Filologia Polska XIII, z. 81, Toruń 1977.

45S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 1967, s. 5.

46A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.

47I nie zmienia tego fakt, iż w *Posłowie do Niesamowitych opowieści* Lem wypowiedział się o fabułach Grabińskiego dość krytycznie.

dla polskiej „przedlemowej” fantastyki ma Antoni Lange (połączenia wizji mikro- i makrokosmicznych, narracje archeologiczne, itp.). Fantastyczne futurystyczne wizje budował już w romantyzmie Adam Mickiewicz – intrygują (opisane w niezachowanej w całości *Historii przyszłości*) obrazy „Archimedesowych zwierciadeł”, które odbijają na ogromne odległości ogniste litery. Podwaliny polskiego gatunku s-f fundują ponadto Bolesław Prus (fragmenty *Lalki*, ale również *Sława i Przemiany*), Władysław Reymont (*Wampir*), Teodor Parnicki (np. *Nowa baśń*). Szczególne miejsce w polskiej fantastyce zajął Mieczysław Smolarski (autor antyutopii *Miasto Światłości. Powieść z dni przyszłych*): przykuwają uwagę wizje wielkich gmachów – Wież Milczenia, autonomiczne roboty, obrazy społeczeństw przypominających zbetryzowaną cywilizację z *Powrotu z gwiazd*). Pionierem rodzimej fantastyki, konstruktorem labiryntowej wyobraźni jest na pewno Jan Potocki (*Rękopis znaleziony w Saragossie*). W tym krótkim przeglądzie nie sposób ominąć Jerzego Żuławskiego, autora słynnej „trylogii księżycowej” (*Na srebrnym globie. Rękopis z księżyca, Zwycięzca i Stara Ziemia*). To właśnie w tych dziełach – w 1903 roku - znaleźć można wątki kosmicznych wędrówek górskich, czy obecne np. w *Obłoku Magellana* i *Solaris* motywy izolowanej grupy społecznej.⁴⁸

Już na podstawie tego pobieżnego przeglądu widać, że twórczość Stanisława Lema stanowi kontynuację formującego się od końca XVIII wieku języka polskiej fantastyki. Kiedy autor *Szpitala Przemienienia* pisze w 1946 roku – wydawałoby się pionierskiego *Człowieka z Marsa*, czy pięć lat później *Astronautów* wcale nie sytuuje tych dzieł w próżni gatunkowej. Istnieje już ponad stu pięćdziesięcioletnia tradycja kształtowania gatunkowych formuł.

Powyżej określono podstawowe tezy i konteksty rozwijanego w pracy problemu, przedstawiono również rys historyczny związany z kluczowymi pojęciami i motywami. Kolejny rozdział stanowić będzie rozwinięcie refleksji o świetle i przestrzeni w odniesieniu do dzieł Stanisława Lema. Zaakcentowane zostaną przy tym współczesne refleksje kulturowe i naukowe związane z wizualnością i spacjalnością. W dalszych rozdziałach rozważania skupią się na konkretnych realizacjach modeli wizualnych w prozie Stanisława Lema.

48A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dzieł. cyt., 77-238.

ROZDZIAŁ I

**WSPÓŁCZESNE REFLEKSJE
NAD WIZUALNOŚCIĄ W KONTEKŚCIE
TEKSTÓW STANISŁAWA LEMA**

I 1. Światło

*Kto nazbyt patrzy, traci.*⁴⁹

Michael Foucault stwierdził: „Oko staje się depozytariuszem i źródłem jasności (...). Otwierając się, odsłania pierwotną prawdę⁵⁰.” Założyć można więc za francuskim filozofem, że zmysł wzroku stwarza aksjologiczny fundament naszego bytu, pod warunkiem jednak, iż myślimy tutaj bardziej o istocie widzenia, a nie patrzenia. Pierwszy z wymienionych procesów zakłada bowiem pewną refleksyjność; można wszak widzieć we śnie, być dobrze, mile, źle widzianym, itp. Patrzenie zaś oznacza jedynie kierowanie na kogoś wzroku⁵¹. Widzenie oczywiście wiąże się także z narzuceniem perspektywy podmiotowości.

Badając utwory Stanisława Lema, ciekawe staje się, w jaki sposób określony rodzaj widzenia świata oraz typ światła wpływają na kształt prezentowanej idei. Warto wspomnieć, że w artykule poświęconym Lemowi Andrzej Stoff skonstatował, iż refleksja nad problemem, w jaki sposób „idee wchodzą do literatury” jest wyraźnie zaniedbana.⁵²

Czytelnikowi utworów autora *Solaris* oferuje się jednak na ogół perspektywę widzenia bohatera, o czym wspomina m.in. pisząca o mimetyzmie w utworach Lema Iwona Pięta⁵³. Bohater u Lema jest „figurą obrazującą myśl”⁵⁴, „umysłem próbującym znaleźć formułę określającą rzeczywistość.”⁵⁵

Szczególnie interesujące w tym kontekście wydają się te teksty, w których przedstawione są wizualne eksperymenty, obrazujące na ogół, czy też obnażające

49S. Lem, *List miłosny*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa...*, s. 464.

50 M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 9-11, cyt za: W. Michera, *Piękna jako bestia*, Warszawa 2010, s. 306.

51 Por. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, pod red. S. Dubisza, tom 3, Warszawa 2003, hasło: patrzeć, s. 392-393, tom 5, hasło: widzieć, s. 92-93.

52 A. Stoff, *Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003, s. 23.

53 Por. I. Pięta, *Mimetyzm w obrazowaniu a literatura fantastyczno-naukowa na przykładzie prozy Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, dz. cyt., pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003, s. 188-207.

54 E. Balcerzak, *Stanisław Lem*, Warszawa 1973, s. 49.

55 J. Jarzębski, *Diariusz filozoficzny łgarza*, „Fantastyka” 1986, nr 5, s. 59, cyt za: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, dzieł cyt., s. 105.

falsz antropocentrycznej perspektywy. Intrygujące jest to, w jaki sposób przedstawiony świat zamienia się w obraz. Warto też spróbować zdefiniować funkcje, jakie odgrywa w wybranych utworach tzw. „czysta widzialność”, tzn. taka, która może, ale nie musi być znakiem – chodzi głównie o produkowanie obrazów asemantycznych⁵⁶. Wydaje się, że właśnie z takim typem widzialności mamy do czynienia w symulacjach prezentowanych w *Powrocie z gwiazd*.

Niniejsza praca, jak widać, będzie wpisywać się w popularny obecnie nurt *iconic turn* koncentrujący się wokół samodzielnej subdyscypliny filozoficznej, jaką jest teoria obrazu⁵⁷, przy czym punktem wyjścia rozważań badawczych stanie się rozróżnienie pojęć *lumen* i *lux*. Komplementarnie zostanie potraktowany inny ze zwrotów humanistycznych, mianowicie zwrot przestrzenny lub topograficzny⁵⁸ – wrócimy jeszcze do tego w tym rozdziale. W kolejnych częściach rozprawy analizie poddane zostaną głównie pewne kategorie wyobrażeniowe Lema pozwalające spojrzeć na jego beletrystykę w sposób kompleksowy, główną zaś osią wokół której skoncentrują się wnioski wydaje się być antropologia kulturowa.

Ponieważ wielokrotnie pojawi się w tekście odwołanie do myśli Eliadego, warto tu wspomnieć, że inspirujące dla tej pracy jest utożsamienie modelu (paradygmatu)⁵⁹ z mitem w takim sensie, że – jak wspomina Eliade – „funkcja mitu polega na ustaleniu egzemplarycznych modeli dla wszystkich obrzędów i do wszelkich istotnych działań człowieka”.⁶⁰

56 L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008, s. XX.

57 Tamże, s. XIV.

58 Por. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

59 Pojęcie paradygmatu zostało spopularyzowane w filozofii przez Thomasa Kuhna. Oznacza ono schemat, model, wzór – grec. *paradeigma* – model.

60 M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 102. Eliade tworzy też siatkę pojęć, z których wiele będzie w tej rozprawie stosowanych: „mity kosmogoniczne, mity Wielkiego Czasu, mity pochodzenia, mity kosmicznego jaja, mity kosmicznych zaślubin, mity kosmicznego drzewa, mity płodności, mity coincidentia oppositorum, mity osi świata, mity kosmicznej góry, mity kolumny niebios, mity boskiej i ludzkiej androgynii, mity ofiary (śmierci i zmartwychwstania), mity renovatio, mity upadku w czas, mity deus otiosus, mity eschatologiczne, mity soteriologiczne, mity wstępowania do nieba (mostu do nieba, sznura łączącego ziemię z niebem, lotu do nieba, schodów i drabiny do nieba), mity zejścia do piekła, mity zejścia w głąb morza, mity inicjacyjne, mity szamanów, mity bohaterskie, mity światłości mistycznej, mity orfickie, mity żywiołów, mity Ziemi, mity konkretnych rzeczy jak np. mity żelaza, mity perły, mity roślin (np. mity mandragory), mity zwierząt, mity współczesne, hipisowski mit świętości natury. Do tej liczby mitów, która może zostać rozszerzona o kilka lub kilkanaście szczególnych rzadkich mitów należałoby jeszcze dodać wyróżnione przez uczonego struktury mityczne. Należą do nich: mityczna struktura świątyń, mityczna struktura miasta, domu i czasu, mityczna struktura i sens ruchów średniowiecznych, mityczna struktura opisów Ameryki przez pierwszych osadników amerykańskich, mityczny sens mód kulturowych, mityczny sens różnego rodzaju praktyk (np. praktyk orgiastycznych, okultystycznych i ezoterycznych), mityczny sens pewnych

Wspomniane wyżej typy światła, obok których pojawia się też dodatkowo światło określone jako *claritas*, występują uzupełniająco, a ich znaczenia opalizują. Pod pierwszym z pojęć rozumie się w tej pracy światło sztuczne, światło będące wynikiem pewnej technologii, takie, które interesowało również Waltera Benjamina badającego ontyczny status oświetlonego miasta.⁶¹ Francuski pisarz zwrócił uwagę na fakt, że poprzednie epoki historyczne były oświetlane przez światło naturalne – słońce, księżyc, ogień. Dopiero obecna epoka jest zdominowana przez światło sztuczne. Tym bardziej dzieje się tak w społeczeństwach zdolnych eksplorować kosmos.

Lux to światło boskie, będące emanacją transcendencji, światło które w średniowieczu opisywali już – o czym wspominaliśmy w poprzednim rozdziale m.in. Grosseteste, św. Augustyn, czy opat i kronikarz katedry Saint-Denis - Suger. Mimo wyczuwalnej areligijności lemovych światów, często – głównie przez efekt fabularnego zawieszenia – otwierana jest perspektywa imponderabiliów, lub, co najwyżej, sfery niemożliwej do zwerbalizowania. Hall Bregg patrzący na słońce, Kelvin siedzący nad brzegiem oceanu, wschód słońca po „grobowych zaślubinach” w *Masce* i wiele innych fragmentów to doskonale egzemplifikacje omawianego zagadnienia. Z pewnością swoistym symbolem światła boskiego, będącego jednocześnie wyzwaniem dla człowieka jest światło gwiazd. To ono sugeruje transcendencję⁶². Ukazanie człowieka wobec światła *lux* uprawnia także badacza, aby wykorzystać pojęcie epifanii⁶³.

Intrygująco opozycję *lumen* i *lux* ujął Andrzej Gwóźdź, podkreślając jednocześnie za Virilliem, że światło jest najważniejszym interwałem współczesnej kultury⁶⁴. Gwóźdź wywodzi typologię światła z analizy filmu *Niebo nad Berlinem* Wima Wendersa.

kierunków filozoficznych, np. heglizmu czy marksizmu, mityczne aspekty literatury i sztuki, oraz mityzacja historii. - fragment z: Andrzej Korczak, *Porządek wśród mitów według Mircei Eliadego*, „Idea – studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XXVI, Białystok 2014, s. 279-280.

61 J. Borowczyk, *Powszechna iluminacja - "Ślepcy". (Oświecenie w pasażach Benjamina)*, „Podteksty”, 1 (7) / 2007, tekst dostępny na stronie: <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=8&dzial=5&id=177>

62 O transcendencji w powieściach Lema pisze chociażby Maciej Płaza w książce *O poznaniu w twórczości Lema*, Andrzej Sulikowski zajmuje się tropieniem myślenia teologicznego autora *Filozofii przypadku* w artykule p.t. *Stanisław Lem a myślenie teologiczne*, zaś Barbara Zielińska patrzy na światy Lema z perspektywy teodycei w tekście *Oskarżenie bez oskarżonego. Pytania teodycei w twórczości Stanisława Lema*.

63 Dowodem na to, że świat ukazany w *Solaris* otwiera płaszczyznę transcendentną jest znakomita – choć krytykowana przez samego Lema – ekranizacja powieści w reż. A. Tarkowskiego.

64 A. Gwóźdź, *Dekonstrukcje widzenia*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 244.

Zauważa, że *lumen* to „oświeclacz”, światło prędkości, zsekularyzowane i technicyzowane – światło Lucyfera. Ono jedynie *designuje* przestrzeń, nie kreuje jej. *Lux* zaś to nie tyle światło, co światłość – rozpatrywana może być zatem w kategoriach filozoficznych i ewangelicznych, jej głównym celem jest powoływanie do życia⁶⁵.

Lem między *lumen* i *lux* to podstawowy kontekst badawczy, który wydaje się – *nomen omen* – w nowym świetle pokazać twórczość pisarza wobec ujęć socjologii wiedzy naukowej, esencjalizmu i antyesencjalizmu, referencjalności i jej braku. W końcu zaproponowany problem pozwala wpisać twórczość Lema w różne nurty tzw. „nowej estetyki”, przy czym określenie „wpisać” nie jest być może ścisłe, ponieważ Lema trudno się klasyfikuje, pozostaje on raczej zawsze „wobec” czegoś.

Wspomniano wcześniej, iż Lem w swych futurystycznych wizjach reprezentuje modele rzeczywistości symulowanej, które można by określić „czystą widzialnością” bez referencji. Tak dzieje się na płaszczyźnie świata przedstawionego. Z drugiej jednak strony to właśnie percepcja narratora – najczęściej pierwszoosobowego – poprzez działanie presupozycji takową referencję jednak konstytuuje. Kripke pisał, że referencja jest ustanowiona w akcie chrztu przez percepcję⁶⁶. Światło, a tym bardziej jego typizacja: *lumen* – *lux* to czynnik nadawania referencyjności.

Po pierwsze samo założenie, że istnieje światło rozumiane jako *lux* powoduje, że to właśnie ono wyznacza myśl esencjalistyczną Lema. Dzieje się tak tym bardziej, jeśli przyjmimy, że pisarz stosuje – używając słów Sulikowskiego – ujęcia kryptoteologiczne⁶⁷. Jest jeszcze jeden bardzo ważny aspekt świadczący o Lemowym esencjalizmie, mianowicie przekonanie, że istoty rzeczy tkwią w oglądanych przedmiotach. Fenomenologiczna – bo istotę tego nurtu sugeruje ostatnie zdanie – definicja świadomości pojawia się również w – jak to wyraził Rothfork – „ostatecznej strukturze epistemologicznej” postaci Lema⁶⁸. Chodzi oczywiście o takie momenty, jak chociażby spoglądanie na mimoid w ostatniej scenie *Solaris*.

Z drugiej strony jednak Lem jako naukowiec i pisarz wykorzystujący grę słowem wpisuje się jednocześnie swą twórczością w nurty antyesencjalistyczne. Nie zawsze odkrywa przecież „wieczne esencje”, lecz stosuje „deskrypcję kulturowych gier

⁶⁵Tamże.

⁶⁶ Cyt. za: E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007, s. 30.

⁶⁷A. Sulikowski, *Stanisław Lem a myślenie teologiczne*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, dz. cyt., s. 168.

⁶⁸ J. Rothfork, *Cybernetyka a humanistyczna proza fabularna. „Cyberiada” Stanisława Lema*, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 248.

lingwistycznych”⁶⁹. Zatrzymuje się więc niejako na poziomie języka właśnie, a on z kolei odnosi się jedynie do innego języka innych tekstów. Metaforyczny obraz tego zagadnienia spotkać można w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, czy też w opisach rozwoju solarystyki w *Solaris*.

Wracając do problemu referencji, dodać można jeszcze, że lingwistyczne zabiegi Lema powodują, iż z jednej strony sugeruje on istnienie referencji stanowiącej (performatywnej, w której słowa stają się rzeczywistością, a ponadto w sferze recepcji dzieła konstruuja presupozycje), z drugiej zaś referencji pustej, w której słowo staje się jedynie znakiem.

Meandrowanie między *lumen* a *lux* przypomina relacje, nad którymi zastanawiał się już Arystoteles, a mianowicie związki między *Logos* a *Techne*. Oczywiście *lux* kojarzyć się będzie z Logosem – odwiecznym słowem, rozumem, myślą, natomiast *lumen* z *Techne*, które dla Arystotelesa tożsame było z pojęciem sztuki⁷⁰. Widać więc, że artyzm był dla myśliciela greckiego rzemiosłem. Jednakże sztuka – niezależnie jak będzie opisywana – potrzebuje siatki pojęć z zakresu estetyki. Skoro światłem sztucznym są u Lema np. symulacje, hologramy, fantomy, ale również, obrazy powstałe przez użycie maszyn będących ekstensjami zmysłów, np. LEM-y w *Pokoju na Ziemi*, tym samym autor *Cyberiady* wprowadza czytelnika na teren „nowej estetyki”. Staje się przez to pisarzem awangardy, której jedną z cech jest przejście od *mimesis* do *simulacrum*⁷¹. Sztucznie stworzone obrazy, będąc dziełami sztuki – odsyłają same do siebie, choć jednocześnie inspirują, aby poszukiwać ontologii ich elektronicznego bytu.

Technicznie wytworzone obrazy – sfera zdominowana przez *lumen* – odsłaniają prawdy o charakterze metafizycznym, gdzie otwarte zostaje z kolei pole do działania transcendentnego *lux*. Theodore Roszak, odwołując się do myśli Abrahama Masłowa ułożył teorię, w myśl której rozwój technologii jest objawem patologii kognitywnej, jaka powstała z lęku przed istnieniem rzeczywistości niezrozumiałej dla człowieka, rzeczywistości metafizycznej⁷². Technologicznie generowana sztuka to również – nawiązując do powyższej myśli – sposób sublimacji frustracji wynikającej z przeczuwania istnienia czegoś ponadracjonalnego. Czymś takim w światach Lema może być oczywiście spotkanie z obcymi.

69E. Bińczyk, dz. cyt., s. 53.

70 K. Loska, *Maszyny widzenia i estetyka obrazów cyfrowych*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 1999, s. 155.

71Tamże, s. 157.

72J. Rotfork, dz. cyt., s. 267.

Warto dodać, że przedstawiona tu teoria koresponduje ciekawie z ideą Vico i McLuhana mówiącą o tym, że mity zrodziły się jako swego rodzaju szok spowodowany przełomem technologicznym⁷³.

McLuhan, rozwijając myśl autora *Nauki nowej* przedstawia ciekawą historiozoficzną tezę mówiącą o silnym rozwoju kultury popularnej jako reakcji na rewolucję elektroniczną. Ta zaś jest przecież mocno związana z „nową estetyką”, o której już wspomniano, a której dominującą cechą jest obraz, przekazywanie treści za pomocą określonego typu światła.

McLuhan twierdzi, że zmiany w zachowaniach społecznych, przewartościowywanie archetypów, spowodowane są nowymi środkami przekazu, przy czym posługiwanie się obrazem lub przekazami audiowizualnymi jako podstawowym językiem współczesnej kultury deprecjonuje człowieka.⁷⁴ Nieco karykaturalną wizję człowieka otoczonego obrazem medialnym, sztucznie wykreowanym, przedstawia Lem w *Powrocie z gwiazd*. Temat ten zostanie jeszcze rozwinięty. McLuhan krytykuje model nauki nowożytnej, która spowodowała kryzys kultury szczególnie w sferze budowania wspólnoty.⁷⁵ Dobrym obrazem tego, o czym mówi McLuhan są słowa Noela Howarda funkcjonujące już jako aforyzm: „Telewizja zmieniła kółko rodzinne w półkula.” Jednocześnie globalnie rozumiana kultura popularna jest sposobem budowania jakiejś płaszczyzny porozumienia, ale – dodajmy - na poziomie „plemiennego mroku”. Kondensując tę myśl: Obraz rozumiany jako *lumen* rozbija wspólnotę, ponieważ poprzez swą technologiczną proveniencję wywołuje szok poznawczy, jednakowoż doprowadza do wytworzenia mitu jednoczącej ikonicznej kultury. Światło-*lumen* będące formą sztuki zamienia się w *lux*.

Dla ścisłości trzeba w tym miejscu dodać, iż w utworach Lema płaszczyzną nadrzędną wobec jakkolwiek funkcjonującej widzialności jest sfera językowa. Jak wiadomo leksyka Lema, style, frazeologia połączona z terminologią wielu dziedzin staje się dla czytelnika podstawą kojarzenia faktów i powstających w procesie interpretacji idei⁷⁶. Na dominację wypowiedalności nad widzialnością – w kontekście kognitywizmu - zwrócił również uwagę Foucault: „Swe poznanie człowiek

73 Por. B. Knosala, *Koncepcja mitu jako zapisu reakcji społecznej na zmianę technologiczną u Giambatisty Vico i Marshalla McLuhana*, „Przegląd filozoficzno-literacki” nr 1(22) 2009 (*Lem i technika*), s. 293-306.

74 Tamże, s. 293.

75 Tamże.

76 A. Stoff, *Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, w: Stanisław Lem. *Pisarz...*, dz. cyt. s. 27.

strukturuje w myśl i zyskuje do niego dostęp na drodze wchodzenia niemyślanego w to, co myślane, widzialnego w to, co wypowiedalne⁷⁷”. Tylko zwerbalizowany obraz zyskuje określoną kategorię widzialności – np. poprzez nazwanie jej widzialnością „czystą”. Lem, opisując nawet najbardziej nieziemskie scenerie korzysta z ziemskich wzorców obrazowania. Stoff zwraca uwagę, że pisarz odwołuje się przy tym do rozległych pól semantycznych poszczególnych leksemów⁷⁸.

Określając wstępnie pola badawcze, warto zauważyć, na jakich płaszczyznach eksplikacji tekstów będą widoczne różne formy widzialności. Warto zacząć od tej, której najbliższej do widzialności „czystej”.

Autor *Maski* głównie w *Powrocie z gwiazd* oraz w *Fiasku* opisuje symulacje będące formą technik immersyjnych, czyli takich, które powodują pełne zanurzenie zmysłowe. Symulacje to quasi-realne, wirtualne⁷⁹ obrazy, narzucające człowiekowi odmienny od naturalnego paradygmat rzeczywistości.

Wyróżnić można symulację rozpoznawalną – taką, w której mamy świadomość procesu symulowania rzeczywistości, istnieje otoczenie nieobrazowe (np. rama przedstawienia) oraz nierozpoznawalną, w której pozór staje się rzeczywistością⁸⁰. W czasie symulacji estetyka ciężenia zostaje zastąpiona przez „estetykę znikania”, co oczywiście związane jest z faktem, że świat symulacji komputerowej nie podlega na przykład prawom ciężenia⁸¹. Modyfikacji ulegają także inne kategorie: nad trwaniem dominuje przetwarzanie – potencjalność performatywności.⁸² Wobec - czy raczej w - symulowanej rzeczywistości staje zarówno Hal Bregg w *Powrocie z gwiazd* jak i bohater *Fiaska*. Symulacja – patrząc na zagadnienie konwencji literackiej – grawituje w stronę oniryzmu. Widać to z pewnością w *Fiasku* – kompozycyjnym odpowiednikiem symulacji staje się sen o kopcach termitów (motyw ten pojawił się w 1948 roku w *Szpitalu Przemienienia* – choć dotyczył mrówek), warto dodać – będący jednocześnie antycypacją zakończenia powieści. Porządek symulacji jest także związany ze śmiercią wszelkiej referencji; nie ma już relacji z rzeczywistością, pozostaje autonomia obrazu. Dla bohatera literackiego w świecie wirtualnym, czy symulowanym obraz wyzbywa się swojego semiotycznego charakteru⁸³ jakiegokolwiek

77K. Banaszkiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011, s. 130.

78I. Pięta, *Mimetyzm w obrazowaniu...*, dz. cyt., s. 199.

79 Określenie wirtualne pochodzi z żargonu technicznego i odnosi się do obiektu symulowanego, czyli takiego, który nie istnieje realnie, ale zachowuje się tak jakby istniał. Por.: P. Sitarski, *Czy rzeczywistość wirtualna to odkrycie nowego świata?*, w: *Nowe media...*, dz. cyt., s. 392.

80L. Wiesing, *Widzialność obrazu*, dz. cyt., s. 259.

81A. Porczak, *Grawitacja wyparowała*, w: *Piękno w sieci...*, dz. cyt., s. 229.

82 Tamże.

83L. Wiesing, *Widzialność obrazu*, dz. cyt., s. 263.

interpretacje fantomowych kreacji stają się dla Hala Bregga zbędne; warto jedynie dodać, że kosmonauta, uczestnicząc w symulacjach (np. w „pałacu Merlina”) bezwiednie staje się „użytkownikiem” – elementem znanej nam z dzisiejszych realiów „kultury uczestnictwa” jak i cyberkultury.

Wykorzystanie w powieściach motywu symulacji sytuuje ten rodzaj obrazu w Baudrillardowskiej typologii: symulacja nie odsyła do żadnej rzeczywistości, ponieważ sama nią się staje. Już Platon zasugerował, iż jeśli udałoby się stworzyć kopię nieodróżnialną od oryginału, można by mówić w takim wypadku o dwóch niezależnych bytach.

Virillio i Flusser mówili, iż zwycięstwo obrazu nad rzeczywistością to przerażająca perspektywa z nieprzewidywalnymi konsekwencjami⁸⁴. Taki sam ton pobrzmiewa w wielu tekstach Lema: technologia – również ta związana z tworzeniem światów wirtualnych – może doprowadzić do katastrofy. Największym jednak jej powodem okazuje się człowiek i jego atawizmy. Taka wizja świata bliska jest również tezom, które głosił Oswald Spengler. W dziele *Człowiek i technika. Przyczynek do filozofii życia* autor *Zmierzchu Zachodu* sformułował myśl, że kultura musi wejść w fazę obumierania i śmierci. Powód? Człowiek to drapieżnik pojmujący świat jako obraz.⁸⁵ Technologie widzenia, również tworzenia symulacji, byłyby więc jedynie ekstensjami zmysłów inteligentnego drapieżnika, który dlatego skoncentrował kierunek obu patrzących oczu, aby zawładnąć światem.

W perspektywie relacji hipotekstowo-hipertekstowych rodzaj widzenia wyzwala różne pola semantyczne, np. kontekst mitu prometejskiego i motyw solaryjny. Wojciech Michera mówi wprost, że główne postacie utworów autora *Solaris* mają hipotekstową tożsamość, co oznacza, iż ich kreacja odwołuje się do kulturowych archetypów⁸⁶. Świat przedstawiony utworu, opisywany często z punktu widzenia bohatera jest więc w recepcji czytelniczej hipertekstem; sposób percepcji – głównie wzrokowej – staje się zaś nośnikiem idei, czy też, używając terminu Andrzeja Stoffa, narzędziem ekspozycji idei⁸⁷. Odpowiednie zabarwienie i nasycenie świetlne na ogół hiperbolizuje i przeobraża struktury znane czytelnikowi.

⁸⁴Tamże.

⁸⁵Por. O. Spengler, *Człowiek i technika. Przyczynek do filozofii życia*, „Kronos” 3 (30)/2014.

⁸⁶W. Michera, dz. cyt., s. 280.

⁸⁷A. Stoff, dz. cyt., s. 27.

Wydaje się, że najbardziej wyrazisty paradygmat współczesnej kultury jest budowany przez tzw. „nową audiowizualność”⁸⁸. Obraz – kształtowany przede wszystkim przez technologię – staje się prymarnym sposobem opisywania treści kulturowych. Fakt ten oczywiście wpływa znacząco na zachowania społeczne. Zdaniem Feenberga, Ellula i Heideggera technologia tworzy nowy typ systemu kulturowego zmieniającego fundament społecznego porządku oraz wprowadza nowy typ kontroli i nadzoru⁸⁹. Żyjemy w świecie światła *lumen* – technicznie wytworzonych obrazów – fotograficznych, multimedialnych, a przede wszystkim multiplikowanych. Kopia to jedno z kluczowych pojęć w filozofii prezentowanej przez Jeana Baudrillarda. Idee filozofa w odniesieniu do myśli Stanisława Lema zostaną omówione, jednak już teraz warto nakreślić tło badawcze: Bohater Lema często musi określić swoją tożsamość wobec kopii czegoś lub kogoś. Najbardziej jest to chyba w widocznym w *Solaris*. Harey to stworzony przez ocean fantom – forma na podobieństwo „ziemskiej” kobiety. Jednocześnie jej obraz – upostaciowanie wyobrażeń Kelvina – staje się sposobem na porozumienie z obcą cywilizacją. Obraz rozumiany jako płaszczyzna porozumienia funkcjonuje także w *Edenie* – dubelci i ludzie próbują porozumieć się, analizując mapę nieba. Wracając do Harey: w powieści funkcjonuje ona w kilku wcieleniach, staje się coraz doskonalszą kopią człowieka. Kelvin stopniowo przekonuje się do jej uczłowieczającej się tożsamości. Na początku jest ona formą, wytworem technicznym – podobnie jak Pandora ulepiona przez Hefajstosa⁹⁰. Później – mimo iż wciąż pozostaje kopią, fantomem – staje się obiektem uczuć Kelvina. Idea bytu neutrinowo wskrzeszonego wspomnienia pokrywa się z tezą, którą w odniesieniu do idei obrazu formułuje Wiesing: „Obraz jest pomyślany jako technika produkcyjna szczególnego rodzaju przedmiotowości, nie chodzi o wytwarzanie pozoru, ale o wytworzenie bytu”⁹¹. Ciekawe, że Wiesing – powołując się na Gunthera Andersa – również używa pojęcia fantom, który jest dla niego obiektem pozbawionym materialnego nośnika idei (chodzi np. o płótno obrazu)⁹². Trudno oczywiście orzec w stosunku do Harey, że jest „czystą widzialnością”, tzn. jedynie światłem, jednak neutronowa materia, z której jest wykonana „kobieta”, z pewnością pozostaje nie do końca zdefiniowana⁹³. Widzialność Harey przenosi też rozważania na grunt moralny – tym, co zaczyna kochać Kelvin jest bowiem istota niezależna od materii, to właśnie obraz – widzialność – wyzwala w Kelvinie silny resentyment.

88 Por. *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury*, pod red. E. Wilka, I. Kolasińskiej-Pasterczyk, Kraków 2008.

89E. Wilk, dz. cyt., s. 32.

90Na to podobieństwo zwrócił uwagę P. Michera.

91 L. Wiesing, *Widzialność obrazu*, dz. cyt., s. XXII.

92Tamże, s. XVII.

93Wiadomo np., że neutrina słoneczne mogą być emitowane przez słońce.

Warto nadmienić, że temat odbić, kopii jest w *Solaris* spotęgowany przez motyw lustra. W wypowiedzi Snauta: „Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster” brzmi przekonanie, że aby człowiek lepiej rozpoznał samego siebie – musi uważniej analizować odbicia, obrazy. Prymat kategorii widzialności nabiera znaczenia ideowego. *Lumen* – światło sztuczne, refleks świetlny zbliża się – po refleksji na temat jego istoty – do światła *lux*, symbolu transcendencji.

Niezwykłość wyglądów świata przedstawionego w powieściach Lema zderzona z obrazem społeczeństwa drugiej połowy XX wieku determinuje często koncepcję świata przedstawionego⁹⁴. Warto jednak dodać, że autor *Powrotu z gwiazd* opisuje rzeczy w sposób antropocentryczny, korzysta z ziemskich wzorców obrazowania. Co przy tym istotne, bohater Lema to na ogół człowiek nauki, próbuje opisywać wrażenia wizualne, przyjmując często kartezjański perspektywizm. Ogrom bodźców wzrokowych powoduje jednakże, że wielokroć Lem popada w iście barokowe szaleństwo wzroku – np. w opisie przywoływanego już terminalu w *Powrocie z gwiazd*.⁹⁵

Powyższe rozróżnienia sposobów widzenia i wynikających z nich problemów badawczych dają się zredukować do antynomii tkwiącej w dziełach Lema, o której wspominał już Jerzy Jarzębski. Chodzi mianowicie o kształt wyobraźni estetyczno-filozoficznej Stanisława Lema, która z jednej strony dąży do ujęcia pozycji człowieka wobec totalności wszechświata, z drugiej strony skupia się na poziomie molekularnym⁹⁶. Warto by dodać, że przejawia się to w fakcie pisania zarówno o przestrzeni międzyplanetarnej jak i prozaicznych domowych obowiązkach np. Iona Tichego. Lem nie kreśli przy tym cezurę między „myślącym piaskiem” a ogromem słońc na *Solaris*. Świat w skali mikro i makro współistnieją, technologia, czy też biotechnologia łączy świat pragmatyki ze światem kosmicznej egzystencji. Sposób widzenia świata we wspomnianych dwóch skalach, rozmaite sposoby percypowania rzeczywistości, używanie „wielu luster”, operowanie różnymi rodzajami światła – to wszystko pozwala na ewokowanie w procesie czytania poczucia transcendencji.⁹⁷ W takim świetle lektura utworów Lema zyskuje charakter fenomenologiczny⁹⁸,

⁹⁴Lem. *Pisarz, myśliciel, człowiek*, dz. cyt., s. 197.

⁹⁵Tamże, s. 200.

⁹⁶J. Jarzębski, dz. cyt., s. 95.

⁹⁷Por. przypis 11.

⁹⁸ Por. J. Rorhfolk, *Cybernetyka a humanistyczna proza fabularna: „Cyberiada” Stanisława Lema*, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 249.

sytuuje swą problematykę na skraju metafizyki⁹⁹ a przy okazji pozwala spojrzeć na twórczość autora *Filozofii przypadku* na tle, jakże typowych dla kultury współczesnej, cech – kategorii widzialności, obrazu i szybkości.

I 2. Przestrzeń

Jednym z lemologów, który szukał modeli konstytuujących twórczość Stanisława Lema był Istvan Csicsery-Ronay, Jr.¹⁰⁰ Nie interesował go przy tym aspekt wizualny ukształtowania przestrzeni w powieści, a raczej pewne schematy prowadzenia dyskursu i idei, szablony rozmaitego wykorzystania logiki włącznie z jej deprecjacją. Wyróżnił więc „rozumowanie karuzelowe”, które określić można jako „prowadzenie wnioskowania wewnątrz logicznego systemu aż do punktu, w którym przesłanki i konkluzje zamieniają się miejscami.”¹⁰¹ Podstawowy błąd przy takim typie rozumowania – krytykowany zarówno przez Hogartha z *Głosu Pana* jak i samego Lema – jest taki, że stosujący go filozofowie „starają się określić pozycję intelektu ludzkiego pośród rzeczy przez uznanie siebie za <<wzorzec absolutny całego gatunku>>”.¹⁰² Teoretyczne modele zdobywania wiedzy o świecie na ogół prowadzą u Lema do labiryntowych sytuacjach poznawczych. Dobrym tego obrazem jest np. biblioteka w *Solaris*. Kolejny model to singularyzacja systemów myślowych przejawiająca się m.in. w kreacji Konstruktorów „personetyki”, „fantomatyki” i „imitologii”. Dalej Csicsery-Ronay tworzy kategorię poszukiwania „dziur w Absolucji”, co przejawia się w modelowaniu światów poddanych przypadkowi i statystyce – np. w *Śledztwie* czy *Katarze*. Streszczając: lemolog wspomina jeszcze o antropomorficznej projekcji siebie samego, o „modelu ludzkim” w odniesieniu do *Solaris*, a konkretnie do Harey, modelu czystym na podstawie *Głosu Pana* i „listu z gwiazd”, czy w końcu o modelu infernalnym w *Fiasku*.¹⁰³

Charakterystyka widzianego przez bohatera świata wiąże się także bezpośrednio z kwestią przestrzeni w świecie przedstawionym. Odpowiednie nasycenie światła w zamkniętym pomieszczeniu, w którym bohater Lema jest często umieszczany, to jeden ze sposobów zakorzenienia w opisaną rzeczywistość presupozycji. Feerie barw terminalu, do którego wchodzi Hal Bregg po powrocie na Ziemię stają się

99 M. Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, s. 367-408.

100 I. Csicsery-Ronay, Jr., *Modelowanie chaosfery: Stanisława Lema rozmowy z Obcymi*, „Teksty drugie” 1992/3, s. 30-53.

101 Tamże.

102 S. Lem, *Głos Pana*, w: *Głos Pana; Kongres futurologiczny*, Kraków 1973, s. 36, cyt. za: I. Csicsery-Ronay, Jr., dz. cyt., s. 31.

103 Tamże, s. 30-52.

podstawowym sposobem obrazowania „szoku przyszłości” (współgrają zatem również z kategorią czasu), jakiego doznaje bohater usiłujący przede wszystkim wydostać się z budynku. Niemalże schizofreniczne stany wzbudzone są w Kelvinie przebywającym na stacji solaryjskiej głównie w momentach spoglądania przez okrągłe okna i opisywaniu bądź to mroku, bądź barw poświaty słońc. Kształt okien koreluje - tworząc *sui generis* przestrzeń mentalną - z kształtem samej stacji¹⁰⁴. Forma odpowiednio oświetlonej przestrzeni pozwala czytelnikowi na odczytanie pewnych wizualnych kodów ukrywających prawdę o granicach świata – zarówno fizycznego, topograficznego jak i mentalnego głównego bohatera. Jerzy Jarzębski pisze, że przestrzeń w utworach Lema na ogół ukazuje ograniczenia biologiczne, ontyczne lub technologiczne, zawsze staje się też jakimś wariantem świata – miejscem ekspansji lub ograniczeń rozumu¹⁰⁵. Parafrazując przywołaną na początku tekstu myśl Foucaulta – obrazuje prawdę naszych atawizmów.

Modele wizualne – konstytuowane m.in. przez rozmaity charakter światła, kształtujące świat przedstawiony – wiążą się zarówno z kategorią przestrzeni jak i określonymi układami fabularnymi. To właśnie te układy, co w przypadku Lema bardzo ważne, autor inkrustował ideami i co ciekawe robił to niejako intuicyjnie. Sam przyznał, że najbardziej dojrzałe powieści powstały w sposób spontaniczny, bez uprzedniego konspektu z tezami naukowymi, które miałyby domagać się literackiego stroju.¹⁰⁶ Autor *Solaris* stawiał się, pisząc znane powieści, w roli czytelnika, sam nie był do końca pewien, jak potoczą się losy bohatera.

Tym bardziej ciekawe staje się śledzenie struktur, których powtarzalność świadczyłaby o istnieniu rdzenia wyobraźniowego pisarza. Być może taką rudymenarną osnową dzieł są na przykład konstrukcje określonej przestrzeni, stałych motywów wyobraźniowych i trajektorii bohatera rozpiętej między *lumen* i *lux* – światłem technologii i transcendencją, która w przypadku Lema równoznaczna byłaby z kryptoteologią. Konstatacja, że to właśnie w przestrzennych kreacjach znaleźć można jeden z kluczy do odczytania głównych schematów myślowych mistrza zakrawałoby na truizm, ale w przypadku interpretacji dzieł autora *Solaris* jest to kwestia bardzo istotna.

Zauważył to Jerzy Jarzębski, poświęcając tej sprawie kilka stron we *Wszechświecie Lema*: „Lem ze swoich kreacji przestrzennych, czyni bardziej wyszukany użytek. (...) Opozycja ograniczoności i otwartości scenerii pełni [w utworach Lema] naprawdę istotną rolę.”¹⁰⁷ Mamy więc do czynienia wielokrotnie z przestrzenią

104 Znakomicie zobrazował to Andrzej Tarkowski w *Solaris*.

105 J. Jarzębski, *Wszechświat Lema*, Kraków 2002, s. 72-74.

106 N. Katherine Hayles, *Chaos jako dialektyka*, „Teksty drugie”, dz.cyt., s. 6.

107 J. Jarzębski, *Wszechświat Lema*, Kraków 2003, s. 70.

paraboliczną, która sama w sobie staje się jakimś modelem, traktowanym w ujęciu Poppera.¹⁰⁸ Nie idzie tu jednak o aspiracje, by stworzyć kolejne modele – klucze do tekstów Lema; raczej o coś, co Burzyńska i Markowski określili jako najważniejszą powinność literaturoznawców w czasach obecnych – wszystko, czym zajmujemy się w tej pracy ma stanowić jedynie pogłębioną interpretację dzieł.¹⁰⁹

Jarzębski stara się ustalić granice Lemowych przestrzeni – jedną z nich są zatem granice Kosmosu – warto dodać - percypowane z antropologicznej (bo jakże inaczej) perspektywy. Druga granica ma charakter ontyczny – przykładem są tutaj skrzynie doktora Corcorana z *Podróży XXI* Iona Tichego, których mieszkańcom wydawało się, że ich świat jest światem jedynym. W końcu są też światy uwarunkowane technologicznie – wytworzone bądź to wirtualnie, jak na przykład w opowiadaniu *Materac*, czy też technologicznie lub chemicznie jak w *Kongresie futurologicznym*. Uwidacznia się zatem antynomia światów zewnętrznych i wewnętrznych.

Warto uporządkować postacie przestrzeni, którymi będziemy się zajmować. W skrótovej formie zrobił to Krzysztof Korzyk:

Zajmując się przestrzenią, warto pamiętać o jej wielopostaciowości. Klasycznie – filozoficznie i fizycznie – może być realnie istniejącym obiektem, rozciągląym tworem, medium, sensorium bądź czymś podobnym „zawierającym” różnorodne byty. Matematycznie – aspektem pierwotnej, dynamicznie pojmowanej czasoprzestrzeni, kontinuum o strukturze metrycznej i własnościach zgodnych z aksjomatyką którejś z geometrii. Psychologicznie i poznawczo – nieobecnym w bezpośrednim doświadczeniu konstruktem neurokognitywnym organizującym dane dotyczące postrzeganych obiektów w całości dające się percepcyjnie uchwycić i pojęciowo opracować. Zdroworozsądkowo – trójwymiarową „sceną”, pierwotną w stosunku do pojawiających się na niej obiektów i niezależną zarówno od nich, jak i od zachodzących na niej zdarzeń. Archaicznie i mitopoetycko – przestworem otwierającym się wokół rzeczy-miejsc umożliwiających „istotowo myślane ludzkie zamieszkiwanie”.¹¹⁰

W kontekście przywoływanej już książki Agnieszki Gajewskiej trzeba oczywiście dodać „przestrzeń biograficzną” Lema – Lwów. Nas najbardziej interesować będzie ten rodzaj spaczności, który związany jest – jak się wydaje – z typem umysłowości myślącej wzorami, strukturami, modelami.¹¹¹

W przypadku paraboli będziemy mieli do czynienia z hybrydami przestrzennymi, bowiem wewnątrz gmachu w *Pamiętniku znalezionym w wannie* może być odczytane

108 K. R. Popper, *Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności*, przeł. B. Chwadeńczuk, Warszawa 1997, s. 185-186. Tu: „Model składa się z pewnych elementów usytuowanych względem siebie w typowych relacjach oraz z pewnych ogólnych praw mówiących o wzajemnym oddziaływaniu elementów”.

Cyt za: M. Dajnowski, *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki*, Gdańsk 2010, s.12.

109A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 33.

110K. Korzyk, *Mit przestrzeni*, „Autoportret” 2[41] 2013, s. 48-53.

111Por. T. Grandin, *Mózg autystyczny. Podróż w głąb niezwykłych umysłów*, tłum. K. Mazurek, Kraków 2016.

zarówno jako przestrzeń materialna jak i wewnątrz umysłu. Symboliczną przestrzenią jest również stacja solaryjska. U Lema – szczególnie we wczesnym etapie twórczości – wiele także materialnych przestrzeni ograniczających człowieka, choć niekiedy jednocześnie dających schronienie dla przykładu będą to rakiety w *Astronautach*, *Obłoku Magellana*, *Edenie*, *Niezwykłym*, oraz statki Tichego i Pirxa. Izolowany a jednocześnie uwięziony i chroniony jest też Tichy w podziemiach hotelu Hilton. Powołując się na poetykę Gastona Bachelarda, można by mówić w tym przypadku o fakcie budowaniu „przestrzeni chronionej”, intymnego gniazda. Jarzębski przywołuje porównania raket z „domem na niby”, wigwamem i fortecą.¹¹²

Na antynomiczne kategorie przestrzenne w *Solaris* Lema zwrócił też uwagę Andrzej Stoff. W swym artykule *Semantyzacja przestrzeni w powieści Stanisława Lema „Solaris”* wymienił takie opozycje jak bliskie-dalekie, naturalne-sztuczne, swojskie-obce, zamknięte-otwarte, zewnętrzne-wewnętrzne, materialne-duchowe, fizyczne-metafizyczne.¹¹³

Warto rozszerzyć i uporządkować sprawę modeli przestrzeni w prozie Lema, gdyż wydaje się, że istnieją w sferze tej problematyki konsekwencje, które świadczą o niezwykle spójnej a jednocześnie wręcz obsesyjnej, wizualnej wyobraźni Lema, którą jednocześnie można określić wyobraźnią inżynierską. Koncentruje się ona na kilku, powtarzających się i rozmaicie modyfikowanych szablonach wyobrażeniowych. Gdyby szukać ich wspólnego mianownika, byłyby nim geometryczność i koncentryczność.

Warto w tym miejscu wrócić do zapowiadanej kwestii zwrotu przestrzennego lub topograficznego w humanistyce.

Być może jedną z przyczyn braku szerokich analiz przestrzennych struktur w prozie Lema był fakt narzucony przez myśl Bachtina. Badacz ten – twórca pojęcia chronotopu – zasugerował tezę, iż dominująca rola przestrzeni eksponowana jest bardziej w poezji niż prozie (dla której domeną staje się czas).¹¹⁴ Innym powodem jest to, że twórczość Lema – mimo niezgody samego autora i chęci deprecjonowania gatunku – kojarzono z science fiction, a przecież wiadomo, że to konwencja, która łatwo popada w schematyzm i kalkowanie modeli przestrzeni. W końcu nie bez znaczenia jest fakt, iż orientacje badawcze skupione na przestrzeni dopiero się rozwijają, choć już w 1978 roku Janusz Sławiński zapowiedział, że badania

112J. Jarzębski, dz. cyt., s. 69.

113A. Stoff, *Semantyzacja przestrzeni w powieści Stanisława Lema „Solaris”*, „Postscriptum” 2006 1(51), s. 102-116.

114 Por. T. Gęsina, Co było przed geopoetyką?: *kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekonesans*, „Postscriptum Polonistyczne” nr 1(17) 2016, 167-178.

przestrzeni literackiej będzie stopniowo zyskiwać na popularności.¹¹⁵ Dopiero skodyfikowana w ostatnich latach geopoetyka zaproponowała narzędzia terminologiczne do badania prozy w interesującym nas aspekcie. Dużą w tym zasługą Elżbiety Rybickiej i jej książki *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*.¹¹⁶

Bezpośrednią inspiracją dla Rybickiej stał się esej Kennetha White'a – o którym za chwilę szerzej – natomiast geopoetyka w polskich badaniach literackich jest de facto efektem czterdziestu lat tradycji naukowych. Zostały one zapoczątkowane w 1977, kiedy to Pracownia Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich zorganizowała konferencję, z której materiały wydano w formie książkowej w 1978 roku.¹¹⁷ Później istotną pozycją stało się opracowanie Henryka Markiewicza z 1984 roku, publikującego w tomie *Wymiary dzieła literackiego* artykuł *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*.¹¹⁸ Tomasz Gęsiński wymienia jeszcze trzy znaczące prace w badaniach nad przestrzenią – chodzi o wydaną w 1996 roku książkę Ewy Rewers *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, pozycję Tadeusza Sławka *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji* (1984), oraz Stefana Symotiuka *Filozofia i „genius loci”* z roku 1997.

Pierwsze rozważania na temat geopoetyki pisze Kenneth White w 1994 roku (*Le Plateau de l'albatros: Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset. 1994). Minie dwadzieścia do momentu, gdy Elżbieta Rybicka potraktuje geopoetykę jako orientację badawczą i zaproponuje siatkę metodycznych pojęć. Myśl badaczki ewoluuje, np. jeszcze w 2005 roku Rybicka skupiała się głównie na topografiach rozumianych jako zapisy miejsc w tekstach kultury.¹¹⁹

Eseje Kennetha White'a na temat geopoetyki mają jeszcze powab nauki połączonej z mistycyzmem i wyraźną tendencję ekologiczną. Budują jednak fundamenty geopoetyki we współczesnym rozumieniu i – co istotne – White wskazuje – ważnych dla rozważań o prozie Lema – prekursorów myślicieli skupionych m.in. na kategorii przestrzeni. Są to: Aleksander von Humboldt, Albert Einstein, Francisco Varela, Humberto Maturana, Gustave Guillaume, Martin Heidegger, poza tym Novalis,

115 J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i M. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 9.

116 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

117 *Przestrzeń i literatura*, dz. cyt.

118 H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, w: Tegoż, *Prace wybrane*, t. 4, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.

119 Por. C. Rosiński, *Geopoetyka (?)*, „Forum poetyki”, lato 2015.

Whitman, Thoreau, Rilke, Ezra Pound, Charles Olson, William Carlos Williams, Hugh McDiarmid, Saint-John Perse.¹²⁰

Wiele z tych postaci ma istotny wpływ na formację intelektualną Stanisława Lema. Widać też, że geopoetyka to dziedzina bardzo interdyscyplinarna, co zdecydowanie ułatwia spojrzenie na prozę autora *Powrotu z gwiazd*.

Elżbieta Rybicka nadaje geopoetyce cechy metody badawczej, choć mówi – co już wybrzmiało – o orientacji naukowej. Wprowadza szereg bardzo pomocnych przy analizie dzieła pojęć, oto niektóre z nich: mapy narracyjne, literatura idiolokalności, tropy toponomastyczne, auto/bio/geo/grafie, lieux d’imagination, literatura i lektura jako wydarzenie geograficzne, podróże lekturowe, topografie emotywnie, sonotopografie i osmotopografie, literatura jako miejsce pamięci.¹²¹ Badaczka osadza swoje rozważania na kategorii zwrotu przestrzennego w badaniach humanistycznych i stawia tezę, iż nie jest ów zwrot jedynie tematyczną koncepcją, ale proponuje bardzo konkretne instrumentarium i metody. Innymi słowy skupia się m.in. na kategoriach przestrzennych takich jak centrum – peryferie, opozycji przestrzeni prywatnych i przestrzeni publicznych, granicach i pograniczach, przestrzeniach lokalnych, regionalnych, narodowych, transnarodowych, globalnych, de- i reterytorializacji, miejscach i heterotopiach, geografii wyobrażonej i kartografii oraz wielu innych.¹²² Jedną (z ośmiu) tendencji dostrzeganych we współczesnych badaniach nad przestrzenią w literaturze jest skupienie się na przestrzeni hybrydycznej, pogranicznej i heterotopijnej¹²³ – Lem jawi się w tym obszarze jako prekursor. Rybicka kładzie nacisk na traktowanie geopoetyki jako praktyki a nie teorii – w tym znaczeniu ostatnia praca Agnieszki Gajewskiej o kontekstach Zagłady u Lema, jej podróż do Lwowa i tropienie tam śladów pisarza wpisuje się w ten postulat bardzo dobrze. Trudno jednak zgodzić się, że współczesny zwrot przestrzenny odchodzi od szukania uniwersalnej mityzacji przestrzeni – sfera mitu trwa w „wiecznym teraz”, porzucenie „starych” kategorii przestrzennych grozi zawężeniem badania dzieła literackiego np. jedynie do aspektów biograficznych.¹²⁴

W niniejszej pracy zostanie wykorzystane instrumentarium badawcze oferowane przez geopoetykę, głównie w zakresie terminologicznym. Z drugiej jednak strony

¹²⁰K. White, *Geopoetyki*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014.

¹²¹E. Rybicka, dz. cyt., s.9.

¹²²Tamże, s. 25.

¹²³Tamże, s. 45.

¹²⁴Tamże, s. 46.

powstanie szereg pytań dotyczących modeli przestrzennych stosowanych przez Lema w praktyce pisarskiej. Z pomocą przyjdą zarówno ustalenia prekursorów nad badaniami przestrzeni w literaturze, jak i np. myśl Mircei Eliadego (mit archaiczny, jego współczesne warianty, rekonstrukcje pierwotnej religijności), który przez Elżbietę Rybicką nie został wspomniany. Warto też zaznaczyć, że o modelowaniu przestrzennym po raz pierwszy mówi Łotman¹²⁵, kategoria koncentryczności zaś pojawia się u Pouletta¹²⁶. Od myśli Eliadego blisko też do wyobraźni Bachelarda¹²⁷.

Chęć ustalenia pewnej geografii wyobrażonej w powieściach, jej powtarzalnych konfiguracji, konstelacji (często stosowane pojęcie w geopoetyce) i map, wyrazistych punktów i sfer, kategorii wyobraźni przestrzennej, nacechuje tę rozprawę nie tylko geopoetycko, ale strukturalnie i hermeneutycznie.

Modele przestrzenne u Lema wpisują się w prace fenomenologów w tym zakresie (mimo że Lem raczej fenomenologię krytykował) z Bachelardem na czele. Foucault, zastanawiając się nad współczesnymi dominacjami spacialności pisze o powrocie do przestrzeni pierwotnej percepcji: przestrzeni snów, namiętności, przestrzeni lekkiej, eterycznej, przezroczystej lub przestrzeni ciemnej, nierównej, zatłoczonej; przestrzeni z góry, przestrzeni szczytów albo przeciwnie – przestrzeni z dołu, przestrzeni błota; przestrzeni, która może płynąć jak żywa woda, lub przestrzeni zatrzymanej, zakrzepłej, jak kamień czy kryształ.¹²⁸ Powyższe określenia to jednocześnie warianty lemowych koncentrycznych światów. Miejsca takie jak więzienie, sanatorium, szpital dla psychicznie chorych, cmentarze – często konstruowane w powieściach i opowiadaniach Lema – odpowiadają również kategorii heterotopii Foucaulta.¹²⁹

Lem w *Szpitalu Przemienienia* – w pierwszym rozdziale powieści – sytuuje bohatera, który przed chwilą wysiadł z pociągu, na cmentarzu. Zarówno pociąg jak i cmentarz eksponowane są w rozważaniach Foucaulta. Pociąg z uwagi na to, że związany jest ze szczególną wiązką relacji z postaciami – (przywozi, odwozi, mija, łączy metalową trasą szyn, itp.), zaś cmentarz, bo pełni wyjątkową rolę zarówno w kulturach pierwotnych jak i współcześnie. W epokach archaicznych jego funkcja nabierała cech magicznych, metafizycznych, głównie z uwagi na powszechną wiarę w zmartwychwstanie ciała; dziś – w epoce laicyzacji i ateizacji – jest jedynym miejscem (śladem, znakiem) symbolizującym i utrwalającym (w kamiennej formie) nasz byt. Sfera sepulklarna (i heterotopijna) jest w każdej powieści Lema –

125 J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

126 G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, przeł. W. Błońska i inni, Warszawa 1977.

127 G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

128 M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” nr 6, 2005, s. 119.

129 Tamże, s. 121.

niezależnie czy chodzi o „cmentarz” ludzi/maszyn, czy nekropolia znajduje się na Ziemi czy innej planecie, w końcu niezależnie czy chodzi o tradycyjny grób (*Szpital Przemienienia*), czy kapsułę kosmiczną i kostnicę (*Solaris*), a nawet wannę (*Pamiętnik znaleziony w wannie*). Wchodząc do wnętrza Kondora (*Niezwykły*), astronauta symbolicznie wchodzi do krypty, do wnętrza kamienia. W światach Lema ludzie nie dostają się jednak nigdy do przestrzeni zaadresowanej, a przez to zrozumianej, nie jest to miejsce przeznaczenia – *domicilium*.¹³⁰ Często jest to nekrosfera lub przestrzeń w jakiś sposób zwielokrotniona, polirytmiczna, symfoniczna, iluzyjna – jak w *Kongresie futurologicznym*. Postawiony na obcym lądzie statek kosmiczny jest symbolicznie przedłużeniem naturalnej ziemskiej skały. To konstruowanie geomodeli, powtarzający się cykl osvajania obcej przestrzeni w antropocentrycznej perspektywie.

Jako inne niż cmentarz przykłady heterotopii wymienia Foucault: ogród (u Lema np. w *Powrocie z gwiazd*, *Ogrodzie ciemności*), kino/teatr (również w *Powrocie...*), biblioteki i muzea (niemal w każdej powieści – formą muzeum są też „gabinety osobliwości np. w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, *Szpitalu Przemienienia*), jarmarki, place zabaw¹³¹ (tu: znów *Powrót z gwiazd*). Co ciekawe Foucault jako szczególne przykłady heterotopii podaje odbicie w lustrze (również liczne u autora *Cyberiady*) i statek.^{132 133} Wszystkie te przestrzenie są kontr-miejscami, afektywnymi utopiami, są jakby poza miejscami realnymi, choć posiadają lokalizację; heterotopie reprezentują, kontestują i odwracają miejsca rzeczywiste.¹³⁴ Heterotopijny charakter mają więc też obrazy obcych planet – wszak odczytuje się je na ogół parabolicznie, są odniesieniem, analogią, stanowią jakieś *exemplum*. „Innymi” przestrzeniami są również Lemowe gmachy-labirynty.¹³⁵

130Por. T. Sławek, *Być z przestrzeni*, „Autoportret” Nr 2 [41] 2013.

131M. Foucault, dz. cyt., s. 123.

132Tamże.

133 O statku pisze także w kontekście średniowiecznej metafory *stultifera navis* (statek głupców). Wrócimy jeszcze do tego tematu. Por.: M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 26.

134Tamże, s. 121.

135W niektórych przypadkach – np. w *Kongresie futurologicznym* – heterotopia wiąże się z heterochtonią: prezentowane tam miejsce (kanały pod wieżowcem), na skutek działania narkotycznych substancji chemicznych – stają się inną przestrzenią i innym – bardzo realnie odczuwanym – czasem.

I 3. Zarastające zwrotki. Wizualne struktury liryki Stanisława Lema

*Nie wiem, czy ręka ślepeca i czulek ślimaczy
Kiedy rzecz w sobie zamkną, czują tak jak ja
Kiedy palce i pięść mą zaciskam, gdy znaczy*

W niej istnienia spoistość nagły kształt i trwa.

*Nie wiem, jakie atomów obroty i loty
Powrozami unerwień rozpędzają dzwon
Lany z gwiazd, lotu ptaków, żelaza tęsknoty
I z wielkiego spokoju. Jestem jego sercem.¹³⁶*

Temu wierszowi z roku 1948 Stanisław Lem nie dał tytułu. Wymowny przez to staje się refrenowo brzmiący incipit. Jego ekspozycja jest tym ostrzejsza, im bardziej kontrapunktowo uświadomimy sobie skalę podejmowanych w latach późniejszych - przez ukształtowanego już prozaika - zagadnień, gatunków, paradygmatów problematyki; w końcu - im bardziej zdamy sobie sprawę z rozległości wiedzy Lema.

Nie przez przypadek rozprawę poświęconą prozie autora *Edenu* paradoksalnie rozpoczęto od bardzo skromnej, w świecie lemologów prawie niezauważalnej liryki. To prawda – wiersze te giną w cieniu monumentalnego dorobku prozatorskiego. Ale to w nich zawarty jest wstępny rysopis wyobraźni pisarza-filozofa; trzon tej wyobraźni nie zmieni się przez następnych kilkadziesiąt lat twórczości. „Zwrotki zarastały w moich książkach” - napisał Lem w wierszu *Miłość*.¹³⁷ To bardzo wymowne, świadczy bowiem o tym, że wielka epicka ornamentyka Lema u swych podstaw ma wyobraźnię poetycką. Rzec można – wracając do przywołanego na wstępie tekstu – iż poezja stanowi serce dzwonu.

W [*Nie wiem...*] kluczową czynnością jest zaciśnięcie, ujęcie czegoś, wewnętrzne odczucie i próba opisu skrywanej kwintesencji Rzeczy. Metafory grawitują dośrodkowo – zaciśnięcie przedmiotu w dłoni znajduje analogię do serca dzwonu. Przedmiot ten zrobiony jest zaś zarówno z materii występującej w całym kosmosie (skala makro) jak i z atomów (skala mikro). Lem uruchamia już tutaj wyobraźnię

136 S. Lem, [*Nie wiem...*], w: Tenże, *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009, s. 462. Wszystkie cytowane w tej pracy fragmenty dzieł Lema pochodzą z serii Biblioteki Gazety Wyborczej. Seria pod red. D. Fedora i P. Gozlińskiego z posłowiami J. Jarzębskiego.

137 Tamże, s. 474.

skoncentrowaną na strukturach - „powrozach unerwień”. Zauważa się też połączenie metaforyki organicznej, biologicznej z techniczną („żelazo”). To wyobraźnia kondygnacyjna, piętrowa – obraz gwiazd transponowany jest do kadru „lotu ptaków”, potem do kontrastowego i związanego z ziemią żelaza. Wyznaczony jest wyraźnie wertykalny kierunek, dodatkowo ewokowany, kojarzącą się dzwonem, wieżą. Kontrasty i analogie budowane są w różnych konstelacjach – rozpędzony dzwon zostaje wyhamowany przez spokój, odpowiednikiem dzwonnego serca jest przedmiot trzymany w pięści, delikatność czułka ślimaczego znajduje kontrapunkt w skali gwiazd i kosmosu. Z dzwonem i pięścią koresponduje serce, zarówno jeśli chodzi o kształt jak i skojarzenie z dźwiękiem, pulsem, rytmem.

Połączenie umysłu lekarskiego i artystycznego stało się akceleratorem typowej dla Lema estetyki somatycznej – w wierszu sugerują to zarówno wspomniane „powrozy unerwień” jak i próba „czucia wewnętrznego”.

Owo wejście w ciało ciekawie będzie u Lema ewoluować – od medycznych eksperymentów na mózgu w *Szpitalu Przemienienia* poprzez sny o nowym (medycznie osiągniętym) wcieleniu w *Kongresie futurologicznym*, aż do sterowanych zmysłowo (właściwie będących ekstensją zmysłów) machin w *Pokoju na Ziemi i Fiasku*.

Lema fascynuje świat ożywiony – sporo w jego wczesnych tekstach wyobraźni zoomorficznej, która później przekształci się np. w opisy kształtów solaryjskich. W wierszu *Ćma* z cyklu *Owady* w krótkim czterowersie pojawia się obraz świata widzianego z perspektywy nocnego stworzenia:

Świat to ciemność nizana na słodkie kule światła.
To góra liliowego powietrza.¹³⁸

Kula, przestrzeń sferyczna, ciemność i różne rodzaje światła na stałe zagospodarują wśród motywów – najważniejszych konstruktów światów przedstawionych.

W wierszach Lema poza modelami wizualnymi - zasilającymi później w rozbudowanej formie powieści i opowiadania - przebiega też niewątpliwie świadomość pogromowa, której ostatnio książkę poświęciła Agnieszka Gajewska, koncentrując się głównie na freudowskiej analizie dzieł.¹³⁹ O ile w późniejszej prozie autora *Solaris* tę traumę genocydu trzeba dekodować, o tyle w liryce z lat

138 S. Lem, *Ćma*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa...*, dz. cyt., s. 467.

139 A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016.

czterdziestych – wierszach pisanych zaledwie kilka lat po lwowskiej tragedii – podmiot liryczny zasłania się jedynie cienką warstwą metafory. W krótkim wierszu *Cmentarz polny* czytamy:

Na grobach wschodzi miedź i mięta.
Kwiaty unoszą pusty wzrok ponad powłoki już niczyje
I kędykolwiek stąpnę, śmierć. I ciemność. Nie wiem, za co żyję.¹⁴⁰

Poczucie przypadkowości ocalenia dojmująco brzmi szczególnie w ostatnich słowach. Już wkrótce przypadek urośnie w systemie myślowym Lema do nadrzędnej kategorii filozoficznej – znów „zwrotka zarośnie w książkach”.

Doszukując się w pierwszych tekstach Lema kontekstów filozoficznych, które stanowić będą podbudowę jego swoistej antropologii wizualnej i kulturowej, być może należałoby szukać inspiracji w katastrofizmie ewolucyjnym, a więc u myślicieli romantycznych, czy też panromantycznych.¹⁴¹ Analizy tego nurtu podjął się m.in. Max Scheller.¹⁴² Istotne są dla niego (choć występuje jako krytyk) dwie teorie - formalno-mechaniczna i witalistyczna. Teorie te znajdują odbicie m.in. w dziele La Mettriego *Człowiek – maszyna*. Bazą idei jest założenie, że duchowość to efekt pracy aparatu fizjologicznego i cielesnego, zaś struktura psychiczna człowieka buduje się poprzez organizowanie wrażeń zgodnie z zasadami asocjacji¹⁴³, a także przez normowanie popędu, pracę i działania przystosowawcze.

Inaczej niż w myśli tzw. panromantyków, Lem – również przekonany o katastrofizmie ewolucyjnym – nie ucieka w światach przedstawionych w sferę duchowości. Alienuje raczej bohaterów poprzez coraz mocniejsze zamknięcie w świecie technologii epoki kosmicznej. Pamięć o przeszłości będzie kamuflowana w geometrii stożka. Możliwe, że ten właśnie model wizualnomatematyczny czyni Lem algorytmem konstrukcyjnym literackich struktur.

Wyraża to w zawilej treści opowiadania *Pamiętnik*¹⁴⁴, zawierającego pomysły, które w wariantywnej formie pojawiają się i w *Solaris*, i – przede wszystkim *Golemie XIV*.

140 S. Lem, *Cmentarz polny*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa...*, s. 470.

141 S. Raube, *Implozja ludzkości. Katastrofizm biologiczny panromantyzmu w ujęciu Maxa Schellera*, „Idea – studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XXV, Białystok 2013, s. 107.

142 Por. M. Scheller, *Stanowisko człowieka w kosmosie*, przeł. A. Węgrzecki, w: tenże, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987, s. 135.

143 S. Raube, dz. cyt. s. 109.

144 S. Lem, *Pamiętnik*, w: Tenże, *Maska, Dzieła*, tom XXIX, s. 213.

Ekspedycja dociera do reliktyw Książycy-mózgu – genialnego kreatora potrafiącego tworzyć spójne modele światów i kosmosów. W geometrycznej formie sprowadzają się one do kombinacji wielowarstwowego stożka i koła. Światy z jednej strony powstają w sposób hierarchiczny – od elementów najmniejszych (szczyt stożka) do największych; po drugie zaś model przestrzenny takich światów przypomina bardziej koło – tzn. nie tylko elementy większe chowają w sobie mniejsze. „Dowcip” Kreatora polega na tym, że rzeczy te są ze sobą spójne:

Gdy mieszkańcy jakiejś Rzeczy, odkrywając kolejno jej prawidłowości, dochodzą do najmniejszego, pewni, że za chwilę dotkną jej sprawczego dna, że ujmą i uwiężą nierozdzielnie dalej cząstkę kosmicznego budulca, naraz granice tych „ostatecznych” ziaren tym gwałtowniej zaczynają się im rozmywać i ulatniać, im bardziej są zaciekli w ich wykrywaniu i określaniu.¹⁴⁵

Słowo „dowcip” nad cytatem zostało użyte celowo – tak bowiem Lem nazywa koncept genialnego mózgu. Mamy więc do czynienia z groteskową grą, której końca nie ma. Powyższy model dotyczy też - niestety - samej lemologii – można udowodnić, że „ostateczne” ziarna istnieją, jednak ich znalezienie nie wyznaczy finalnie granic problemu.

Kolejne rozdziały są napisane z pełną świadomością, że można wskazać na istnienie modelu Lemowej Rzeczy przy jednoczesnej świadomości jej wielowymiarowości. Jak echo powracać będą (m.in. w mottach rozdziałów) wybrane fragmenty liryki Stanisława Lema – pozwoli to podkreślić poetycką imaginację stojącą u podstaw myśli genialnego prozaika, nada też spójność monograficznemu ujęciu.

Warto teraz przyjrzeć się tekstowi z 1947 roku, w którym żywiły – poetycki i prozatorski – wyraźnie przeplatają się.

145 Tamże, s. 222.

I 4. Początek „czasu okrutnych cudów”.

„Ogród ciemności” Stanisława Lema jako literacki obrzęd inicjacyjny

W 2017 roku ukazał się nakładem Wydawnictwa Literackiego kolejny zbiór opowiadań Stanisława Lema. Tym razem wyboru tekstów dokonał syn autora *Edenu* – Tomasz Lem.¹⁴⁶ Nowością wydawniczą w tej publikacji jest m. in. otwierające książkę opowiadanie pt. *Ogród ciemności*, które wcześniej ukazało się w czternastym i piętnastym numerze „Tygodnika Powszechnego” w roku 1947.¹⁴⁷

Jerzy Jarzębski w posłowie do zbioru poświęca opowiadaniu zaledwie kilka słów, wspominając, że jest prawie zupełnie nieznane, młodzieńcze, naiwne, oraz że stanowi „romantyczny wyraz tęsknoty za miłością i marzeń o odsłonięciu tajemnic świata”.¹⁴⁸

Dowiedzieć można się również, iż w opinii Tomasza Lema, to dzięki temu opowiadaniu jego matka – Barbara, zainteresowała się Stanisławem.¹⁴⁹

Warto jednak dokonać dokładnej analizy tekstu, gdyż w kontekście wcześniejszych interpretacji wiersza młodego autora *Szpitala przemienienia*, a także w perspektywie najważniejszych dla tej rozprawy zagadnień – *Ogród ciemności* ma znaczenie fundamentalne. Lem powołuje tu do życia prototypy najważniejszych w późniejszej twórczości motywów literackich, a – co dla mnie szczególnie istotne – konstruuje modele: narracyjny, wizualny, epistemologiczny i estetyczny. W opowiadaniu tym „zwrotki zaczynają zarastać w książkach”, ale doskonale widać jeszcze, że wyobrażenia Lema to imaginacja poetycka mająca u podstaw konsekwentnie rozwijane później wyznaczniki wizualno-przestrzenne.

Poetą jest główny bohater opowiadania - Krzysztof. Wiemy, że pracuje fizycznie w warsztacie – wśród „łomotu blach, płomieni i woni spalonego żelaza”. Zapewne kryje się tutaj odniesienie do wojennych doświadczeń Lema, kiedy w latach 1941-1942 zatrudniony był w firmie Rohstoffverfassung zajmującej się odzyskiwaniem surowców.¹⁵⁰ Wieczorami, po godzinach pracy szuka wytchnienia w pobliskim parku. Ma ulubione miejsce - „okrągłe poletko niskiej trawy”, gdzie lubi spoglądać w gwiazdy. W centrum polany stoi deszczówka – wykonana z drewna beczka. I nie

146 S. Lem, *Ogród ciemności i inne opowiadania*, wybór T. Lem, Kraków 2017. Cytowane fragmenty opowiadania (s.5-23) pochodzą z tej książki.

147 Tamże, s. 655.

148 Tamże, s. 654.

149 Tamże, s. 651.

150 W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017, s. 72.

byłoby w tym niczego niezwykłego, gdyby nie fakt, że jest to schemat przestrzenny znajdujący wielokrotnie modyfikacje w późniejszej twórczości – chociażby w obrazach umieszczonych w koncentrycznej przestrzeni rakiet – wątek ten zostanie jeszcze mocno rozszerzony. Spójrzmy dokładniej na przestrzeń i światło w *Ogrodzie ciemności*.

Już w pierwszym – bardzo poetyckim opisie jesiennej przyrody (w podobnym stylu pisać będzie Lem o naturze w rok późniejszym *Szpitalu przemienienia*) – podkreśla narrator, romantyczne w swej istocie, wtłoczenie świata w głąb szklanej kuli. Motyw jest ciekawie w opowiadaniu rozwinięty – obraz kuli-świata wraca w bajce opowiedzianej przez Krzysztofa, pojawia się w niej również rekwizyt – znów, kryształowa tym razem, sfera. Zresztą – omawiany tu model wizualny wydaje się funkcjonować w wielu płaszczyznach, np. ontologicznej, wizualnej, kompozycyjnej

W opisie zapadającego zmierzchu uruchamia się typowe dla Lema myślenie kategoriami struktur, sieci, niewidocznej inżynierii świata. Aby to zobrazować, trzeba zacytować dłuższy fragment z pierwszych stron opowiadania:

Zmierzch jest to chwila szczególna, w której międzyludzki świat zaczyna się rozszczepiać. Wspólne dotąd przedmioty i ich cienie rozłączają się, podążając indywidualnie za każdą parą oczu. Horyzont wyzwolony spod prawa perspektywy, która zamyka go niewidzialną konstrukcją znika, a bliskie otoczenie dowolnie, powiela się i przekształca, zmieniając jednolitą panoramę dnia na korowód przechodzących przez siebie obrazów. Ciemność nie jest jedyną sprawczynią tej odmiany: ona wsuwa tylko kliny w szczeliny sztywnej architektury, rozprowadza spojrzenia pełnym sepii pędzlem, przesuwając dekoracje tak długo, aż niebo rozpada się na poszczególne dzwona, należące do ludzi tak, jak muszle należą do ogrodowych ślimaków. (...) Aby świat nie rozchwiał się zbyt, rozpędzany na osiach obrotów wiatrami nocy, aby móc choć częściowo wstrzymać poczynania ciemności, rozwieszono nad ulicami lampy, w których kręgu przedmioty trzęsły, cienie kładły się na płask, a oślepienie gwiazdozbiory nieba cofały się w pustkę.

Autorem tego fragmentu nie jest Bruno Schulz. Lem daje się porwać wizualno-poetyckiemu żywiołowi. Intrygujące jest owo „rozszczepianie międzyludzkiego świata” - ciemność pozostawia tylko jednostki, dekonstruuje wspólnotę wizualnego doświadczenia. Percepcja świata dośrodkowo zamyka formę dnia – pochłania ją kalejdoskopowy wir zwijający się jak muszla ślimaka. Warto zauważyć to powtórzenie motywu – w poprzedniej części pracy mówiliśmy o „czułkach ślimaczych” i wewnętrznym odczuwaniu. Ogrodowe ślimaki przywołane w tekście to kolejna wariacja na temat interpretowanego modelu wizualnego.

Na razie fascynacja maszynami („osie obrotów wiatrów nocy”, „szczeliny sztywnej architektury”) ukryta jest pod warstwą poezji i służy opisowi świata imponderabilnego. W najbardziej znanych powieściach Lema ta relacja się odwróci. Z innej perspektywy bohater spojrzy na gwiazdy, choć wciąż wizualnie wydzielone podobną okrągłą przestrzenią. Dla porównania dwa fragmenty – *Ogrodu ciemności* i *Solaris* (1961):

Krzysztof rozglądał się dokoła, po czym omijał świecącą jasno tablicę ostrzegawczą, jak strach na wróble, uchylał furtkę i wchodził do środka. Krzaki grupowały się ciemnymi kłębami, ograniczając okrągłą przestrzeń. Pośrodku stał zbiornik o oślizgłych, grubych ścianach z zawsze mokrego drzewa. Obok znajdowała się mała ławeczka. Siedząc na niej i unosząc głowę, można było patrzeć w wielką studnię gwiazd. Dostatek zaś było przechylić się przez obręb beki, aby ujrzeć drugie niebo – rozgwiazdzone jeszcze zimniej i ostrzej. Najłżejsze drżenie wody łączyło się z drżeniem gwiazd.

Solaris zaś rozpoczyna się tak:

O dziewiętnastej czasu pokładowego zszedłem, mijając stojących wokół studni, po metalowych szczeblach do wnętrza zasobnika. (...) Wzrok przywykał do ciemności. Widziałem już seledynowy kontur jedyne go wskaźnika. (...) Zanim w to uwierzyłem, na wprost mojej twarzy rozwarła się szeroka szczelina, przez którą zobaczyłem gwiazdy. Na próżno usiłowałem odszukać alfę Wodnika, ku której odlatywał Prometeusz. Niebo tych stron Galaktyki nic mi nie mówiło, nie znałem ani jednej konstelacji, w wąskim okienku trwał roziskrzony kurz. Czekałem, kiedy pierwsza gwiazda zafiluje.

Porównania między tekstami są zdumiewające – dotyczą nawet takich detali jak świecąca jasno tablica (w *Solaris* – seledynowy kontur wskaźnika). Krzysztof z *Ogrodu ciemności* staje się Krisem z *Solaris* – tożsamość imion chyba nie jest przypadkowa. Obaj przechodzą obrzęd inicjacyjny – są pomiędzy przestrzeniami. Kris żyje już w świecie technologicznym – studnia korpusu statku jest metalowa, deszczówka w *Ogrodzie...* – była drewniana i mokra. Drzewo i woda – jakże archetypowe symbole ziemskie – zamieniają się z czasem w konstrukty techniczne. Matryca ludzkiego doświadczenia świata pozostanie jednak niezmienna, wyznaczona przez tę samą geometrię przestrzeni i typologię światła.

Lem przyznawał, że pisał *Solaris* dość spontanicznie, bez uprzedniego planu, iż fabuła wyłaniała się w trakcie pisania. Zapewne jest to prawda, choć dokładna analiza *Ogrodu ciemności* zdradza jednak, iż jest to swoisty – nieubrany jeszcze w konwencję i bardzo skrótowy – szkic najświetniejszej powieści Lema. Powyżej wskazano na podobieństwo szczegółowych opisowych conceptów, omówmy jednak ogólnie dalszą część fabuły opowiadania, śledząc jednocześnie analogie. Krzysztof dociera do koncentrycznej przestrzeni (Kris – okrągłej stacji solaryjskiej, później, po rozpoznaniu terenu i osób, do nieoświetlonej – najbardziej izolowanej od reszty korpusu - biblioteki). Siada na ławeczce pośrodku polany i odpoczywa, być może zapada w sen. w *Solaris* Kris opowiada:

„Usiadłem na metalowym krześle pośrodku pustej przestrzeni, z dala od wszystkich rzeczy. Chciałem być sam. (...) Wskazówki na dwudziestoczworogodzinnej tarczy zegara stały na siódmej. Słońce zachodziło. (...)

Zamknąłem oczy. Panowała zupełna cisza, (...) Pełen byłem oczekiwania, napięcie narastało do tego stopnia, że w końcu nie chciałem mieć za sobą pustej przestrzeni.”

Po pewnym czasie w ogrodzie (zwanym w opowiadaniu również obserwatorium) pojawiają się ogrodnicy (w powieści astronauta – Snaut i Sartorius). Ważny szczegół: ogrodnicy po posprzątaniu polany i powrocie do domków (czytamy, że chowają się w nich) zasuwają szczelnie zielone firanki. Wiemy doskonale, dlaczego Snaut i Sartorius zamykali panicznie drzwi swych kajut. Zmęczony pracą Krzysztof daje się uciszyć ciemności – spada ona na niego „niby łapa obitego aksamitem tłumika” - inżynieryjne asocjacje znów przebijają się przez warstwę poezji. Czy zasypia? Nie wiadomo – ale wykażemy w późniejszych rozdziałach, że ten charakterystyczny moment liminalny – wejście w ciemność, sen i następujący potem kontakt z innym światem – to stały model narracyjny przybierający rozmaite warianty. Analogii ciąg dalszy: odpoczywającemu Krzysztofowi ukazuje się („w obramowaniu czarnych

liści”) sylwetka dziewczyny. Sama do końca nie wie, jaki jest cel jej wizyty („przyszłam...przyszłam”). Krzysztof zauważa, że jej głowa rysuje się na tle nieba, iż zakrywa sobą gwiazdy. Harey również przychodzi w trakcie snu, jej status ontologiczny jest zakłócony – trudno z pewnością powiedzieć, czy jest realna, oniryczna, sztuczna? Na pewno na początku niejako wyłania się ze światła, jej rysy stopniowo uwidaczniają się. Tę cechę posiada również towarzysząca Krzysztofa – tylko raz światło gwiazd umożliwia określenie fizjonomii nieznajomej – jest jasna i spokojna. Tajemnica tożsamości nieznajomej wyjaśnia się przy trzecim spotkaniu (trzeciej nocy). Okazuje się być jedynie wizją Krzysztofa, jego mentalną projekcją, kreacją wyobraźni. Zmysłowe odczucie bliskości kobiety było iluzją, schizofrenicznym rozdzieleniem, chwilowym psychicznym oddzieleniem animusa i animy. Harey nadaje Lem też trzy życia – pierwsze, najbardziej nieświadome – kończy się wysłaniem „gościa” w przestrzeń kosmiczną. Drugie wcielenie - po uświadomieniu sobie własnego dramatu - próbuje się zniszczyć. Ostatnia inkarnacja – w czasie dziwnego letargu Krisa - podlega anihilacyjnej destrukcji, później funkcjonować zaczyna jako wspomnienie, miłosny sentyment. Badanie struktury Harey nie doprowadza w efekcie do konkluzyjnych tez; nie można określić materii fantomu, to nicość w „masce”. Snaut sugeruje, że Harey jest jedynie lustrem wyobrażeń Kelvina.

Lem już w tej wczesnej prozie wpada w obsesję dotarcia poza zmysły, obnażenia algorytmu fundującego świat widzialny, wejścia pod podszewkę zdarzeń. Metodą jest poezja, ale – niestety – efektem - dojmująca pustka. Wymowny pod tym względem jest wiersz, który włącza Lem w ostatnie akapity opowiadania:

Słyszałem gdzieś, nie wiem, może to u Priestleya,
O dwu takich biednych, zmęczonych złodziejach,
Którzy całą noc wytrychem otwierali drzwi do nieba.

A kiedy otworzyli, była tylko pustka,
Podobna do ram rozbitego lustra,
Nicość bez jednej nawet gwiazdy spadającej.

Ta metafizyka Lema jest skrajnie pesymistyczna i frapująca zarazem. Kiedy uda się – na drodze jakiegoś eksperymentu myślowego, filozoficznego – dojść do granicy widzialnego świata, to, co pozostaje to pełna melancholii obserwacja ruin potężnych konstrukcji Absolutu, których geneza jest nieznana. To obraz metafizycznego rusztowania, „ramy rozbitego lustra”. Równie niemy wobec tajemnicy pozostaje Kris w finale powieści. Z tego typu refleksji wyłania się Lem – metafizyczny archeolog, który siłą poetyckiej inżynierii wprowadza najpierw w jakieś teatralne misterium, po czym pozostawia czytelnika – wyłączając prąd i burząc spektakl iluzji – w opustoszałym i wiejącym chłodem gmachu-kolosie.

W finale *Ogrodu...* czytamy:

Wiatr oderwał resztę liści z wysokich klonów i teraz stały proste i smukłe, łącząc ciemność nieba i ziemi, jak szkielety zapomnianych okrętów.

Jedyne, co pozostało w ciemnej przestrzeni oceanu przyrody to kłacza, koncentryczna sieć suchych gałęzi, zbrojenie konstrukcji nocy. Nieredukowalny jest też fundamentalny model geometryczny – na środku okrągłej przestrzeni pozostaje *axis mundi* prywatnej sfery – beczka na deszczówkę, która jest jednocześnie lustrem – ponieważ w wodzie odbija się nieboskłon. Narrator często wspomina o dwóch niebach (w *Solaris* o dwóch słońcach).

Zastanawia bajka opowiedziana przez Krzysztofa. Nosi tytuł *Astronauta*, co stanowi intrygującą antycypację pierwszej powieści Lema (1951). Co ciekawe, Astronauta niekoniecznie tożsamy ma być z gwiazdowym podróżnikiem (Krzysztof uznaje to dookreślenie za zbędne). To raczej typ filozofa, który doświadcza wtajemniczenia. Jednocześnie jest człowiekiem przepełnionym samotnością, tęsknotą (sen o domu) i poczuciem niespełnienia, jak astronauta – wyobcowanym, przebywającym poza własnym domem. Wnioski te płyną z motta, które poprzedza opowiadanie.¹⁵¹ Prototyp Krisa Kelvina nosi też cechy faustyczne – może i chce osiąść najtajniejszą wiedzę – jej atrybutem jest kryształowa kula, przez którą widać inne światy. Warunkiem korzystania z daru jest milczenie, niedzielenie się wiedzą. Złamanie tego przykazania wywoła katastrofę i zmieni obraz świata. Astronauta łamie przysięgę – pomaga kobiecie, dla której szansą stało się spojrzenie w kulę. Niczym Adam, postanawia być lojalnym wobec Ewy, a nie Boga – Ogrodnika. Glob zamknięty zostaje w ciemnej łupinie – wewnątrz może rozświetlić jedynie słońce, a nocą przez szczeliny wpada światło innych światów (gwiazd). To znów rudymenarna konstrukcja wizualna, tym razem ubrana w szaty kosmogonii, mitu, baśni. Dodatkowo miesza tę historię Lem z mitem prometejskim i biblijną historią genezyjską.

Ziemia powiększała się gwałtownie i rosła, smutek wstąpił w ciała ludzkie, a przyszłość stała się tak ciemna, że nikt już nie mógł wiedzieć, czy będzie szczęśliwy. A tych dwoje stało przy źródle i była noc.

Konkretna historia spotkań Krzysztofa i nieznajomej, refleksje bohatera nad poezją i światem są więc powieleniem mitu. Chwilowa ucieczka od cywilizacji, od lamp światła miejskich (*lumen*) do światła gwiazd (*lux*), wejście w mrok, który wywołuje jakąś formę deprywacji sensorycznej są przeniesieniem się do bezczasowego i mitycznego „wiecznego teraz”. Dla Krzysztofa wizyta w parku, którego kształt odpowiada przestrzeni mitu założycielskiego jest podróżą do sytuacji *ab origine*, *in illo tempore*. Lem szkicuje przy okazji symboliczną wizualizację aktu twórczego – kreowanie poezji to zawsze umowne docieranie do źródła, ucieczka w głąb siebie, operacja na tkance pierwotnych mitów, próba zajrzenia za światło nadające formę

151 W tłumaczeniu Adama Pomorskiego fragment wiersza Rilkego brzmi:
Miłej, ani domu, o którym śnię
Niczego w życiu nie posiadam.
Wszystko do czego się przykładam,
bogaci się na mnie
i trwoni mnie.

rzeczom i za słowo funkcjonujące jedynie na powierzchni sensu. Krzysztof wyraża ten fenomen w takiej oto myśli:

Wiersze boją się słów i chowają w taką ciemność, w którą nie można zwyczajnie sięgnąć. (...) Wiersze są, proszę pani, są, tylko trzeba je znaleźć. Dobry wiersz można bardzo łatwo poznać: po tym mianowicie, że niezupełnie jest w słowach.

Eksploracja kosmosu dokonywana przez bohaterów Lema stanowi więc próbę sięgania do tej ciemności, w której kryje się wiersz, a jednocześnie do ciemności, która jest w środku ciała, kryje się za fałszerstwem oka. Oko jest jednakże głównym buforem sensu, to organiczny odpowiednik owej bajkowej kryształowej kuli:

Spojrzał jej w oczy i wyszeptał ze zdumieniem: widzę – widzę cień tego blasku, który oglądałem w kuli z kryształu.
- I ja go widzę odparła kobieta.
- A na wschodzie świtało.

Okrągła polana z wodnym zwierciadłem pośrodku, ciemna łupina otoczona nieboskłonem, kryształowa kula pozwalająca rozumieć i w końcu metafora-klucz – oko ludzkie – wszystko to efekty tego samego modelowania przestrzennego i narracyjnego. Energia tych sfer galwanizowana jest przez światło. Ich ukształtowanie determinuje poczynania bohaterów – można by rzec za Heideggerem, iż przestrzeń doskonale i nieograniczenie ogarnia bycie człowieka w świetle.¹⁵²

Lem symboliczne analogie rozciąga między kosmosem a mikrokosmosem, między detalicznie ukazywanym światem przyrody a obserwacją konstelacji. *Ogród ciemności* rozpoczyna się od poetycko ujętych szczegółów przyrodniczych:

Gąsienice ogryzały gorączkowo ostatnie zielone ogonki. Liście furkotały na przegubach gałęzi jak szczątki zagli. Odrywały się i leciały przez wiatr: wielkie spłoszone ćmy, unoszące się na zeschniętych skrzydłach pełnych płam zagadkowych oczu, pędziły po pustych alejach w wirach zmałowanego powietrza i padały na dno. Nie było już widać trawy, tylko pospieszny szelest, syпки szmer, drobne mrowienie w lekkich stertach, żyłkowanych cienkim rysunkiem.

Niezwykłe są: precyzyjność opisu, rozrzut spostrzeżeniowy, chęć całościowej impresji, umiejętność budowania piętra szczegółów, które później zyskują odpowiedniki na innych kondygnacjach prozy, wraz z rozwojem wydarzeń. Uderza dążność Lema do tego, aby dotrzeć do granicy zmysłowych możliwości, dostrzec barwy i dźwięki mieszczące się na skrajach gam i spektrum. Jest to o tyle ważne, gdyż pozwala uświadomić, iż człowiek w swej zawężonej (i wykreowanej bardzo praktycznie przez ewolucję) percepcji – wobec ogromu i kosmosu, i makrokosmosu – jest jak ślepiec; przebywa w ogrodzie ciemności. W przywołanym fragmencie moment wchodzenia w tę tajemniczą ciemność jest wyraźnie zaznaczony – wizualne doświadczenie ustępuje miejsca recepcji dźwięków, potem pozostaje już tylko ruch wyobraźni i przeczucie istnienia „żyłkowanej” Konstrukcji. Chciałoby się powiedzieć w tym miejscu jak Andrew Wyeth: „Wolę jesień i zimę, gdy wyczuwa się szkieletową strukturę krajobrazu. Coś czai się pod spodem, opowieść nie odsłania się do końca”.

152 Cyt. za: J. Woźny, *Archeologia i społeczeństwo. Wędrowki śladami wzajemnych relacji*, Bydgoszcz 2017, s. 21.

153 Słów tych użył jako komentarza do swojej powieści Maciej Płaza. Chodzi o książkę *Robinson w Bolechowie*, W.A.B., Warszawa 2017.

Wygasające stopniowo światło zewnętrzne powołuje do życia światło wewnętrzne; następuje dotarcie do źródła – tożsamościowa interioryzacja. Zapalone zostają światła snu, światła pochodzące ze światów przedstawionych opowiadanych bajek. Lema kształtuje koncentryczną strukturę zarówno w sferze wizualno-przestrzennej, ale także epistemologicznej. Dotyczy to też kompozycji - rozpoczyna opowiadanie od zwrócenia uwagi na zawieszone nad bohaterem liście – „szczątki żagli”, kończy tym samym kadrem – gałęzie stają się „szkieletami zapomnianych okrętów”. To ostatnie spostrzeżenie jest o tyle istotne, gdyż buduje topikę marynistyczną – pobrzmiewa w niej nie tylko inspiracja Conradem, ale również następuje wyznaczenie kondycji bohaterów późniejszej powieści Lema – w jakimś sensie wszyscy oni będą podróżnikami na statkach. Tutaj statkiem kosmicznym jest po prostu Ziemia, oknem krążownika – okrągłe „okno” wyznaczone przez układ drzew nad Krzysztofem.

W odniesieniu do ostatnich konstatacji zauważyć trzeba jeszcze jedną warstwę symboliki opowiadania. Wspomniane przed chwilą „szkielety okrętów” (drzewa) łączą ciemność nieba i ziemi. Krzysztof zauważa, iż podczas trzeciego spotkania nieznajomej wszędzie księżyc, a noce będą jaśniejsze. Pojawia się również informacja, że niebo zostanie zasłonięte chmurami (to przy okazji ciekawa analogia wobec tego co opisywano w bajce o Astronaucie). Wszystkie te procesy ewokują poczucie jakiegoś misterium rozgrywającego się wśród bóstw solarnych (słońce odgrywa ogromną rolę w opowiadanych bajkach), lunarnych (symbol kobiety - nieznajomej), uranicznych (władających nieboskłonem), tellurycznych (odpowiadających za to co rozgrywa się w ziemskiej sferze) i chtonicznych (rządzących ciemnością, ale też płodnością ziemi – odpowiadają za to tajemniczy ogrodnicy). Warto dorzucić, iż Krzysztof w jakimś stopniu kojarzy się też z bóstwem wulkanu i ognia – przychodzi odpocząć przy drewnianym zbiorniku wodnym, ale głowę ma „pełną łomotu blach, płomieni i woni spalonego żelaza” - kontrasty są wymowne. W ogrodzie pojawia się również tajemniczy starzec (ten motyw będzie się powtarzał w późniejszej twórczości ¹⁵⁴), który w takiej przestrzeni lepiej „przyzwyczajają się do śmierci”. Polana ma więc przypisaną symbolikę życia (głównie przez akwaticzne centrum), ale i funkcje tantryczne.

Ogród ciemności to opowiadanie stworzone w zgodzie z paradygmatem mitu, modelem inicjacji, z wzorcem odkrywania wiedzy tajemnej; zaprojektowane przez Lema historie zbliżają się w ten sposób do obrzędów. Ich fundamentem jest przekonanie – co zbliża Lema do filozofów pitagorejskich – iż wszechświat-kosmos prezentuje najbardziej wyrafinowany model prawidłowości strukturalnych.¹⁵⁵ Idąc dalej, kontemplacja kosmosu jest refleksją nad naturą bytu, również człowieka. Brzydota to naruszenie tego ładu – i może w tym kontekście należałoby spojrzeć na pewien szczegół w dialogu:

¹⁵⁴ Ów motyw śledziła Agnieszka Gajewska, utożsamiając go ze wspomnieniem ojca Lema, por. A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, s. 134-155.

¹⁵⁵ Tamże.

- Chętnie to pani opowiem. Ale proszę usiąść – na ławce jest dosyć miejsca – a beczka jest cała mokra i pokryta pleśnią.
- To nie jest pleśń, ale mech, bardzo mięciutki i suchy – odparła.

Nie ma miejsca na brzydotę w rajskim azylu. Ogrodnicy posprząтали teren. Zło pozostało za usankcjonowanym kręgiem. Pojawi się dopiero w drugiej historii opowiedzianej przez Krzysztofa. Dotyczy ona dojrzewania kobiecej świadomości, również pierwszych błędów – nieuświadomionego zła, które tu przyjęło obraz krzywdy, jaką czteroletnie dziecko wyrządza szczeniakom. Enigmatyczna opowieść opisuje dziewczynę, która „żyła w snach”. Stopniowo dochodzi do wniosku, iż „Aby jednak być w porządku ze snem, trzeba było najpierw zrobić ład z jawą” - to jej definicja dobra. Wyrasta ono z uporządkowania przestrzeni wokół siebie, Conrad powiedziałby – wymierzenia sprawiedliwości widzialnemu światu. Po fazie chaosu i rozczłonkowania osobowości następuje powtórne scalenie – kolejne narodziny. Ma to z wszech miar cechy inicjacji szamańskiej.¹⁵⁶ Do tego wątku za chwilę wrócimy.

Autor *Edenu* synchronizować próbuje idee materialistyczne z – trudno powiedzieć na ile świadomie – archaicznymi formami religii. I choć w efekcie rozważań na ogół Lem dochodzi do pojęcia nicości, pustki, to jednak jego eksperymenty myślowe są typowe dla koncepcji sakralnych, misteryjnych, inicjacyjnych. Eliade pisze, iż tendencja do penetrowania i „odszyfrowywania wewnętrznych struktur Materii, fascynacja Naturą i początkami życia były w drugiej połowie XIX wynikiem nieokreślonej tęsknoty za pierwotną, oryginalną, uniwersalną matrycą.”¹⁵⁷ To, co pisze Eliade dalej w *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, koresponduje z ideą ukrytą w *Ogrodzie ciemności*:

Istnieje nieodparte pragnienie wniknięcia w głąb czasu i przestrzeni, żeby dotrzeć do granic i początków widzialnego Uniwersum, a przede wszystkim odkryć ostateczne podłoże Substancji i zarodkowy stan Materii żywej.¹⁵⁸

Dodaje jeszcze Eliade jedną frapującą rzecz. Otóż jego zdaniem fascynacja absolutnym Początkiem, ontogenezą, uczynienie z mitu kosmogonicznego centralnej opowieści w danej kulturze to podstawowe wyznaczniki umysłowości archaicznej. Niech wybrzmi ta teza: Stanisław Lem reprezentuje archaiczny typ wyobraźni artystycznej i być może jedną z podstawowych perspektyw metodycznych w rozumieniu jego dzieł powinna być ta, która zakorzeniona jest w tezach historyków religii – oczywiście rzadko podejmuje się ten trop, ponieważ Lem deklarował ateizm. Deklaracja ta stoi jednak często w sprzeczności z doświadczeniem bohaterów prozy – i nie chodzi tu na pewno o kontakt z Absolutem, ale z faktem, że - po pierwsze - doświadczali oni misteryjnej siły natury, po drugie o permanentną obecność swego rodzaju ramy rzeczywistości, formy rdzennej, rudymentalnego konstruktu, nawet jeśli miałyby to być „rama rozbitego lustra”, w końcu po trzecie – bohaterowie powtarzają gesty zaprojektowane w mitycznej przeszłości.

¹⁵⁶ M. Eliade, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, Warszawa 1997, s. 171.

¹⁵⁷ Tamże, s. 63.

¹⁵⁸ Tamże, s. 64.

A więc: mit, rytuał, inicjacja, śmierć rytualna, herosi, odrodzenie duchowe, drugie narodziny¹⁵⁹ – powinny zbudować siatkę pojęć przy analizie światów przedstawionych Stanisława Lema.

Zbiornik z wodą odbijającą gwiazdy umiejscowiony na środku polany przypomina miejsce kultu, wtajemniczenia. Strefa ta poprzez swój kształt, oddalenie od miasta wpisuje się w model „uprzestrzennionej” pamięci kulturowej, w której wszystkie przedmioty ze świata ożywionego i nieożywionego podniesione zostają do rangi znaku; następuje – również przez obecność „świętego słowa” - bajki (mitu) – semiotyzacja terenu.¹⁶⁰ Zapewne w praktyce obrzędowej miejsce takie ma być otwarte na kontakt z duchami. Pełni te same funkcje, co kościół. Lem uprzywilejowuje jednak nie obrzędowość, a twórczość poetycką. Szukanie referencji słowa, drażnienie przestrzeni między wersami, drenowanie ciemności pod każdym z wyrazów wiersza staje się głównym celem Krzysztofa, w ten sposób powołuje do życia nieznajomą. Prawa sztuki – forma, konwencja, kompozycja, itp. są tymi samymi prawami, które rządzą przestrzenią naturalną, ba, całym wszechświatem. Powiedzieć można więcej – wyobraźnia artystyczna, typ kreacyjnej umysłowości doprowadziły do idei pomiaru. „Pra-ustanowienie geometrii nastąpiło dzięki aktywności twórczej, uogólniającej jednostkowe zjawisko”¹⁶¹. Sprecyzował to też Herbert Read:

To co nazywamy życiem naturalnym, jest w rezultacie związkiem między formami, tak niezbędnym, że bez niego nie istniałoby owo życie naturalne. To samo dotyczy sztuki. Związki formalne istniejące w jednym dziele sztuki i między różnymi dziełami sztuki stanowią porządek i metaforę całego wszechświata.¹⁶²

Prawa formy uobecnianie w sytuacji głównego bohatera emanują na to, co rozgrywa się w opowiedzianej bajce o charakterze kosmogonicznym i odwrotnie: rozstrzygnięcia fabularne w bajce wpływają na obraz świata rzeczywistego (choć to określenie wydaje się nie do końca precyzyjne). Nie tylko relacja: forma rzeczywistości – forma literackiego świata przedstawionego wytwarza strukturę rzeczywistości. Istotne są też zależności pomiędzy opowieściami wkomponowanymi w opowiadanie, trójdzielna kompozycja tekstu, dominacja kołowych i kulistych przestrzeni, kręgi światel sztucznych i naturalnych – ciał niebieskich.

Druga wojna zdesakralizowała przestrzeń cywilizacyjną. Bohaterowie Lema uciekają w inne światy, powołując przy tym uniwersa wyobraźniowe, które poczucie istnienia sacrum przywracają. Pojawia się nostalgia za „próbami i scenariuszami inicjacyjnymi”, za odnową poprzez doświadczenie tajemnicy¹⁶³. *Ogród ciemności* pełni tu szczególną rolę. Lem wyraźnie podkreśla archaiczny „symbolizm środka”, gdzie spotykają się Ziemia i Niebo – mężczyzna i kobieta – Krzysztof i nieznajoma,

159 Tamże, s. 170.

160 J. Woźny, *Archeologia kamieni symbolicznych. Od skały macierzystej do dziedzictwa przodków*, Bydgoszcz 2014, s.63.

161 Tamże, s. 79.

162 Tamże, s. 78.

163 M. Eliade, dzieł. cyt., s. 173.

(w *Solaris* - Kris i Harey, której imię to wariacja imienia bogini płodności – Rei). O połączeniu nieba i ziemi mówi się w ostatnich wersach opowiadania. Tekst jest prozatorskim prototypem rozwiązań przestrzennych i wybranych motywów z dojrzałej twórczości Lema. W 1947 roku zdecydowanie dominuje jeszcze żywioł poetycki: Krzysztof-poeta wprost wyznaje, że naukowy ogląd rzeczywistości nie jest prymarny:

Krzysztof nie przeprowadzał badań astronomicznych. Przychodził do ciemnego wnętrza, siadał, oparty głową o brzeg beczki, wiejący chłodem, której ściany pokrywał gładki mech, i niebo zalewało go rojem białych roziskrzeń i ciemniejszych niż noc blasków.

Jak widać dociera do centrum, do omfalosa tej przestrzeni najbliżej jak się da – dotyka głową brzegu beczki i analizuje niebo. Nie jest to jednak namysł naukowy, ale kontemplacja. Trochę inaczej będzie już nie z Krzysztofem, ale Krisem. Bohater *Solaris*, choć psycholog, potrafi przeprowadzić podstawowe wyliczenia astronomiczne. Nosi znaczące nazwisko – Kelvin. Lord Kelvin (William Thomas) to przecież jeden z najpotężniejszych umysłów naukowych drugiej połowy XIX wieku. Rozwój osobowości bohaterów Lema podąża więc od typów umysłowości poetyckiej do filozoficzno-naukowej: cel poznania pozostaje niezmienny – to zaproponowanie modelu konstrukcji świata. Świadomie pojawia się tu słowo „zaproponowanie”, ponieważ wiemy, że Lem odrzuca myśl platoników, iż człowiek jedynie odkrywa prawa naukowe i matematyczne, które już istnieją – pisarz nie wierzy w przedustawność takich reguł, jest konstruktywistą.

Epistemologia poetycka ustąpi z czasem dociekaniom bardziej matematycznym.¹⁶⁴ To prawa tej dziedziny są prymarnymi zasadami budującymi wszelkie konstrukty rzeczywistości. Jest jednak poziom wyższy - informacja. Oddajmy głos Lemowi:

»Świat«, czyli »wszystko istniejące«, składa się z »rzeczy«, o których można się dowiedzieć dzięki »informacji«. Tę »informację«, rzecz wprost mogą »wysyłać« (jak człowiek mówiący, jak książka czytana, jak pejzaż oglądany), albo poprzez łańcuchy »zmysłowo-umysłowych rozumowań« (...). Język etniczny jako szerokopasmowy, polisemantyczny nośnik informacji, oraz matematyka, jako z tego języka (z tych języków) wiwiedlny język wąskopasmowy o silnie wzmożonej »precyzacyjnej« ostrości, stanowią tu nasze »macki«, nasze kule (»inwalidzkie«), nasze »protezy«. Jednak podobnie jak ślepiec, postukując o kamienną posadzkę swoją białą laską, słuchem stara się rozpoznać, czy znajduje się w pokoju, czy na ulicy, czy w nawie świątyni, tak i my owymi (matematycznymi) protezami, »wystukujemy« sobie to, co znajduje się poza obszarem naszego sensorium»¹⁶⁵

Nadrzędnym więc celem rzeczywistości jest wysyłanie informacji – to destylat, który pozostaje po wszelkich innych działaniach. Krzysztof przebywający w ciemnym ogrodzie próbuje przekroczyć ludzkie sensorium, „zobaczyć”, jak ciemność znajduje się za rzeczywistością zmysłów. Narzędziem staje się tu jeszcze medytacyjny namysł i szukanie odpowiedzi w świecie mitu, nie matematyki. Niemniej celem przebywania w ogrodzie jest zbudowanie sensu, informacji – wiersza (Kris będzie szukać informacji – wobec tajemnicy oceanu – w bibliotece). Geometria inicjacyjna i świetlna też temu służą. Archaiczny – koncentryczny model

164 Przejście z terenu poezji na teren nauki zapewne było związane u Lema z poznaniem Mieczysława Choynowskiego i praca w charakterze asystenta uniwersyteckiego.

165 S. Lem *Mój pogląd na świat*, [w:] Tegoż, *Bomba megabitowa*, s.22.

przestrzenny to tak naprawdę fundamentalny kod matematyczny, który inicjuje informację. Ogród ciemności – ogród ślepego, jawi się więc jako literackie ujęcie podstawowych dla naukowej analizy świata wzorów, paradygmatów. Materia literatury nie jest jednak wzór matematyczny, a symbol, topos, archetyp.

Krzysztof – jak ów ślepiec z zacytowanej wcześniej wypowiedzi Lema słuchem i słowem stara się rozpoznać, gdzie jest. Z pomocą przychodzi paradoksalnie nikłe światło gwiazd, których nie widać za chmurami, ale wiadomo, że są. Jedynie poetycką intuicją i świadomością istnienia ogrodu, można domyślić się, jakie prawa nim rządzą. Deistyczny Ogrodnik finalnie nie pojawia się, nie dochodzi do spotkania z tym, który zna zasady funkcjonowania przestrzeni. Można przekroczyć furtkę i zbliżyć do „źródła”, ale jest to jednocześnie otwarcie świata lustrzanych odbić i labiryntu własnej wyobraźni. Do sterylnej i w gruncie rzeczy martwego terytorium wokół deszczówki (nie pojawia się tam już nawet wiewiórka) wstęp mają tylko archetypy – kobiety i starca. Ten drugi – czekający na śmierć – jest jednak bardziej realny. Metaforycznie dodać jeszcze można, że życie – symbolizowane przez wodę – przychodzi z góry, jednak po pierwsze jest to woda stojąca, po drugie – jak już powiedzieliśmy – przypomina ona krzywe zwierciadło. Krzysztof spoglądający na rozgwieżdżony firmament na górze i odbicie (ale ostre, precyzyjne) na dole, jest uwięziony w kuli. W perspektywie horyzontalnej granice kuli wyznacza okrągła polana, w perspektywie wertykalnej „dwa nieba”.

W ciekawym kontekście o uwięzieniu w kuli wypowiedział się Lem:

„Co jest jego największym kłopotem? (...). Podstawowy jego kłopot tkwi w tym, aby istoty, których ów kosmos będzie siedzibą, nie poznały się na jego »sztuczności«. Należy się bowiem obawiać, że samo domniemywanie, jakoby istniało cokolwiek poza ich »wszystkością«, zapaliłoby je natychmiast do poszukiwania wyjścia z tej ich »wszystkości«. Mając się za jej więźniów, szturmowałyby zatem otoczenie, szukając drogi na zewnątrz – z prostej ciekawości, jeśli nie dla innych przyczyn. Udaremnić im tylko odnalezienie wyjścia, to obdarzyć je wiedzą o uwięzieniu z jednoczesnym odebraniem kluczy. Nie wolno więc wyjścia zamaskować ani zabarykadować. Istnienie jego należy uczynić niemożliwym do odgadnięcia. W przeciwnym razie poczują się więźniami, choćby to ich »wzięcie« naprawdę było równe galaktyce. Ratunek tylko w nieskończoności. Najlepiej będzie, jeśli jakaś siła uniwersalna zamknie ich świat tak, że będzie analogiem kuli, dzięki czemu można go przewędrować wszędzie i wzdłuż, a nigdy nie natrafi się na jakiś »koniec«.(...) Tak więc, doświadczają oni swojego świata jak my – naszego, bo przecież w istocie i to, co my odczuwamy jako zapachy, wonie czy kształty, jest w ostatniej instancji tam, gdzie czuwa odbiorca wszystkiego, świadomość, niczym innym jak tylko krążącą bioelektrycznych impulsów w zwojach mózgowych.(...) Nie mogą oni również dojść tego, czy i kto ich stworzył, razem z ich kosmicznym mieszkaniem, które penetrują, jak chcą. Nas przecież nikt (tj. nikt osobowy) nie stworzył, a mimo to nie brak filozofii głoszących, że tak właśnie było, że nasz świat nie jest wszystkim, itp. itd. A przecież ludzie, którzy to głosili, mieli takie same zmysły i takie same mózgi, jak my, a nieraz były to mózgi wcale sprawne. Zapewne więc i w owym świecie znajdują się różni filozofowie głoszący podobne tezy, z tą różnicą, że będą mieli racje. Ponieważ jednak nie będzie żadnego sposobu przekonania się o dowodności tych racji, empirycy owego świata zakrzyczą ich jako metafizyków i spirytualistów”¹⁶⁶

Egzystencja człowieka przeniknięta cyklicznością czasu, kolistością i sferycznością przestrzeni, koncentrycznymi zapętlzeniami energii, powtarzalnością naturalnych i technologicznych rytmów, itp. staje zatem *hic et nunc* zarówno wobec nieskończoności jak i niewoli. Przełamanie owych czasoprzestrzennych wirów,

166 S. Lem, *Summa technologiae*, s. 244. Próbe zebrania wątków filozoficznych pojawiających się w twórczości Lema – z uwzględnieniem również aspektów, o których powiedzieliśmy w tych zdaniach – zaproponował w swej pracy magisterskiej (*Stanisław Lem jako filozof*) Janusz Jesiółkowski. Praca została udostępniona na solaris.lem.pl

włożenie kija w szprychy koła rzeczywistości nie jest wykonalne – ogrodnicy szczerze zasunęli zasłony.

To chyba właśnie skojarzenie omawianego wyżej toposu z uwięzieniem odróżnia wyobraźnię Lema od innych poetów (nie waham się przyporządkować autora *Solaris* do tego grona), u których ów motyw (również w połączeniu z określoną typologią światła) był obecny. Na myśl przychodzi przede wszystkim Julian Przyboś. Koło kojarzyło się autorowi *Gmachów* z ruchem, nieskończonością i doskonałością, zaś światło nadawało kolistości energię.¹⁶⁷

Jerzy Kwiatkowski uznał, że światło było głównym motywem literackim u Przybosia. Kategoryzował je rozmaicie – raz jawił się jako pogański czciciel słońca i pioruna, innym razem światło ujmowano rysem technologicznym – nawet słońce okute było w „metalowy blask”. Często światło miało zabarwienie mocno pejoratywne, agresywne, niszczące, eksplozywne – wiąże się to z faktem, iż siostra Przybosia zginęła w pożarze. Wyobraźnię artystów – Lema i Przybosia – zbliża fakt, że światło jawi się w systemie kół i kręgów. Krzysztof w *Ogrodzie ciemności* również przechodzi od kręgów światła sztucznego do kręgu, w którym odbija się światło gwiazd, w opowiadanych bajkach pojawia się wizja świata otoczonego kręgami, poza tym symboliczne role pełnią – o czym mówiliśmy – kula i słońce. Przyboś wyraźnie wykorzystuje w swej twórczości fakt, że koło – przez swój związek z tarczą słońca oraz jego pozornym ruchem po nieboskłonie – jest rudymmentarnym obrazem w naszej kulturze.¹⁶⁸ Kult solarny buduje podwaliny wyobraźni poetyckiej. Współcześnie zaś typologie światła – szczególnie związane z jego eksplozywnym charakterem – dotyczą już ścisłych teorii fizykalnych, które za Kwiatkowskim warto wymienić na potrzeby niniejszego studium, ale ich naukowe analizowanie przekraczałoby kompetencje autora. Píše więc badacz:

Wizja wybuchającego świata może tu jeszcze znaczyć co innego lub — powiedzmy ostrożniej — może być zestawiana z czym innym niż zniszczenie czy zniszczenie-odrodzenie. Mianowicie: z takimi modelami wszechświata, jak model de Sittera, w którym istnieje ruch bez materii, „eksplozyjny” model Gamowa czy — zwłaszcza — model Lemaître’a, nazywany przez samego autora „teorią fajerwerku”. Jest to teoria — by tak rzec — „wybucho-genezy”, teoria „pierwotnego atomu”, która przedstawia obecny wszechświat jako rezultat radioaktywnego rozpadu atomu, która śledzi „pozostałości” tego pra-wydarzenia w takich zjawiskach, jak rozpadanie się uranu, która — wreszcie — implikuje dalsze rozszerzanie się kosmosu.¹⁶⁹

Ta ostatnia teoria ciekawie koresponduje z kosmogonicznym mitem opowiedzianym przez Krzysztofa, w którym złe wykorzystanie kryształowej kuli prowadzi do zwielokrotnienia światów i ich rozrostu oraz katastroficznych następstw, na które człowiek nie ma wpływu, może być jedynie świadkiem.

Sam fakt opowiadania mitu kosmogonicznego znajduje odpowiednik w najstarszych rytuałach wczesnych kultur, konkretnie mówiąc, chodzi o fakt, że czynność ta była koniecznym elementem aktu uzdrowicielskiego – symbolicznego

167 Jerzy Kwiatkowski, *Świat-światło w poezji Przybosia*, „Pamiętnik Literacki” 62/1, 1971, s. 4-5.

168 Tamże, s. 7.

169 Tamże, s. 21.

rozpoczęcia życia na nowo, na bazie doskonałego wzorca, modelu.¹⁷⁰ Eliade wspomina, iż u niektórych plemion recytacja mitu założycielskiego odbywała się w kluczowych momentach – przy narodzinach, małżeństwie, śmierci.¹⁷¹ Wracając do obrzędu uzdrowienia: pozycja, którą przyjmuje Krzysztof w centrum ciemnego ogrodu – tuż przy zbiorniku wodnym – jest w tym kontekście bardzo wymowna. Siada na ławeczce, odchyła głowę – opiera ją brzegu zbiornika i patrzy w gwiazdy („swoje gwiazdy”, a więc los). Jest pomiędzy firmamentem a jego odbiciem. Istotna kwestia: zanim Krzysztof dotrze do zbiornika o „zawsze mokrych ścianach” pokonuje archaiczny rytuał przejścia – najpierw, oddalając się od miejsca pracy, wchodzi w sztuczne kręgi światła lamp, później przebywa „strefę wrogich wpływów” i zaszywa się wśród drzew. To nie koniec – musi bowiem pokonać przegrodę krzaków „nastroszonych kolcami”, później sprawdzić, czy nikt nie chroni furtki i płotu otaczającego beczkę. Znajdują się tam jeszcze tablica ostrzegawcza i krzaki, które „grupowały się ciemnymi kłębami, ograniczając okrągłą przestrzeń”. Dopiero po przebyciu tych niebezpieczeństw może czekać na uzdrowicielski rytuał, dostępuje oczyszczenia; pozycja głowy opartej o brzeg beczki kojarzy się z aktem chrztu. Aby magiczny proces dopełnił się potrzeba jeszcze tego, który uzdrawia. Trudno powiedzieć, czy już w trakcie snu Krzysztofa, czy jeszcze na jawie do magicznego kręgu wchodzi kobieta:

Obca, sunąc przed siebie niemal ślepo, ale tak pewnie jak w znanym dobrze otoczeniu, natrafiła rękoma na brzeg beczki, obeszła ją i odnalazłszy oparcie, chciała usiąść, gdy wtem dłoń jej natrafiła na ramię Krzysztofa.

Nieznajoma zachowuje się jak starożytna kapłanka strzegąca świątyni – funkcjonuje w jakimś ekstatycznym uniesieniu, zna dobrze swoją sakralną przestrzeń, symbolicznie obchodzi „święty krąg”, na końcu kładzie dłonie na ramieniu tego, który czeka na ławeczce (modlitewniku, miejscu ofiarnym?). Rozpoczyna się kosmiczna liturgia, mistyczny spektakl słowa. Przywołanie w takiej sytuacji „pierwszych słów” ma w kulturach tradycyjnych rozgonić ciemność.¹⁷² „Zbiorowe lub indywidualne, periodyczne lub sporadyczne obrzędy odnawiania zawsze zawierają w swej strukturze i swym znaczeniu element odnawiania poprzez powtarzanie aktu archetypowego, najczęściej aktu kosmogonicznego”¹⁷³. Chodzi w tym również o anulowanie czasu, jego dewaloryzację, usytuowania potrzebującej jednostki lub zbiorowości niejako poza czasem.¹⁷⁴ Aspektem tego rodzaju obrzędu jest symbolika lunarna. Dbłość również o opis tej kwestii upewnia, że Lem szkicuje to inicjacyjne misterium świadomie, z zachowaniem niezbędnych literackich i metafizycznych ornamentów. Księżyc wiąże się ze śmiercią, zmartwychwstaniem, płodnością i odnową. W *Ogrodzie ciemności* bohater informuje, iż księżyc wszędzie pojutrze.

Tytułem komentarza oddajmy głos Eliademu:

170 M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, s. 95.

171 Tamże.

172 Tamże, s. 96.

173 Tamże, s. 98.

174 Tamże.

Fazy księżyca – pojawienie się, wzrost, ubywanie, zniknięcie, po którym następuje ponowne pojawienie się po trzech dniach ciemności – odegrały ogromną rolę w wypracowaniu koncepcji cyklicznych. Analogiczne koncepcje znajdujemy przede wszystkim w apokalipsach i antropogoniach archaicznych; potop lub powódź kładzie kres wyczerpanej i grzesznej ludzkości, z której rodzi się ludzkość nowa, odnowiona, powstająca zwykle z ocalałego z katastrofy „przodka” mitycznego lub ze zwierzęcia lunarnego. (...) „Narodziny” ludzkości, jej wzrost, starzenie się („zużycie”) i zanik są utożsamiane z cyklem lunarnym.¹⁷⁵

A może Stanisław Lem – ocalały z Zagłady lwowskich Żydów, doświadczony kosmaru wojny poszukuje jak Różewicz mistrza, który ponazywa wszystko raz jeszcze i oddzieli światło od ciemności (*Ocalony* Różewicza i *Ogród ciemności* powstały w tym samym roku!)? Potrzebne jest więc – wykorzystujące najstarsze tradycje kulturowe – uzdrowienie, dotarcie do praźródła, rajskej przedegzystencji prarodziców. „W świecie nie dzieje się nic nowego, gdyż wszystko jest powtarzaniem tych samych pierwotnych archetypów; owo powtarzanie, aktualizując moment mityczny, w którym archetypowy gest został objawiony, utrzymuje nieustannie świat w tej samej chwili brzasku początków”¹⁷⁶. Pierwsze misterium Lema rozgrywa się w ciemności nocy, pomiędzy pozostawieniem sztucznych świateł miasta, a wschodem słońca i księżyca, pomiędzy chaosem miasta a niemalże świątynną geometrią natury, wśród ornamentów poetyckiej symboliki środka. *Ogród ciemności* to jeden z najbardziej mistycznych tekstów Lema, literacki akt założycielski późniejszej twórczości. Czytając analizy tekstów w kolejnych rozdziałach, warto niekiedy wrócić myślą do *Ogrodu ciemności*, aby zobaczyć jak świetną intuicję miał Tomasz Lem, uprzywilejowując właśnie to opowiadanie w subiektywnym wyborze tekstów ojca.

¹⁷⁵ Tamże, s. 100.

¹⁷⁶ Tamże, s. 103.

Rozdział II

ŚWIĘTE SŁUPY

II 1. Wertykalizm i koncentryczność

Historia ludzkości nie jest linearna, jest to historia punktu, który staje się sferą.

Georges Poulet

Rozpędził się Kwarcowy, by go jednym ciosem zmiażdżyć, ten jednak ustąpił mu z drogi i pokazał dwa palce wystawione; nie wiedział Kwarcowy, co by to mogło znaczyć, ale zawrócił i — nuże na przeciwnika, lecz Baryon znowu tylko o krok mu się usunął i szybko pokazał jeden palec. Zdziwił się nieco Kwarcowy i zwolnił biegu, chociaż już nawrócił i właśnie miał brać rozpęd. Zamyślił się i woda jęła płynąć z pobliskich domów, ale nie widział tego, bo Baryon ukazał mu kółko z palców złożone i przez nie kciukiem drugiej ręki prędko tam i sam poruszał. Kwarcowy myślał i myślał, co też by te milczące gesty miały wyrażać i otwarła mu się pustka pod nogami, chlusnęło z niej czarną wodą, a on sam poleciał w głąb jak kamień i nim zdążył sobie jeszcze powiedzieć: — Nic to, byle nie myśleć! — już go na świecie nie było.

S. Lem, *Trzej elektrycy*

„Kroczył niepewnie, mrużąc oczy od słońca, zarazem oswobodzony i bezradny, jakby wyrwany z ciężkiego snu.” To jedno z pierwszych zdań *Szpitala przemienienia* napisanego w 1948 roku. Podobnymi opisami kondycji głównej postaci Lem stworzył wiele swoich powieści. Powrót z dalekiej podróży (z dziwnym poczuciem ocalenia), poczucie przebudzenia, nagłe znalezienie się w nowej, często zaskakującej sytuacji oraz blask światła: to powtarzająca się sekwencja – towarzyszy jej często typowe dla kultur pierwotnych sankcjonowanie przestrzeni: często poprzez koncentryczne wyznaczenie przestrzeni sfery i centralnego punktu wertykalnego – np. wieży, wieżowca, rakiety. U Lema antropocentryczne, spacialne porządkowanie nie prowadzi jednak do ładu, przeciwnie, uświadamia, że tkwiące w ludzkim umyśle atawistyczne kopiowanie podstaw cywilizacyjnych w zderzeniu z labiryntem inności wywołuje chaos, w najlepszym razie zostawia bohatera z poczuciem niewyjaśnionego misterium.

Już od tekstów z drugiej połowy lat czterdziestych Lem konsekwentnie buduje własną geopoetykę, według podobnych metod wykreśla mapy narracyjne, w podobnych kontekstach umieszcza konkretne tropy i toponimie. Podstawowym żywiołem staje się ziemia (nawet jeśli akcja dzieje się na innej planecie) – w konstrukcjach przestrzennych często spotkać można warianty żywiołu: podziemia, doły grobowe, kanały, góry labirynty oraz archeologiczne aspekty związane

z odkopywaniem i zakopywaniem. Istotny jest też mentalny związek podmiotu z Ziemią: rozumianą zarówno jako planeta jak i będącą parabolą miejsca opuszczonego, pozostawionego. Perypetie bohatera rozpisane są też w wyrazistym modelu wizualnym kształtowanym przez światło – naturalne lub sztuczne. W *Szpitalu* ... niemal każdy epizod z życia bohatera poprzedzony jest opisem (niekiedy poetyckim, niemal impresjonistycznym) naturalnego światła.

Zacytujmy dłuższe fragmenty rozrzucone w powieści, aby uchwycić koncept:

Był maj. Płaskorzeźba lasów, dalekimi półksiężycami obchodzących wzgórza sanatoryjne, płonęła coraz ofiarniejszą zielenią. W głębi każdej nocy otwierały się nowe kwiaty, liście, wczoraj zwisające mokrymi, zwiniętymi skrzydełkami, wstawały do lotu. Brzozy już nie kolumnami łagodnego srebra, ale buszującym białym płomieniem podchodziły do okien. Sercowate listki topól naciągały słonecznym ciepłem, barwiąc się w jasnomiodowych odcieniach. Zwoje dalekiej drogi, rozsypane wśród wzgórz, omijały czarny i prosty krzyż, zagubiony w rozwianych horyzontach. Gdziekolwiek wydmy ukazywały swoje gliniaste wnętrza niby plastry miodu porzucone w radosnym pejzażu.¹⁷⁷

Czerwiec przechylał się w upały. Z okien łagodnie wzgórzysty teren ciemniał zielenią lasów, malachitową i jelenią, srebrną brzóz, podwodną wieczorów i kryształową świtów. Falami szedł miękki nieustanny szum, nakłuwany świergotem ptaków. Pręga pochodu słonecznego dzieliła czasę nieba na dwie coraz bardziej zrównujące się z sobą części.

Kończył się wrzesień. Na zoranych polach kupy nawozu czerniały jak wielkie kretowiska. Najbliższa oknu Stefana osika chorowała: jej żółknące przedwcześnie liście pokrywała czarna ospa. Nieruchomy, przy oknie, wpatrywał się w niebieszczejący jak ostrze noża horyzont. Opadały go długie godziny zupełnej martwoty: w najniewygodniejszej pozycji, ze wzrokiem utkwionym w niebie, śledził wzory, jakie w pustym blasku rysowały pyłki krążące w limfie okna.

Detalicznie obrazowana natura zdradza poetyckie kompetencje Lema¹⁷⁸ i wyobraźnię nie tyle wizualną, co umysłowość myślącą wzorcami i strukturami (ten wątek zostanie naświetlony na końcu rozprawy). Trzyniecki dostrzega geometryczne prawidłowości przypominające plastry miodu, czy wzorce kreślone przez pyłki. Cechy pór roku towarzyszą zmianom w życiu głównego bohatera – stopniowo nadchodzi dosłownie i przenośnie traktowany mrok. Modele wizualne w opisach podporządkowują się początkowo linii wertykalnej i dążą ku ciemności i horyzontowi – natura majowa otwiera się, płonie, wstaje. Czerwiec przechyla się. We wrześniu – gdy osika choruje - horyzont przypomina ostry nóż: „pręga pochodu słonecznego” grawituje w stronę ciemności. Ta gradacja ma swoją dramaturgię, która odpowiada zbliżaniu się nazistów do sanatorium. Kiedy przyjdą – Stefan Trzyniecki będzie akurat spał (to kluczowy moment liminalny w powieściach Lema).

177Cytaty z: S. Lem, *Szpital Przemienienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.

178Wiersz, który zacytowano na początku rozprawy pochodzi z tego samego roku, w którym napisano *Szpital Przemienienia* – 1948.

Obudzi go mrok rozświetlony już nie światem naturalnego światła, ale latarkami oprawców (*lux-lumen*). Warto dodać, że w analizowanych opisach dominują – rozprowadzone w sieci metafor – kształty: płaskorzeźba – wzgórza – kolumny – płomień – sercowate listki – krzyż – plastry miodu – czasza – kretowiska, itd. To wielopłaszczyznowe modele geometryczne.

Kiedy Trzyniecki wy dostał się już z ciasnego pociągu (co kojarzy się oczywiście z transportami w bydłych wagonach) pierwszym odwiedzionym miejscem stał się cmentarz. Trzyniecki obszedł go dookoła. Centralnym jego punktem był otwarty dół grobowy. Z jednej strony oczywiście Trzyniecki nad grobem, jego pionowa pozycja będąca przedłużeniem wertykalizmu dołu, to symbole ocalenia, z drugiej strony taki obraz ustanawia świat przedstawiony – to symboliczne zakorzenienie, zakotwiczenie. Nad podobnymi dołami staną astronauty w *Edenie*, grobem jest tytułowy przedmiot w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, Kris Kelvin zejdzie na dolny pokład stacji solaryjskiej, gdzie odkryje ciało, w kanałach skryje się Ijon Tichy w *Kongresie futurologicznym*. Dla Mircei Eliadego miejsce zetknięcia poziomów to obszar hierofanii – miejsce, w którym następuje „otwarcie” - ku górze (sfera boska) i ku dołowi – w stronę świat umarłych. W pobliżu punktu zetknięcia tych sfer przedstawiciele kultur tradycyjnych wznosili kosmiczną kolumnę – w różnych formach i wariantach.¹⁷⁹

W omawianej scenie *Szpitala Przemienienia* przestrzennym kontrapunktem dołu jest wieża widziana z daleka:

„Sam o tym nie wiedząc, zaczął iść w stronę wsi, a zarazem wieży kościelnej błyszczącej w słońcu”.

Wieże, słupy, rakiety porządkują świat Lema, są wyznacznikami geograficznego uporządkowania, wyznaczają punkty przecięcia siatki „oszałego Merkatora” wpisanej przez gołębie w „podniebie”.¹⁸⁰ Motyw ten pojawia się już we wczesnych – wspomnianych we wstępie rozprawy – wierszach. W wierszu *Piątką przez Kraków* osi miasta jest widziana z daleka wieża:

179 M. Eliade, *Sacrum, mil, historia. Wybór esejów*, wybór Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1974 (wyd. 2), s. 149..

180 S. Lem, [Gołębie wpisywały...], w: Tenże, *Maska...*, dz. cyt., s. 469.

W dali, na wielkich tarczach czterościennej wieży
W płatkach czarnego złota czas na cyfrach leży
I znaczy długą drogę ziemi, wirującej
Niebem pośród kościołów, jak aleją w słońce.¹⁸¹

Czas ma charakter kolisty – kształt zegara zostaje zestawiony z wirującą ziemią. Koncentryczność czasu i przestrzeni przełamane są przez pion i prostopadłość wskazówek zegara oraz wieży. Symetrii w tak naszkicowanym obrazie dopełnia słońce.

W *Szpitalu Przemienienia* Trzyniecki przyjeżdża na pogrzeb w zastępstwie ojca, dalsze losy wydają się zbiegiem okoliczności. Mimo iż bohater „sam nie wie”, jednak to światło wyznacza jego trasę. Podąża od ciemnego wagonu i grobu w stronę błyszczącej w słońcu wieży. Ważne dla fabuły powieści postacie pojawiają się blasku słonecznym, tak będzie też np. w momencie spotkania z Harey, którą po przebudzeniu widzi Kelvin w *Solaris*. W *Szpitalu...* do dworku, w którym po uroczystości pogrzebowej przebywa Trzyniecki przyjeżdża gość:

Było tam jasno, ale światło padało od oszklonej werandy, tak że nie mógł rozpoznać rysów przybysza, dostrzegł tylko jego czarną sylwetkę na rozslonecznionym tle.¹⁸²

Dla porównania, poniżej pierwszy opis spotkania z Harey:

Naprzeciw łóżka pod oknem, które było odsłonięte do połowy, w świetle czerwonego słońca siedział ktoś na krześle. (...) Oświetlona była od tyłu; promień przechodzący przez szparę firanki złożył aksamitny puszek na jej lewym policzku, a rzęsy rzucały na twarz długi cień¹⁸³

Szpital Przemienienia proponuje więcej modeli fabularnych i przestrzennych, które powielane będą przez Lema. Pozostając przy zestawieniu z *Solaris* trzeba zwrócić uwagę na początek powieści. W *Szpitalu* pierwszy rozdział to „Pogrzeb”, w *Solaris* – „Przybysz”. Rozdział drugi *Szpitala* nosi tytuł „Gość niespodziewany”, rozdział trzeci *Solaris* – „Goście”.

Bohaterowie Lema przekraczają progi – za każdym jednak razem znajdują się w miejscu-metaforze, miejscu ukształtowanym symbolicznie, można by rzec – niemiejscu. Często są to przestrzenie – mimo zachowania realistycznej konwencji –

181 Tamże, wiersz: *Piątką przez Kraków*, s. 473.

182S. Lem, *Szpital Przemienienia*, dz. cyt., s. 17.

183 Tenże, *Solaris*, Kraków 1968, s. 64.

na poły oniryczne, archetypowo ustrukturyzowane. Wyjście z pociągów, pojazdów, statków, wkroczenie na teren cmentarza, obcej planety, gmachu, stacji, itp. - wszystkie te przejścia sugerują świadomie wykreowaną heterotopię. I oczywiście zdarzenia ukrywają traumę wojenną samego pisarza, jednak w kreowaniu rzeczywistości literackiej istotniejsze staje się nadanie im pewnej autonomiczności, niezależności od historii i biografii, stworzenie z nich pewnej typowej dla współczesności sieciowej przestrzeni.

Uważam, że znajdujemy się w momencie, w którym doświadczamy świata w mniejszym stopniu jako życiowego rozwoju w czasie, a w większym jako sieci łączącej punkty i przecinającej swoje własne pasma.¹⁸⁴

Interesuje nas właśnie owa sieć i punkty przecięcia pasm.

Astronauta w powieściach Lema sankcjonują nową przestrzeń poprzez nadanie jej formy organizacji, wydzielenie sfer. Porównując dzieła, które należą do „twardego” science fiction - zauważa się takie kreowanie przestrzeni, które jest typowe dla kultur tradycyjnych. W minionych wiekach – na pewno od neolitu do średniowiecza obok sfery *sacrum* istniała sfera tanatologiczna, sepulklarna. Nekropolie powstawały w różnym oddaleniu – przy północnych ścianach kościołów romańskich, wcześniej – np. w kulturach megalitycznych – w wyznaczonych (np. przez warunki hydrograficzno-geologiczne) miejscach. Symbolem śmierci stawał się przy tym kamień. Chowano także zmarłych pod domami, bądź pod progiem domostwa.¹⁸⁵

W *Niezwykłym* sfera śmierci zdaje się otaczać obóz astronautów w dużym promieniu. Trzysta kilometrów od krążownika, którego domeną jest światło (często podkreśla się kształt świetlistego słupa, latarni morskiej) ekipa astronautów odnajduje Kondora – statek, który wylądował wcześniej na Regis III, a którego załoga zginęła w dziwnych okolicznościach. Opuszczony Kondor stał się grobowcem, kryptą; przy opisie tego miejsca Lem posługuje się modelem, którego strukturę wyznacza okrąg, wertykalne centrum rakiety oraz naprzemienność światła i mroku.

„Z daleka rakieta wyglądała jak krzywa wieża (...) Ludzie „Niezwykłego” zatrzymali się na brzegu obwałowania. Pojazdy, które ich przywiozły, otoczyły już wielkim kręgiem cały teren i wyrzucone z emitorów pęki siłowe połączyły się w osłaniające pole. (...) Wnętrze statku było oświetlone: technicy uruchomili już awaryjny generator, poruszany sprężonym powietrzem. (...) W małej kajucie nawigacyjnej spoczywały pod ścianą zwinięte w kłębek, wyschłe zwłoki człowieka (...). Była to właściwie mumia o zbrunatniałej skórze, przyschniętej do kości.”

184Cytat za: M. Olszewska, *O przestrzeni. Na progu doświadczenia*, „Anthropos” nr 14-15/2010, s. 12.

185M. Eliade, dz. cyt., s. 79.

Scena nieodparcie nasuwa skojarzenia z ekipą egiptologów eksplorujących piramidę, zaś Kondor z obeliskiem. Astronauci szybko zauważają, że poszycie bliźniaczego wobec „Niezwycięzonego” Kondora jest zniszczone drobnymi uderzeniami; obelisk z Luksoru zaś zdobią drobne hieroglify.

Obaj usiłowali przyjrzeć się dokładnie wykutym w pancerzu nierównościami. Wszystkie były drobne, jakby wyżłobione ostrym końcem dłuta, ale Rohan wiedział, że nie ma takiego dłuta, które naruszyłoby cementowaną powierzchnię.

Obeliski łączą kult solarny (w starożytnym Egipcie sądzono, że w obeliskach mieszka sam bóg Ra), jak i funeralny. Odnosząc się do judaistycznej tradycji religijnej: słowo maceba (macewa) etymologicznie odnosi się do pojęcia stawiać, wznosić.¹⁸⁶ W tradycji biblijnej obeliski symbolizowały też „domy słońca”. W *Niezwycięzonym* poprzez zestawienie dwóch lądowników, Lem wyznaczył sferę życia i sferę śmierci („dom grobów” - żydowskie określenie cmentarza).¹⁸⁷

Lem tworzy więc w swoich powieściach rodzaj sakralnej geografii. Postępuje podobnie jak Norwid, dla którego środkiem, punktem był zawsze Rzym. „Rzym to owa kolumna na starożytnym forum, na której były zapisane odległości miast państwa, czyli świata.”¹⁸⁸ Krzysztof Trybuś pisze, że Norwid w swojej wędrówce ustanawiał świat na nowo, bazując zawsze na mitologicznym wzorcu.¹⁸⁹ „Ustanawianie świata” następuje u Lema po traumie II wojny światowej – wokół tkwią jeszcze ruiny, z ziemi wykopywane są czaszki, a ocalony „wygnaniec” próbuje archetypicznie odbudować świat. Wydaje się jednak, że zaprowadzenie nowego ładu wydaje się prawie niewykonalne. Lem postępuje jak rzymski urbanista, który „posługiwał się stałymi obrazami. Chciał stworzyć miasto za jednym zamachem, narzucić rzymską geografę w chwili, gdy armia zdobyła kolejne terytorium”.¹⁹⁰ Bohater Lema dociera jednak na ogół do „jądra ciemności”. Oto fragmenty opisu krótkiego snu Rohana:

Tłąca, śliska czerń otaczała go ze wszystkich stron. Dusił się. Rozpaczliwymi ruchami usiłował odepchnąć niematerialnie jak gdyby okręcające go zwoje (...) Ogłuszający dźwięk wyrwał go ze snu. Rohan wyskoczył z koi na pół przytomny, wiedząc tylko tyle, że otacza go mrok, w którym nieustannie dzwoni alarmowy sygnał. To już nie był koszmar. Zapalił światło (...) ¹⁹¹

186 *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, Warszawa 1969, hasło: macewa.

187 Por. Alicja Mroczkowska, *Macewy bezdomne. Społeczne losy nagrobków żydowskich i ich znaczenie*, „Maska” Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy, 31/2016, s. 43-55.

188 K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 68.

189 Tamże.

190 R. Sennet, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 92.

191 S. Lem, *Niezwyciężony*, Kraków 1968. Cytowane tu fragmenty pochodzą z tego wydania.

Niezwyciężony pełni funkcję świątyni, chroni go czasza pola siłowego, który zapewnia niekiedy – np. w trakcie deszczu – widowiska świetlne. Krążownik jest słupem „podtrzymującym” to magnetyczne sklepienie. Technologiczny świat to nowy porządek. Poza okręgiem wyznaczonym przez pole statku są jedynie ruiny – także typowe dla wyobraźni Norwida. Autor *Archeologii*, przemierzając Rzym z Quidamem, nie znajduje w nim jednak świętego środka – przestrzeń przypomina bardziej labirynt.¹⁹² Sugestia w postaci imienia jednego z bohaterów Niezwyciężonego – Jazona – także wprowadza w taką topikę. Trybuś pisze:

Cechą wyobraźni przestrzennej Norwida jest nieustanne przesuwanie się perspektywy horyzontalnej, przy jednoczesnym odnajdywaniu punktów stałych w perspektywie wertykalnej.¹⁹³

Tak samo jest w *Edenie*, *Niezwyciężonym*, *Solaris*, *Powrocie z gwiazd*. To model świata-miasta odpowiadający myśli Mikołaja z Kuzy, który założył, że Bóg jest okręgiem, którego środek można odnaleźć wszędzie, a obwód nigdzie. Z pewnością struktura znakowa świata literackiego determinuje porządek estetyczny i aksjologiczny.¹⁹⁴ Czy Lem nadaje światom jakiś porządek? Właściwie pozwala na stopniowe wyłanianie się ładu.

W *Niezwyciężonym* ekipy astronautów dzielą się eksploracją – ci, którzy badają tajemnicze „miasto ruin” tworzą coraz dokładniejszą mapę terenu. Mapę stacji solaryjskiej ma również Kris Kelvin. Mimo jednak kartograficznego uporządkowania przestrzeni, człowiek nie przestaje się dziwić. Tajemnic nie można nanieść na mapę. Bohaterowie bezustannie próbują ogarnąć nową przestrzeń rozumem, zobaczyć teren z daleka, naszkicować wedutę. Ken-ichi Sasaki właśnie do takiej przestrzeni – widzianej „z lotu ptaka”, z oddalenia gościa, odnosi pojęcie „wizualności”. Przeciwstawia ją „namacalności”, gdy podmiot działań odbiera przestrzeń od wewnątrz, zamieszkując ją. To bardzo współczesne formy konceptualizacji „pejzażu miejskiego”.¹⁹⁵ Bohaterowie Lema doświadczają zmysłowo przestrzeni, ale nie są świadomi jej całości. Chcieliby uchwycić spaczalność wokół siebie na wzór kartezjański, tzn. wykluczyć przypadek, uchwycić czytelną geometryczną formę przestrzeni. Poza archetypicznym jednak modelowaniem przestrzeni – tj. koncentrycznowertykalnym – i odśrodkowym ruchem bohaterów, którzy i tak wracają do punktu wyjścia, ściany milczenia, próby wyrażenia niewyraźnego: nie

192K. Trybuś, dz. cyt., s. 73.

193Tamże, s. 75.

194M. Gołąb, *Ukryte ogrody, nieobecne przestrzenie. Literackie i kulturowe metafory współczesności*, Kraków 2012, s. 22.

195Tamże, s. 40.

sposób wyznaczyć sensownej topografii przestrzeni. Podróżnik Lema jest „wrzucony w świat” - to człowiek Heideggerowski – osamotniony, zagubiony, zrozpaczony rozmiarami Zagłady. Alienację pogłębia chłód technologii – to ona wyznacza granice nowego świata, chroni i grodzi, w równym stopniu umożliwia poznanie jak i destrukcję; tworzy też maszyniczne obrazy kultury. Zygmunt Bauman właśnie nowoczesne technologie obarcza winą za „produkcję śmierci”¹⁹⁶ Jakiegokolwiek niszczenie u Lema też uruchamiane jest przez wykorzystanie technologii – jej największa skala zostaje ukazana w *Niezwyciężonym*.

Platon mówił, że rzeczywistość jest zorganizowana jako odbicie podstawowych figur geometrycznych. Właśnie – odbicie. W światach Lema multiplikują się te same twory wizualne. Często w sposób symetryczny, lustrzany. Terminal – sztuczna góra - z początku *Powrotu z gwiazd* znajduje odbicie w górze, na którą wdrapuje się Bregg w zakończeniu powieści. Zestawmy te dwa obiekty.

„Gąszcz czarnym kręgiem otaczał jezioro. Słyszałem szelest szuwarów i trzciny — a daleko, z drugiej strony, wznosił się — jedynym ogromem — masyw świetliście zeszlonych skał, na pół przejrzysta góra nad równinami nocy, widmowa jasność szła od pionowych zerw, najbłedsza, błękitnawa, bastiony na bastionach, kryształ zastygły w blanki, przepaście — i ten jaśniejący kolos, niemożliwy i niewiarygodny, odbijał się długim, bledszym powtórzeniem w czarnych wodach jeziora.”

Drugi:

„Przede mną w ciemności wstępowały góry, widmowe, o szczytach pobielonych śniegiem. Kiedy wpatrzyłem się uważnie we wschodni brzeg horyzontu, dostrzegłem smugę pierwszej szarości — rozmywającej gwiazdy — zaczątek nowego świtu. Rysowała się na niej stroma, rozpekła w połowie grań. (...) Niebo wschodu ledwo szarzało nad pełną ciemności doliną, pogłębiając jeszcze czerń skalnego ramienia, ale potrafiłbym wskazać każdy jego uskok, każdą szczyrbę po omacku, wiedziałem, jaki obraz odsłoni mi dzień, bo był wpisany we mnie, na zawsze, i nie na marne. (...) Śniegi szczytu zapaliły się złotem i bielą, stał nad pełną liliowego cienia doliną potężny i bezwietrzny, a ja, nie zamykając oczu, pełnych łez łamiących jego światło, powstałem wolno i zacząłem schodzić po piargach na południe, gdzie był mój dom.”

„Kolos” w pierwszym fragmencie zwielokrotniony zostaje dodatkowo odbiciem w tafli wody. Sztuczne światło - *lumen* konstruuje wertykalną optykę – „jasność szła od pionowych zerw”. W drugim – korespondującym fragmencie, uwidacznia się podmiotowa perspektywa i – co intrygujące – uaktywnia się romantyczne widzenie

196 Por. K. Cikała-Kaszowska, *Konsumowanie podmiotu. Ponowoczesne ujęcie przedmiotu w myśli Zygmunta Baumana*, „Maska” Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy, 31/2016, s.33-43.

wewnętrzne. Owoż wpisane jest w ciało, wynika z jego – jak zapewne ująłby to Belting¹⁹⁷ – usytuowania w przestrzeni, jest również zależne od pamięci – Bregg potrafi dokładnie opisać skalne ramie, mimo że go nie widzi. Ciekawe: podobna wędrówka opisana jest w *Niezwykłym*, ma również swoje cybernetyczne ekwiwalenty w *Polowaniu* i *Masce*.

Motyw góry, która kryje we wnętrzu skomplikowaną technicznie sztuczną strukturę znajdziemy też w *Pamiętniku znalezionym w wannie*. Jedną z różnic pomiędzy tą powieścią a *Powrotem z gwiazd* jest to, że światło pojawiające się przy końcu przygód Hala Bregga ma wymiar zbawczy, sakralny, jest jakąś formą happy endu. W *Pamiętniku*, mimo że bohaterowi udaje się znaleźć wyjście z labiryntowego gmachu - widzi już Bramę Światła, to jednak zawraca z drogi ku *claritas* i wraca do łazienki, swoistej „kapsuły”, „krypty”, grobu, niemiejscu, używając nazewnictwa Foucaulta.¹⁹⁸

Gdyby zwrócić uwagę na wertykalne ukształtowanie świata w *Edenie* rzuca się w oczy, że rakieta ziemskiej załogi znajdzie swój odpowiednik w tajemniczym „kominie” obcych - dubeltów. Zarówno rakieta jak i „komin” to wyraźne punkty w topografii Edenu – oczywiście doświadczanej z perspektywy przybyszów z Ziemi.

„Ujrzeni wówczas wystrzelające ku chmurom cielsko dziwacznie uformowanego komina, odwróconym wodospadem bił z niego brunatny słup stumetrowej chyba grubości, roztrącał niespokojnie falujące mleko chmur i znikał. (...) Zauważyli, że w wykopach tym mniej było wody, im bardziej zbliżali się, jadąc zygzakiem po błotnistym gruncie, ku ścianie oparów, która na przemian to zasnuwała, to ukazywała czarnego kolosa.”

A oto wybór opisów rakiety, która w trakcie rozwoju fabuły coraz bardziej podnosi się. Od upadku na Edenie przygotowywana jest do odlotu – wygnania z „raju”?

„Słońce dotykało horyzontu, kiedy znaleźli się u małego pagórka. Rakieta rzucała długi cień, gubiący się daleko wśród piasków równiny. (...) Rakieta wbiła się wprawdzie w grunt pod bardzo małym kątem, ale dzięki jej długości koniec kadłuba z wylotowymi tulejami wznosił się dobre dwa piętra nad równiną. (...) Rakieta stała pionowo - biała, bielsza od słonecznych obłoków, wśród których zdawał się już wędrować jej daleki, zaostzony szczyt. (...) Osiemdziesiąt metrów nad ziemią, w otwartym włazie, stało czterech ludzi. (...) Z otwartego włazu, jak z okna strzelistej wieży niespodzianie wzniesionej w pustkowiu, widzieli góry południa, zbłękitniałe, pomieszczone z chmurami szczyty, wielką zachodnią pustynię, rozciągniętą na setki kilometrów pasmami rozslonecznionych wydmy, i fioletowy kozuch lasów okrywających wschodnie pogórza. Olbrzymia przestrzeń leżała pod błękitami, z małym, ostrym słońcem u zenitu. Koronkowym szkieletem biegło w dole kolisko muru cień rakiety przesuwiał się po nim, jak wskazówka słonecznego zegara tytanów, dochodził już do dwu malutkich figurek.”

197Por. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.

198Por. M. Dajnowski, *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki*, Gdańsk 2010, s. 76.

Rakieta podobna do wieży otoczonej kolistym murem przywodzi oczywiście na myśl topikę średniowieczną – mentalność ludzi ery kosmicznej, jak widać niewiele, biorąc pod uwagę sprawy kolonizacji i zdobywania terenu, zmieniła się. Ten wizualny schemat Lem stosuje od najwcześniejszych powieści – sanatorium w Bierzyńcu – podobnie jak sanatorium w *Czarodziejskiej Górze* Tomasza Manna – stoi na wzniesieniu otoczone murem.¹⁹⁹ W powyższym fragmencie przykuwają uwagę wrażenia wizualne – z jednej strony Lem doskonale – można powiedzieć w sposób typowy dla operatora filmowego wyczuwa proporcje przedmiotów w przestrzeni (szczyt rakiety jakgdyby wędrujący poprzez wyeksponowanie go na tle chmur) , z drugiej strony świetnie operuje natężeniem barw. Poprzez wykorzystanie odbić słonecznych wyróżnia z krajobrazu raketę. Podobnie będzie robił, opisując – w zakończeniu późniejszej powieści – krążownika *Niewycięzonego*.

Znamionowanie określonej topografii przez pionowe konstrukcje odsyła do koncepcji przywołanego już w rozdziale Mircei Eliadego, który pisał o roli świętych słupów w kulturach pierwotnych. Symbole te oznaczały środek świata – *axis mundi*.²⁰⁰ Znane są przypadki, że niektóre plemiona, podróżując zabierały ze sobą te słupy, bowiem w ich przekonaniu były one podwaliną nowego świata. Ich upadek, złamanie, były oznaką końca świata. Słup/kolumna jawiły się też jako ślad przerwania ciągłości zastanego świata – tak przecież można rozumieć ingerencję astronautów np. na Regis III.

Rakieta także ustanawia świat w takim sensie, że dla eksploratorów staje się jego osią. Zakotwiczenie statku na obcym terenie jest połączeniem linii horyzontalnej i wertykalnej, jest także odkryciem i ustaleniem punktu oparcia, „środka” nowostworzonego świata, wytrąceniem chaosu jednorodności, zanegowaniem względności przestrzeni świeckiej.²⁰¹ Rakieta w takim kontekście jest więc znakiem ludzkiego odczuwania czasoprzestrzeni – doskonale ukazuje to cytowany powyżej fragment, w którym rakieta i krąg wokół niej przypominają zegar słoneczny. Lidia Wiśniewska pisze, że obraz koła to obwód wyrażający czas, a wewnątrz i zewnątrz reprezentują przestrzeń.²⁰² Lem, nie tylko wyrażając pewne tezy *explicite*, ale również konstruując wizualnie światy obrazuje tak naprawdę fakt, że człowiek

199 Na podobieństwo *Szpitala Przemienienia* i *Czarodziejskiej Góry* zwróciła uwagę – K. Bałżewska Czarny, *Wariant "Bildung" : o relacjach między "Czarodziejską górą" Thomasa Manna a "Szpitalem Przemienienia" Stanisława Lema*, „Pamiętnik Literacki” 103/1/2012, s. 111-128.

200 M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, Warszawa 1993, s. 64. Eliade wspomina tu o roli świętych słupów m.in. u Celtów i Germanów.

201 Tamże, s. 54.

202 L. Wiśniewska, *Świat Lema między paradygmatami*, w: *Stanisław Lem. Pisarz. Myśliciel. Człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, s. 56

przyszłości – dysponujący potężną technologią, eksplorując nowe globy zawsze będzie zachowywał się w sposób tradycyjny, by nie rzecz pierwotny – na pewno zgodny z jakąś mitologiczną kosmologią i „gramatyką archetypów”²⁰³, które funkcjonują w każdej kulturze. Organizacja przestrzeni z wytyczeniem jej symbolicznego środka, często umiejscowionego na świętej – kosmicznej górze, eksplorowanie terenu poprzez koncentryczne rozszerzanie granic poznania to procesy, które są wrodzone; astronauta nie uwalnia się od immanentnych wizualnych konstrukcji postrzeżeńowych, wpisują się one w archetypiczne uniwersalia przestrzenne.

W *Niezwyciężonym* mimo obecności niesłyszanie zaawansowanej technologii, jaką dysponują astronauta na Regis III, zaczynają oni misję od koncentrycznego zakreszenia przestrzeni, której środkiem jest oczywiście „Niezwyciężony”. Tym razem okrąg nie jest wyznaczony – jak w *Edenie* – przez dookolne lustra, ale dzięki stworzonemu przez energoboty polu siłowemu. Sam krążownik porównuje się często do kolumny, ognistego słupa. Także i tu wraca metafora tarczy zegara i cienia – wskazówki.

W finale wielu tekstów Lema bohater udaje się w podróż po obcej planecie – w *Edenie* jednym z celów jest miasto obcych, w *Solaris* Kelvin postanawia wylądować na mimoidzie i stanąć „twarzą w twarz” z oceanem, w *Niezwyciężonym* Rohan wyrusza w górską wyprawę w celu ratowania towarzyszy, zaś Marek Tempe w *Fiasku* sam ląduje na Kwincie. W czasie tych eskapad istotny staje się kontakt z bazą, widoczność rakiety, obecność czegoś, co będzie sankcjonowało ludzką przestrzeń. W *Solaris* Kelvin, znajdując się pierwszy raz poza bazą zatacza koło i obserwuje z oddalenia stację:

„Koło, jakie zatoczyłem nie dość wprawnie, wyniosło mnie daleko na podwietrzną, a mimoid został w tyle, jako rozległa, jasna plama, odcinająca się od oceanu nieregularnym konturem. Stracił nadaną mu przez mgły różową barwę, był żółtawy jak zeschnięty kość, na chwilę znikł mi z oczu, zamiast niego zobaczyłem w oddali Stację, wiszącą pozornie tuż nad samym oceanem, niczym ogromny, staroświecki zeppelin.”

Chyba najciekawsze studium psychologiczne człowieka poza „domem” znajdujemy jednak w *Niezwyciężonym*. Rohan w czasie wielogodzinnej wędrówki po obcym lądzie Regis III bije się w własnymi myślami, wielokrotnie dopada go też niepokój związany z faktem, że nie widzi już Niezwyciężonego, owego „świętego słupa”, który był osią względnie udomowionej przestrzeni.

203C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, „Pamiętnik Literacki” 59/4/1968, s. 243.

„Przytroczony na skaczącym stopniu łożnika, widział tylko olbrzymią, powoli zmniejszającą się kolumnę „Niezwyciężonego”, niebieski blask, który przez chwilę zatrzepotał na zboczach wydm, powiedział mu, że maszyna przebywa właśnie granicę pola siłowego.”

(...)

Ohydny strach kurczył mu serce. Szedł jednak, wciąż tak samo wymachując rękami, które były przeraźliwie puste. Zatrzymał się raptownie i spojrzał w doliny, ku pustyni, gdzie stał „Niezwyciężony”. Nie mógł go zobaczyć, statek znajdował się poza widnokresem. Wiedział o tym, lecz patrzył w rudawe u horyzontów niebo, z wolna wypełniające się kłębiastymi obłokami.”

Człowiek zawsze pozostaje właśnie w jakimś widnokreśgu, koliste sygnowanie przestrzeni jest procesem immanentnym dla ludzkiej recepcji przestrzeni. Tak samo jak wyznaczanie środka takiej przestrzeni. Rohan, który stopniowo zdaje sobie sprawę z ogromu samotności na nieznanym planecie szybko konstatuje, że jego uszy przyzwyczajone dotąd do dźwięku maszyn skazane są nagle na przerażającą ciszę; próbują wyłowić dźwięk powietrznej sondy wypuszczonej z bazy, ale ten stopniowo staje się coraz słabszy. Ruchy ciała Rohana automatyzują się z czasem; tego somatycznego odczucia doświadczył pewnie każdy, kto wędrował długo po górach lub wybrał się na długi bieg.²⁰⁴ *Terra incognita*, jaką dla astronauty staje się Regis jest tak bardzo obca dlatego, że nie zawiera najmniejszego nawet elementu wskazującego na ludzką działalność. Dlatego zapewne Rohan cieszy się, gdy spotyka na drodze robota, który ocalał z walki z czarną chmurą. Szybko jednak, ku zmartwieniu Rohana ich drogi muszą się rozejść.²⁰⁵ Jego wyobraźnia usilnie próbuje naznaczyć teren eksploracji tym, co ludzkie, ziemskie.

„Podobne do groteskowych, zżartych erozją posągów wierzchnie skałki były tuż. (...) Gdzieniedzie przebijały się poprzez szczerbowate gęstwiny białe, jakby wapienne iglice.”

Posągi i iglice to artefakty, dzieła ludzkich rąk. Gest nazywania rzeczywistości jest znakiem jej ogarnięcia. Znalazłyby tu rację słowa Wittgensteina, że granice mojego języka są granicami mojego świata.

Obraz świetlistej kolumny krążownika zamyka powieść. Rohan po misji ratowniczej i po niemal mistycznym kontakcie z czarną chmurą obcych, ostatkiem sił wraca do statku. Tytanicznym wysiłkiem dobiega do łożnika. Już z pojazdu szuka

204Górskie wędrówki pojawiają się u Lema kilkakrotnie. Orliński wskazał pięć (Por.: W. Orliński, *Co to są sepulki?*, Kraków 2007, s. 21 – przy haśle „Astronauta”). Być może związane jest to z faktem, że Lem wielokrotnie przebywał w Tatrach. Co do biegu – doskonały obraz fizycznych zmagani maratończyka przedstawił Lem w *Obłoku Magellana*. Jest to niewątpliwie ciekawy temat na osobny artykuł.

205Motyw wędrówki górskiej robota spotkać można z kolei w *Polowaniu* oraz w *Masce*.

punktu zaczepienia na horyzoncie. To, co zrazu wydaje się gwiazdą okazuje się być widocznym z daleka kadłubem statku.

„Jechał prosto na tę rubinową kropelkę w mrokach, wznosiła się powoli, aż stała się lśniąco mocno kulą, której odbłaskiem mienił się wierzchni pancerz. (...)”

Rohan, któremu rakieta wypadła z ręki, ani wiedział, kiedy zesunął się po boku maszyny i chwiejnym, przesadnie dużym krokiem, nienaturalnie wyprostowany, zaciskając pięści, by zdusić nieznośne drżenie palców, szedł prosto na dwudziestopiętrowy statek, który stał w powodzi światła, na tle błędnego nieba, tak majestatyczny w swym nieruchomym ogromie, jakby naprawdę był niezwyciężony.”

Warto zwrócić uwagę ponownie na rolę światła. To ono uwzniośla dzieło człowieka. *Lumen* – światło wytworzone technologicznie ratuje Rohana. Wydaje się, że *Niezwykły* jest w ogóle hołdem dla potęgi materii nieożywionej, dla technologii – obojętnie, obcej czy ludzkiej – która potrafi być odbierana jako rzecz cudowna. Żywioł *techné* dominuje w tej lekturze. Nie można przy tym stwierdzić, że Lem jednoznacznie deprecjonuje człowieka. Przecież Rohan podejmuje tytaniczną walkę, aby odnaleźć towarzyszy, mało tego – ryzykując utratę tlenu, grzebie ich zwłoki pod kamieniami, przy okazji znamionując właśnie w sposób ludzki a jednocześnie archaiczny ludzką przestrzeń. Kamień to też symbol wizualny o bardzo starej kulturowej tradycji. Zwrócił na to uwagę Wojciech Michera w ciekawym, eseistycznym studium o *Masce* Lema. W odniesieniu do mitycznej opowieści, w której Reja zamiast Zeusa podsuwa Kronosowi kamień, Michera zauważa, że przedmiot ten to wizualny znak wprowadzający nieusuwalną szczelinę między *signans* i *signatum*.²⁰⁶ Innymi słowy, od tego momentu pośrednikiem wobec *sacrum* staje się totem, idol. Jedna wizualność zostaje zastąpiona inną – symboliczną. Rohan, chowając zmarłych – jednego z nich zamyka kamieniem w szczelinie – wizualizuje religijne doświadczenie, a ono – jak pisze Michera – ma charakter fantomatyczny, naznaczone jest mistyką fetysza.²⁰⁷ Czyn Rohana to jakby symbolizowanie przestrzeni w najczystszej formie, tworzenie humanistycznego aksjomatu. Przecież Rohan jest świadomy tego, że towarzysze, których chowa nie zostaną nigdy znalezieni przez innych Ziemiaków. Ale właśnie ten symboliczny kamień zawiera w sobie istotę człowieka, symboliczność Ziemi.²⁰⁸ W tradycji, w przekonaniu, że najważniejsze to ratować innych oraz uszanować ich śmierć, tkwi humanistyczna wartość powieści Lema, zapewne również traumatyczna pamięć przeżyć we Lwowie.

206W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa 2010, s. 290.

207Tamże, s. 290.

208 Ciekawe studium znaczenia kamieni w dawnych kulturach zaproponował Jacek Woźny – *Archeologia kamieni symbolicznych. Od skały macierzystej do dziedzictwa przodków*, Bydgoszcz 2014.

Dodać można do tego świadomość własnej małości, pokorę niektórych bohaterów wynikającą z myśli, że – cytując *Niezwyciężonego* - „Nie wszystko i nie wszędzie jest dla nas”. To uszanowanie śmierci, o którym wcześniej wspomniano zyskuje jeszcze u Lema postać fascynacji martwą materią chmury, której wizualny spektakl określa się jako „mroczne misterium”; słowa o podobnym znaczeniu kończą też *Solaris* - „czas okrutnych cudów”.

Tak czy inaczej, analizując i porównując ze sobą powieści Lema dochodzi się do wniosku, że trajektoria podróży bohaterów nie tylko związana jest z ukształtowaniem przestrzeni, z określonymi przedmiotami i miejscami, ile właśnie ze światłem. To, że w finale tak wielu tekstów pojawia się światło opalizujące na granicy pojęć *lumen* – *lux*, *claritas* – jest symbolem zyskiwania jakiejś świadomości, wewnętrznej iluminacji. Nie jest to jednak oświecenie równoznaczne ze zwycięstwem rozumu – Rohan, po mistycznym spektaklu chmury wie, że naukowcy nigdy nie doświadczą tego samego, co on, że nie będzie potrafił – po powrocie na statek - zwerbalizować własnych transcendentnych uczuć. Ta symbolizowana różnymi światłami przemiana ma w istocie charakter sakralny. Fabuła *Niezwyciężonego* - rozpięta między lądowaniem statku i wyruszeniem w misję, a powrotem Rohana do rakiety - to historia przemiany; ten świetlny i „święty słup” to obelisk postawiony w miejscu wtajemniczenia.

Interesującą przestrzeń interpretacji odkrywa finał *Niezwyciężonego* w perspektywie sądów Zygmunta Bauman. Filozof, rozważając istotę ponowoczesności, przywołuje obraz człowieka pustyni – wędrowca.²⁰⁹ Jest on ikoną współczesności. Cały czas zaciera ślady wczorajszych eskapad, a przez to oddycha z ulgą. Ale to tylko złudzenie. Dzisiejszy nomada pocieszyć się może widokiem rozbitych na noc namiotów innych ludzi.

„Widok namiotów rozbitych wczoraj dla zanocowania rozprasza obawy: namioty odsuwają pustynię, zdają się więc nadawać sens wczorajszej wędrówce”.²¹⁰

Tak wizualizacja kondycji współczesnej – zbieżna przecież z tą proponowaną przez Lema w *Niezwyciężonym* – ukazuje niepewność i kruchość istnienia. Namiot – rakieta – tylko chwilowo każe zapomnieć człowiekowi o koczowniczym trybie życia. Jak pisze Bauman, namioty ukazują „dom jako takie miejsce, do którego się przybywa, i w którym nadto każde przybycie brzemiennie jest odejściem”.²¹¹ Człowiek na Regis to „parweniusz”, biedny przybysz z innej przestrzeni, próbujący

209Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 114.

210Tamże, s. 115.

211Tamże.

jakoś symbolicznie oswoić nowy teren. Nie należy do nowego miejsca. Jednocześnie inni – stali mieszkańcy – potęgują poczucie wyobcowania nowego-obcego. „Parweniuszowi” - tylko jemu – każe się nosić plakietkę „właśnie przybyłem”, tak aby wszyscy inni mogli mniemać, że ich domostwa wykute są w skale.”²¹² Światło rakiety w ostatnim obrazie powieści ma więc paradoksalną naturę – po pierwsze jest oznaką życia, dla Rohana – jeszcze do niedawna „koczownika” na Regis. Po drugie światło wprowadza kategorię efemeryczności, chwilowości. Osiadły jest mrok przebywający w skale – maszyniczne robactwo zasiedlające jaskinie planety.

II 2. *Post tenebrarum lux*

Wracając jeszcze do roli ciemności i światła w trajektorii losów bohatera: Lem buduje już model przedzierania się bohatera przez ciemność ku światłu we wczesnej powieści *Szpital przemienienia*. Podobnie jak Bregg w zakończeniu *Powrotu*, tak i Stefan w finale *Szpitala* idą przez ciemny las.

„Byli już na mrocznej drodze, mijali właśnie pochylony łuk kamienny z zatartym napisem, zarysowany na niebie jak czarny półkrąg. Znowu błysnęło światło: Hutka pożegnał ich długim skinieniem latarki. Potem zapadła ciemność.

Za drugim zakrętem zeszli z traktu i brnąc z trudem w błotnistej ziemi, ruszyli ku lasowi. Wnet otoczyły ich drzewa, coraz gęstsze i wyższe. Pogrążali nogi w zeschniętych liściach, szumiących jak woda przy przechodzeniu brodu. Szli długo.”

Ciekawe, że finalne uściski Nosilewskiej i Stefana przypominają nieco to, co wydarzy się w *Masce*. Oczywiście w zupełnie innej ornamentyce. Narrator podkreśla, że zbliżenie pary miało charakter nietypowy, choć fizyczny.

„Czuł na twarzy jej piersi, jej ręce. Nie było właściwie światła, tylko mętne pełganie dogasającej latarki, która, wtoczywszy się między kłosa, rzucała spośród nich rozczesany smugami cienia blask. (...) Potem zacisnęła ich ciemność.”

W opisie niepodszytego erotyzmem i pożądaniem kontaktu realizującego się w mieszaninie blasku latarki i mroku zastanawia to, że kobieta „w każdej chwili panowała nad sobą i nad nim.” Ostatnie spojrzenie na Nosilewską, jej tajemniczo rozjaśnioną twarz ma w sobie coś mistycznego. Paradoksalnie symbolizować moment przedśmiertny („Leżała na wznak, trochę wyżej, a w ostatnim, świetle jej

²¹²Tamże.

twarz była taka spokojna”), a zarazem powtórne narodziny, początek - „Wtedy odpadła odeń nawet ciekawość, tak że w ramionach tej obcej kobiety stał się na jedno mgnienie biały i nie zapisany, jak w chwili narodzin.” „Ostatnie światło” i biel „na jedno mgnienie” wprowadzają element transcendencji, z mroku wynurza się *lux*. Latarka – *lumen* – gaśnie wcześniej. Zatem pojawiające się rozświetlenie ma wymiar mistyczny, podobnie jak słońce wstające po kontakcie modliszki z kochankiem w *Masce*, światło Bramy w *Pamiętniku*, słońce w finale *Powrotu*, rozbłysk „laserowego słońca” w *Fiasku*, czy światło Niezwycięzonego ocalające Rohana. W *Solaris* eksponowane jest światło słońca, naznaczające, wyróżniające i poskramiające rozum. W zakończeniu powieści czytamy:

„Cała ta wyspa—miasto, przechylona ciężko w bok, jak na wpół zatopiony okręt, sunęła przed siebie bezsensownym, nieprzytomnym ruchem, obracając się bardzo powoli, o czym świadczył pozorny ruch słońca na firmamencie, wzniesającego leniwe przeczołgiwanie się cieni pomiędzy zakamarkami ruin; czasem wymykał się spośród nich słoneczny promień sięgając miejsca, w którym stałem.”

Końcowe zbliżenie Krisa i oceanu też – tak jak w przypadku bohaterów *Szpitala* - ma wymiar miłosny – to swoiste utożsamienie wizji Harey i istoty oceanu. Także tu męczyzna popada w stan zadumy, refleksji, swego rodzaju mentalnej katalepsji. W ostatnim zdaniu *Szpitala* czytamy, że ze Stefana „odpadła” nawet ciekawość. Dla porównania w *Solaris* Kris rozważa:

„Zapatrzony, osłupiały, schodziłem w niedostępne, zdawałoby się, regiony bezwładu i w narastającej intensywności zatraty jednoczyłem się z tym płynnym, ślepym kolosem (...)”

II 3. Otwieranie kuli

*Oto się odwalają sklepienia pochmurne
Dzień i noc obejmują rękami obiema
Nasz glob: na czarnej kuli wyryty poemat (...)*²¹³

Eliade w swych kulturoznawczych badaniach dochodzi do wniosku, że człowiek społeczeństw tradycyjnych dążył też do tego, aby żyć w obszarze „otwartym” ku górze.²¹⁴ Czy tak jest w prozie Lema? Zagadnienie zamkniętości i otwartości przestrzeni w ogóle należy do sztandarowych tematów w interpretacjach lemologów.²¹⁵ I znowu, gdy spojrzeć na to, co dla kosmicznego podróżnika na obcej planecie stanowi gwarancję bezpieczeństwa okaże się, że jest to możliwość odlotu, otwarte niebo. Jest tak m.in. w *Edenie*. W *Niezwykłym* początkowo astronauta zamyka się w magnetycznych kopułach pól siłowych, jednak finalnie będą musieli tę przestrzeń ochronną otworzyć. Rohan w czasie ostatniej misji na Regis uświadamia sobie, że będzie namawiał Horpacha do odlotu i do zostawienia planety nietkniętą. Warto dodać, że ten uwalniający ruch ku górze poprzedzony jest w sposób oczywisty ruchem dośrodkowym – z większości opresji bohaterowie wracają przecież do rakiety. Najlepiej widać to chyba w *Edenie*, kiedy grupa zwiadowców po kontakcie z obcą cywilizacją, wioząc jednego z dubeltów szuka w nocy światła rakiety. Pełni ona funkcję latarni, symbolizuje ocalenie – tym bardziej, że światło lampy przyrównane zostaje do aureoli – *lumen* przeradza się w *lux*. Jako latarnia zostaje też określona rakietą w *Niezwykłym*. Jest on punktem centralnym topografii misji. Trzy grupy badają obcą planetę (wyznacza to jednocześnie mapę narracyjną) – jedna zajmuje się metalowym „miastem”, kolejna odnalezionym Kondorem, ostatnia labiryntami w piaskach pustyni. Bardzo bliźniaczo – wcześniej – zbudował Lem przestrzeń w *Edenie*. Także tu astronauta bada „miasto”, tajemnicze labirynty w jaskiniach, które u Lema pełnią – jak to określił Dajnowski – figury lewiataniczne²¹⁶ oraz teren w pobliżu tajemniczego „komina”. Jednocześnie aktywuje się w takich opisach archeologiczny model wyobraźni Lema.²¹⁷

213S. Lem, *Beethoven. Symfonia piąta*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa...*, dz. cyt., s. 463.

214M. Eliade, dz.cyt., 71.

215Por. N. Katherine Hayles, *Chaos jako dialektyka: Stanisław Lem i przestrzeń pisania*, „Teksty drugie” 1992/3 lub J. Jarzębski, *Racjonalista i zmysły. O twórczości literackiej Stanisława Lema*, „Ruch literacki” 1977 z. 2, s. 99.

216M. Dajnowski, dz. cyt., s. 88.

217 M. Dajnowski mówi o wykopaliskowej wyobraźni Lema w odniesieniu do częstych obrazów rozmaitych nekrosfer.

Istvan Csicsery-Ronay, Jr., pisze, że modelowanie lemowej chaosfery nie tylko rozwija się „do wewnątrz”, w kierunku coraz lepiej skonstruowanych „skrzyń”, ale także „wzwyż”.²¹⁸ Metaforyczną figurą geometryczną pionizującą przestrzeń jest wieżowiec hotelu Hilton w *Kongresie futurologicznym*.²¹⁹ W kontekście interpretacji omawianych w poprzednim akapicie nasuwa się konstatacja, iż wieżowiec jest swoistym odpowiednikiem rakiety, świętym słupem. Koncentruje akcję i bohaterów, Ion Tichy po początkowym bombardowaniu i ucieczce wraca do budynku i chowa się w jego kanałach. Hilton jest dominującym motywem wizualnym w dwóch znaczeniach – po pierwsze na płaszczyźnie materialnej, realnej. Lem podkreśla jego monumentalność w sposób podobny jak robił to w przypadku Terminalu z początku *Powrotu z gwiazd*:

„Costaricański Hilton wystrzelał na sto sześć pięter z płaskiego, czteropiętrowego cokołu.”

Po drugie funkcjonuje jako symboliczny obraz psychemicznego snu Ijona Tichego, jego funkcja rozpatrywana być może w perspektywie antropologii wizualnej. Podstawową cechą halucynacji głównego bohatera jest ich wielopiętrowość. W istocie Tichy nie wychodzi z podziemi Hiltona – są one dla niego swoistą „kapsułą”, „kryptą”, a sięgając po nazewnictwo zaczerpnięte z myśli Foucaulta można by stwierdzić, że stanowią miejsce heterogeniczne, są jedną z wersji „niemiejs”.²²⁰ Oniryczna podróż Tichego kończy się na piętrze budynku Symingtona – osoby odpowiedzialnej za psychemiczne oszustwa. Pobyt w Hiltonie i sen przestrzennie nakładają się – Tichy, kończąc sen wypada przez okno, upadek kończy się w wodach kanału. Hilton znajduje wertykalny kontarpunktowy odpowiednik nie tylko w budynku Symingtona przy końcu powieści. Jego intrygującym odpowiednikiem jest wieżowiec, o którym podczas konferencji futurologów opowiada Hayakawa. Opis tego osiemsetpiętrowego gmachu przyszłości osadzonego na dnie oceanu a sięgającego stratosfery przypomina nieco labiryntowe wnętrza pentagonu w *Pamiętniku znalezionym w wannie*.

„Projekt uwzględniał pomieszczenia podziemne na popioły zmarłych, telewizję czterdziestokanałową, izby upojen i wytrzeźwień, sale podobne do gimnastycznych do uprawiania grupowego seksu (wyraz

218I. Csicsery-Ronay, Jr., dz. cyt., s. 34.

219Hilton pojawia się też w *Katarze* - „Pusty chodnik przed Hiltonem zalewało rześiste światło” (*Katar*).

220O pojęciu heterotopii jako miejsc-antyteż w twórczości Lema: M. Dajnowski, *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki*, Gdańsk 2010, s. 76.

postępowych przekonani projektantów) oraz katakumby dla nieprzystosowanych ugrupowań subkulturowych. (...)”

II 4. Figury labiryntowe

Zarówno Gmach (Antygmach), Terminal jak i Hilton – symbol wielopiętrowego snu – są figurami labiryntowymi. W tradycji literackiej tego typu budowlę zapoczątkowuje Dante w *Boskiej komedii*. Jego spiralne labiryntowe leje przyjmują kształt stożków. Figura ta jest u Dantego kontrastem wobec kuli – sfera symbolizuje niebiańską doskonałość, stożek – sferę profanum.²²¹ Zmultiplikowaną formę stożków Dantego zaproponuje Giovanni Battista Piranesi. Na jego miedziorytach przestrzenie będą zwielokrotnione a ich zagmatwaną formę skomplikują jeszcze odbicia, mosty, półki i drzwi.²²² Z pewnością wpływ na wyobraźnię Piranesiego miały włoskie miasta (często z archeologicznymi tajemnicami) i szczególnie Wenecja. Podobne połączenie – technicznie skomplikowanej formy z poetyką ruin widać również u Lema.

Gdyby przyjąć typologię Umberto Eco zakładającego, że albo mamy do czynienia z labiryntem greckim, manierystycznym bądź labiryntem siecią, kłaczem, (inaczej: labirynt linearny, gmatwanina bądź sieć) gmachy Lema przypominałyby raczej drugi z nich.²²³ Przede wszystkim dlatego, że istnieje wyjście, choć bardzo trudno się do niego dostać. Gmach i Hilton są labiryntami jednocześnie paradoksalnymi, a sytuacja głównego bohatera przypomina nieco tę, którą dobrze przedstawili twórcy takich filmów jak *Sześcian* (1969) i wzorowany na nim *Cube* (1997). Mimo że wyjście z uwięzienia istnieje, jednak bohater nie może się uwolnić – nawet w przypadku wybudzenia Tichego nie ma jednoznacznej pewności, że sen się zakończył. Podobnie dzieje się w filmie *Incepcja*. Wszystkie te utwory są dobrą ilustracją słów, które padają w *Fiasku*:

„Kosmos to labirynt zbudowany z labiryntów. W każdym otwiera się następny”.

Interpretując dzieła Lema, łatwo zauważyć, że jego bohaterowie są zawsze w jakimś sensie więźniami. Zniwala ich właśnie to, co kulturowe, logika myślenia.

221L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, „Pamiętnik Literacki” 67/1, 1976, s. 260.

222 Tamże, s. 265.

223Por.: Espen J. Aarseth, *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej*, Tekst dostępny na: http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst4.html – dostęp z dnia 25.12.2013 r.

Aby nie być gołosłownym: Hal Bregg jest ofiarą czasu – kultura przeszłości, która go ukształtowała jest trudna do zaakceptowania przez społeczeństwo przyszłości. Jest też więźniem własnego ciała – muskulatura astronauty to oznaka, najogólniej mówiąc, degradującego anachronizmu. Wielokrotnie wspomina Bregg, że czuje się jak małpa. Ion Tichy w *Kongresie* utknął w wielopiętrowym śnie, ale także w podziemiach Hiltona. Sytuacja tego bohatera dobrze obrazuje też, jak samozniewalającym systemem jest kultura. Jeden narkotyczny sen implikuje kolejny sen. Kultura kopiuje samą siebie, do tego jest ciągle w stanie czynnym, bo zależy od nieprzewidywalności umysłu. To jednocześnie cecha kultury współczesnej, w której nie chodzi o to, aby coś stworzyć, ale żeby stwarzać, rozwinąć możliwości multiplikacji.²²⁴

Kris Kelvin jest więźniem własnych wspomnień, poniekąd też stacji solaryjskiej. W tej powieści – co stanowi bardzo ważną płaszczyznę interpretacji – uwięzieniem w labiryncie-kłaczu staje się sama solarystyka wyrażona materialnie i wizualnie biblioteką. Warto przypomnieć sytuację uwięzienia w *Edenie*, gdzie astronauta nie mogą odlecieć na skutek awarii; więźniami są też mieszkańcy Edenu – raz, ponieważ żyją w opresyjnym systemie, dwa – kryją się w swoistych organicznych kadłubach. Bohaterów zniewalają czarne chmury na Regis sięjące spustoszenie w umysłach. W końcu warto jeszcze wspomnieć o uwięzieniu fikcji, które u Lema pojawia się wielokrotnie, a najpełniej rezonuje w *Kongresie futurologicznym*. Chodzi o uwięzienie w sztucznie wykreowanej rzeczywistości – o realizację idei Stanisława Lema, która w szóstym rozdziale jego *Summy* została określona jako fantomatyka. Oczywiście w *Kongresie* wykreowany zostaje psychemiczny i oniryczny wariant wspomnianej dziedziny. Ciekawą analizę wpływu tych wizji na literaturę polską i światową, oraz film wykorzystujący cyberpunk, napisał Antoni Smuszkiewicz, zwracając jednocześnie baczną uwagę na tematycznie podobną do twórczości Lema frapującą działalność literacką Adama Wiśniewskiego-Snerga.²²⁵ Kultura – i mniejsza już o to, czy ludzka, czy obca - stała się źródłem opresji. Humanizm na pewno też już od dawna nie daje odpowiedzi. Sytuacja czekania nie wiadomo na co w finale *Solaris* zgodna jest ze współczesną diagnozą kultury wyrażoną przez Zygmunta Baumana, który sformułował sąd, że kultura porzuciła marzenia o końcu drogi.²²⁶ Kosmos nie da się zawłaszczyć fizycznie jak jakiegokolwiek terytorium na Ziemi. Zawsze jest obcy. I chyba trochę podobnie jest z psychiką człowieka. Każda powieść

224 H. Mamzer, *Zabawa w demiurga – symulowanie, symulakra, klony*, w: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, pod red. J. Grada i H. Mamzer, Poznań 2004, s. 37.

225 A. Smuszkiewicz, *Droga do cyberpunku*, „Postscriptum” 2006 (1)51, s. 125-141.

226 M. Skrzeczowski, Głos w dyskusji wstępnej – *O sztuce i zmianie społecznej*, „Kultura współczesna” 5(71)2011, s.

Lema to próba odnalezienia się na nowym terytorium – historycznym, społecznym, topograficznym – również mentalnym. Z analiz sytuacji powieściowych bohaterów wynika jednak dość smutna konstatacja: człowiek stara się albo uciekać od nowych – sztucznych sytuacji, albo je oswajać, czynić naturalnymi. Doprowadza to jednak do redukcji – otóż okazuje się, że naturalnymi dla człowieka są jedynie zachowania archetypiczne lub – idąc dalej – atawizmy, takie jak ucieczka lub niszczenie. Cała więc sztucznie wytworzona kultura jest jedynie skorupą, warstwą, pancerzem, więzieniem, za którymi kryje się biologiczny instynkt samozachowawczy australopiteka bądź pitekantropa.²²⁷

Człowiek, wylatując z Ziemi w kosmos otworzył ją poznawczo; wyruszenie z rakiety w rekonesans na Regis i Edenie jest powieleniem schematu opuszczenia Ziemi. Gdy jednak bohater traci kontakt z Ziemią czy rakieta dopiero w sposób właściwy staje wobec tajemnicy nieznanego. Dlatego Lem każe Rohanowi i Kelvinowi udawać się w samotną podróż. Bez technologii człowiek jest bezbronny, jego sposobem przetrwania staje się bezruch – jak wobec czarnej chmury na Regis. I kryje się tu jeszcze jeden paradoks. Bohater, otwierając swój statek dokądś wyrusza – naturalna dla człowieka jako istoty transgresyjnej jest czynna eksploracja. Niestety rzeczywistość zawsze zaskakuje i onieśmiela – doprowadza do powtórnej stagnacji, zeszytnienia, znieruchomienia. To poznawcze obumarcie często dokonuje się w mistycznym świetle.

Statek Ziemian to też – jak zauważył Andrzej Stoff - streszczenie i symbol cywilizacji, ekstrakt ziemskiego ładu, mikrokosmos, oświetlona sztucznym światłem enklawa swojskości.²²⁸ Korelat przestrzennych hierarchii społecznych.²²⁹ Jej porzucenie, przecięcie pępowiny jest niemożliwe – w nowym świecie bohater zachowuje się jak sterowiec na uwięzi. Zatacza koło i nie jest w stanie przewartościować skostniałych szablonów poznawczych.

Kosmos zawsze będzie odległy, a śmierć bliska. Nie można tak naprawdę do końca opuścić rakiety, pozostaje smutne patrzenie na światło kosmosu, zmagając się jednocześnie z ziemskim bólem. Doskonałym tego obrazem jest zakończenie *Obłoku Magellana* znowu wpisujące się w schemat podróży o *lumen* do *lux*:

„Chciałem biec na górę, lecz nie śmiałem zostawić Zorina samego. Ruszyłem w stronę schodów powoli, tyłem, patrząc wciąż w jego zastygłą twarz. Wówczas Anna zawołała mnie po imieniu i odwróciłem się od umarłego. Głos jej był coraz bliżej. Wstępując na schody spojrzałem w górę i w otwartym soczewkowym

²²⁷To częste punkty odniesień, szczególnie w eseistyce S. Lema.

²²⁸A. Stoff, *Semantyzacja przetrzeni w powieści Stanisława Lema „Solaris”*, „Postscriptum” 2006 (1)51, s. 110.

²²⁹Por.: J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 12.

oknie stropu zobaczyłem Krzyż Południa, a niżej bladą mgiełkę: chłodnym, spokojnym światłem jaśniał tam Obłok Magellana.”

Spokojnemu światłu niedostępnej wiedzy zawsze towarzyszy u Lema śmierć.

Wspominaliśmy już o analogicznych wobec *Obłoku* zakończeniach *Maski*, *Fiaska*, *Szpitala przemienienia*, *Pamiętnika znalezionej w wannie*, *Solaris*, *Powrotu z gwiazd*. Główny bohater w finale albo sam ociera się o śmierć, albo traci kogoś bliskiego. Pisarz ma więc tendencję zamykania fabuł wyrazistym obrazem – tylko on jest w stanie jakoś udźwignąć sytuację egzystencjalnego zawieszenia, iluminacji humanistycznej niemocy. Nie słowo wypowiedziane przez bohatera kończy na ogół powieści tylko ciche spojrzenie narratora. Wizualny akord suspendowy nie pociąga już za sobą epilogu, zaburzyłoby to poznawczą trajektorię postaci. Lem dopuszcza ewentualnie w finale gest postaci, ale efekt jest taki sam – na ogół wyraża coś niewyraźnego. Tak dzieje się w zakończeniu *Pokoju na Ziemi*:

„Widziałem go, jak szedł w stronę głównego pawilonu. Nim znikł za żywopłotem, lewa ręka wzięła mnie za prawą i uściśnęła. Nie powiem, że ten wyraz aprobaty mnie uradował. Ale tak czy owak trzeba było dalej żyć.”

Oczywiście powyższy fragment warto umieścić w pierwotnym kontekście. Rozmówcy żegnają się po opisanu kryzysu komunikacyjnego, do którego doszło po działalności wirusa niszczącego systemy informatyczne na świecie.

„Patrzył w ogród, gdzie chorzy w kolorowych szlafrokach i piżamach jakby nigdy nie człapali alejkami. Niebo było błękitne, słońce świeciło, wiatr poruszał koronami wielkich kasztanów, a polewaczki fontannowe obracały się miarowo, grając tęczami w bryzgach rozpraszanej wody. Tymczasem jeden świat zawałił się i odchodził w bezpowrotną przeszłość, a następny nie tkwił nawet w powijkach.”

Owo nowe otwarcie ma charakter metafizyczny, choć najbardziej czuje się to w zakończeniu *Solaris*. Istnienie metafizyki w rozumieniu Arystotelesa udowadnia Andrzej Stoff w przywoływanym już artykule.²³⁰ Istotne jest też to, że ostatni akapit *Pokoju*... Lem rozpoczyna często odmienianym słowem „Patrzył”. Warto w tym miejscu pokusić się o małą dygresję.

Otóż przyznanie prymatu wzrokowi jest co ciekawe związane z samą etymologią słowa *teoria*, a co za tym idzie - wizualność jest podstawowym sposobem eksplikacji idei. Greckie słowo „theoria” pochodzi od czasownika „theorein” określającego

230A. Stoff, dz. cyt., s. 112.

„patrzenie na coś”. Greckie „thea” to „widok”, „wygląd”, „spektakl”. Arystoteles ujmował teorię jako „czyste oglądanie” lub „wnikliwe oglądanie”.²³¹

II 5. *Terra Incognita* – góry

*Stoimy jak mrówki uczone faldy oddychającego sklepienia, że
widzimy wzlot gigantycznych płaszczyzn,
opalizujących szaro w świetle naszych flar.*²³²

Wracając do naszych baranów – poczucie topograficznej symetrii wywołują dwa „święte słupy” pojawiające się w *Niezwyciężonym*. Są nimi oczywiście rakiety – tytułowy Niezwyciężony i Kondor – statek, który pozostał na Regis po wcześniejszych eksploratorach z Ziemi. Oto wrażenia po wylądowaniu Niezwyciężonego:

„Rakieta stała. (...) Czerwonawa chmura, wzbита na setki metrów, opadała. Wyłonił się z niej tępy wierzchołek „Niezwyciężonego”, jego boki, osmalone tarcie atmosferycznym i podobne przez to barwą do starej skały, chropawy, podwójny pancerz, rudy kurz wciąż jeszcze klębił się i wirował u rufy, ale sam statek znieruchomiał już na dobre, jakby stał się częścią planety i teraz krążył razem z jej powierzchnią leniwym ruchem, trwającym od wieków, pod fioletowym niebem, w którym widniały najsilniejsze gwiazdy, niknące tylko w bezpośrednim pobliżu czerwonego słońca.”

Ustawienie rakiety na nowym lądzie to pierwotny akt założycielski, symbol oswojenia terenu, który początkowo funkcjonuje jako *terra incognita*. W symbolice wojskowej podobne znaczenie ma stawianie proporców i podnoszenie flag na zdobytym terenie. To akt erekcyjny, w którym metalową tubę z dokumentami

²³¹A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 2

²³²S. Lem, *Solaris*, dz. cyt., s. 139-141.

założycielskimi zastępuje rakietą. Ciekawe, że Lem porównuje rakietę do skały, taka asocjacja wydaje się być stałym motywem wyobraźni autora *Solaris*, czyżby wpływ na to miały Tatry?

Rzeczą oczywistą jest, że wędrówki górskie zainspirowały Lema do budowania przestrzeni literackich odnoszących się do taterniczych i alpejskich doświadczeń. Może dałoby się nawet zaproponować – używając pojęcia z zakresu geopoetyki – podróż lekturową po ścieżkach Lema? Rozpatrywać też można górskie eskapady jako swoistą praktykę artystyczną autora *Cyberiady*. Większą część *Solaris* stworzył pisarz w Domu Pracy Twórczej Astoria w Zakopanem. Od strony ogrodu okna wychodziły na Giewont, do którego niczym węże (długonie?) dochodziły masywy porozdzielane dolinami. Lubił też Lem tereny Kasprowego Wierchu i Czarnego Stawu Gąsienicowego. Interesuje nas jednak co innego.

U podstaw literackiego motywu gór tkwi doświadczenie somatyczne i to dwojako rozumiane – po pierwsze z perspektywy wędrowca, czego ślady znaleźć można np. w *Astronautach*, *Niezwyciężonym*, *Powrocie z gwiazd* i *Wypadku*²³³; po drugie chodzi o traktowanie gór w konwencjach romantycznych, tzn. patrzenie nań jak na organizm – czego znakomitym przykładem jest opis oceanu solaryjskiego. W wierszu z roku 1947 Lem – (podobnie jak wcześniej Przyboś w wierszu *Z Tatr*) – opisuje tragiczną śmierć studenta medycyny Wiesława Orłowskiego: rozbudowuje metaforę ludzko-górską: „Chłodne włosy są jak bezludny las”, „Ściągną wody dygocą w skrzydlatych murach.”²³⁴

Ontologia ciał w prozie Lema to zagadnienie wymagające osobnych badań. Ciało interesowało pisarza z oczywistych względów – jego ojciec był lekarzem, sam kształcił się w tym kierunku, pisał pracę naukową o budowie mózgu.²³⁵ Już od

233 Opowiadanie to zostało również dołączone do antologii *Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu*, pod red. J. Gondowicza i in., STAPSIŚ, 1993.

234S. Lem, [*W ścieżkach orlich...*], w: Tenże, *Maska*, dz. cyt., s. 468.

235 Praca *Teoria pracy mózgu* znajduje się w archiwum tekstów Stanisława Lema, a pieczę nad nią ma sekretarz – Wojciech Zemek. Wołą Lema było nie upublicznianie całości pracy z uwagi na jej słaby poziom. Istnieje również studencka praca przyszłego pisarza pt. *Etiologia nowotworów* z 1947 roku. Na epizodzie medycznym w życiu Lema skupia się m.in. Agnieszka Gajewska, por.: A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy*, Poznań 2016.

Lem wielokrotnie w fabułach wraca do fascynacji mózgiem – jeden z ciekawszych opisów (również pod względem literackiego ujęcia światła) pojawia się w *Obłoku Magellana*. Jednocześnie jest to jedno ciekawa prognoza dotycząca możliwości zobaczenia myśli w postaci wyładowań elektrycznych w mózgu: „W przejrzystej głębi globusa zajaśniało. Mknęły w niej uwięzione w szkle tysięczne iskry tak szybko, że widać było tylko drgające spirale i kręgi, fantastyczną koronkę świetlną, rozwieszoną w przestrzeni, pozbioną w cieniutkie, ostre zygzaki; gdzieś tam zagęstnione włókna blasku stapały poszczególne wyładowania w mżące, perliste pasma; cała kula wypełniała się powoli głębokim, liliowym pałaniem i przypominała małe niebo przesywane torami gwiazd spadających. Milionowe rozdrzewienia świetlistych torów spletały się i rozplatały nieprzerwanie, tworząc rysunek nieporównanej regularności i piękna.(...) Choć do tej pory niewiele razy asystowałem przy tak dokładnym badaniu, przypominałem sobie szczegóły znane jeszcze ze studiów: te iskry, jak gdyby uwięzione na orbitach nieustannego krążenia, były odzwierciedleniem samych tylko czynności odżywczych, wegetacyjnych mózgu. Ich rytmy i symetrii nie zakłócały nieregularne, wijące się wyładowania, sprawiające na laiku wrażenie chaosu, choć to one są właśnie obrazem myśli. Jako student niełatwo pogodziłem się z tym, że odbiciem krystalicznego ładu rozumowania są miotające się w pozornym bezładzie błyskawice.” - S. Lem, *Obłok Magellana*, Kraków 2010, s. 98.

pierwszych tekstów prozatorskich (*Człowiek z Marsa* 1946, *Szpital Przemienienia* 1948) widać obsesyjne dość myślenie kategoriami ciała, układanie struktur przestrzennych na podobieństwo konstruktów somatycznych, chęć dotarcia do środka przedstawionego świata i człowieka. Zapewne na medyczne doświadczenie Lema nałożyła się trauma wojny i częste obserwacje upodlenia ciała, reifikacji ludzi. Lem kreuje w swoich tekstach estetykę somatyczną. Szczególnie interesują go przypominające góry struktury labiryntowe, modele świata i życia w skali makro i mikro. Przychodzą tu na myśl – kojarzące się z romantyczną filozofią przyrody - rozważania poety Sekułowskiego:

— Niech pan pamięta — ciągnął Sekułowski — że wszystko jest we wszystkim. Najdalsze gwiazdy wpływają na obwolutę kielicha kwiatowego. W rosie dzisiejszego poranka jest wczorajszy obłok. Wszystko splata wszechobecna zależność. Żadna rzecz nie może wyjść spod władzy innych. A tym bardziej rzecz myśląca, człowiek, kamień i twarze odbijają się w pańskim śnie. Zapachy kwiatów zakrzywiają drogą naszych myśli. Dlaczego więc nie modelować dowolnie tego, co kształtowane jest przypadkowo? ²³⁶

Pierwsze zdanie rozmówcy Trzynieckiego znajduje odpowiednik w myśli Salmana Rushdiego: „każde miejsce jest częścią wszystkich innych miejsc” warto dodać, że Rushdi w dużym stopniu zainspirował badaczy spod znaku geopoetyki. W tym kontekście kojarzą się jeszcze inne słowa: „Czuję się tak złączony z całością życia, że wydaje mi się niemożliwe określić, w którym miejscu zaczyna się lub kończy jednostka” - to z kolei myśl wyrażona przez Alberta Einsteina, na kórego autorytet powołuje się pierwszy kodyfikator geopoetyki – Kenneth White.²³⁷ Guillaume zaś skonstatował: „człowiek istnieje nie tylko w kontekście ludzkim, ale i w kontekście wszechświata”²³⁸.

I jeszcze raz Lem – tym razem w groteskowym stylu:

Oczywiście, że Kosmos to coś potwornego — z tym że on jest wszędzie, w biurku, w ekskremencie, w zębie, w kościach żywego człowieka, a nie tylko w jakichś tam gwiazdach i innych mgławicach. ²³⁹

Na związek motywów związanych z ciałem i kreowaniem pejzaży przez Lema zwrócił już uwagę Maciej Dajnowski, określając ten typ wyobraźni jako biomorficzną.²⁴⁰ Warto jednak rozszerzyć wątek w innej perspektywie: otóż, będąc na gruncie szczególnie rozumianej geopoetyki, wspomniane wyżej somatyczne modele świata u Lema związane są z kategorią geografii sakralnej. Ten kierunek badawczy rozumieć należy jako „przestrzenno-geograficzny aspekt systemu

²³⁶Tenże, *Szpital Przemienienia*, dz. cyt., s. 119.

²³⁷K. White, *Zarys geopoetyki*, tłum. Agata Czarnacka, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2/2011, s.15.

²³⁸Tamże, s. 15.

²³⁹S. Lem, *Sława i fortuna. Listy Stanisława Lema do Michaela Kandla 1972-1987*, Kraków 2013.

²⁴⁰M. Dajnowski, *Pejzażyści Lem. Szkice z motywy*, Gdańsk 2010, s. 75.

religijnego.^{241 242} I choć Lem daleki był od deklarowania religijności, jednak – co w niniejszej pracy kilkakrotnie wybrzmiewa – przestrzeń w jego powieściach wielokrotnie kształtowana był zgodnie z ideą sankcjonowania terenu (w myśl teorii Eliadego). Podstawowym założeniem przy takim ujęciu tematu jest potraktowanie świata przedstawionego jako sfery mitu.

Zobrazowanie żywego organizmu przestrzeni jest jednym z najbardziej powszechnych sposobów zarówno mityzowania rzeczywistości jak i jej sakralizacji. Najbardziej spektakularny i monumentalny tego przykładem stanowi ocean solaryjski – gigantyczny twór, mózg, autystyczny geniusz, który wyłania z siebie inne byty. Jego jednoznaczny status jest nieznany, co galwanizuje od wielu lat rozległą dziedzinę – solarystykę. W mitach różnych kultur popularny jest motyw tworzenia rozmaitych bytów z pierwotnego ciała giganta; często na tym wydarzeniu zasadza się kosmogonia danej kultury. Tak jest w mitologii indyjskiej; również w Chinach wierzono, że świat to jakaś istota – ciało-góry, skały-kości, rzeki-arterie, itp. Na mapach tworzonych w średniowiecznej Europie pokazywano często ówczesny obraz świata na tle Chrystusa.²⁴³

Podstawowe konstrukcje wizualne *Solaris* bazują na topice biblijnej związanej z kreatologią – to ciemność, światło i góry, czy też górotwory. One też – jak w przywołanej przed chwilą chińskiej mitologii – wydają się u Lema być formą biomorficzną. Wojciech Orliński nieśmiało zasugerował, że fascynacja Tatrami to jeden najważniejszych motywów wyobraźni pisarza.²⁴⁴

Góry wyostrzają grę ciemności i światła – zarówno naturalnego jak i sztucznego. Jako motyw literacki u Lema nie tylko są śladem estetycznej fascynacji, ale także faktu, że Lem konstruuje światy, sięgając po bardzo archetypiczne modele rzeczywistości przedstawionej. Z symbolicznym i biblijnym znaczeniem góry musiał się już Lem spotkać na lwowskich zajęciach lekcji religii.²⁴⁵

W Septuagincie góry przedstawione są jako symbol najwcześniejszych elementów stworzenia. Wiążą się ze stałością – w przeciwieństwie do niestałości ludzkiej, pojawiania się człowieka na określony czas – np. czas wykonania misji w kosmosie. Są też przestrzenią próby dla bohaterów, niekiedy ekstremalnym egzaminem wartości. W Księdze Przysłów i Psalmie 119 przeczytać można:

241A. Danek, *Przestrzeń jako ciało – archetyp geografii sakralnej*, „Teoria i metodologia geopolityki”,

242 /05/2013 na <http://geopolityka.net/przestrzen-jako-cialo-archetyp-geografii-sakralnej/>

243 Tamże.

244 W. Orliński, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków 2007, s. 21 (hasło: *Astronauta*).

245 Por. A. Gajewska, dz. cyt., s. 55-62.

„Twoje słowo jest lampą dla moich stóp i światłem na mojej ścieżce (Ps 119,105)”; „Lampą jest nakaz, a światłem – Prawo, drogą życia – upomnienie, nagana (Prz 6,23)”.²⁴⁶

Życie astronautów również określają prawa i nakazy. Prawem człowieka ery kosmicznej jest eksploracja nowej przestrzeni, próba jej poznania - u Lema zawsze nieudana, co najwyżej zatrzymana na odczuciu prawie metafizycznym, misteryjnym, imponderabilnym, niewerbalnym. Słowo – przyrównane w tekście biblijnym do lampy, (a więc dające światło sztuczne, będące imitacją światła naturalnego, o mniejszej mocy i zasięgu) – określa relacje międzyludzkie; zgaszenie lampy – byłoby sygnałem chwilowego zbłądzenia, wejścia w labirynt.²⁴⁷ Nie oznaczałoby jednak, że prawo – oparte na wartościach – przestaje funkcjonować. Lampa to światło gorszej jakości, tak więc posługują się nią ci, którzy są jeszcze grzeszni, szukają; odpowiednikiem jest też światło maszyniczne, technologiczne lub ogień-pochodnia. Murdas z bajki Lema – lękliwy i zakompleksiony król – w ciemności dociera do baszty, w której ukryta jest przepowiednia. Ciekawość króla powoduje, że odczytuje proroctwo – od tej chwili sam staje się jego realizatorem (działa tu raczej czynnik wolicjonalny niż fatum, podobnie jak np. w *Makbecie*). Ponieważ broni się przed proroczym wyrokiem, wkracza na ścieżkę zbrodni: przekracza prawo – jako rozrośnięty (dosłownie) tyran pogubiony w świetle snu (pobłyskującego sztucznym światłem w ogromnym korpusie robota-króla) – w końcu wybucha, imploduje.

Górska wędrówka – szczególnie nocna (*Powrót gwiazd, Wypadek, Maski, Astronauci, Niezwyciężony*) zmusza bohatera do posługiwania się światłem sztucznym będącym jedynie śladem pamięci światła naturalnego – boskiego. Skalista i falista przestrzeń to wizualna kondensacja losów bohatera, a przy okazji metafora silnie związana ze światłem. Nie inaczej jest w *Solaris* – tu jednak góry przedstawione zostają bardzo nietypowo – *in statu nascendi*, uchwycone w akcie dynamicznego cyklu, jakgdyby geologiczny proces fałdowania odbywał się w przyspieszonym tempie.

Być może górotwór to kolejna (a może pierwotna?) wersja Lemowych molochów? Widać u Lema wyraźne zogniskowanie na obrazach formy rozrośniętej, rozrastającej się, multiplikowalnej. Bajkowy Murdas, ocean solaryjski, Golem XIV – wszystkie te twory stają się w jakimś sensie gigantyczne, niekieleznane żadną zewnętrzną siłą. Ciekawy – i powtarzalny - jest też punkt finalny. Wszystkie molochy – niezależnie: organiczne czy mechaniczne – stopniowo wyobcowują się, popadają w jakąś formę autyzmu, rezygnują z kontaktu, gasną, zastygają, kamienieją.

246Por. Ł. Laskowski, *Symbolika światła w literaturze dydaktycznej Starego Testamentu*, „Verbum Vitae” 29 (2016), s. 67-98.

247 Tamże.

Obrazy ciała i gór znajdują echo w sztuce i architekturze – i odwrotnie: terminologia typowa dla tych dziedzin służy opisowi gór. Tak rozpoczyna się intrygujące opowiadanie *Dwaj młodzi ludzie*²⁴⁸:

Biały dom nad wąwozem wyglądał jak pusty. Słońce nie grzało już, ciężko czerwone wśród obłoków — małych, złotych pożarów stygnących w róż — a niebo aż po widnokrąg naciągało zielenią, bladą, ale o takim odcieniu, że kiedy uciął wiatr, chwila ta była jakby już gotowa na wieczność. Gdyby ktoś stanął w pokoju przy otwartym oknie, widziałby skały kenionu w ich martwej walce z erozją, odnajdującą cierpliwie milionami burz i zim słabsze, broczące piargiem miejsca, a uparte, granitowe szczyty rzeźbiącą raz romantycznie, raz szyderczo w ruiny baszt i kalekie posągi. Nikt tam jednak nie stał; słońce opuszczało dom, każdy pokój z osobna, po raz ostatni jakby odkrywając sprzęty, które zapalały się nagle, stając w nierealnej lunie, znienacka przeznaczone jakby dla celów, o jakich nikomu się dotąd nie śniło. Zmierzch łagodził ostrość skał, unaoczniał ich podobieństwo do sfinksów i gryfów, bezkształtne za dnia bruzdy zmieniał w oczy, przydawał im wzroku i ta jego niepochwytana, spokojna praca w kamiennej scenerii wydobywała z niej coraz nowe, choć coraz bardziej domyślne tylko efekty, w miarę jak odbierał przedmiotom barwy, wciąż rozrzutniej szafując w głębiach fioletem, a u zenitu zielonością. Całe światło wracało jakby do nieba, a znieruchomiałe skosy obłoków odbierały czarno przekreślonemu słońcu resztkę sił.

Przy okazji Lem w takich właśnie fragmentach zamienia się w poetę – ta tendencja była już widoczna w *Szpitalu Przemienienia*, gdzie pięknymi opisami dynamicznej natury skonstrastowano mroczną stronę człowieka. W powyższym fragmencie widać jak wielką rolę odgrywa – uchwycone tu niemal impresjonistycznie – światło. Oprócz tego znów dostrzec można znany już model geometryczny – koncentryczny widnokrąg, górujący nad wąwozem dom i piony gór. Dom szybko okaże się statkiem kosmicznym z wyraźnym centrum „kolumną Słońca, gwiazdową struną, wibrującą w rezonatorach pól”, a człowiek astronautą, który przemierza galaktykę. Piękno naturalnego światła zastąpione zostaje światłem sztucznym, tysiącem technicznych detali wewnątrz statku, „maszyną słonecznej inżynierii z ziemską prehistorią”. Górski obraz to być może jedynie projekcja świadcząca o tym, że człowiek nie może funkcjonować bez ziemskiego obrazu: „I przykuty tak bardzo do ziemi, patrząc w ogromne pęknięcie jej starej skorupy, uśmiechnął się czując, jak mocno krąży w nim krew.” Góry są dla Lema najbardziej wymownym symbolem Ziemi, jej kwintesencją, kontrapunktem kosmicznej podróży. Paradoksalnie w górach człowiek nie jest bliżej nieba, ale bliżej Matki-Ziemi, również bliżej światłości niż światła.

Lem anektuje medyczne, biologiczne i geograficzne narzędzia opisu do określenia pewnych detali technicznych. W modelarni lemowych przestrzeni wymieszane zostają styl poetycki z naukowym (typowym dla nauk ścisłych).

Ponownie Sekułowski:

248S. Lem, *Dwaj młodzi ludzie*, w: Tenże, *Polowanie*, Kraków 1965.

— Powiedziałem gdzieś (chyba w „Wieży Babel”), że człowiek nasuwa mi taki obraz: jakby ktoś w ciągu wieluset wieków żmudnej pracy wyrzeźbił najpiękniejszą złotą figurę, każdy centymetr jej powierzchni obdarzając odmienną formą. Milczące melodie, miniaturowe freski, piękno całego świata ujęte w jedną całość, podporządkowane tysiącowi magicznych praw. I tę wysmukłą rzeźbę wmontowano w głąb maszyny, mieszającej gnojówkę. Takie jest mniej więcej miejsce człowieka na świecie. Co za geniusz, co za precyzja wykonania! Piękno narządów. Uparta zmyślność, która z żelazną konsekwencją skupiła rwące atomy, wolne mgły elektronowe, dzikie pierwiastki i, uwięzione w kształt ciała, zmusza do wypełniania obcego im zadania. Z nieskończoną cierpliwością wymodelowane maszyny proste stawów, gotyk kości, labirynty krążącej krwi, cudowne systemy optyczne, architektura włókien nerwowych, tysiące i tysiące kielzających się wzajem aparatów, przewyższających wszystko, co możemy pomyśleć. I wszystko to zupełnie niepotrzebnie!

Podobne opisy funkcjonować będą w *Solaris*, tyle że w odniesieniu do oceanu rzecz jasna. I również w tej nasłynniejszej powieści Lema interpretatorzy tworów „galarety” zadawać będą sobie sprawy z ich nieefektywności, tak jakby mieli do czynienia z dziełem literackim, którego podstawową funkcją jest jedynie funkcja estetyczna.

W powyższej wypowiedzi Sekułowskiego intrygujące jest owo przywołanie wieży Babel. W toposie tym jak w soczewce kumulują się omawiane już modele wizualne. Pion („święty słup”, konstrukcja kosmiczna) połączony z koncentryczną i spiralną/stożkową konstrukcją schodów; ludzka (sztuczna) góra będąca w istocie labiryntem; symbol pomieszania kodów, systemów i języków, heterotopia: wszystkie te zagadnienia łączą się tu i uzupełniają. Wieża pozwala na ogląd z góry, tym samym umożliwia stworzenie struktury i mapy, sama będąc jednocześnie centrum optycznym w przestrzeni – punktem orientacyjnym. Na te ostatnie cechy zwrócił uwagę Roland Barthes, opisując wieżę Eiffle'a – współczesną analogię mitycznego toposu.²⁴⁹

Jak pisze Cembrzyńska wieża Babel – ludzka góra - stanowiła centrum dla kultury obawiającej się otwartej przestrzeni.²⁵⁰ A więc symbolizowała prawo, oznaczała majestat władzy, tym samym określając jej przestrzeń. „Świat to palimpsest i równocześnie wielki plac budowy, zapisywany pismem architektonicznym.”²⁵¹ Topos Wieży Babel znów każe wrócić do „świętych słupów”:

Na koniec łódź przybiła do gigantycznego drapacza chmur. Fronton jego zdobiły festony, a nad wejściem widniała szmaragdowa tablica: “Swobodna Rybiczka Wodna”.²⁵²

249R. Barthes, *The Eiffel Tower*, w: *Barthes: Selected Writings*, red. S. Sontag, London 1989, s. 237-240.

250P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, s. 16-17.

251Tamże, s. 11.

252 S. Lem, *Podróż trzynasta*, w: *Fantastyczny Lem. Antologia opowiadań wg czytelników*, Kraków 2017, s. 372.

To oczywiście fragment *Podróży XIII* i opis centralnego gmachu Pinty, w którym przesłuchiwany jest Tichy. Takich – nie tylko groteskowo oświetlonych – centralnych wież jest u Lema naprawdę dużo, to osie geometryczne fabuł; dla porównania kilka zdań z odnalezionego w 2004 roku opowiadania *Pan F.*²⁵³:

Pewien mężczyzna, który niedawno przybył do nieznanego miasta, w pierwszej z brzegu bramie szuka schronienia przed ulewnym deszczem. Widok ruchu ulicznego i wielkomiejskie oberwanie chmury stanowią istotny element tła, choć właściwie nie potrafię powiedzieć, dlaczego. Przypadkowo trafia do olbrzymiego drapacza chmur w samym centrum miasta, w którym mieszczą się siedziby firm i filie banków. Jest jednak sobotnie popołudnie i wszystkie są zamknięte. Przez pomyłkę wchodzi do wielkich pomieszczeń (...).

Opowiadanie to jest o tyle ciekawe, że ma ramę narracyjną konstruowaną przez kogoś, kto próbuje stworzyć jakąś przykładową fabułę, konstruuje niejako jej szkielet, coś w rodzaju uniwersalnej matrycy dobrego fragmentu prozy. Zdradza więc tutaj Lem część tajników swego pisarstwa. Od samego początku tej egzemplarycznej struktury Lem nakreśla typowy dla siebie paradygmat: bliżej nieznanego bohater trafia do obcej przestrzeni – dociera do jej centrum „kosmicznej kolumny”- wieżowca a przypadek decyduje o zaangażowaniu w labiryntowy układ zdarzeń. Lem dodaje też sporo rozważań teoretycznych o naturze – tym razem – socjologicznej.

Czy jednak Lem, tworząc swe centralne wieże/gmache/statki/wieżowce zdradza przyzwyczajenie do śródziemnomorskich modeli przestrzennych? Czy sama wieża Babel odzwierciedla bliskie nam konfiguracje? Barthes, pisząc o koncentryczności zachodnich miast, zwraca uwagę, że centralne punkty w naszej kulturze związane są z tłumem i prawdą.²⁵⁴ Kontrapunktowo przedstawia kulturę Wschodu, np. kulturę Japonii: otóż centralne miejsca oddziela od tłumów pusta (często odgraniczona okręgiem muru) przestrzeń.²⁵⁵ Taka struktura podkreśla różnice, zamknięcie we własnych kręgach, niemożność poznania inności. I tak jest na ogół w powieściach Lema. U autora *Bajek robotów* dominuje model Biblioteki Babel Jorge Luisa Borgesa – przestrzeni pozbawionej wyraźnego (rozumianego jako siedziba wartości i prawdy) centrum, gdzie w sieni umieszczono lustro, podwajające pozory.²⁵⁶

253 Tygodnik Powszechny 1 lutego 2017 roku umożliwił dostęp do swych archiwów od 2003 roku. Wśród tekstów znalazło się napisane w 1976 roku opowiadanie *Pan F.* Stanisława Lema. W Niemczech wydane zostało w 1977 w tłumaczeniu Jensa Reutera, razem z *Maską*, w serii Bibliothek Suhrkamp. Oryginał zaginął, przekładu z wersji niemieckiej dokonał syn pisarza - Tomasz Lem. Zostało ono udostępnione przez TP w wersji on-line: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pan-f-123527> (dostęp z dnia 08.07.2017).

254 R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 2004, s. 148.

255 Por. P. Cembrzyńska, dz. cyt., s. 9.

256 J. Jarzębski, posłowie do: S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Warszawa 2010.

Wieża Babel stanowi doskonałą metaforę dominujących u Lema problematyk i estetyk, łączących dorobek Schulza, Kafki, Borgesa, Calderona, Szekspira; jak mówi Jerzy Jarzębski w posłowie do *Pamiętnika znalezionej w wannie*: „Będąc totalnością wszystkich tekstów, staje się zatem również - literaturą, ale taką, w której pomieszały się języki i kody.”²⁵⁷

Wracając do motywu gór: podobieństwo do skał pojawia się też w opisach Hermesa z *Fiaska*. Wizualnie łączą się tutaj żywioł ziemi i ognia.

O Kondorze - sobowtórze Niezwycięzonego jak go określa Lem - mówi się też, że wyglądał jak krzywa wieża, choć wrażenie to spowodowane było w dużej mierze otaczająca raketą przestrzenią.

Zakłócony pion potęguje wrażenie jakiegoś niepokoju. Podobnie jak w *Edenie* – rakietę przechyloną traci swą moc antropomorfizowania przestrzeni, przestaje być kosmiczną osią. Symbolizuje śmierć, funkcjonuje jako grób – astronauty znajdują w jej wnętrzu ludzkie szkielety. W pewnej mierze to też antycypacja tego, co nastąpi w powieści później; nie przez przypadek podkreśla się, że powierzchnia Kondora przypominała skałę. Taką samą bowiem kryptą jak Kondor staje się cała powierzchnia Regis – Rohan w czasie ostatniej ekspedycji grzebie zwłoki odnalezionych astronautów pod kamieniami.

„To, że stał tutaj, wkopany w piasek pustyni, martwo przechylony na jedną stronę, jakby grunt poddał się pod ciśnieniem podpór rufowych, tak otoczony chaosem przedmiotów i kości ludzkich, a równocześnie tak z pozoru nietknięty, ogłuszyło wszystkich.”

Przestrzeń Kondora to nekrosfera. Święte słupy w kulturach pierwotnych miały zaprowadzać porządek, powtarzając akt stworzenia i boską kosmogonię. Tu porządek zamienia się w nieład. Niezwyciężony i Kondor to dwie święte góry, zyskujące antynomiczne odczytania, bieguny wyznaczające fabularną równowagę między życiem i śmiercią, kulturą i naturą, swojskością i obcością, kosmosem i chaosem.

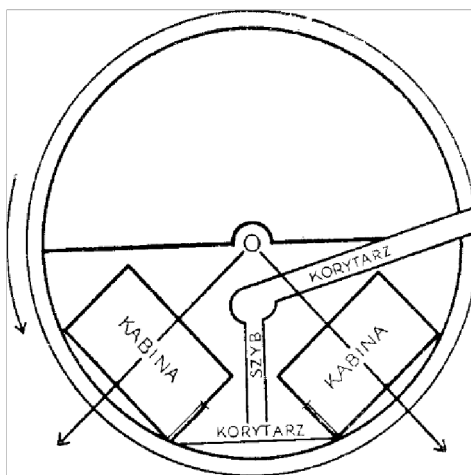
Co ciekawe na podobnej zasadzie jak zestawienie Niezwycięzonego i Kondora, skontrastowane zostają statki w *Fiasku*: pierwszy lądujący na Tytanie oraz Hermes, którego widzi Marek Tempe na Kwincie. Rakietę z załogą z początku utworu porównywana jest do sterczącej dumnie pośrodku morza mgieł latarni morskiej.

257 Tamże.

Hermes widziany w oddaleniu w finalnym fragmencie jawi się Markowi Tempe jako krzywa wieża. Wiemy, czego to przepowiednia. Główny bohater ginie.

„Z czteropiętrowej wysokości widział ogromną równinę kosmodromu pod chmurnym znów niebem, północne pogórze zginęło we mgłach, w dali z długiej linii niskich studziennych wylotów szły rude i czerwone dymy, a na ich tle stała ogromna krzywa wieża, mocniej pochylona od wieży w Pizie: „Hermes”, samotny i niezwykle w pustce, zastygły o jakąś milę.”

Rakiety w światach Lema dominują w przestrzeni nie tylko w *Edenie* i *Niezwyciężonym*. Ekspozowane są także walory mającego sto osiem metrów wysokości Kosmokratora w *Astronautach* i transgalaktyczna Gea z *Obłoku Magellana*. Przy opisach pierwszej maszyny żywioł wizualności Lema wyraził się m.in. w rysunkach przedstawiających przekrój statku.



*Ilustracja 1: Przekrój Kosmokratora.
Rys. S. Lem, w: Tenże, "Astronauta",
Kraków 2010.*

Wyobraźnię czytelnika zdecydowanie bardziej poruszają jednak literackie opisy i to od momentu, kiedy narrator opisuje halę mieszczącą Kosmokratora. Uderza rola sztucznego światła – *lumen* i wrażeń wzrokowych:

„Przed nimi ziała hala wyłożona zwierciadlanym granitem. Była tak olbrzymia, że kiedy patrzyło się przed siebie, w dalekich światłach strop zdawał się schodzić z podłogą. Sprawiała to perspektywa optyczna, bo podniósłszy głowy przekonali się, że mleczne płyty na stalowej konstrukcji wiszą kilkanaście pięter nad nimi. pt (...) Mimo jasnego dnia przestrzeń zalewał potop sztucznego światła. Pośrodku na dwu rzędach platform spoczywał długi srebrny pocisk.(...) Płonęły setki błękitnych, kłujących wzrok iskie. To pracowali spawacze elektryczni.”²⁵⁸

²⁵⁸Zarówno cytat jak i rysunek w: S. Lem, *Astronauta*, Warszawa 2009.

Pojawia się w tym obrazie tendencja Lema do wyobrażania jakiegoś fabrycznego, industrialnego, technokratycznego aktu stworzenia. Perspektywa optyczna będzie ludziła też – o czym wspomniano – w opisach Kondora. Co do sztucznego światła – bywa, że może paradoksalnie to ono daje poczucie bezpieczeństwa, zaś zimne światło słońca wywołuje jedynie wrażenie obcości i bycia obserwowanym. Oto jak opisuje swe uczucia Hogart przebywający we wnętrzu „Niezwycięzonego”:

„Sam zamknął się w kabinie głównego transportera z uczonymi. Przedmuchawszy miniaturowe pomieszczenie tlenem, zaczęli jeść kanapki, popijając kawą z termosów. Nad ich głowami płonęła okrągła rura świetlna. Rohanowi miłe było jej białe światło. Zniechęcił już czerwony dzień planety.”

Wszystkie powyższe rozważania skłaniają do próby określenia tendencji Lema w zakresie opisu struktur. W adaptacjach filmowych *Solaris* dokonanych najpierw przez Tarkowskiego a później przez Soderbergha pomija się te fragmenty powieści Lema, które skupiają się na bardzo szczegółowych opisach kreatywności oceanu w zakresie produkowania – choć zdecydowanie lepiej powiedzieć: tworzenia – powtarzalnych form takich jak długonie, mimoidy, chyże, symetriady i asymetriady. Fragmenty te stanowią jak wiadomo nie lada problem dla tłumaczy – w nich bowiem objawia się genialna inwencja leksykalna, słowotwórcza i poetycka autora *Kongresu futurologicznego*.

W opisach solaryjskich „górotworów” znaleźć też można typową dla Lema tendencję do myślenia o przestrzeni kategoriami struktur, wyrafinowanych krystalizacji materii, matematycznie multiplikowanych kubatur, polifonicznych symfonii kształtów, przebogatej i tajemniczej maestrii materii. Literackie realizacje tego genialnego myślenia strukturami widać w opisach tajemniczych i potężnych pozostałościach „miasta” na Regis w *Niezwyciężonym*, opisach dziwnej fabryki w *Edenie*, terminalu w *Powrocie z gwiazd*, gmachu w *Pamiętniku znalezionym w wannie*. Stanisław Lem nie stworzył fabuły, w której nie wykorzystywałby wielopiętrowości, skomplikowanego algorytmu o różnym charakterze: spacjalnym, narracyjnym, kompozycyjnym, filozoficznym, słowotwórczym. Możliwe, że fundamenty wielopiętrowych struktur są proste i powtarzalne. Tak jak u podstaw wykoncypowanej geometrii katedry gotyckiej tkwią podstawowe figury geometryczne, tak, krąg, sfera i stożek oraz gra światła to dominanty wizualnych modeli u Lema. Tak właśnie swój żywot zaczynają najbardziej dla solarystów intrygująca twory – mimoidy oraz – przede wszystkim – symetriady i niewiele się różniące asymetriady. Ich ontologiczne interpretacje nigdy nie będą skończone i jedyne. Ale fundamentalna struktura tak.

Jakiegoś dnia głęboko pod powierzchnią oceanu zaczyna ciemnieć płaski, szeroki krąg (...) Ciemny twór zostaje zepchnięty w dół (...). Z góry bezustannie wpadają w coraz wyraźniej zakłesające kolisko pierścienie fal.²⁵⁹

W kolejnych fazach mimoid zaczyna odtwarzać kształty, które są w pobliżu, eksperymentować z nimi, modyfikować, hybrydyzować, hiperbolizować, wariantyzować, kreolizować, itp. A może – używając języka semiotyków – należałoby powiedzieć, iż kreuje „wtórne systemy modelujące”? Model ludzkiego świata – semiotyczne *universum* ludzkich doświadczeń, stanowi dla mimoidu konieczny układ odniesienia.²⁶⁰ Tak jak kultura, tak twory w mimoidzie mieszczą się w wymiarze historycznym – „nie poprzestają na przechowywaniu i powielaniu już istniejących informacji.” Nastawione są na tworzenie nowych tekstów. Czy ocean tworzy zatem modele symboliczne? Kluczowe przy odpowiedzi na takie pytanie jest pytanie o tożsamość oceanu, podmiotowość. Jego twór może być odczytywany przez człowieka jako symbol, ale czy dla „twórcy” też jest symbolem? Bogusław Żyłko w symbolu akcentuje trzy cechy – znakowość, archaiczność i giętkość.²⁶¹ Pierwsza cecha wywołuje skojarzenia z różnymi znaczeniami kulturowymi, ewokuje asocjacje, konteksty. Archaiczność symbolu odnosi się np. do elementarnych form geometrycznych, takich jak: krzyż, koło, kwadrat, trójkąt (również półksiężyc, lotos, arka, itp.). Odnoszą się do pierwotnego okresu formowania kulturowych znaczeń. W końcu trzecia cecha oznacza, że symbol niejako przystosowuje się do zmian w epoce kulturowej, przechodzi transformację.²⁶² Wobec przyjętych tu kryteriów sugerować można tezę, że Lem proponuje modele wizualne bazujące na symbolice. *Homo symbolicus* na *Solaris* jest jednak skazany na antropocentryczny fałsz – zawsze będzie projektował widziane kształty – nawet obcego oceanu – przez pryzmat własnego kulturowego *universum*, podtrzymującego wspólnotę toposów. To jeden z najważniejszych eksperymentów Lema: obnażyć tę prawdę, okazać ludzką niemoc w kontakcie z obcym. Nie tylko bohater nadaje znaczenia ukazywanym przedmiotom: w przypadku np. opisów symetriad również czytelnik szczególnie mocno dekoduje subiektywne odczytanie. „Dzieło fantastyczne, jeszcze nie ustateczone semantycznie przez odbiorców, może być niejako ekranem, w który rzutuje się takie sensy, jakie czytelnik ma za istotne i palące”.²⁶³ *Solaris* oponuje przeciwko „nieustępliwej manii, która sprowadza nieznane do znanego, do czegoś co

259S. Lem, *Solaris*, dz. cyt.

260 B. Żyłko, *Symbol w ujęciu grupy Tartu-Moskwa*, Przedmowa do: B. Uspienski, *Krzyż i koło. Z symboliki chrześcijańskiej*, Gdańsk 2010, s. 6.

261 Tamże, s. 10.

262 Tamże, s. 11.

263S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. I, Kraków 1970, s. 201.

jest zaszufadlowane, kołysze mózgi do snu”.²⁶⁴ Interpretowanie „dzieł” oceanu nie ma sensu – robi to już Lem, wskazując na wiekowy dorobek dzieł poświęconych oceanowi w bibliotece na stacji solaryjskiej. Jej zasoby to „walki konkurujących hipotez, teorii i paradygmatów”.²⁶⁵

Szukając naszej „teorii wszystkiego” dociera się jednak permenentnie do elementarnych struktur wizualnych. Symetriady rozpoczynają swój żywot od lśnienia oceanu (*lux*) i zbiegających się koncentrycznych fal, a potem formacji z wyraźnym spoiwem – kolumną. Finał wszelkich form – jest w ludzkim rozumieniu (celowa tautologia) zawsze tragiczny, destrukcyjny: formy, przechodząc etap gorączkowej kulminacji i szalu twórczego, niszczą.

W modelarni Lema wciąż pokutuje dziedzictwo człowieka z Neandertalu: jego rozwój i funkcjonowanie zależy od podstawowej relacji pionowej pozycji ciała do okręgu globu oraz od zjawisk solarnych związanych z rodzajami światła. Cywilizacja jest jedynie multiplikacją i hybrydyzacją tych podstawowych procesów. Człowiek ery kosmicznej jest zawsze w jakimś stopniu człowiekiem pierwotnym wobec nowej przestrzeni i doświadczeń. Najbardziej bezpośrednio odczuwa to Hal Bregg, wielokrotnie podkreślając poczucie pewnej zwierzęcej natury w nim tkwiącej, wobec świata przyszłości, który zastał.

Obserwator tworów solaryjskich jest w sytuacji zbliżonej do archeologa interpretującego znalezisko. Kiedy patrzy np. na pozostałości kultury neolitycznej w postaci megalitycznych układów, z jednej strony staje wobec obowiązku tworzenia ewidencji pozostałości danej kultury materialnej – organizuje bibliotekę. Odrębnym aspektem jest zrozumienie fundamentalnych struktur wyobrażeniowych, prawideł kultury symbolicznej człowieka minionych epok. Problemem jest kategoryzowanie przy użyciu dzisiejszej perspektywy *hic et nunc* zamiast *in illo tempore*. Analogicznie: „dzieje prób wyjaśniania, spisane w tysiącach naukowych dzieł, czyta się jak historię niekończących się walk konkurujących hipotez, teorii i paradygmatów”.²⁶⁶ Nie ma sensu pytać o znaczenie oceanu, podobnie jak o znaczenie np. Galaktyki – one po prostu są. Ale nawet w odniesieniu do obrazu galaktyki nieredukowalny wydaje się wizualny model koncentrycznej struktury rozwartej na linii światła i ciemności.

Podczas tego procesu kolos wydaje głuchy, przeciągły ryk, otacza go wał trzepocącej gwałtownie śnieżystej, grubokomorowej piany. Potem następują – od centrum ku obwodowi – nad wyraz skomplikowane obroty zgrubiałych

264M. Geier, *Fantastyczny ocean Stanisława Lema. Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction „Solaris”*, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 156.

265 Tamże, s. 161.

266 Tamże, s. 161.

płaszczyzn (...). Symetriada usprawiedliwia swą nazwę tym, że każdemu ukształtowaniu krętych przelotów, ciągów i pochylni w obrębie jednego bieguna odpowiada wierny w szczegółach układ u bieguna przeciwnego.

To oczywiście opis tworu solaryjskiego. Badacze na Solaris próbują wymyślić jakiś model wizualny symetriady – ale wpadają w pułapkę *ignotum per ignotum*. Tworzą asocjacje związane z historią sztuki, porównują aktywność symetriady do czegoś co przypomina dzisiejszą animację trójwymiarową, a streszcza przemiany w estetyce – od starożytnej do sztuki epoki kosmicznej.

Sprawę komplikuje fakt, że symetriada jest zjawiskiem symultanicznym, człowiek patrzy jedynie z jednej perspektywy i „może ogarnąć tak niewiele rzeczy naraz”²⁶⁷.

„Symetriada jest milionem, nie miliardem podniesionym do potęgi, niewyobrażalnością samą (...)

Obserwujemy okrucieństwo procesu, drganie jednej struny w orkiestrze symfonicznej naddolbrzymów. (...)”²⁶⁸

Wobec tego co mówiono już o paradoksalnym „braku umiejętności wizualizacji Lema” powyższy fragment – i ogrom mu podobnych – ukazuje, że autor Solaris robi być może rzecz niezwykłą – podobnie jak fizyk czy astronom wyrokuje i opisują rzeczywistość kosmosu bardziej w oparciu o matematyczne dane dostarczone przez maszyny, niż na podstawie własnych wrażeń zmysłowych, tak Lem, przekraczając poziom wyrażalności pozostaje przy strukturze samego języka. Opis traci referencjalność.

Jest chyba jeszcze wyższy poziom komunikatu – pozawerbalny, taki, do jakiego dotarł Golem XIV. Ten genialny maszyniczny filozof komunikował się z ludźmi, intencjonalnie ograniczając swą świadomość; operacje myślowe Golema XIV były na ogół na poziomie abstrakcji całkowicie niedostępnej śmiertelnikowi. Komunikował się też symultanicznie – np. przeprowadzał uczone dysputy w różnych miejscach jednocześnie. W pewnym miejscu redukuje nawet swój wykład do prostego modelu rysunkowego ukazującego różnicę między przeciętnym człowiekiem, Einsteinem a sobą. Podstawowym komunikatem staje się okrąg z modyfikowanym w zależności od typu umysłu centrum.

Schematyczne rysunki uznaje Golem XIV za niezbędne.

267S. Lem, *Solaris*, dz. cyt., s. 139.

268 Tamże.

II 6. Drzewo

*Drzewa wydarto z tkaniny lasu
Zostały tylko słupy poprzdzielanej przestrzeni
Bezdrzewnie smutne.
(z wiersza Miłość)²⁶⁹*

A co sankcjonuje ludzką przestrzeń w *Powrocie z gwiazd*? Dodajmy przestrzeń Bregga, outsidera, który znalazł się w miejscu heterogenicznym, miejscu, które dla niego straciło tożsamość, w którym – jak sam mówi – nie pozostał kamień na kamieniu.²⁷⁰ Lem włącza do powieści fragment, ukazujący coś w rodzaju przestrzeni intymnej. Jej ośrodkiem staje się stare drzewo, prawie dwusetletni kasztanowiec. Jedną z wielu płaszczyzn dekodowania tego symbolu jest epizod lwowski Lema, wszak sam w wywiadzie w 1996 roku powiedział: „Jestem wrośnięty we Lwów jak drzewo”.²⁷¹ Sentyment wywołuje zapach – przekwitłych wprawdzie – kwiatów drzewa. Pustka i cisza miejsca wokół „świętego drzewa” kontrastuje z tym, co dzieje się w tle – wrzawą, falą blasków sztucznych ogni, krzykami ludzi oglądających jakieś widowisko, brzmieniem orkiestr. Lem nadbudowuje tę symbolikę. Bregg spotyka w parku przy drzewie starego naukowca Roemera – syna genialnego matematyka.²⁷² Wydaje się być w tej chwili jedynym człowiekiem oprócz Bregga, który pamięta stary świat – ma sto trzydzieści cztery lata.²⁷³ W efekcie relatywizmu czasowego jest teraz starszy od Hala, choć ten pamięta go sprzed odlotu jako siedmioletniego chłopca. Lem tworzy na chwilę enklawę dla innej przestrzeni i innego czasu, wywołuje efekt niezwykłości:

269S. Lem, *Miłość*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa...*, dz. cyt., s. 474.

270Nawiasem mówiąc, w słowach tych pobrzmiewa wypowiedź Chrystusa: „Czy widzisz te wielkie budowle? Nie zostanie kamień na kamieniu, który by nie został rozwalony” (Marek, 13:2)

271Jurij Andruchowycz, *Chłopiec z Wysokiego Zamku* - posłowie do: S. Lem, *Wysoki Zamek*, przeł. Katarzyna Kotyńska. Dzieła, t. XIV, Kraków 2009. W tym komentarzu do *Wysokiego Zamku* do czynienia mamy z podróżą lekturową i próbą wyobrażeniowej rekonstrukcji Lwowa znanego przez Lema. Widać wyraźnie, że Lwów – jako miasto stracone, do którego już nigdy Lem nie wrócił, stanowiło podstawę przestrzennego modelowania prozy – mocno zauważa się to w *Powrocie z gwiazd*. Być może dlatego właśnie Lem nie żywił sympatii do tej powieści, gdyż zbyt płytko był kontekst biograficzny. W 2016 do pomysłu podobnej podróży lekturowej wróciła Agnieszka Gajewska. Autorka wspomina, iż stojąc na balkonie kamienicy, w której mieszkał Lem dostrzegała charakterystyczne ukształtowanie terenu i budynki dworca. Topografia miasta przyszłości w *Powrocie...* jest bardzo podobna.

272Zdaniem Agnieszki Gajewskiej starzec nosi cechy ojca Stanisława Lema, por. A. Gajewska, dz. cyt., s. 134-155.

273 Przypomnijmy: motyw starca spotykanego w parku obecny był już bardzo wczesnym – analizowanym w tej pracy – opowiadaniu *Ogród ciemności*.

„Milczeliśmy obaj. W tym spotkaniu było coś niesamowitego. Wpatrywałem się, poprzez ciemność, z jakąś zachłanną, bolesną chciwością w jego tak strasznie starą twarz, i gardło mi się ścisnęło. Chciałem wyjąć z kieszeni papierosa, nie mogłem trafić do niej, tak latały mi palce.”²⁷⁴

W topice Eliadego Bregg z pewnością zostałyby określony jako ten, który prezentuje tradycyjność myślenia oraz – co może nieco dziwić – sakralność. Odczuwa potrzebę urządzenia przestrzeni zgodnie ze starą kosmogonią, która ewokowała większość kategorii wyobraźni, wierzy też w siłę starych miejsc. Dla niego nawet nowy świat wyrasta na starych fundamentach, trzyma się dawnej geometrii. To słowa Bregga:

„Powstają nowe drogi, ale stare dalej prowadzą. Nie zarastają. Tam... tam jest wieczność.”

W dość zawoalowany sposób sięga Lem po symbol drzewa w ostatniej swojej powieści, czyli w *Fiasku*. Zawoalowany, bo pojawiający się na chwilę na obrazie Lucasa Cranacha. Przywołuje się w tej scenie również obraz Hieronima Boscha pt. *Kuszenie świętego Antoniego*. Duch niderlandzkiego malarza wyczuwalny jest w *Fiasku* już wcześniej, kiedy trwa proces przywracania pamięci Pirxowi.

„Przywracanie pamięci, zwane jej treningiem, odbywało się w kajucie dość dziwnie urządzonej. Stało w niej kilka staroświeckich sprzętów, istnych okazów muzealnych, w niemal dworskim stylu, fotele ze złoceniami i wygiętymi nóżkami, każdą ścianę zdobiły obrazy starych Holendrów — te, które wspominał jako ulubione i zjawiały się potem jakby idąc mu na pomoc. Obrazy zmieniały się kilkakrotnie, a płótno wzięte w rzeźbione ramy nie było żadnym płótnem, choć doskonale naśladowało przedziwo i gruzły olejnej farby.”²⁷⁵

Wróćmy do dzieł, które ma w swoim pokoju ojciec Arago. Obrazy sąsiadują z prywatną biblioteką duchownego i być może ma to znaczenie symboliczne. Biblioteka to oczywiście jedno z kluczowych miejsc w powieściach Lema.²⁷⁶ Wiadomo, że bohaterowie *Edenu*, *Niezwykłego*, *Solaris* w bibliotece omawiają najważniejsze problemy. Do biblioteki zagląda też bohater *Pamiętnika...*, wśród tekstów przebywają też badacze w *Głosie Pana*. Hal Bregg usilnie stara się zdobyć książki, by zrównoważyć nieco „szok przyszłości”. Przykłady można jeszcze mnożyć. Książka jest tym mistycznym sześcianem, który znajduje się w centrum figury geometrycznej świata.²⁷⁷

274Cytaty za: S. Lem, *Powrót z gwiazd*, Warszawa 2010.

275Cytaty za: S. Lem, *Fiasko*, Warszawa 2011.

276Por. P. Michałowski, *Babel XXI wieku. Biblioteka Stanisława Lema i Jorge Luisa Borgesa*, w: *Stanisław Lem. Pisarz...*, dz. cyt., s. 332.

277J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, s.69, za: P. Michałowski, *Babel XXI wieku*, dz. cyt., s. 347.

Wracając do *Fiaska*; zobaczmy, w jakiej sytuacji Gerbert widzi obrazy, o których mowa:

„Wszedł do przestronnej kajuty, z wszech stron ujętej w regały z książkami za szkłem. Na dwu przeciwległych ścianach znajdowały się obrazy w jasnych ramach, sięgające od stropu do podłogi. Po prawej widniało *Drzewo Wiadomości* Cranacha z Adamem, wężem i Ewą, po lewej *Kuszenie świętego Antoniego* Boscha. Nim przyjrzał się dziwotworom, płynącym po niebie tego *Kuszenia*, Cranach wessany za biblioteczne półki utworzył przejście, w którym pojawił się Arago w białym habicie, i nim obraz wrócił na swoje miejsce jako drzwi, lekarz dostrzegł za postacią dominikanina czarny krzyż na białym tle.”

To co łączy obrazy, to – poza tematem biblijnym – wertykalna linia będąca ośrodkiem kompozycji. Na pierwszym dziele z korony drzewa w kierunku Ewy schodzi wąż. Adam stoi po prawej stronie. Obraz jest mroczny i utrzymany w jednej tonacji kolorystycznej spajającej błotnistą ziemię, drzewo i ludzkie postacie. Funkcjonować może jako antycypacja zakończenia powieści (już druga, po historii o termitach). Człowiek – nie rozdzielajmy tutaj roli Adama i Ewy – staje wobec jakiejś formy życia. Jego ciekawość i brak pokory sprawiają, że robi coś niewłaściwego – tak jak Marek Tempe. Zerwanie jabłka to wyrażenie braku szacunku wobec Boga; górę bierze chciwość wiedzy. Z góry, korony – sieci – pajęczyny – schodzi wąż, symbolizujący śmierć. Śmiercionośne ognie zstępujące z nieba pojawiają się w *Fiasku* właśnie w kontekście „niebosiężnej pajęczynowej sieci”.

Wspomniano, że przy spotkaniu z ojcem Arago Gerbert zauważa też obraz Hieronima Boscha. Widniejące na dziele latające stwory sugerują, że chodzi o tryptyk. Przestrzeń w środkowej części tryptyku, a przez to symetrycznie również w części lewej i prawej organizuje centralnie ustawiona wieża ruiny świątyni przed którą modli się święty. Nie tyle jednak ta święta wieża (święty słup) przykuwa uwagę w kontekście fabuły *Fiaska*, ile to, co się dzieje za nią. A widoczny jest tam pożar wioski leżącej nad potokiem, zakrytej dymem i ginącej w czerni. Podobne porównania towarzyszą Pirxowi – Tempe, kiedy ląduje na Kwincie:

„Otaczały go brzuchate, przysadziste lepianki barwy popiołu z jaśniejszymi smugami tam, gdzie sięgały strumyki wody. Porzucona we mgle wioska prymitywnego murzyńskiego plemienia. Albo cmentarz z kurhanami. Przez deszcz widział dalsze garby, uformowane z taką samą bylejąkością. Niektóre, zbliżone ku sobie, tworzyły kręte uliczki, idące w górę zbocza, gdzie pochłaniała je mgła.”

Na obrazie niderlandzkiego mistrza niszczący ogień przychodzi prawdopodobnie z nieba – tak jak w *Fiasku*. Ciekawe, że porównania do osady stosuje też w podobnej sytuacji Kris Kelvin lądujący na mimoidzie solaryjskim.

Te dwa fragmenty są bardzo zbieżne, choć przynoszą inny finał.

„Podobieństwo do archaicznego, na pół obróconego w gruzy miasta, jakiejś egzotycznej osady marokańskiej sprzed wieków, zwałonej trzęsieniem ziemi czy innym kataklizmem, było zdumiewające. Najwyraźniej widziałem kręte, częściowo zasypane i zatarasowane odłamami wąwozy ulic, ich zawile, strome zbiegi ku brzegowi, omywanemu mazistą pianą, wyżej ocalałe blanki, bastiony, ich oble osady, a w wypukłych i zakłęsłych ścianach czarne otwory podobne do zgruchotanych okien czy fortecznych wylotów.”²⁷⁸

Wielokrotnie w przytaczanych fragmentach pojawiają się zdania opisujące jakieś założenia obronne; używając słownictwa typowego dla sfery militariów i wojskowości Lem jednocześnie obrazuje naturę ludzi jako kolonizatorów, zdobywców, ale i niszczycieli. Przebywając na Edenie, Regis, czy Kwincie ludzie używają siły i to najczęściej w sposób nieuzasadniony. W ciemnym jądrze skłonności człowieka kryją się atawizmy drapieżnika. Zatrzymując się przy tej myśli, znaleźć można w tekstach Lema kolejny wizualno-przestrzenny model.

II 6. W jądrze ciemności

Chodzi o pewne analogie, jakie zachodzą między powieściami, odnoszące się do umieszczenia broni zagłady we wnętrzu statków. W *Edenie* historia eksploracji planety równoległa jest do naprawy rakiety, ale także odgruzowania Obrońcy – potężnego wozu bojowego, który spoczywa na dnie rakiety przywalony – po upadku statku – blachą i odłamkami maszyn. W końcu udaje się nim wyjechać, no i – niestety – dokonać zniszczeń. Choć ludziom wydaje się, że działają w dobrym celu, później, po przemyśleniu, jak zwykle okazuje się, że użycie radioaktywnej i nuklearnej broni było bezzasadne. Odpowiednikiem Obrońcy z *Edenu* jest w *Niezwyciężonym* Cyklop, również spoczywający i czekający na swoją godzinę na dnie krążownika.

„Maszyna ta, zwana pospolicie, choć nieoficjalnie, „Cyklopem”, znajdowała się na samym dnie krążownika, zamocowana na głucho dźwigarami luku towarowego. Zasadniczo nie używano jej na powierzchni planety, a mówiąc prawdę, „Niezwyciężony” w ogóle nigdy dotąd nie uruchomił jeszcze swojego „Cyklopa”. Sytuacje, które wymagały takiej ostateczności, można było — w odniesieniu do całego tonażu latającego bazy — policzyć na palcach jednej ręki. Posłać po coś „Cyklopa” znaczyło w gwarze pokładowej tyle co zlecić zadanie samemu diabłu: o porażce jakiegoś „Cyklopa” nikt dotąd nie słyszał.”

278S. Lem, *Solaris*, dz.cyt.

Lem lubuje się w opisach wyposażenia takich maszyn. Nie jest to teraz istotne. Interesuje nas raczej symboliczne umiejscowienie mrocznych mechanizmów. Ukryte są na dnie kosmicznych okrętów, znajdują się w zatem w samym centrum wyznaczonego zawsze przez ludzi układu będącego wielokrotnie w ogóle symbolem cywilizacji.²⁷⁹ Są jednak bliżej ziemi, inaczej niż znajdująca się w statkach biblioteka. Należą do sfery *profanum, vulgaris*. W przytoczonym wyżej fragmencie nie przez przypadek Lem mówi o diable. Supermaszyny mieszczą się w środku jądra ciemności, a tożsame z niszczycielskim instynktem człowieka ilustrują, że często – mimo rozumu – tego zewnętrznego pancerza chroniącego zło w środku, ono i tak wychodzi. W *Niezwykłym* dodatkowo, co jest bardzo dużym zaskoczeniem dla załogi statku, po walce z chmurą Cyklop zwraca się przeciwko ludziom. Kontrapostem gehenny, jaką wytworzyła maszyna jest dopiero pokojowa misja Rohana w celu znalezienia załogi. W konstrukcji przestrzeni Lem zachowuje wyraźnie tradycyjną, symboliczną opozycję góry i dołu, przy czym z górą można utożsamić obcych – chmurę. Żywiołem człowieka – niszczyciela staje się więc ziemia, żywiołem obcych powietrze. Jest to jednakowoż układ dość paradoksalny, bowiem wiadomo, że chmura mechanicznych insektów na Regis to materia nieożywiona, dodatkowo poprzez swoją barwę i tajemniczość – siła mroczna.

Cyklop jest symbolem tępej mocy. W mitologii cyklopi zostają wtrąceni do Tartaru przez boga nieba Uranosa, bo ten lęka się ich potężnej siły. Po raz pierwszy uwalnia ich Kronos, chcąc zwyciężyć Uranosa. Po zwycięstwie spycha ich znów w czeluście. Drugim wyzwolicielem cyklopów jest Zeus, dla którego robią oni pioruny. W jednej z mitologicznych opowieści Polifem – cyklop drugiego pokolenia, zostaje oślepiiony przez Odyseusza, który uwięziony był w jaskini.²⁸⁰

W *Niezwykłym* czarne chmury uwolnione z regijskich jaskiń otaczają Cyklopa i w pewien sposób oślepiają go – zaczyna strzelać do ziemskich sond i staje się wrogiem. Oczywiście można by długo kontynuować śledzenie tego typu mitologicznej wpływologii²⁸¹, będącej jednym ze sposobów szpicowania tekstu fantastyczno-naukowego presupozycjami. Lem wielokrotnie posługuje się mitycznym nazewnictwem. Trudno jednoznacznie odnaleźć się w tym intertekstualnym wirze. Ważne dla nas, że w modelowaniu przestrzeni niewątpliwie wykorzystywane są archetypowe koncepty.

W *Solaris* grupa naukowców pracuje bezustannie nad bronią w postaci anihilatora. W efekcie zostaje on użyty przeciwko Harey – ale na prośbę jej samej. Jest to więc forma samobójstwa trochę podobnego do tego, którego dokonał Golem XIV, w tym

279Por. A. Stoff, *Semantyzacja przestrzeni w powieści Stanisława Lema „Solaris”*, dz. cyt., s. 110.

280W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1991, hasło: Cyklop, s. 170.

281Ciekawe rozważania na temat współczesnych przekształceń mitów znaleźć można m.in. w książce:

Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku, pod red. Marcina Klika i Justyny Zych, Warszawa 2014.

oczywiście znaczeniu, że zarówno Harey jak i maszyna przeszli w swoistą *nirvanę*, uzyskawszy wysoki stopień samoświadomości. Jest to też śmierć tajemnicza – o tym, że Harey zniknęła w błysku po użyciu destabilizatora informuje jedynie Snaut, którego wcześniej podejrzewał Kelvin o jakiś spisek. Anihilator, podobnie jak Obrońca i Cyklop umieszczony jest w dolnej części statku, stacji:

„(...) codziennie więc zaglądałem do bezokiennego pomieszczenia tuż pod podłogą głównego laboratorium, w którym znajdował się anihilator.”

Pomieszczenia, w którym przechowywana jest broń są zawsze ciemne lub jak w powyższym fragmencie pozbawione okien. Inferna te wychodzą jedynie po to, aby siać spustoszenie.

II 7. Przestrzeń progowa

*Tylko ty ocalalaś
Przeprowadzona przez płomień,
Biały profil dziewczęcy
W zwęglonej wyobraźni.
Utrwalony jak czarna pieczęć
Paproci, zakutej w węgiel²⁸²*

W zebranych powyżej analizach i interpretacjach daje się zauważyć, że szczególne znaczenie w konstrukcjach fabularnych mają momenty przejścia, wykroczenia poza teren sankcjonowany. Lem wnikliwemu czytelnikowi każe się zastanawiać również nad granicami poznania, cezurami porządków materialnego i metafizycznego. Na ogół w jednym porządku dominuje światło sztuczne, w drugim światło określane jako *lux* lub *claritas*. Kiedy jednak jedna przestrzeń – np. świecka, zaczyna nabierać cech sakralnych? Rozmyślenia tego typu kierują też w stronę ontologii – niekiedy nie wiadomo bowiem, jakimi kategoriami opisać danego bohatera.

W tym miejscu przychodzą na myśl dość ciekawe i nieeksplorowane dotąd wątki związków wyobraźni Lema z romantyzmem, a szczególnie kwestie zbieżności statusu ontologicznego Harey, Krisa i Gustawa z IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Gustaw, ponieważ popełnił w życiu ziemskim samobójstwo musi powracać cyklicznie jako duch, za każdym razem określając od nowa swój miłosny

282S. Lem, wiersz *Miłość*, dz. cyt, s. 475.

dylemat, swoją też tożsamość. Przechodzi – tym razem również dosłownie – próg życia – domu Księdza. Konstytuowanie się „czyścowej” tożsamości zarówno w przypadku Harey jak i Gustawa przebiega trzyetapowo, uwzględniając w tym również kolejne symboliczne samobójstwo – Gustaw wbija w ciało sztylet, Harey wypija ciekły azot. Pierwszy etap to życie miłością, nieświadomą i bolesną przez to, że odrzuconą. Ukochana Gustawa wybiera innego, Kris zamyka Harey w kapsule i wysyła na orbitę. Warto tu zacytować słowa z dramatu, które jednocześnie mogłyby być wypowiedziane przez Krisa. Uderza podobieństwo motywów wyobraźniowych:

„Szukałem, ach! Szukałem tej boskiej kochanki,
Której na podślonecznym nie bywało świecie,
Którą tylko na falach wyobraźnej pianki
Wydeło tchnienie zapału,
A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie.”²⁸³

W kontekście *Solaris* ten cytat Mickiewicza zyskuje zupełnie nowe życie. Kris – paradoksalnie uciekając w kosmos – szuka wciąż Harey, której już przecież nie ma na Ziemi. „Boska kochanka” jest w wyobraźni Krisa wyidealizowana, ma znamiona sakralne – pojawia się i znika tajemniczo – jak święta. Gustaw kochankę prezentuje jako uwzniośloną i uświęconą, określa ją jako „nadludzką dziewicę”, istotę boską, jako „idealne dopełnienie osobowości młodzieńca”.²⁸⁴ „Wyobraźna pianka” - ocean, wykorzystując emanację wyobraźni Krisa („tchnienie zapału”) konstruuje jej postać (dobrze oddaje to czasownik „wydeło”). Mężczyzna stopniowo przekonuje się do swego sobowtóra Harey, przystraja go we własne kwiecie – idealizuje.

Odwróćmy ponownie role: Gustaw = Harey. W *Dziadach* kolejny etap to godzina rozpaczy. W *Solaris* Harey, im bardziej świadoma jest swojej tożsamości, paradoksalnie, im bardziej staje się ludzka, tym bardziej cierpi. Zna już przeszłość swojego wzorca i Krisa. Odczucie jakiegoś nieokreślonego *fatum* i ból istnienia doprowadzają do samobójstwa, z którego jak wiemy Harey wraca do życia. Na tym etapie – analogicznie – Mickiewicz stosuje swoisty anagnoryzm – Gustaw i Ksiądz rozpoznają się. Wspomnienie nieszczęśliwej miłości doprowadza Gustawa – ducha do szaleństwa – przebija pierś sztyletem. Ku zdumieniu Księdza, żyje jednak.

283A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1974, s. 47.

284A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1999, s. 255.

Mickiewicz – co ważne dla niniejszych interpretacji – wzmacnia odczucie dramaturgii i etapowości tragedii poprzez typowo wizualny, ale i symboliczny fakt gaśnięcia poszczególnych świec. „Płomienie uaktywniają wyobraźnię” powiedziałby Gaston Bachelard.²⁸⁵

Następuje w końcu godzina przestrogi. Harey nie chce już - jak Gustaw - być „duchem”, który jest – cytując Mickiewicza - „przyczepiony do lubej postaci,/ jej tylko staje się cieniem.” Słowo „przyczepiony” dobrze oddaje relację Krisa i Harey – wiadomo, że nie do zniesienia było dla niej nawet chwilowe stracenie z oczu ukochanego. Po zgaszeniu ostatniego – sztucznego światła (lampa przy obrazie) – zarówno Harey jak i Gustaw znikają.

Jeśli chodzi o interesujący nas wizualny aspekt przedstawionego dramatu – gaszenie świec i lampy, widać, że dwie kategorie: światłości i światła - często pojawiały się w romantycznej topice. Pierwszy jest ogień świecy, potem światło lampy (wg Bachelarda lampa to płomień zhumanizowany²⁸⁶), w końcu światło słońca. Tego ostatniego nie pokazuje się wprost, co zrozumiałe, biorąc pod uwagę uwarunkowania teatralne i gatunek literacki. Jego obecność sugeruje jednak informacja w tekście pobocznym, że „kur pieje”.

Nie sposób dojść oczywiście, na ile Lem świadomie czerpał z motywiki romantycznej, nie o to zresztą chodzi. W niniejszym wywodzie ważne jest wskazanie na metody – obecne już jak widać w literaturze od wieków – sugerujące istnienie wspomnianych wcześniej progów rzeczywistości, łączenie różnych porządków ontologicznych i poznawczych. Jednocześnie powyższe zestawienia interpretacyjne dowodzą, że Lem wykorzystuje i przetwarza przestrzenie ugruntowane przez mitologię, tradycję literatury, religię, ideologię, stosuje kulturowe wzory doświadczeń przestrzeni.²⁸⁷

Fascynacje tematyczne Lema wchodzą na tereny wyobraźni wyzwolonej.²⁸⁸ I chyba nie jest przypadkiem, że gdyby prześledzić, jacy artyści w dziejach literatury tworzyli światy imaginacji, które znajdują rezonans w twórczości Lema, dotarlibyśmy właśnie do romantyków, a wcześniej do Hieronima Boscha.

Autora *Bajek robotów* fascynował niderlandzki malarz – jego ekscentryczna, jak na przełom średniowiecza i renesansu, twórczość, kreowanie organiczno-maszynicznych hybryd, barokowy nadmiar. Mimo iż Lem określał siebie nieraz jako spadkobiercę tradycji oświeceniowych, jednak surrealistyczna (czy też pressurealistyczna) wyobraźnia Boscha i jego dojmujący pesymizm intrygowały

285A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin 2003, s. 106.

286Tamże, s. 111.

287 J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, dz. cyt., s. 12.

288 Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 159.

pisarza. Spośród malarskich motywów średniowiecznego mistrza zafrapował Lema szczególnie *Statek głupców*.²⁸⁹ Bosch odwoływał się do księgi *Das Narrenschiff* (łac. *Stultifera navis*) Sebastiana Branta z Bazylei, który ukazał różnej maści grzeszników i wyrzutków podróżujących do „raju błaznów” (Narragonii). Bosch sprofilował motyw w ujęciu astrologicznym.²⁹⁰ Być może również krążowniki i statki kosmiczne Lema wpisują się w jakimś stopniu w tę groteskową „komedię ludzką” – często załogantami są przedstawiciele różnych dziedzin nauki (np. w *Edenie*). Zresztą zainteresowanie Lema różnymi formami aberracji i społecznego wykluczenia widać już dobrze w *Szpitalu Przemienienia*.

Marzenia romantyków kontrastowały ze sobą dwa miejsca przebywania, dwie rzeczywistości – po pierwsze w świecie realnym, po drugie w świecie wspomnień. Lem jeszcze bardziej komplikuje tę kwestię. Harey nie tylko ontologicznie zawieszona jest we wspomnieniach Krisa, co szczególnie wydobył Soderbergh w swej ekranizacji powieści.²⁹¹ Każe jej jeszcze istnieć w zamkniętej kapsule wysłanej przez Krisa. Kobieta jest więc zmultiplikowanym sobowtorem. Trafiamy tym samym w romantyczny kryzys tożsamości – bohatera: poniekąd nie ma go tu, gdzie jest i jest tam, gdzie go nie ma.²⁹²

Na koniec, skoro już powołujemy się na tekst Marii Janion, warto obok *Dziadów* przywołać inny kontekst literacki *Solaris*. Podobieństwa są zdumiewające. Janion przywołuje książkę Carla Spittlera pt. *Imago*. Bohaterowi powieści nie wystarcza żywa kobieta – obiekt miłości i marzeń. Kreuje on wyobrazeniowy ideał, „emanujące z nieświadomości wyobrażenie ukochanej”.²⁹³

289A. Baranowa, *Metafora „statku głupców” oraz inne inspiracje Boschowskie w pismach Stanisława Lema*, „Quart” / Lem / Numer specjalny 3–4 (37–38) / 2015. Autorka dodaje także, iż to właśnie twórczość Hieronima Boscha w głównej mierze inspirowała Lema-rysownika. Pisarz doczekał się nawet wystawy swoich rysunków w krakowskiej galerii „Dyląg” w r. 2008.

290 Tamże, s. 107.

291 Por. I. Grodź, *Solaris Stanisława Lema – perspektywa filmoznawcza (wybór zagadnień, rekapitulacja)*, w: *Nie tylko Stanisław Lem. Fantastyka współczesna*, pod red. M. Wróblewskiego, Toruń 2017, s. 141-159.

292M. Janion, dz. cyt., s. 163.

293 Tamże, s. 166.

Rozdział III

HOLOGRAFIA W *POWROCIE Z GWIAZD*

III 1. 3 D według Lema i Baudrillarda

Antoni Smuszkiewicz we wstępie książki poświęconej Stanisławowi Lemowi stwierdził, że o autorze *Solaris* nie można wiedzieć wszystkiego, bowiem jeśli uda się uchwycić jego ideę, ona ucieka i jest już gdzie indziej²⁹⁴. Poprzez swą niekonkluzywność²⁹⁵ opisy elementów świata przedstawionego stają się interpretacyjnie ponadczasowe, a niekiedy nawet wizjonerskie. Tak jest w przypadku fantomowych kreacji w *Powrocie z gwiazd*.

Avatar Jamesa Camerona miał być przełomem w kinie, głównie z powodu trójwymiarowej animacji komputerowej. Przełom jednak nie nastąpił²⁹⁶. Prezentowanie filmów w technologii 3D wydaje się być wciąż zabiegiem jedynie o charakterze ludycznym; nadal mało filmów, które umożliwiłyby potraktowanie hiperrealnego obrazu jako semantycznego kodu wizualnego²⁹⁷. Semiotyka kinowego trójwymiaru ma na razie niesprecyzowaną funkcję. Potraktowany jako rozwinięcie konturowości obrazu filmowego rości on sobie prawo do bycia podstawowym wizualnym zadaniem strukturalnym, ale na tym jego zadanie wyczerpuje się²⁹⁸. Rzecz co najwyżej można, że semiotycznym fundamentem wszelkich nowych powstających systemów – np. 3D, holografii jest ich wielomedialność²⁹⁹.

Na fakt wykorzystania technologii 3D we współczesnym kinie, warto spojrzeć w perspektywie zaproponowanej przez Jeana Baudrillarda, który niemalże profetycznie pisał w *Symulakrach i symulacjach*: „Stworzenie trójwymiarowego kina jest w nie większym stopniu przeznaczeniem hologramu niż przeznaczeniem kina było odtworzenie teatru, a fotografii – podjęcie na nowo tematów malarstwa”³⁰⁰.

Francuski filozof przewidywał więc, że stworzenie technologii 3D jest efektem naturalnego procesu ewolucji ludzkiej percepcji. Technologia podejmuje wątek biologicznego samodoskonalenia. Arnheim pisał, iż wśród wynalazków technicznych, które mają zmniejszyć dysproporcję pomiędzy zainteresowaniami

294A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 5.

295J. Jarzębski, *Wszechświat Lema*, Kraków 2003, s. 123.

296E. Ciapara, A. Zuchowa, *Miedzy „Incepcją” a „The Social Network”*, „Film”, grudzień (12) 2010, s. 32-33.

297 Powołując się na tartusko-moskiewską szkołę semiotyczną można stwierdzić, że kreowanie obrazu 3D trudno przyporządkować zarówno do semantycznych, jak i i syntaktycznych, asemantycznych i asyntaktycznych kodów kultury. Por. B. Żyłko, *Semiotyka kultury*, Gdańsk 2009, s. 107.

298H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Warszawa 1980, s. 169.

299M. Hendrykowski, *Film w perspektywie audiowizualności*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX w.*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 228.

300J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 132.

człowieka, a możliwościami jego zmysłów, jest telewizja, choć myślał – formułując tę konstatację - jedynie o dwuwymiarowym tworzeniu obrazów.³⁰¹ Trójwymiarowe kino realizuje więc jeszcze bardziej wizualne (celowo brzmi to tautologicznie) marzenia ludzkiego umysłu.

Myślicielem, który – sięgając do konwencji powieści fantastyczno-naukowej – przedstawił społeczeństwo wiecznego karnawału, ludzi traktujących trójwymiarowe artefakty jako przejaw zdewaluowanej sztuki, był Stanisław Lem. Oto obraz trójwymiarowego kina w *Powrocie z gwiazd*, powieści z 1961 roku:

„Odskokczyłem, ukazał się wtedy właściciel głosu, ten gruby w czapce — chciałem go chwycić za ramię, palce przeszły na wylot i zamknęły się w powietrzu. Stałem jak ogłuszony, a oni gadali dalej; naraz wydało mi się, że z ciemności ponad autami, z góry, ktoś na mnie patrzy, zbliżyłem się do granicy światła i zobaczyłem blade plamy twarzy, był tam, w górze, jak gdyby balkon. Oślepiiony, nie widziałem dokładnie, dość jednak, aby pojąć, jak okropnie się zbłądziłem. Uciekłem, jakby mnie kto gonił”³⁰².

Holografia wywołuje u Hala Bregga – astronauty, głównego bohatera powieści, ofiary relatywizmu czasowego - „szok przyszłości”. Mówi on wielokrotnie, że czuje się w społeczeństwie przyszłości jak barbarzyńca. Najbardziej szokuje go jednak widzialna strona rzeczywistości. Można by tu zacytować McLuhana, który interpretując wiersz Wallace'a Stevensa stwierdził, że najmniejsza metamorfoza w obrębie świata wizualnego wywołuje delikatną zmianę w naszym odczuciu samych siebie, zarówno osobistym, jak i zbiorowym³⁰³. Bregg nie jest świadkiem małej przemiany wokół siebie – jej skala daje szansę na przekroczenie granic adaptacyjnych, a to z kolei – jak pisał autor *Szoku przyszłości* – może spowodować objawy psychopatologiczne.³⁰⁴ Wracając do Baudrillarda: holografia, która jest podstawową metodą zapisu i odtwarzania trójwymiarowego obrazu, stanowi w ujęciu francuskiego badacza realizację fantazmatu spotkania swojego sobowtóra. Człowiek dąży w istocie do tego, aby uczynić swe odbicie coraz bardziej perfekcyjnym, aby stworzyć swą wizualną kopię, symulację swojego *in statu nascendi*. „Po fantazmacie ujrzenia samego siebie nadchodzi fantazmat możliwości obejścia samego siebie, a w końcu i przede wszystkim fantazmat przeniknięcia przez samego siebie”³⁰⁵.

301R. Arnheim, *Perspektywy telewizji*, w: *Nowe media...*, dz. cyt.

302S. Lem, *Powrót z gwiazd*, *Dzieła. Tom XI*, Warszawa 2008, s. 39.

303M. McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 1995, s. 487.

304 A. Toffler, *Szok przyszłości*, przeł. E. Ryszka, W. Osiatyński, Warszawa 1974, s. 7.

305J. Baudrillard, dz. cyt., s. 132.

Realizacja fantazmatu, którego źródła sięgają mitu o Narcyzie dokonuje się także w Pałacu Merlina w *Powrocie...*:

„Naraz moje odbicie spojrzało na mnie. Ten ruch nie był odzwierciedleniem mojego. Zastygłem, a tamten, wielki, barczysty, powoli popatrzał najpierw na ciemnowłosą kobietę, potem na jej towarzysza — żadne z nas nie poruszało się i tylko odbicia, usamodzielnione w jakiś niepojęty sposób, ożyły i rozegrały między sobą milczącą scenę”³⁰⁶.

Ewolucja udoskonalania własnego odbicia związana jest oczywiście ze zmianą percepcji z takiej, która przystosowana była do odbioru druku i dwuwymiarowego obrazu, później zmodyfikowana została do percepcji audiowizualnej, aby wreszcie dostosować się do świata multimedialnego czy, w końcu, świata wirtualnego. W tym miejscu pojawia się jednak problem, ponieważ funkcjonowanie w świecie wirtualnym wiązać się może z dewaluacją kategorii umowności świata hologramów. Człowiek – jak powiedziano wcześniej – dąży do wytworzenia kopii samego siebie. Jednak paradoksalnie pełną satysfakcję dać mu może jedynie świadomość obcowania z wytworem techniki, z kopią niedoskonałą. Jeśli ktoś schizofrenicznie straciłby poczucie istnienia granicy między światem rzeczywistym a wirtualnym, wkroczyłby na tereny umysłowej aberracji. Dlatego zapewne Baudrillard stwierdził, że „to jest naprawdę uwodzące, co bawi się jednym wymiarem mniej”³⁰⁷.

Na omawiany problem zwrócił uwagę Stanisław Lem w *Summa technologiae*: „(...) Jeśli fantomatyka stanie się czymś w rodzaju współczesnego kina, sam fakt udania się do jej przybytku, nabycia biletu, itp. czynności wstępne, których pamięć wszak zachowa fantomatykowany i podczas seansu, a wreszcie wiedza o tym, kim jest w życiu zwykłym naprawdę, że to wszystko umożliwi mu właściwe, nie całkiem poważne, odnoszenie się do tego, co będzie przeżywał. (...) Głód autentyczności nie musiałby więc być zaspokojony wizją najbardziej nawet doskonałą”³⁰⁸.

Przejsie na drugą stronę lustra, utożsamienie z hologramem – mimo iż człowiek w faustycznym pędzie do tego dąży – jest aktem narcystycznej dewiacji podmiotu o zakłóconym statusie ontologicznym. Percypowanie obrazu z bezpiecznej pozycji fotela kinowego okazuje się ważnym elementem definicji kina przyszłości. Zbyt duża

306 S. Lem, dz. cyt., s. 88.

307 J. Baudrillard, dz. cyt., s. 134.

308 S. Lem, *Summa technologiae*, Dzieła. Tom XXVIII, Warszawa 2010, s. 206-207.

interaktywność może zakłócić magię kina, które bardziej zacznie być symulatorem niż „jaskinią filozofów”. Intrygującą wizję wspomnianej interaktywności widza i przedstawienia zaproponowano w *Powrocie z gwiazd*:

„Real był czymś więcej niż zdalnym teatrem, bo kiedy wpatrywałem się w jakiś fragment sceny, powiększał się i rozrastał, tak zatem widz sam, własnym wyborem decydował o tym, czy chce widzieć zbliżenie, czy też całość obrazu. Przy tym proporcje tego, co pozostawało na obwodzie pola widzenia, nie ulegały zniekształceniu. Była to jakaś diabelnie dowcipna kombinacja optyczna — dająca złudzenie nadnaturalnie wyrazistej, jak gdyby spotęgowanej jawy”³⁰⁹.

Kino intersubiektywne? Fantomatyczne, indywidualne, hiperrealne? Z pewnością przypominające sposób odbierania przekazu internetowego, który percypowany jest według potrzeb każdego z użytkowników.

III 2. Prometeusz przezwyciężony prawami fizyki

Pierwsze spotkanie z holograficznym odbiciem własnej fizjonomii jest zaskakujące. Hall Bregg doświadczył tego w Terminalu:

„Chciałem wyjść, przez pomyłkę wszedłem do ciemnego wnętrza, nim zdążyłem się cofnąć, coś zabrzęczało, błysk, jak gdyby fotograficznej lampy, i ze szczeliny obrzeżonej metalem, jak z listownika, wysunął się we dwoje złożony arkusik błyszczącego papieru. Ująłem go, otwarłem, wychynęła z niego ludzka głowa, o nie domkniętych, skrzywionych lekko cienkich wargach, patrzała na mnie przymrużonymi oczami: to byłem ja sam! Złożyłem na dwoje papier i plastyczne widmo znikło. Rozchyliłem powoli brzegi, nic, szerzej, pojawiło się znów, jak gdyby wyskoczyło znikąd, odcięta od tułowia, zawieszona nad kartką papieru głowa z niezbyt rozumnym wyrazem. Spoglądałem chwilę we własną twarz — co to było, trójwymiarowa fotografia?”³¹⁰.

Holograficzne zdjęcie jest z pewnością formą realizacji fantazmatu, o którym wspominał Baudrillard. Dla człowieka starej epoki, astronauty, wyruszającego do gwiazd, aby – metaforycznie oczywiście – przybliżyć ludzkości ich blask, zastana rzeczywistość, przepełniona światłem sztucznym – holograficznym, jest nieprzyjazna. Status ontologiczny bohatera zaczyna podlegać dwóm perspektywom czasowym. Spowodowane jest to relatywizacją czasu, czy też mówiąc inaczej tzw. „paradoksem bliźniąt”. Hall Bregg to bohater wyalienowany przez prawa fizyki. Jako astronauta mógł po powrocie z gwiazd oczekiwać splendorów i przywitania godnego bohatera, tym bardziej, że w momencie, kiedy wylatywał z Ziemi, jego zawód

309S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 98.

310 Tamże, s. 17-18.

cieszył się olbrzymim prestiżem. Staje się odwrotnie. Społeczeństwo, które sztucznie pozbawione zostało chęci podejmowania ryzyka, traktuje przybysza z kosmosu jak szaleńca. Jego deheroizacja staje się tym bardziej dojmująca z powodu – niemal groteskowego w odbiorze – wyglądu. Bohater posiada wszelkie tzw. cnoty wojenne – jest odważny, inteligentny, męski i honorowy; jest także muskularnie zbudowany. Cechy te powodują, że społeczeństwo futurystycznego „giant-city”³¹¹ odbiera go jak dziwaka. Staje się postacią bardziej tragiczną niż Prometeusz (*nomen omen* imię Tytana nosił statek kosmiczny, którym podróżował Bregg). Bohater *Powrotu z gwiazd* to Prometeusz Ajschylosa, tragicznie przewyższony negatywną reakcją społeczeństwa. Na dodatek wartość jego daru dla ludzkości – ognia, została zdeprecjonowana.

III 3. Marzenia surrealistów

Stanisław Lem, opisując w światach przedstawionych swoich dzieł fantomy, nie robił tego jedynie z myślą o intrygującym sposobie wzbogacenia fabuły. Trójwymiarowe projekcje wpisują się w jego dziełach w szerszy kontekst filozoficzny. Oczywiście spowodowane jest to m.in. konwencją science-fiction, która posługuje się tzw. presupozycją³¹². Każdy element świata przyszłości – ponieważ nie ma odpowiedników w języku współczesnym – siłą rzeczy odwołuje się do zastanych kodów kulturowych, funkcjonuje w świecie intertekstualności. Tak samo dzieje się z hologramami, czy też fantomami, w niektórych powieściach autora *Solaris*.

W *Powrocie z gwiazd* holografia szokuje Hala Bregga dość często. Wracając na Ziemię, po 30 latach spędzonych w kosmosie, główny bohater szybko uświadamia sobie, że na jego planecie minęło lat 127. Po wyjściu z samolotu, pierwszym miejscem, do którego Bregg trafia, jest Terminal. Astronauta szuka przewodnika i Wewnętrznego Kręgu. To dość wyraźna aluzja do podróży Dantego. Apokaliptyczne wizje futurystycznego i piekielnego dla bohatera miejsca wzmożone zostają przez holograficzne napisy, które nagle pojawiają się nad Breggiem. Oto kilka przykładów:

„Ponieważ większość stojących przy mnie przechodziła na pochylnię zmierzającą do góry, zrobiłem tak samo. Już na niej dostrzegłem olbrzymi, nieruchomo pływający w powietrzu napis DUKT CENTR (...). Stałem długo, aż zauważyłem, na tle następnych jakichś hal — nie wiedziałem zresztą, czy są lustrzanym odbiciem tej, czy rzeczywistością — miarowo sunące powietrzem ogniste litery SOAMO SOAMO SOAMO (...)”³¹³.

311 V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, przeł. Zbigniew Fonferko, Warszawa 1975, s. 79.

312 J. Jarzębski, *Wszelświat Lema*, Kraków 2003, s. 107.

313 S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 12.

„Trafiane światłem olbrzymich liter, które jak szeregi płonących linoskoków mknęły nad morzem głów, metaliczne tkaniny kobiecych sukien filowały nagłymi płomykami”³¹⁴.

Ogniste i płonące holograficzne litery (o czymś takim marzyli surrealiści!³¹⁵) zdają się wpisywać w metaforę znaną z przekazów biblijnych: Mojżeszowi ukazuje się Anioł Pański w płomieniu ognia, podczas podróży Izraelitów towarzyszy im w nocy ognisty słup (Księga Wyścia), w Apokalipsie św. Jana ogniste lampy palą się przed tronem Zasiadającego, nogi anioła są jak słupy ognia, bestia każe ogniovi zstępować na ziemię na oczach ludzi, itp.

W tekście biblijnym przeczytać też można – i mógłby to być czytelny komentarz do sytuacji, w której znalazł się astronauta – że „Jeśli się ktoś nie znalazł zapisany w księdze życia, został wrzucony do jeziora ognia”³¹⁶. Egzystencjalny niepokój Bregga spowodowany jest poczuciem dojmującego wyalienowania, wynikającego z ewolucyjnych zmian percepcji świata, jakie dokonały się w społeczeństwie. Podczas nieobecności Bregga kultura werbalna oparta na piśmie i druku zmieniła się w kulturę audiowizualną i multimedialną. Kategorie, które wyznaczały wektory życia bohatera, tzn. stabilność, ciągłość, statyczność, powtarzalność, ograniczoność, umiarkowany stopień bodźców słuchowych i dźwiękowych, po upływie ponad wieku zmieniły się w te, które charakteryzują warunki postindustrialne – rozpowszechniła się elektronika, miniaturyzacja, destandaryzacja produkcji i konsumpcji, rozwinęły się środki masowego przekazu, wymuszające szybkość przetwarzania informacji³¹⁷.

Bregg, któremu – używając słów McLuhana – bliska była „Galaktyka Guttenberga”³¹⁸ – pojawił się nagle w społeczeństwie posiadającym percepcję elektroniczną, multimedialną i holograficzną. Ponadto dokonano przełomu w wykorzystaniu i modyfikacji siły ciężenia. Przestrzeń, w której przebywa astronauta, jest przestrzenią „syntetyczną”, pełną lekkości bytu³¹⁹, podobną do tej, jaka dana była - w wirtualnej projekcji - Neo – bohaterowi filmu *Matrix*. Osobowość Hala Bregga to doskonałe studium człowieka wobec *sui generis* percepcyjnej ewolucji współczesnego nam społeczeństwa. W takiej perspektywie kultura masowa jest świadectwem gwałtownego przełomu technologicznego³²⁰.

314Tamże, s. 17.

315W. Welsch, *O świecie mediów elektronicznych*, w: *Nowe media...*, dz. cyt., s. 466.

316Apokalipsa św. Jana 20,15, w: *Pismo Święte Nowego Testamentu*, tłum. ks. S. Kowalski, Warszawa 1990, s. 467.

317M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI w.*, Warszawa 1997, s. 10-17.

318Por. M. McLuhan, dz. cyt., s. 136-149.

319W. Welsch, dz. cyt., s. 466.

320Fakt ten w ciekawy sposób został rozwinięty w myśli Giambattisty Vico i Marshalla McLuhana. Por. B. Knosala, *Koncepcja mitu jako zapisu reakcji społecznej na zmianę techniczną u Giambattisty Vico i Marshalla McLuhana*, „Przegląd filozoficzno-literacki,” nr 1 (22) 2009.

III 4. Od światła mediów do plemiennego mroku

Hologram staje się nośnikiem kodu kulturowego także w intrygującej (futurystycznej) rekonstrukcji jaskini filozofów – metafory znanej z *Republiki* Platona. W wizji Lema „cienie” to hologramy, jaskinia zaś to miejsce rozrywki poddanych betryzacji³²¹ ludzi przyszłości:

„Przez świetlną zasłonę wszedłem do środka, ujrzałem się w skalnej grocie. Jak gdyby dziesięć czy pięćdziesiąt gotyckich naw wzniesionych ze stalaktytów, żyłowate nacieki perlistych minerałów obejmowały wyloty jaskiń, siedzieli w nich ludzie, nogi zwieszali w pustkę, między ich kolanami płonęły chwiejne płomyki, a w dole rozpościerała się niezmaćnięta czarna tafla podziemnego jeziora, odbijając w sobie zbiegi skał. [...] Zszedłem nad samą wodę i zobaczyłem po drugiej stronie, na piasku, tancerkę. [...] Była może o trzydzieści kroków ode mnie. kiedy coś się z nią stało. Przed chwilą widziałem jeszcze jej uśmiechniętą wyczerpaną twarz, nagle jakby ją coś przesłoniło, sylwetka jej zadrżała i znikła”³²².

Słowa „jak gdyby dziesięć czy pięćdziesiąt gotyckich naw” świadczą o tym, że odbieramy subiektywny obraz percypowanej przestrzeni; okazuje się, że Bregg opisuje zastaną, epatującą go przestrzeń kategoriami, które zaczerpnął ze znanej mu – zamierzchłej dla ludzi, z którymi teraz musi przebywać – przestrzeni i historii. Lem – co typowe dla wielu pisarzy s-f - sytuuje swój tekst wobec uniwersum tekstów cudzych. Nieznane opisane zostaje przez znane³²³. Wizualizacja określonej przestrzeni przyszłości dokonuje się na drodze budowania intertekstualnej aproksymacji³²⁴. Grota, czarna tafla jeziora, płomyki, zejście w dół – wszystkie te elementy stają się integralnymi składnikami przestrzeni archetypicznej, być może – przestrzeni podświadomości. Dopełnia je holografia, będąca – w korespondencji z wizją Platona – cieniem, ułudą, obiciem idei, prawdziwej rzeczywistości. Ta ułuda uwodzi. Efemeryczność fantomu, potencjalność nagłego nieistnienia, w końcu wierność wobec rzeczywistości, to te elementy, które czynią z niego produkt rozrywkowy. W *Powrocie z gwiazd* holograf opanowuje terytorium sztuki. Jest to jednak sztuka prosta, niewymagająca, nie ma cech ani dydaktycznych, ani demiurgicznych³²⁵. Pozostaje też daleka od prawdy. Hologram śpiewaczki spotkany w ogrodzie (znów przypomina się tu *Ogród ciemności*) uświadamia Halowi obłudę technicznie spreparowanej wizji sztuki:

321Betryzacja – zabieg usuwający z ludzkiej psychiki zdolność do agresji. Pełna definicja w: W. Orliński, *Słownik terminów Lemowskich*, w: S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 227.

322S. Lem, dz. cyt., s. 19.

323J. Jarzębski, *Wszechświat...*, dz. cyt., s. 105.

324Tamże, s. 107.

325M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja. Sygnały zmian całej kultury*, w: *Nowe media...*, dz. cyt., s. 449.

„Zamilkła, a ja słyszałem jeszcze jej głos, nagle zatupotały za mną lekkie kroki, jakaś dziewczyna biegła ku stojącej, gonił ją ktoś, z krótkim gardłowym śmiechem przemknęła po stopniach i przebiegła przez tamtą [...], nie istniejąca śpiewaczka zanuciła coś cicho. Nie chciałem słuchać. Odszedłem w ciemność, ze zmartwiałą twarzą, jak dziecko, któremu udowodniono kłamliwość bajki. To było jak profanacja”³²⁶.

Granice rzeczywistego i odbitego – nieważne, czy holograficznie, czy zwierciadlanie – w Lemowym „giant-city” zamazują się. Może cała percypowana przez Bregga rzeczywistość to jakiś gigantyczny fantom? Za taką hipotezą interpretacyjną przemawiałby fakt, że nad miastem rozpościerają się gigantyczne ekrany, które ukazują obrazy nieba, domy zaś są przedłużane wertykalnie zwierciadlanymi odbiciami. W takiej rzeczywistości bardzo łatwo stracić poczucie prawdy, w takiej przestrzeni – cytując Baudrillarda – „już nigdy więcej rzeczywistość nie będzie miała okazji, by zaistnieć”³²⁷.

Zastane przez Bregga miasto, kreuje swe kształty w lustrzanych odbiciach – podobnie wyglądają podziemne miasta Arageny przedstawione w bajce *Biała śmierć*:

„[...] Lustrzany był cały ich świat; mieli pojazdy kryształowe, [...] i podróżując widzieli samych siebie, odzwierciadlanych przez czoła pałaców i świątyń, jako przedziwne wielokrotne odbicia poślizgowe, styczne i tęczujące. Mieli nawet własne niebo [...]”³²⁸.

W takiej rzeczywistości to odbicie zaczyna władać przedmiotem odzwierciedlenia. W *Powrocie z gwiazd* obraz-hologram nie tyle staje się obiektem rozrywki, co zaczyna być nadzorcą. Odczuwa to Hal Bregg kilkakrotnie, pierwszy raz w mieszkaniu Nais:

„Kiedy wszedłem, wydało mi się, że ściana naprzeciw drzwi jest ze szkła i widzę przez nią drugi pokój, z jakimiś ludźmi, jakby się tam odbywało przyjęcie, ale ci ludzie byli nadnaturalnego wzrostu — i pojąłem naraz, że mam przed sobą całocienny ekran telewizyjny. Głos był wyłączony; teraz, siedząc, widziałem ogromną kobiecą twarz, zupełnie jakby ciemnoskóra olbrzymka zaglądała przez szybę do pokoju [...]”³²⁹.

Rozmowa z kobietą odbywa się przy uruchomionym telewizorze, wydaje się, że nie jest on w ogóle wyłączany. Ściany – ekrany powodują, że Hal odczuwa osaczenie: „Wodziła za mną oczami, jakbym był... jakby stała w klatce...”³³⁰.

326S. Lem, dz. cyt., s. 42.

327J. Baudrillard, dz. cyt., s. 7.

328S. Lem, *Biała śmierć*, w: tegoż, *Bajki robotów*, Wrocław 1996, s. 33.

329S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 24.

330Tamże, s. 37.

Warto podkreślić, że paraliżujący jest sam obraz, głos však wyłączono. Dla Bregga wizualna inwazyjność wielkoformatowego obrazu telewizyjnego odbierana jest jako inwigilacja, fantom zakłóca intymność: „Głowa olbrzyma przewracała oczami, zataczała się, patrzyła na mnie, jakby się doskonale bawił obserwowaniem tej sceny”³³¹.

Całościenny telewizor, który początkowo Hal Bregg bierze za okno, znajduje się też w pokoju hotelowym, wynajętym przez bohatera po wyczerpującej wędrówce po mieście. Hologram wkracza w życie mężczyzny przed zaśnięciem, cała sytuacja przypomina działalność wielkiego brata w *1984* Orwella.

„Położyłem się na pianowym dywanie i zasnąłem natychmiast w sztucznym świetle tego bezokiennego pokoju, bo to, co wzięłem zrazu za okno, było naturalnie telewizorem, jak że straciłem przytomność ze świadomością, że stamtąd, zza szklanej płyty, wykrzywia się ku mnie jakaś olbrzymia twarz, medytuje nade mną, śmieje się, gada, głądzi... Wyzwolił mnie sen jak śmierć; nawet czas w nim stanął”³³²

„Wychodzące” z ekranu kształty znamy dobrze z kina 3D. Gadające, pochodzące ze świata mediów głowy są inwazyjne i przerażające – przynajmniej dla Bregga. Wyzwolenie przez sen-śmierć oznacza, że przebywanie w świecie permanentnie rozświetlonym przez sztuczne światło hologramów jawi się jako niewola, poddanie holograficznej „Policji Myśli”.

Warto wspomnieć, że podobną – tyle że utrzymaną w groteskowym świetle – inwazyjność wizualizacji ukazał Lem także w *Kongresie futurologicznym*:

„IX 2039. Niemila przygoda. Gdy wyłączyłem po południu rewizor, by się przyszykować na spotkanie z Aileen, dwumetrowy drab, nie pasujący mi od początku do oglądanej sztuki (Ospanka mutangd), pół-wierzba, pół-atleta z sękatą, powykręcaną gębą buroseledynowej barwy, zamiast zniknąć jak cały obraz, podszedł do mego fotela, wziął ze stolika kwiaty, którym przygotował dla Aileen, i zmiażdżył je na mojej głowie. [...]”

Aileen zorientowała się natychmiast. — Boże, miałeś interferenta! — krzyknęła na mój widok. Jeśli dwa programy, nadawane przez dwie różne stacje satelitarne, interferują ze sobą długo, powstać może interferent, to jest mieszaniec, hybryd szeregu postaci scenicznych czy innych osób występujących w rewizji[...] Energia, jaką żywi się taki fantom, jest pono z tej samej parafii, co energia kulistych piorunów. [...] Postanowiłem odtąd oglądać rewizję z grubą pałką w ręku”³³³.

Fantom - hologram, jak widać, może się usamodzielniać, staje się przez to niebezpieczny. Jest też – w zaproponowanej w *Kongresie wizji* – efektem ubocznym naporu obrazów płynących z mediów. Interferent to groteskowy symbol

331 Tamże, s. 29.

332 Tamże, s. 44.

333 S. Lem, *Kongres futurologiczny, Dzieła. Tom II*, Warszawa 2008, s. 42.

negatywnego wpływu zmnożonych obrazów, jakie docierają do nas na każdym kroku. Świat symulaków oślepia, deprecjonuje wartość człowieka – oglądanie telewizji (czy też „rewizji”) z pałą w rękę – jakkolwiek satyrycznie by to brzmiało – to świadectwo uwstecznienia, wskrzeszenia atawizmów epoki kamienia łupanego, to sięgnięcie do plemiennego mroku.

III 5. Wirtualny karnawał

W opinii przywoływanego już w artykule Baudrillarda symbolem infantylnej pogoni człowieka za pozorną rozkoszą symulacji jest Disneyland³³⁴. Jego sukces polega na wyobraźniowym charakterze przedsięwzięcia, stworzeniu – głównie dzięki gadżetom – poczucia ciepła, podsycanego przez kontrolowany atawizm tłumu. Poczucie społecznego mikrokosmosu, fałszywej afiliacji boleśnie kontrastuje niestety z samotnością po opuszczeniu miejsca zabawy.

20 lat przed pierwszym wydaniem *Symulaków i symulacji* Stanisław Lem zaprojektował w *Powrocie z gwiazd* miejsce, które wydaje się być paralełą wobec Disneylandu. Hal Bregg, przebywając w obcym sobie mieście przyszłości, całkiem przypadkowo zostaje wmieszany w tłum podążający do Pałacu Merlina – gdzie główną atrakcją jest możliwość uczestniczenia w wirtualnych przygodach i holograficznych efektach specjalnych. Wejście do przybytku rozrywki wygląda groteskowo:

„Tłum, który mnie tu doprowadził, zmierzał w bok, ku szkarłatnej ścianie pawilonu, niezwykle przez to, że przypominała ludzką twarz; jej okna były płonącymi oczami, a pełna zębów, olbrzymia, wykrzywiona gęba otwierała się, aby połknąć następną porcję tłoczących się, przy akompaniamencie powszechnej wesołości”³³⁵

Warto zauważyć, że olbrzymie głowy pojawiają się w *Powrocie z gwiazd* kilkakrotnie: epatują swoim ogromem z ekranu w Terminalu i w mieszkaniu Nais, trójwymiarowo wyłaniają się z telewizora w hotelu oraz w analizowanym właśnie fragmencie. W swojej powtarzalności konstytuują się jako symbol kontroli mediów, technologii i kultury masowej nad ludźmi.

Kiedy Hal Bregg dostaje się do środka, bierze udział w fantomowej, wirtualnej podróży łodzią. Dla nieprzystosowanego do innej percepcji człowieka to przeżycie traumatyczne, szczególnie w momencie, kiedy zostaje zdemaskowana utrata

334J. Baudrillard, dz. cyt., s. 18.

335S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 80.

poczucia umowności trójwymiarowego świata iluzji. Hal staje się ofiarą własnych instynktów:

„W gruncie rzeczy wiedziałem, że wodospad i napowietrzna przeprawa są złudzeniem, poza wszystkimi innymi dowodem był ów pień, przez który na wylot przeszła moja ręka. Mimo to skoczyłem, jakby naprawdę mogła zginąć, a nawet, pamiętam, że zupełnie odruchowo przygotowałem się na lodowate uderzenie wody, której bryzgi leciały wciąż na nasze twarze i ubrania.

Nie poczułem jednak nic oprócz silnego podmuchu powietrza i wylądowałem w przestronnej sali, na ugiętych lekko nogach, jakbym skoczył z wysokości metra najwyżej. Usłyszałem chórny śmiech”³³⁶.

Sytuacja bohatera przypomina nieco położenie Trumana z filmu *Truman Show* Petera Weira. Rzeczywistość, która otacza filmowego bohatera jest sztucznie, teatralnie stworzona, zachowuje jednak wszelkie pozory autentyczności. Truman początkowo nie wie, że jego życie jest obserwowane. Wiedzy takiej – w analizowanej scenie *Powrotu z gwiazd* – nie ma także Hal Bregg. Nie posiada on predyspozycji, aby z odpowiednim dystansem, bez niepotrzebnych emocji, poddać się dość infantylnej, acz ciekawej wizualnie rozrywce. Brak betryzacji spowodował, że reakcja astronauty wynika z instynktu przetrwania, zdeprecjonowanego w społeczeństwie przyszłości. Bregg z pewnością nie spełnia warunku komunikacyjnej wspólnoty – nie jest w nawet minimalnym stopniu przygotowany do uczestnictwa w zastanej na Ziemi kulturze³³⁷.

Bohater *Powrotu z gwiazd*, „zagubiony podróżnik”³³⁸ określa swoją tożsamość, stając wobec rozmaitych typów światła. Od poszukiwania Wewnętrznego Kręgu w infernalnie wykreowanym Terminalu, podąża w stronę epifanii światła naturalnego. Odnalezienie swojego miejsca na Ziemi, uwolnienie – być może chwilowe – od fantomów własnych odbić, od holograficznych zafałszowań i luster na niebie odnajduje Bregg dopiero w kontakcie z naturą i światłem słońca.

„(...) przez cały czas usiłowałem znaleźć w sobie zgodę na to, z czym nie mogłem się pogodzić. Ale to było przedtem, właśnie jak sen. Teraz, trzeźwy i czujny, oczekujący dnia, w powietrzu aż srebrnym od szarości, wobec powolnego wyłaniania się surowych ścian górskich, żlebów, osypisk, które wynurzały się z nocy jako milczące potwierdzenie realności powrotu, po raz pierwszy sam, ale nie obcy na Ziemi, już poddany jej i jej prawom, mogłem — bez buntu, bez żalu — myśleć o odlatujących po złote runo gwiazd...

Śniegi szczytu zapaliły się złotem i bielą, stał nad pełną liliowego cienia doliną potężny i bezwietrzny, a ja, nie zamykając oczu, pełnych łez łamiących jego światło, powstałem wolno i zacząłem schodzić po piargach na południe, gdzie był mój dom”³³⁹.

336S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 80.

337Tamże, s. 85-86.

338A. Toffler, dz. cyt., s.21.

339S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 219.

Światło, które otaczało Bregga w „giant-city” – światło mediów, reklam, holografów – funkcjonuje w kontekście ostatniej sceny jako światło snu, sztucznie odtworzone, skopiowane, odbite. Katartyczna perspektywa łączy kończy podróż Bregga, pielgrzymkę od *lumen* do *lux*.

Miasta w powieściach Lema mają często charakter spektaklowy i przypominają współczesne Las Vegas. Sprzężone są z dominacją światła sztucznych – dominują one np. w mieście, do którego przylatuje Hal Bregg, ale też miasto z powieści, za którą Lem nie przepadał, bo otarła się o socrealistyczną tendencyjność. Nie zmienia to jednak faktu, że inspirowane rozwiązaniami i formalnymi i estetycznymi. Chodzi o *Obłok Magellana*. Oto tylko fragmenty jednego z wielu opisów miasta:

„Nad bezkresnym morzem światła górowały dwa jego źródła potężne. W centrum starej dzielnicy naukowej jaśniał gmach Uniwersytetu (...). Naprzeciw tego tysiącletniego kolosa, urągającego grawitacji, jakby w niebo wystrzelonego ze wszystkich naraz kryształowych kolumnad, stoi drugi, nowożytny już bastion Pałacu Mechaneurystryki. Wobec jego skupionej prostoty, która jest samym światłem zastygłym w nieważką konstrukcję promieni, Uniwersytet zdaje się prymitywny i burzliwy gwałtownością kształtów (...). Nad Pałacem Mechaneurystryki rozwijały się w powietrzu ogniste draperie, gasząc światło gwiazd: sztuczna zorza polarna wstępowała z ziemi w niebo odwróconym wodospadem srebra, a na jej falującym tle niewidzialna dłoń pisała płomieniem:

BAL SIĘ ROZPOCZYNA!

Wtedy rozgwieżdżone czeluście miasta drgnęły, wyrzucając z siebie setki, tysiące, dziesiątki tysięcy iskromiotów, rac, ogni bengalskich łopocących światłem ponad najwyższymi wieżami, a z parków wznosiły się, jakby na ich spotkanie, balony o groteskowych kształtach pajaców i fantastycznych maszkar; zarazem w wypełnionej srebna wy m półmrokiem przestrzeni między Pałacem i Uniwersytetem zadrżało mrowie szkarłatnych, liliowych i szmaragdowych pierścionków — to szykował się kulig studencki, a śmigła helikopterów, zakończone lampkami, wirując tworzyły świetliste obrączki. Patrzałem na to wszystko niechętnie, mrużąc oczy od natarczywych światła, urażony: gdybyż Ziemia, już daleka i obojętna, zostawiła mnie rozważaniom G nieskończoności — ale ona zapraszała na tę karnawałową, błazeńską zabawę w takiej chwili!”

Podobnie jak w *Powrocie*, tak i tu sztuczne światło – *lumen* związane jest z karnawalem. W obu powieściach bohaterowie czują się przez ten festyn światła wyobcowani. Wszak, jak mówi Turner: „karnawał jest czasem poza czasem, miejscem poza miejscem.”³⁴⁰ Przypomina to sytuację dra Rieux z *Dzumu* Alberta Camusa, który z dala sceptycznie oberwował dziki tłum cieszący się z zażegania epidemii. Światła miasta są „natarczywe”, nie mają w sobie nic z mistycyzmu jakie będzie niósł blask gwieździstego krzyża w *Obłoku Magellana* w finale.

Używając języka sytuacjonistów, miasto jest feerią przedstawień – spektaklem.³⁴¹ Takie obrazy miasta dają też wiedzę o społeczeństwie – bez zagłębiania się w ten

340 A. Bełkot, *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*, w: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, pod red. J. Grada i H. Mamzer, Poznań 2004.

341 P. Pluciński, *Prywatne, publiczne i to co naoczne*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, pod red. M. Krajewskiego, Poznań 2005, s. 257.

temat można stwierdzić, że żywioł *lumen* wyznacza ślełą fascynację technologią, kult materii, który Lem zawsze kontrastuje ze spokojem i tajemnicą kosmosu, ze światłem innego typu.

Teatralność, ludyczność życia miast, którą Lem antycypował już w latach sześćdziesiątych realizuje się na naszych oczach głównie za sprawą fotografii. Życie jednostek jest coraz częściej życiem na pokaz, życiem z wykadrowanymi elementami rzeczywistości multiplikowanymi w sieci internetowej. Jak w *Powrocie...* ekrany zarówno mitologizują rzeczywistość jak i nią manipulują. Lem jest tutaj prekursorem – kreując wizualne atrybuty miejskiej ikonosfery stymuluje rozważania o związkach socjologii obrazu ze sztuką wizualną, relacjach między społecznymi konstrukcjami a wyborem, ujęciem, percepcją, rozpoznaniem i kreacją obrazowego przedstawienia. Autor *Filozofii przypadku*, opisując nie tylko budynki, ale i np. stroje w społeczeństwach przyszłości (np. w *Kongresie futurologicznym* i *Powrocie z gwiazd*), zachowania tłumów miejskich (również we wspomnianych tekstach) określa tym samym wizualne wymiary interakcji społecznych – dotyka więc takich gałęzi wiedzy jak proksemika czy kinezyka³⁴² oraz zupełnie już współczesne *visual culture studies*.³⁴³

W cytowanym wyżej fragmencie *Obłoku Magellana* intryguje wyobrażenia geometryczna skupiająca się np. na kubaturach budynków. Po liniach geometrii porusza się wyobrażenia Lema bardzo często – można by tutaj podawać przykłady z niemal każdego dzieła beletrystycznego. Co jednak zastanawiające, są momenty, w których wizualność geometryczna przeżywa kryzys, przestrzenie Euklidesowe i Newtonowskie nie sprawdzają się, chcą się uwolnić, jak będące czystym tworzeniem eksplozje kształtów na oceanie solaryjskim. Są to chwile, kiedy doświadczenie świeckie zamienia się w doświadczenie obszaru świętego, waloryzowanego już nie geometrycznie i logicznie a religijnie.³⁴⁴ Używając nazewnictwa Eliadego, można by rzec iż są to „obrazy otwarcia”, które z kolei wywołują hierofanię. Mamy do czynienia z chwilami, kiedy kody konstruuujące do tej pory fizykalnie odczuwaną codzienność nie funkcjonują, następuje przejście – mówiąc romantycznie – z egzystencji zamkniętej do otwartej. W miejsce geometrycznej obiektywności świata wstępuje koncepcja „punktów widzenia”³⁴⁵, uzależnianie od podmiotowości, a może raczej od czegoś co jest transcendentnie nad nią. Owa hierofania znajduje też oddźwięk w fakcie, który dobrze ujął Ryszard

342K Olechnicki., *Obraz i wizualność w naukach społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 3/1999, s. 33.

343 Ciekawe analizy najnowszych zwrotów kulturowych, w tym tzw. Iconic Turn, przynosi cytowana już książka: D. Bachman-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

344M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 55-56.

345J. Sławiński, dz. cyt., s.12.

Handke: „Unaoczniająca moc słowa poczyną konkurować z bezpośrednim przestrzennym spostrzeganiem rzeczywistości”³⁴⁶

Nie można pominąć faktu, że dla Hala Bregga konstruktem rzeczywistości, a raczej sposobem na odnalezienie się w przestrzeni jest pamięć: „motywacja i budulec architektoniki rzeczywistości przedstawionej (czyli konceptem literaturoznawczy)”.³⁴⁷

Lem buduje ślady memoratywne: pamięć umysłu, pamięć jako magazyn, świątynię, bibliotekę, archiwum, teatr, ruiny – dodajmy jeszcze kino, miejsce rozrywki, punkt przybycia, góry. Pierwsze wyliczenie nie jest przypadkowe – to kategorie pamięci przestrzeni, o której wspomina św. Augustyn (później jako heterotopie potraktuje je Foucault). Przestrzeń zarysowana przez Lema w *Powrocie* wpisuje się w formy literackiej metaforyki pamięci (tropologii)³⁴⁸, a także odpowiada wariantom przestrzennym opisywanym przez Aleidę Assman – pochyla się ona szczególnie nad : archiwami, „śmietnikami” pamięci, miejscami-widmami będącymi obszarem gier wyobraźni i powrotu wypartych wspomnień.³⁴⁹

346R. Handke, *Unaocznianie przestrzeni w epice a jej percepcja w dramacie*, w: *Przestrzeń i literatura*, dz. cyt., s. 46.

347E. Rybicka, *Geopoetyka*, dz. cyt., s. 48.

348 Katarzyna Bielewicz, *Mała Zagłada jako wyraz przestrzennego aspektu postpamięci*, w: „Literaturoznawstwo” nr 8-9, 2014-2015, s. 8.

349 A. Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009, s. 114.

Rozdział IV

PANOPTICON

IV 1. Lustrzany mur

W 2012 roku Marcin Gładych wyreżyserował film p.t. *Panopticon*.³⁵¹ Reżyser połączył historię z ideą architektoniczną Jeremiego Benthama, która częściowo została zrealizowana w formie słynnego „okrągłaka”, czyli toruńskiego więzienia. Mało kto wie, że budynek ten wyrósł z planów, które stanowiły *opus magnum* francuskiego filozofa. Bentham rozmyślał nad stworzeniem doskonałego więzienia.³⁵² Nie miejsce, aby szczegółowo ten temat analizować, wypada jedynie podkreślić, iż realizacja idei władzy i nadzoru w panopticonie zależała w dużej mierze od określonego modelu architektonicznego. W dużym skrócie: pomysł polegał na tym, aby obserwować, ale nie być widzianym w budynku o kształcie walca, w którym pomiędzy wieżą strażniczą znajdującą się na środku, a celami jest pusta przestrzeń. Okna strażników zrobione są z weneckich luster. Więźniowie nigdy nie wiedzą, czy są obserwowani. Problem władzy wynikający z analizy panopticonu zanalizował dokładnie Michael Foucault.³⁵³

Marcin Gładych skonstatował, że Bentham chciał stworzyć idealne więzienie, a rozrysował model idealnego świata.³⁵⁴ *Panopticon* jest figurą uniwersalną. Rolę strażnika, którego nie widzimy, a który wywiera na nas wpływ jest dziś np. Internet.

W odniesieniu do struktur światów Lema, panopticon interesuje nas jako pewien model wizualny, w myśl którego – jak się okaże – konstruowanych jest wiele obrazów powieściowych. Zacząć warto od tych, które zostały już przywołane wcześniej.

350S. Lem, wiersz *Coda*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa...*, dz. cyt., s. 467.

351 O filmie: K. Kajot, *Marzenie Benthama stoi w Toruniu*, tekst dostępny na: <http://ioh.pl/artykuly/pokaz/marzenie-benthama-stoi-w-toruniu,1122/>, dostęp z dnia: 26.12.2013 r.

352J. Bentham, *Panopticon or the inspection house*, Londyn 1995, wersja online: <http://cartome.org/panopticon2.htm>

353M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993, s. 247.

354 K. Kajot, dz. cyt.

W *Edenie* ludzie zaskoczeni są reakcją obcych, którzy postanawiają odgradzić Ziemię lustrzanym, kolistym murem – w centrum tak stworzonego terenu pozostaje – na wzgórzu, co symboliczne – rakieta. Prawdopodobnie intencją dubeltów jest odizolowanie obcego dla nich czynnika. Astronauci zostają więc zamknięci w systemie własnych odbić. Przedsmak tego faktu odczuć już można, kiedy bohaterowie napotykają w czasie podróży po nieznanym terytorium na fatamorganę, odbicie własnego łazika. Ludzie chcący obserwować obcą cywilizację w efekcie mają obserwować samych siebie. Wniosek z takich okoliczności dobrze formułuje Snaut w *Solaris*:

„Mamy się za rycerzy świętego Kontaktu. To drugi fałsz. Nie szukamy nikogo oprócz ludzi.

Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster.”

I mimo że ziemianie robią wyłom w lustrzanym żywopłocie i wyjeżdżają Obrońcą na ekspedycję mającą poznać miasto dubeltów, i tak misja kończy się poznawczym fiaskiem. Barię okazuje się niemożność poprawnego odczytania zapisu filmowego „miasta”. To że widzialności medialne zakrzywiają się w obraz rzeczywistości jedynie w punkcie ześrodkowania to prawda, która nabiera tutaj nie tylko – nazwijmy to – fotograficznego znaczenia.³⁵⁵ Rzeczywistość Edenu mogłaby zostać prawidłowo „odczytana” w momencie, gdyby ludzie potrafili ześrodkować własne interpretacje z kategorią inności. Niestety w sieci nieuświadomianych atawizmów nie potrafią tego zrobić. Nie jakoś filmu jest chyba najważniejszym kłopotem – przybysze z Ziemi nie mogą – interpretując zachowania obcych – wyjść poza stereotypowe kategorie myślowe, dostrzeżone gesty; ruchy dubeltów mogą być tylko dekodowane w ziemskich paradygmatach. To błąd. Egocentryzm. W *Filozofii przypadku* Lem tak to tłumaczy:

Oko i mózg, nastawione stale na odbiór „ładów”, aktywnie „starają się” dostrzegać pewne ukształtowania całościowe, gdzie się tylko da.³⁵⁶

Rozrasta się w tym miejscu w ogóle problem uzależnienia i właśnie swoistego uwięzienia od przekazu medialnego. W *Niezwykłym* o wiele częściej niż w *lustrze* spoglądają w – używając określenia Virillio – obrazy maszyniczne, w interfejsy i ekrany. Związane jest to głównie z wysyłaniem na obcy teren machin, z którymi

355K. Banaszkiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2001, s. 180.

356S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Warszawa 2010, s. 32.

astronauci zachowują pośredni kontakt wizualny. W *Edenie* pod koniec misji kosmonauci wyjeżdżają na zwiad niszczycielskim Obrońcą.

Jest to jednak pojazd załogowy, a ludzie sami muszą nagrywać film z wypadu. W napisanym pięć lat po *Edenie* *Niezwykłym* przedostatnim etapem działań jest wypuszczenie (warto zwrócić uwagę na podobieństwo fabuły) śmiertelnościowego Cyklopa, który nie musi już mieć załogi, rejestruje zdalnie obraz, mało tego – jest obserwowany drugim mechanicznym „okiem” zawieszonym w powietrznej sondzie (dziś pomysł zrealizowany w postaci dronów). Ci, którzy ocalili z poprzednich misji, siedzą w „świętym słupie”-strażnicy i obserwują na ekranach rozgrywającą się za sprawą użycia miotacza antymaterii hekatombę. Choć są, a może roszczą sobie prawo do bycia strażnikami w tak skonstruowanym panopticonie, nie udaje im się zapanować nad obserwowanymi.

Otoczenie lustrzanym, magnetycznym, elektronicznym kręgiem jest parabolicznym zawężeniem egzystencji uwięzionej, przypomina romantyczne uwięzienie w „kole czarów tajemniczym”.³⁵⁷ Bohaterowie – podobnie jak ich dziewiętnastowieczni poprzednicy dążą od egzystencji zamkniętej do otwartej.

Przy analizowaniu powieści Lema lepiej w ogóle używać wyrażenia kręgi przestrzeni a nie miejsce wydarzeń.³⁵⁸ Model *panopticonu* chyba najbardziej wprost wyobrażony został w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, powieści o Gmachu odczytywanym jako metafora widzialnego, ale niepojętego świata.³⁵⁹

Abstrahując na razie od wizualnej struktury przestrzennej - realizuje się w *Pamiętniku* idea władzy, która permanentnie inwigiluje, nie gwarantując jednocześnie transparencji. Jest niejako ukryta za fenickim lustrem, nie pokazuje prawdziwej twarzy a jedynie atrapy, odbicia, zająknięte procedury, których nie obejmuje logika. Umieszczenie bohatera w takiej przestrzeni nie jest żadnym novum. Już Borges pisał, iż mistycy w trakcie ekstazy często widzą kolistą salę.³⁶⁰ Autor *Biblioteki Babel* zakładał, iż w środku takiej zwizualizowanej przestrzeni musi znajdować się jakiś sześciobok.³⁶¹ Archeolodzy w ruinach tzw. Trzeciego Pentagonu odnajdują wannę, a w niej pamiętnik. Powstaje szczególna hybryda wizualnego modelu Borgesa, więzienia Benthama i modeli kosmologicznych pitagorejczyków.³⁶² Co ciekawe, Lem sięga po podobne modele szczególnie często w swoim tzw. złotym okresie. Bohater *Pamiętnika* porusza się w Pentagonie, zaś

357J. Słowacki, *Kordian*, Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej, s. 28.

358M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, w: *Przestrzeń i literatura*, Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 56.

359D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science-fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 109.

360 J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, s.69, za: P. Michałowski, *Babel XXI wieku*, dz. cyt., s. 347.

361Por., s. 56.

362Por. Wykład ks. prof. Janusza Mączki pt. *Współczesne modele kosmologiczne*, 23 marca 2013, wykład w formie dźwiękowej dostępny na: <http://upjp2.edu.pl/strona/6fty874w7o>, dostęp z dnia: 26.12.2013 r.

Kris Kelvin (*Solaris*) dociera do stacji, w której – jak czytamy – znajduje się okrągłe pomieszczenie o pięciu drzwiach z napisami nazwisk.³⁶³ W przypadku obu powieści przedstawione konstrukcje spacialne znajdują analogie w idei Benthamu. Czytamy w *Solaris*:

„Zbliżałem się do okrągłej komory, z której rozchodziły się korytarze na kształt szprych koła (...).”

Plany architektoniczne panopticonu śmiało mogłyby posłużyć jako schemat stacji solaryjskiej. Instancją obserwującą i inwigilującą stałby się oczywiście ocean. Panopticon jawi się jako obraz – klucz, rama, idea nadająca spójność semantyczną wielu utworom Lema.

Kołowość wpisana w przestrzeń *Solaris* znajduje swoje ekwiwalenty na płaszczyźnie ontycznej – szczególnie w odniesieniu do Harey. Zanim wyjaśnimy tę kwestię trzeba przytoczyć myśl Deluze – otóż odpowiadające paradygmatowi kołowemu bycie określa on jako powtarzanie oraz stawanie się.³⁶⁴ Fantomowe kopie Harey to nie tylko multiplikacje. Neutrinowe dzieło ewoluuje, zyskuje coraz większą świadomość samego siebie. Również stosunek Krisa do Harey w sposób oczywisty zmienia się – ich losy układają się na kształt spirali – nie tylko bowiem aktualizują się poprzez trzykrotne spotkanie w tej samej formie materialnej, ale wstępują na szczeblach topografii humanistycznego wtajemniczenia, w efekcie Kris jest przecież w stanie pokochać Harey, fantazmatyczno-technologiczne dzieło oceanu.³⁶⁵ Przestrzennym podkreśleniem tej przemiany jest nie tylko kolistość *Solaris*, ale także przemieszczenie się Kelvina z zamkniętej stacji na zewnątrz – ku spotkaniu z tajemnicą oceanu. Sztuczne światło wnętrza zostaje zastąpione – percypowanym bez filtra szyb światłem słońca.

363Dla porównania cytaty z *Powrotu z gwiazd*: „Na piętrze było pięć pokoi. Wybrałem nie najlepiej położony, wschodni, bo w innych, a zwłaszcza w tym z widokiem na góry, było zbyt wiele złota i srebra, ten zaś miał tylko smużki zieleni, jak pomięte listki na kremowym tle.”

W przypadku tej powieści także mamy do czynienia w pewnym stopniu z zamkniętą przestrzenią, bowiem na niebie znajdują się ekrany. Ponadto Andrzej Stoff w artykule *Dialog z Powrotem z gwiazd* broni tezy, iż główny bohater i całe przedstawione wokół niego społeczeństwo są obserwowani przez bliżej nieokreśloną instytucję.

364L. Wiśniewska, *Świat Lema między paradygmatami*, w: *Stanisław Lem. Pisarz...*, dz. cyt., s. 64.

365Lem odwróci ten motyw w *Masce*, gdzie to cyborg w ostatniej scenie wyrazi miłość do człowieka, który początkowo miał być zgładzony. Kris również początkowo pragnie pozbyć się Harey.

IV 2. Więzienia luster

Wróćmy do *Pamiętnika* i idei panopticonu. Z sukcesem szukać można w powieści fragmentów, które dotyczą lustrzanych pomieszczeń gmachu będącego *de facto* nietypowym, labiryntowym więzieniem.

„Centrum sali osaczył półmrok, z którego wylaniały się widmowo ku środkowi pochylone lustra. Cofnął się poza granicę światła, lecz tak było całkiem źle. (...)”

Czasem ze szklistego mroku wypływało wzgardą tryskające oko, wielkie jak gałka głębinowej ryby, lustra podawały sobie i mnożyły fragmenty z mięsem sukna wyrwanych epoletów i naszywek, a w największych, skrajnych, w nieskończoność zmierzała aleja hańby (...).”

Bohater właściwie permanentnie znajduje się w sytuacji osaczenia, mimo że pentagon nie jest więzieniem, sprawia jednak, że podróżujący w nim *flaneur* czuje się jak skazaniec. Pomysł Benthamu koncentrował się w dużej mierze na ewokowaniu poczucia zniewolenia psychicznego, zakładano, że więzień nie powinien uciekać, gdyż powstała w nim niewygasająca świadomość bycia obserwowanym przez niewidocznych strażników (już w *Ogrodzie ciemności* z 1947 roku pojawiają się ogrodnicy - obserwatorzy). Bohater *Pamiętnika* znajduje w końcu wyjście, jednak – mimo iż nie jest strzeżone – nie wykorzystuje okazji ucieczki. Sądzi, że jest śledzony i celowo wystawiono go na próbę. Dlatego postanawia wrócić do swojej łazienki. Światło bramy wolności jest jedynym naturalnym światłem pojawiającym się w trakcie fabuły. Pojawia się na końcu powieści, jak m.in. w *Powrocie z gwiazd* i w *Masce*. Jednak podobnie jak w opowieści o kobiecym robocie zwiastuje śmierć, nie ratuje bohatera. Po kontakcie ze światłem sakralnym uświadamia on sobie, że musi pozostać w świetle sztucznym, z jakichś dziwnych powodów uznaje, że w nim będzie lepiej - „Cofnął się poza granicę światła, lecz tak było całkiem źle.”

Gest spoglądania w lustro przy jednoczesnym poczuciu bycia obserwowanym to dojmujące uczucie, które na stałe wpisało się w spektrum doświadczeń bohaterów Lema. Bardzo często to właśnie lustro jest przedmiotem, przed którym zatrzymuje się bohater *Pamiętnika*.

„Z lustra, jak z ciemnego okna, spojrzała na mnie własna twarz, rozłamana w przepływające płaszczyzny - było to spowodowane falistością szkła, ale mnie się wydało, że widzę ją w lodowatych płomieniach strachu. Tak patrzyliśmy na siebie - ja i ja (...)”

Nawet w momencie odpoczynku po bieganinie labiryntowymi korytarzami Gmachu bohater nie znajduje wytchnienia – jest więźniem własnego spojrzenia, oddają to oksymoroniczne „lodowate płomienie”. W idei Bentham’a również mieściła się myśl, że więźniowie czują się zniewoleni nie tyle obecnością lustrzanej strażnicy, która odbija jedynie ich własne oblicza (ale nie zdradza, czy ktoś ze strażników jest w środku), ile obserwacją jednego więźnia przez drugiego. W istocie czymś, co obserwuje staje się podświadomość; schizofreniczne rozdzielenie osobowości przejawia się w projektowaniu sobowtóra, psychicznego fantomu.

„Ciemne okno” lustra koresponduje mocno z obrazem spotkanym w *Solaris*.

„Pokój był pusty. Przede mną ziało tylko czernią wielkie półkoliste okno. Wrażenie nie ustępowało. Ciemność patrzyła na mnie, bezpostaciowa, olbrzymia, bezoka, pozbawiona granic.”

W lustrzanej przestrzeni przebywa też Hal Bregg. Lustra potęgują „szok przyszłości” w terminalu, astronauta nie wie, czy część hali, w której przebywa jest rzeczywistością czy odbiciem. W pewnym momencie patrzy nawet na własne trójwymiarowe odbicie, które powstaje przed nim ze specjalnego arkusza. Celem załoganta Prometeusza jest skontaktować się z przewodnikiem – co oczywiście przywołuje na myśl *Boską komedię*. Znaleźć też musi wewnętrzny krąg tego swobodnego futurystycznego panopticonu. W przestrzeni, w której blask i chaos sztucznych światel wygasa gwiazdy, Bregg z trudem znajduje optyczne punkty zawieszenia.

IV 3. Zwierciadlane misteria

Jednym z bardziej oryginalnych ujęć człowieka wobec własnego lustrzanego oblicza jest to, które wykreowane zostało prawie w finale *Niezwycięzonego*. Rohan, szukając swoich towarzyszy w skrajnie nieprzyjaznych górskich warunkach, musi liczyć się z zagrożeniem życia w sytuacji pojawienia się czarnej chmury metalowych owadów. Wiadomo, że mogą one – poprzez wywołanie specjalnego pola magnetycznego - spowodować całkowitą amnezję i infantylną bezradność. Swoicie resetują umysł. Z martwymi mieszkańcami Regis III Rohan spotyka się bezpośrednio trzykrotnie. Za pierwszym razem – w czasie walki – ocala siebie przypadkowo.

Drugie spotkanie – już w trakcie opisanych wyżej poszukiwań – to eksperyment, w którym udaje się potwierdzić hipotezę pozwalającą przetrwać. Trzecie spotkanie ma już charakter wtajemniczenia i przypomina bardzo kontakt z oceanem solaryjskim. W czasie tego niesamowitego kontaktu z czarną chmurą jest moment, który daje dużo do myślenia:

„A tymczasem owe lustra powietrzne pod pułapem chmury falowały i rozprężały się; aż naraz ujrzał olbrzymią, sięgającą szczytem głowy mroków, postać ludzką, która patrzała nań nieruchomo, chociaż sam obraz drgał i tańczył bezustannie, jakby wciąż gasnący i wciąż na nowo wzniecany tajemniczym rytmem. I znów upłynęły sekundy, zanim poznał w nim własne odbicie, zawieszone w pustce między bocznymi zwisami chmury.”

Podobnie jak w powyższym przykładzie wygląda kontakt z obcym w *Solaris*. W zakończeniu powieści Kris postanawia stanąć „oko w oko” z oceanem. W spotkaniu tym przeważa język wizualny, niewerbalny. Ocean w pewien sposób też odbija zachowania Kelvina, przez moment staje się negatywowym lustrem:

„Wyglądało to, jak gdyby z oceanu wyrósł ciągły kwiat, którego kielich otoczył moje palce, stając się dokładnym, choć nie dotykającym ich negatywem. Cofnąłem się. Łodyga zadrżała i jakby niechętnie wróciła w dół, elastyczna, chwiejna, niepewna, fala wezbrała wciągając ją w siebie i znikła za krawędzią brzegu.”

A może jednak ocean to gigantyczne lustro odbijające ludzkie kompleksy? Kelvin, rozważając powrót do domu na Ziemię stwierdza: „utonę w ludziach”. Czyż nie następuje tu metonimiczne przerzucenie właściwości oceanu na człowieczeństwo? Badając ocean, solaryści badają samych siebie. Harey niekiedy wydaje się wychodzić z lustrzanego odbicia, jest więc może projekcją Krisa:

„Za rozpłomienionymi szybami rodził się martwy, błękitny upał. Osłaniając oczy ręką poszukałem okularów. Leżały na stole. Ukląknę na łóżku, nałożyłem je i zobaczyłem je; odbicie w lustrze. Oczekiwała czegoś.”

Założenie okularów wygląda jak założenie fantomatycznego urządzenia, jest rodzajem filtru pomiędzy światłem słońca, a sztucznym światłem stacji. W tym przypadku naturalne światło słoneczne nabiera raczej cech pejoratywnych, odstrasza, oślepia, wpisuje się w kategorię światła, o której wspominali ojcowie pustyni – światła demonicznego, jawiącego się jako tzw. demon południa.³⁶⁶

³⁶⁶Ciekawą rozmowę na temat światła w kulturze przeprowadzono na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia w audycji Klub Trójki. Dźwiękowy zapis tej rozmowy znaleźć można na stronie:

Zwierciadlana multiplikacja rzeczywistości następuje też we wnętrzach szybu na Edenie. Bohaterowie dostają się do wnętrza góry (jeden z ulubionych motywów przestrzennych Lema), gdzie napotykają na labirynt dziwnych zdeformowanych form biologicznych. Z jednej strony tworzenie makabreskowych dziwadeł potęguje efekt strachu, z drugiej – dobrze wpisuje się w repertuar różnie modyfikowanych labiryntów Lema.

„Koordynator zapalił szerokokątny reflektor obok kierownicy i uniósłszy jego wylot, wodził nim wkoło – Strumień blasku, słabnąc u końca drogi, przejechał, jak po szczeblach, po białych, klatkowatych tworach, które, wyrwane z mroku, zajarzyły się kościanym blaskiem i znikły, zarazem tysiące lustrzanych odbić uderzyły ich w twarz oślepiającymi łyśnięciami.

(...)

Niezliczone szpalery białeły pozamykane jak gdyby w szklanych jajach, kołując wielopiętrowymi spiralami, coraz dalej i wyżej, tysiące pęcherzastych ścianek powielają i rozszczepiały blask, tak że niepodobna było odróżnić rzeczywistych kształtów od ich zwierciadlanych odbić.”

Przywołaliśmy dłuższy fragment, ponieważ mieści on te cechy, które stanowią wyróżnik stylu Lema. Sztuczne światło, podlegając słownictwu deiktycznemu (wkoło, u końca, coraz dalej i wyżej) buduje tajemnicę nieznanej przestrzeni i struktur (klatkowane twory, szpalery, szklane jaja, pęcherzaste ścianki, strumień blasku, wielopiętrowe spirale). Całość wrażen zostaje dodatkowo zwielokrotniona lustrzanymi efektami i opisem charakteru światła („wyrwane z mroku, zajarzyły się kościanym blaskiem i znikły”, tysiące lustrzanych odbić, oślepiające łyśnienia, powielanie i rozszczepianie blasku, zwierciadlane odbicia).

Podobną strukturę przestrzeni do wyżej zaprezentowanej odnaleźć można też w *Pamiętniku...* Labirynt, światło i lustro konstytuują wizualność sceny, poza tym znajdują się tu zaklatkowane twory – w tym przypadku ludzkie dłonie:

„Ujrzałem się jakby w odnodze wielkiego muzeum. W półmroku, nad woskowaną posadzką, stały rzędem długie, oszklone witryny, buchające światłem. Uliczka, jaką tworzyły, zakręcała, lecz plamy blasku na ciemnych ścianach świadczyły, że biegnie dalej. Za szybami leżały dłonie, same dłonie, ucięte u przegubów, na przezroczystych półkach, najczęściej po dwie, naturalnej wielkości i barwy, może zbyt naturalnej, bo udana była nie tylko matowość skóry i połysk paznokci, ale i włoski na grzbietach. Zastygłe w niewyobrażalnej wielkości póz, stanowiły jakby znieruchomiałe raz na zawsze role odgrywającego się za szkłem martwego teatru.”

No i znów lustrzane odbicie:

„Naraz z ciemności wynurzył się pędzący wprost na mnie człowiek z łopocącymi łatami światła i cieni na czole, na twarzy, z gębą otwartą jak do histerycznego krzyku, bez oczu, w ostatniej chwili zdołałem się zatrzymać, uderzając rękami o zimną, gładką, pionową taflę lustra.”

W labiryncie korytarzy i światła futurystycznego dworca w *Powrocie z gwiazd* Lem potęguje wrażenie zgubienia bohatera podobnie jak w wyżej przytoczonym fragmencie:

„Byłem już prawie pewny, że nie trafię tędy do wyjścia i (oceniłem to po trwaniu jazdy w górę) że znajduję się w napowietrznej części dworca, wciąż jednak zachowywałem ten sam kierunek. Niespodziana pustka, płyty malinowych okładzin z iskrzącymi się gwiazdkami, szeregi drzwi. Najbliższe były nie domknięte. Zajrzałem do środka. Jakiś wielki, barczysty człowiek zrobił w tej chwili to samo z przeciwnej strony. Ja sam w całościennym lustrze.”

Bregg – podobnie jak bohater *Pamiętnika...* wśród wielu drzwi spotyka te prowadzące do toalety i napotyka na własne odbicie. Później w hotelu także przed lustrem przybysz uświadamia sobie jak bardzo nie pasuje do zastanej rzeczywistości. Wprawdzie pod lustrem nie pojawia się nagle brzytwa, tak jak w *Pamiętniku*, ale nie zmniejsza to alienacji człowieka, który czuje się jak „neandertalczyk przyprowadzony do miasta.” Chyba najbardziej niespotykanego spotkania z lustrzanym odbiciem doświadcza Bregg w Pałacu Merlina:

„Znaleźliśmy się w pokoju niezbyt wielkim, bardzo wysokim, o jednej ścianie lustrzanej od stropu po kamienną podłogę z czarnych i białych taflí. Wrażenie było takie, jakby pokój, dwa razy większy niż w rzeczywistości, zawierał w sobie sześcioro ludzi stojących na kamiennej szachownicy. (...) Naraz moje odbicie spojrzało na mnie. Ten ruch nie był odzwierciedleniem mojego. Zastygłem, a tamten, wielki, barczysty, powoli popatrzał najpierw na ciemnowłosą kobietę, potem na jej towarzysza — żadne z nas nie poruszało się i tylko odbicia, usamodzielnione w jakiś niepojęty sposób, ożyły i rozegrały między sobą milczącą scenę.”

Tutaj oczywiście w grę wchodzi prawdopodobnie eksperymenty fantomatyczne. Atmosfera klaustrofobiczności lustrzanych sal unosząca się nad wieloma tekstami Lema skłania do podobnej refleksji, do której doszedł Juliusz Słowacki. Poeta, zastanawiając się nad rzeczywistością użył metafory gobelinu. Człowiek widzi jedynie zewnętrzny efekt wizualny, nie dostrzega „szwów rzeczywistości”. Lustra zamykają człowieka w fantazmatycznej rzeczywistości. Każąc spoglądać w samego siebie jednocześnie oszukują, bo celowo odwodzą od poznania tajemnicy, czegoś, co jest za lustrem. Wymuszają, aby widzieć konstrukcję, a nie strukturę. U Lema

zwierciadła ewokują dodatkowo poczucie obserwacji i inwigilacji, to oczy lub okna dla tego świata, który nas kontroluje, choć najczęściej nie wyraża tego Lem wprost. Jeśli spojrzeć na tych wszystkich bohaterów, którzy stają u Lema przed lustrami przychodzi na myśl znów Corcoran ze swoimi skrzyniami. To chyba najbardziej pojemny model przestrzenny i problemowy jednocześnie. Brnąc konsekwentnie w analizie metafory skrzyń, można by rzec, że lustro to wnętrze skrzyń. Zwierciadło utrzymuje jedynie, a nawet zwielokrotnia złudę zmysłów. Corcoran twierdził:

„Bo nasze mózgi - uważaj pan! - podłączone są, że tak powiem, do świata zewnętrznego – za pośrednictwem zmysłowych odbiorników: oczu, uszu, nosa, skóry i tak dalej.

(...)

Skąd wiemy o tym, że mamy ciało takie, a nie inne, taką właśnie twarz, że stoimy, że trzymamy w ręku książkę, że pachną kwiaty? Stąd, że pewne bodźce działają na nasze zmysły i nerwami płyną do mózgu podniety.”

Odbicia luster powodują, że wszelka myśl, spojrzenie i gest próbujący przebić rzeczywistość wraca do podmiotu, każąc mu egzystować w panoptikalnym *theatrum mundi*. Nie sposób zobaczyć strażnika po drugiej stronie. Wprawdzie w *Pamiętniku* lustro okazuje się w efekcie wyjściem z koszmarnego muzeum; jednak jak w kreacjonistycznych wizjach Kafki bohater trafia nagle do pomieszczenia, którego się nie spodziewał, do przestrzeni za lustrem, w którym każe mu się podpisać obciążające go zeznania. Krótco potem znajduje nawet wyjście z labiryntu, jednak i tak wraca przed lustro, do swej zanurzeniowej paranoi.³⁶⁷

Gmach ukryty w Górze św. Jana to panopticon labiryntowy zwielokrotniony. Dokonajmy jeszcze powieściowego rekonesansu i wskażmy, które fragmenty dobitnie świadczą o zastosowaniu takiego modelu kreacji przestrzeni. Już prawie na samym początku bohater odczuwa niemą obecność jakichś obserwatorów, czuje się podobnie jak obserwowany przez ocean Kris Kelvin.

„Była to sala isticie tronowa, ale i żałobna zarazem - ściany okrywał kunsztownie sfałdowany kir, na czarnych sznurach zwisały z wysoka lustra najcięższego kalibru - ciężkie owale weneckiego szkła, półślepe, ponure zwierciadła z rozproszoną ołowiem rtęcią, spijającej całe światło otoczenia.”

367Dla Janeta Murraya „zanurzenie” to uczucie bycia otoczonym przez inne rzeczywistości, które przejmują nasz aparat percepcyjny. Por.: *Perfect panopticon: Rainer Werner Fassbinder's „Welt am Draht”* - na stronie: www.muse.jhu.edu/journals/sff/summary/v0002/22.leitner.html, dostęp z dnia 11 sierpnia 2013 roku.

Użycie przymiotnika „półślepe” może sugerować, że chodzi Lemowi o lustra fenickie służące do obserwacji przy jednoczesnym zapewnieniu niewidoczności.

Pisarz często w swych opisach wykorzystuje także barwę rtęci, bowiem umożliwia ona powstawanie różnych efektów świetlnych, łącznie ze skupieniem światła w sobie. Dla porównania kilka fragmentów *Solaris*. Warto zwrócić szczególną uwagę na grę światła i kolorów szczególnie w drugim fragmencie:

„Nim zdążyłem się odezwać, krótkie uderzenie przywróciło zasobnikowi pionową pozycję, w przezierniku roziskrzył się rtęciowym światłem sfalowany, aż po dymny horyzont, ocean.

(...)

Czarny ogrom oceanu i puste niebo nad nim wypełniała wówczas oślepiająca swą gwałtownością walka kolorów twardych, metalicznie rozżarzonych, łyskających jadowitą zielenią — ze stłumionymi, głuchymi płomieniami purpury, a sam ocean przerzynały odbłaski dwu przeciwstawnych tarcz, dwu gwałtownych ognisk, rtęciowego i szkarłatnego; trzeba było wówczas najmniejszego obłoku w zenicie, aby światła spływające wraz z ciężką pianą po skosach fal wzbogaciły się o nieprawdopodobne, tęczowe migotania.

(...)

Ten oczywisty znak końca dostrzeżonej symetriady, w połowie gorejąc krwawo, w drugiej jaśniejąc jak słup rtęci, rozrósł się w dwubarwne drzewo.

(...)

Kiedy niebawem weszło słońce, pusta, martwa płaszczyzna, ledwo zaznaczona zmarszczkami fal posyłających rtęciowe łyśnięcia w okna Stacji, rozpościerała się znowu we wszystkich kierunkach.”

I jeszcze zdanie z *Niezwykłego*:

„Chmura, która dostała się w promień odrzutu, rozsrebrzyła się wybuchem rtęci.”

Ciekawe studium kolorów u Lema i problemów translatorskich przynosi tekst Elżbiety Skibińskiej z książki *Lem i tłumacze*.³⁶⁸ Podobnie jak rtęć także opal umożliwia grę światła. Astronauci odlatujący z Edenu zwracają uwagę – patrząc w ekran – że planeta Eden przypomina kroplę opalu i daje niespotykany wśród planet blask. Kojarzy się to z czystością, co zbliża z kolei do pojęcia *claritas* – blasku i lśnienia – utożsamianych z kategorią piękna.³⁶⁹ Dopiero wysokość i pośrednictwo ekranu zmieniły odbiór planety, na której przecież dokonuje się okrutnej – z ludzkiego punktu widzenia – inżynierii biologicznej.

368E. Skibińska, *Kolory Solaris we francuskim przekładzie*, w: *Lem i tłumacze*, pod red. E. Skibińskiej i J. Rzeszutnika, Kraków 2010, s. 179-191.

369Por. U. Eco, *Światło i barwa w średniowieczu*, w: Tenże, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 102.

Obcy w *Edenie*, w pewnym sensie ocean w *Solaris* oraz czarna chmura w *Niezwykłym* – wszystkie te formy obcości niejako każą człowiekowi spojrzeć najpierw na swoje odbicie. Po co? Aby zrozumieć, że kosmiczna eksploracja i technologiczny rozwój ludzkości powinny zedrzeć przede wszystkim fałsz antropocentryzmu. Ogrom luster, które pojawiają się na kartach powieści Lema każą też spojrzeć na świat jako na teatr w myśl słów Genneta: „Świat i teatr mają budowę lustrzaną. Jest ciągiem odbić, różnych i zawsze takich samych.”³⁷⁰

Zarówno Kelvin jak i Rohan doświadczają swoistego misterium, które każe im przewartościować nagle sposób myślenia, doprowadza nawet do zafascynowania pięknem obcej formy. I trudno tu nawet powiedzieć formy życia w rozumieniu biologicznym. W tym kontekście dokonuje humanistycznego zwrotu, staje się posthumanistą. Chwila lustrzanej kontemplacji uzmysławia jeszcze jedno. Największym wrogiem człowieka, jednocześnie jego panoptikalnym nadzorcą jest on sam. Czarna chmura *de facto* nie zabija – powoduje jedynie sprowadzenie człowieka do stadium dziecka, jak powiedziałby Gombrowicz dokonuje procesu infantylizacji. Niestety dorośli zamienieni nagle w dzieci sami zaczynają do siebie strzelać. Używają antymaterii i anihilatorów, są w stanie nawet doprowadzić do armagedonu jak w *Fiasku*. Rohan zostaje przez chmurę „ocalony”, w czasie wędrówki prawdziwe zagrożenie nie pojawia się ze strony „obcych”, ale w chwili, kiedy Rohan dostaje się w sferę działania promieniowania wywołanego atakiem przysłanego tu wcześniej Cyklopa.

IV 4. Ruch dośrodkowy

Panopticon koncentrycznie modeluje przestrzeń, jednocześnie też widzi i więzi. Podobne założenia widać w większości powieści Lema. Często, śledząc na przykład trajektorię bohatera, odnosi się wrażenie, że przypomina ona bieg po bieżni z wyznaczonymi torami – ruch rozpoczyna się po zewnętrznej, by po kolejnych etapach – okrążeniach przenosić się na coraz bardziej wewnętrzne tory. Podobne modele zyskują u Lema rozmaite metafory. Dla przykładu w *Fiasku* znajdziemy taki fragment:

„Podobnie jak środek cebuli otacza warstwami miąższ, widoczny na przekroju niby słoje drzewa, tak kollapsar w rezonansie otacza się giętym grawitacją czasem, a raczej zawiłym uwarstwieniem czasoprzestrzeni.”

370J. Kłosowicz, *Na „Balkonie”*, „Literatura” nr 6, 1972/03/23. Artykuł ze strony: jerzygrzegorzewski.pl/artukul=na-balkonie. Dostęp z dnia 11 sierpnia 2013.

Taką wirtualną strukturę przybiera docieranie do prawdy, wypełnianie rozmaitych misji, tak też – analogicznie - zbudowane są postacie obcych. Żeby nie być gołosłownym warto przypomnieć budowę dubelta, sławetnych kurdli, Kwintan, mechanicznych insektów na Regis III, czy też wspomnianej mechanicznej modliszki z *Maski*.

Anegdotycznym i kwintesencjonalnym oddaniem konstrukcji przestrzennoobrazowych, o których piszemy jest koncept bajki *Biała śmierć*. Lem przedstawia w niej Aragenę, na której wybudowano państwo zbudowane do środka. Na lądzie nie ruszono „choćby najmniejszego kamyka”. Głazy z eksploracji wnętrza wyrzucono w próżnię, dzięki czemu utworzono – co ważne – zewnętrzny krąg. W środku, pod lądami domy budowano dachami w kierunku jądra, w efekcie centrum planety otoczone zostało kopulastymi lustrami. W jądrze przechowywano czarny kryształ zawierający pamięć powstania ludu. W bajce pojawia się także motyw znany ze starożytnego eposu – koń trojański, tu w postaci obcego statku, który spadł na skorupę. Nie przez przypadek chyba Lem przyrównuje go do kielicha. Kojarzy się to z Graalem. Jerzy Jarzębski pisze, że motyw ten funkcjonuje u Lema dość często.³⁷¹ Statek zostaje zabrany do wnętrza planety, po czym Enteryci (*nomen omen*) – w głównej pustelni badawczej - starają się dostać do jego wnętrza. Niczego nie znajdują. W statku jest jednak śmiertcionośna broń – pleśń (motyw znów antycypowany już w *Ogrodzie ciemności*), która z czasem sprowadza zagładę na lud Arageny. U Lema katastrofisty odkrycie prawdy, dotarcie do źródła, nasiona – niesie zgubę. W najlepszym razie obojętność lub agresję. Podobny schemat znajdujemy w *Niezwykłym*: po przedstawieniu koncepcji Laudy i odkryciu budowy mechanicznych owadów budujących czarne chmury, których istotę starała się zgłębić załoga krążownika okazuje się, że pojedyncze „owady” są całkowicie niegroźne – podobnie jak izolowany zarodek pleśni. Groźne stają się wtedy, gdy zaczynają się łączyć. Dowiadujemy się, że insekty te mają też, bo jakże by inaczej, szkatułkową budowę:

„Twory te, o dokładnej troistej symetrii, przypominające kształtem literę Y (...) mieściły w swoim wnętrzu mikroskopijną, a zawsze taką samą konstrukcję.”

371 J. Jarzębski, *Przygody Rycerzy św. Kontaktu*, w: Tenże, *Wszechświat Lema*, dz. cyt., s. 210. Najczęściej chyba słowo to pada w *Fiasku* i jest oznaczeniem portu.

IV 5. Strażnik panopticonu

Widzenie – to kluczowe słowo przy omawianych porównaniach i interpretacjach. Ważne jest kto widzi, jak widzi oraz pytanie czy w ogóle ktoś widzi, wizualizuje.³⁷² Problem ten eksponowany jest w *Kongresie futurologicznym*, szczególnie na końcu opowiadania. Kiedy po zażyciu ocykanów różnej generacji rzeczywistość zdziera przed Tichym kolejne przesłony i okazuje się, że utopia zamienia się w dystopię, znany podróżnik zastanawia się, czy istnieje konstruktor globalnego psychemicznego fałszu.

„Ściskając w rękę framugę, patrzałem w perspektywę ulicy, z jej ruchem, cwałem, krzepą, jako jedyny świadek, jedyna para oczu widzących — czy na pewno jedyna para oczu widzących — czy na pewno jedyna? Okrucieństwo tego spektaklu zdawało się domagać innego obserwatora, jego twórcy, bo, nie ujmując niczego tym rodzajowym scenkom, nadawałby im sens jako patron błęgiego strupieszenia, więc makabryczny — ale jakiś.”

Przypomina to poszukiwania Architekta w *Matriksie* Wachowskich. Do nielicznych „widzących” należy też z pewnością Hal Bregg w *Powrocie*. Jest anachronicznym, bo posiadającym wojenne cnoty astronautą z przeszłości. Też zastanawia się, kto odpowiada za proces betryzacji i co lub kto wywołał tak diametralne zmiany społeczne. W *Kongresie* odpowiedzialnym okazuje się Symington, który określa siebie jako jedynego – poza Tichym – widzącego. Wypełnia funkcję strażnika panopticonu. Siedząc na piątym lub szóstym piętrze swojej strażnicy (tak samo wysoki jest panopticon na projekcie Bentham’a z 1791 roku!) - widzi wszystko, ale nikt nie widzi jego. Podkreślają to dodatkowo jego czarne okulary. Funkcję fenickich luster z panopticonu pełnią psychemiczne halucynacje. Symington to w jakimś sensie wcielenie Corcorana patrzącego na swoje skrzynie, instancji projektującej trasę bohatera *Pamiętnika*, czy obserwatora w *Solaris* (choć w tym przypadku zasadne jest pytanie kto kogo tak naprawdę obserwuje?). Analiza aspektu widzenia w *Kongresie* doprowadza do konstatacji Paula Virillo:

„Wytwarzanie widzenia bez patrzenia samo stanowi jedynie reprodukcję intensywnej ślepoty, ślepoty, która staje się nową i ostatnią formą industrializacji: industrializacji braku spojrzenia.”³⁷³

372 Wizualizowanie egzystencji jest „wyjątkową, strukturalną właściwością ponowoczesności”: Por.: Ł. Zaremba, *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, recenzja: Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, London 2011.

373 K. Chmielnicki, *Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową” i „globalną” kulturą wizualną*, „Przegląd kulturoznawczy” 2007 nr 3, s. 110.

Oczywiście myśl Virilio w macierzystym kontekście należałoby odnieść do dominacji maszyn widzenia, do faktu, że człowiek coraz częściej myśli np. kategorią kadru fotograficznego, ale z powodzeniem rozciągnąć ją można także na świat zaprezentowany w *Kongresie*. W społeczeństwie przyszłości wszyscy widzą przecież wykreowany przez maskony świat, a jednak nikt naprawdę nie patrzy, gdyż realnie ma zmysły niejako odłączone. Tichy jako jedyny próbuje dokonywać prób „wyczucia” prawdy. Taka próba właśnie buduje podstawową dla wspomnianego już reżysera Marcina Gładycha interpretację panopticonu. Dla twórcy filmowego panopticon to konfiguracja ludzkiej podmiotowości zmuszonej do dokonywania rozstrzygnięć i negocjacji pomiędzy tym co rzeczywiste, a co wirtualne.³⁷⁴

Najbardziej chronionym punktem więzienia Benthama jest strażnica, jej niezależność i bezpieczeństwo – co dość oczywiste – nadaje sens funkcji kompleksu. Czy będzie to strażnik, władca czy drogocenny przedmiot – w wielu konstrukcjach fabularnych, aby do niego dojść trzeba pokonać szereg niebezpieczeństw. Do jądra ciemności dociera bohater powieści czytanej przez Marka Tempe – wskrzeszonego Pirxa w *Fiasku*. Lektura zaproponowana przez Gerberta opowiada o losach wyprawy mającej na celu dotarcie do centrum potężnej kolonii termitów. Podróż, w finale której pozostają dwaj uczestnicy – główny bohater i jego czarnoskóry pomocnik przedziera się przez coraz gęściej rozmieszczone kopce owadów (podobna scena z Sekułowskim i Trzynieckim pojawia się już w *Szpitalu Przemienienia*). Konstrukcje są coraz wyższe, z czasem przedzieranie się wśród nich przypomina podróż przez labirynt. To typowe dla Lema – labiryntowe struktury są w większości powieści autora *Filozofii przypadku*. Finał podróży? Podróżnicy docierają do czarnego kopca – różniącego się od innych. Niszczą go.

„(...) Mój panie, rozwalilem ten kopiec. Była tam najpierw warstwa włókien, cienkiego przedziwa niezwykle gładkości i mocy. We wnętrzu — centralna komora, otoczona grubą warstwą termitów. (...). Wydobylem ów przedmiot z komory, zamknąłem w kasetce z blachy stalowej i natychmiast razem z moim Uagadu ruszyłem w drogę powrotną. (...)

Na pierwszym postoju uważnie obejrzałem tę rzecz porwaną z czarnego kopca. Kiedy oczyściłem ją z nalotów, ukazała się idealnie regularna kula z substancji ciężkiej, przejrzystej jak szkło, ale nieporównanie silniej załamującej światło.”

Tajemnicza kula zamknięta w sejfie ginie, ulatnia się jak kamfora. Lem demaskuje ludzką, dość paradoksalną ułomność – człowiek nie może przestać doszukiwać się celowości, kierując się logiką oczekuje zawsze sensu percypowanego i rozumianego z przyjęciem antropologicznej perspektywy.

³⁷⁴Tamże, s. 108.

Tymczasem inność, którą odkrywa pod warstwami innych sensów, innej materii, innej rzeczywistości jest całkowicie niezrozumiała, oderwana od ludzkich intelektualnych schematów. A może przezroczysta kula oznacza po prostu, że żadnego sensu człowiek nigdy znaleźć nie może, że na końcu wszelkich działań, jak w *Dziewczynie* Leśmiana pozostaje egzystencjalna pustka? Może w centralnej strażnicy, jadrze ciemności osłoniętym weneckimi lustrami nikogo tak naprawdę nie ma, a człowiek jest jedynie niewolnikiem własnych atawizmów, niezaspokojonej ciekawości i przynoszącej w istocie zgubę transgresyjności? W najlepszym wypadku szklana kula – metafora sensu ostatecznego jest osobnym światem, do którego człowiek nie ma wstępu. Realizowałyby się w takim kontekście model poliwersum, wedle którego różne światy egzystują obok siebie jak mydlane bańki.³⁷⁵ Czytając do końca *Fiasko* łatwo zauważyć, że historia o wyprawie do centrum państwa termitów funkcjonuje jako antycypacja finału powieści, w której Tempe, poszukując cywilizacji na Kwincie staje przed dziwnie wyglądającymi kurhanami. Niewiele zastanawiając się, niszczy kopiec, myśląc, że znajdzie tam żywą istotę.

„Zamachnął się trzymanym oburącz biometrem i uderzył w chropawą skorupę, kuł ją i kuł, aż pękła i z rozrywu buchnął żółtobiały kurz jak z purchawki — ukazując nie ślepie istoty skrytych w wewnętrznej komorze, lecz lite powierzchnie głęboko zięjącego rozcięcia z tysięcznymi drobnymi porami — jak rozwalony siekierą na dwoje chlebowy bochen z ciągliwą surowizną zakalcowatego ciasta w środku.”

I na nic zdaje się to, że biosensor Pirxa-Parvisa pokazuje, że ma do czynienia z tworam i żywymi. Jego wyobraźnia, staje się jego wrogiem. Oczekuje istoty antropomorfizowanej, dlatego zawiedziony, instynktownie wpada w gniew. Do tytułowego fiaska przyczynia się emocjonalny afekt i paroksyzm. Lem również i teraz sięga po utarty chwyt – w zakończeniu powieści używa symbolu światła. Jest to światło niszczące – Hermes otwiera ogień. Wschodzące słońce nie jest już złotem i bielą jak w *Powrocie z gwiazd*. To słońce laserowe. Nie załamuje się we łzach, ale - wywołując termiczny udar, od którego znika woda, przynosi jedynie śmierć.

375T. Fijałkowski, *Świat na krawędzi*, Kraków 2000, s. 75.

Rozdział V

ŚWIAT NA KRAWĘDZI

V 1. Światła snu

Oniryczny charakter u Lema ma przestrzeń np.: narkotyczna, fantomatyczna, będąca technologicznie wyprodukowanym solipsyzmem, czy też poddana sensorycznej derywacji i restytucji pod wpływem programu symulacyjnego. Tych ostatnich określeń używa Lem w opowiadaniu *Materac*.³⁷⁶ Wydaje się, że za kreację takich światów odpowiada ten sam model wyobrażeniowy, który służył do zbudowania przestrzeni koncentrycznej kumulującej się niejako albo wokół środka hipotetycznego panopticonu, „świętych słupów” i każdego innego modelu opartego na kontraście wnętrza i zewnętrza.

Przy światach będących wytworem symulacyjnej technologii, halucynacji bądź po prostu snu intrygującą, acz chyba jednoznacznie nierozstrzygalną kwestią pozostaje określenie rodzaju światła. Skoro śnimy o słońcu, to czy mamy do czynienia z blaskiem naturalnym czy sztucznym? Nawet przebywając na jawie widzimy przecież w jakiś sposób zniekształconą rzeczywistość. Lem już w *Summie* zastanawiał się nad różnymi eksperymentami technicznymi projektującymi przed człowiekiem, albo raczej w człowieku doskonałe imitacje świata. Projektował np. „antyoko” rodzaj okularu, który w ciągu dnia zapisywałby dane odbierane okiem naturalnym, aby później wytwarzać imitacje rzeczywistości:

„Kiedy więc nasz człowiek spoczywa w mroku, a wszystkimi jego nerwami domózkowo biegną serie bodźców, zupełnie takich samych jak te, które biegły nimi, gdy siedział na werandzie z różą, znajdzie się, subiektywnie, w tamtej sytuacji. Będzie widział niebo, różę we własnej ręce, w głębi za werandą ogród, trawniki, bawiące się dzieci itp.”

Nad różnymi fenomenami widzenia i ślepoty zastanawia się też Lem w aspekcie biologicznym. W wywiadzie z Fiałkowskim zdradza swoje fascynacje:

„Co do ślepoty: mówiło się o zastąpieniu siatkówki przez urządzenia w rodzaju siatki z, mówiąc grubo, drucikami. Chodziło o bezpośrednie drażnienie kory mózgowej w okolicy potylicznej. W takim wypadku o żadnym czytaniu nie ma mowy, choć można odróżnić światło od ciemności, ale byłoby to postrzeganie pozawizualne.

— „Trzecie oko”?

— Raczej nie to; w mózgu mamy jakby kolejne stacje widzenia. Siatkówki obojga oczu to są właściwie części mózgu, nie tylko ontogenetycznie, płodowo należą do mózgu. Potem one się krzyżują w tak zwane *chiasma opticum* i przy wzgórkach czworaczych dochodzi po raz pierwszy do widzenia, jeszcze

376S. Lem, *Materac*, w: Tenże, *Maska, Dzieła*, tom XXIX, Kraków 2010, s. 333.

nieświadomego. Jeśli ktoś cierpi na ślepotę korową, można mu rzucić piłkę i on ją chwyci, choć sam nie wie, jak to robi. Nie można powiedzieć, że ten ktoś widzi świadomie — ale coś w jego mózgu widzi.”³⁷⁷

Jak tego typu zainteresowania odzwierciedliły się w przestrzeni literackiej? Powstały różne wersje światów, których nie można być pewnym, których status istnienia jest lub może być zakłócony. W *Kongresie futurologicznym*, który zaliczyć można do gatunku *inner space*³⁷⁸ - sprawa jest oczywista – świat przyszłości tam ukazany, hibernacja i odkrycie psychemicznego fałszerstwa rozgrywa się w sferze onirycznej. Powstaje jednak pytanie, kiedy tak naprawdę bohater zasypia – czy dopiero wtedy, gdy już znajdzie się w ciemności podziemi Hiltona, czy wcześniej? Zwróćmy uwagę na pewną prawidłowość, którą dostrzec można zarówno w *Kongresie* jak i *Solaris*. Często skondensowanie akcji następuje po sytuacji, w której na chwilę gaśnie światło, bohater pozostaje sam i na chwilę zapada w drzemkę. Porównajmy dwa fragmenty – z *Solaris* i *Kongresu*, oczywiście nad pierwszym z nich, co wiadome unosi się żywioł groteski:

„Usiadłem na metalowym krześle pośrodku pustej przestrzeni, z dala od wszystkich rzeczy. Chciałem być sam. Z zadowoleniem stwierdziłem, że mam jeszcze ponad pół godziny czasu; trudno, skrupulatność w przestrzeganiu wszelkich, wszystko jedno: ważnych czy nieistotnych zobowiązań jest moją naturą. Wskazówki na dwudziestoczworgodzinnej tarczy zegara stały na siódmej. Słońce zachodziło. (...)

Zamknąłem oczy. Panowała zupełna cisza, jeśli nie liczyć rozlegającego się w regularnych odstępach czasu miaukania rur. Woda cykała cicho w łazience, kapiąc na porcelanę. (...) Drgnąłem, bo zapaliło się światło. Oczywiście, fotokomórka, wrażliwa na zapadający zmierzch. Pełen byłem oczekiwania, napięcie narastało do tego stopnia, że w końcu nie chciałem mieć za sobą pustej przestrzeni.”

Jeśli chodzi o sytuację w drugim fragmencie dzieje rozgrywa się ona już po przybyciu na stację i po spotkaniu ze Snautem. Ta chwilowa kontemplacja - „z dala od wszystkich rzeczy” być może, biorąc pod uwagę tylko jedną wersję interpretacyjną *Solaris* – jest momentem, kiedy zaczynają być niejako skanowane wspomnienia Kelvina. Zapada zmrok, po pewnym czasie światło naturalne ustępuje miejsce światłu sztucznemu. Kapanie wody (Kelvin, co symboliczne chwilę wcześniej wziął prysznic) w takich warunkach jest hipnotyczne. Zamknięcie oczu to jakaś transgresja, od tego momentu tak naprawdę Kelvin zacznie zmagać się z samym sobą, to miejsce inicjacji. Punkt kluczowy wyznaczający dalsze perypetie. Przy pewnych założeniach interpretacyjnych można też przyjąć, że od tego momentu nad powieścią unosi się duch oniryzmu i działania fantazmatów - „Gdy rozum śpi,

377T. Fiałkowski, dz. cyt., s. 100.

378Klasyfikację taką sugerowałby dokonany przez D. Oramus podział. *Inner space* to literatura o kosmosie wewnętrznym, symulakrach, o świecie, który jest fikcją. Por. D. Oramus, dz. cyt. s. 168.

budzą się demony”. Połączenie wody i mroku jako motywów towarzyszących pojawieniu się istot z innej sfery mieści się w topice romantycznej. Antropologia kulturowa ukazuje, że sobowtór – jako najpierwotniejszy obraz istoty ludzkiej – rozpoznawany jest przez człowieka w swym odbiciu w lustrze wody i we własnym cieniu, pojawiającym się w halucynacjach bądź śnie.³⁷⁹

Jest jeszcze jeden ciekawy szczegół, który umożliwia podbudowanie klarującej się hipotezy. Chwilę przed tym, jak Kelvin odpoczywa – przebiera się (także teatralny gest, zapowiadający jakąś zmianę) i przypadkowo znajduje w notatniku klucz od swojego ziemskiego mieszkania.³⁸⁰ Przedmiot ten w jakiś sposób łączy ziemskie wspomnienia z wyobraźnią kształtującą się na *Solaris*, jako symbol jednocześnie otwiera, daje dostęp do ziemskich kompleksów, z drugiej strony ogranicza, bo nie pozwala się oderwać od traumy, która rozegrała się w życiu Kelvina – wiadomo przecież, że Harey popełniła samobójstwo.³⁸¹

Gaston Bachelard otwiera jedną ze swych książek słowami: „Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień”.³⁸² Klucz – przedmiot nierozzerwalnie związany z kategoriami otwartości i zamknięcia, wnętrza i zewnątrz pojawia się jeszcze w *Solaris* kilkakrotnie, m.in. wtedy gdy Sartorius zatrząskuje przed Kelvinem drzwiami, chroniąc wiedzę o swoich „gościach”. Ważniejszy chyba jest jednak fragment, gdy Kelvin próbuje pozbyć się Harey, zastosować jakąś formę mechanizmu wyparcia. Zamyka ją w kapsule, którą pragnie wystrzelić w przestrzeń kosmiczną, poza krawędź swojego świata.

„Dwoma ruchami wrzuciłem oba rygle do oporu i przygotowanym kluczem zacząłem dokręcać pięć śrub mocujących w wyżłobieniach pancerza. (...) Gdy dokręcałem przedostatnią śrubę, poczułem, że metalowe zastrzały, w których tkwi rakietą, zawieszona tylko na występach z trzech stron, drżą leciutko, ale pomyślałem, że to ja sam, pracując z rozmachem wielkim kluczem, rozhuśtałem niechcący stalową bryłę. (...) Odbicia światła lotniska w jego [statku – przyp. red.] polerowanej powierzchni mieniły się i drżały. (...) Dociągnąłem ostatnią śrubę trzęsącymi się rękami, cisnąłem klucz i zeskoczyłem z drabinki.”

To oczywiście nie ten sam klucz, który znalazł Kelvin w swoim pokoju, nie zmienia to jednak jego symboliki. Psycholog pragnie zamknąć coś, co wcześniej

379Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2009, hasło: sobowtór, s. 884.

380Na szczegól ten zwrócił też uwagę A. Stoff. Por.: A. Stoff, *Semantyzacja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 106.

381Ciekawie modyfikuje symbol klucza Steven Soderbergh w filmowej adaptacji *Solaris*. Retrospektywnie ukazane zostaje pierwsze spotkanie Krisa z przyszłą żoną. Dzieje się to w metrze. Kamera skupia się na detalu w dłoniach kobiety – jest nim zamek do drzwi. Interpretację sugeruje przy tym zmiana imienia bohaterki. Z Harey staje się Rheya, co jednoznacznie kojarzy się z Ziemią i boginią płodności. Kluczem do wydarzeń na *Solaris* są więc ziemskie wspomnienia.

382G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, w: Tegoż, *Wyobrażenia poetycka. wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, Warszawa 1975, s. 3.

wyzwolił, nie uwzględnia jednak, że puszkę Pandory tak naprawdę zamknąć się nie da. Harey – nawet wysłana w kosmos – nie zostanie przecież zniszczona, więcej – zostanie skopiowana. Pandora – jak wiadomo – została stworzona przez Hefajstosa. Jej materia jest glina – to twór techniczny i tylko przez zaawansowaną technologię może być unicestwiona.³⁸³

Kiedy pojawia się fantomowy sobowtór Harey, Kelvin próbuje rozpoznać, czy nie halucynuje. Początkowo nie jest jednak w stanie tego zrobić. Nie dostajemy zatem jednoznacznej odpowiedzi, jaki status ma rozgrywający się dramat. Przywołajmy cały akapit:

„Pomyślałem, że mógłbym zażyć jakieś lekarstwo, jakiś silnie działający środek, na przykład peyotl lub inny preparat, który wywołuje omamy i barwne wizje. Przeżycie takich fenomenów udowodniłoby, że to, co zażyłem, istnieje naprawdę i jest częścią materialnej, otaczającej mnie rzeczywistości. Ale i to — kontynuowałem myśl — nie byłoby pożądanym eksperymentem kluczowym, ponieważ wiedziałem, jak środek (który sam musiałem przecież wybrać) powinien działać, a zatem mogło być tak, że zarówno zażycie tego lekarstwa, jak i spowodowane przez nie efekty stanowią będą jednakowo twory mej wyobraźni.”

Dopiero uporczywe matematyczne badania zestawiające dane Sateloidu i własne pomiary udowadniają Kelvinowi, że nie jest obłąkany. Czy jest to jednak do końca przekonujące jeśli przyjąć, że możliwy jest wielopiętrowy sen? Zaraz po wykonaniu obliczeń Kelvin wypija bulion i kładzie się, nie gasząc ze zmęczenia światła. Kiedy się budzi, naprzeciw łóżka dostrzega znów Harey.

„Pierwszą moją myślą było: „jak to dobrze, że to jest taki sen, w którym się wie, że się śni”. Mimo to wolałbym, żeby znikła. Zamknąłem oczy i zacząłem życzyć sobie tego bardzo intensywnie, ale kiedy je otworzyłem, siedziała tak samo, jak przedtem.”

W jednym z wcześniejszych akapitów zacytowane zostały słowa Gastona Bachelarda dotyczące wspomnienia domu rodzinnego. Kris Kelvin przywozi ze sobą na Solaris obraz postaci, które wywarły na niego wpływ. Przez filtr tych obrazów odbiera rzeczywistość. Jest ona przez to zdeformowana i jakby nierzeczywista. Kelvin wyznaje, że Harey wypełniła go „bez rysów, bez kształtów bez twarzy”. To w gruncie rzeczy kwintesencja romantycznego uczucia, nie mającego w sobie nic ze sfery *profanum*. Z kolei twarze solarystów – niczym we śnie – przeradzają się w fizjonomie innych ukochanych przez Krisa osób. Patrząc na okładkę monografii Giessego – ojca solarystyki, Kelvin utożsamia ją z twarzą własnego ojca, tracąc jednocześnie poczucie rzeczywistości:

383O Pandorze w *Theogonii* Hezjoda w odniesieniu do *Maski* S. Lema: W. Michera, *Piękna jako bestia*, dz. cyt., s.296.

„Widziałem tylko miedzioryt na tytułowej karcie monografii, gęsto zakreskowane tło, którym artysta obwiodł jego głowę, że stała niczego nie podejrzewając prawie w aureoli, tak podobna nie rysami, lecz rzetelną, staroświecką rozważą do twarzy mego ojca, i w końcu nie wiedziałem, który z nich patrzy na mnie. Obaj nie mieli grobu, rzecz w naszych czasach tak częsta i zwykła, że nie budząca żadnych szczególnych wzruszeń.”

Wnikliwym czytelnikiem *Solaris* – choć nie lubianym przez Lema – musiał być Andrzej Tarkowski. To zapewne ten fragment posłużył filmowemu wizjonerowi do autorskiej adaptacji kinowej. Aureolą obdarza reżyser nie Giessego, ale Matkę Boską na ikonie Rublewa. Jednocześnie ten właśnie przedmiot łączy metaforycznie Krisa z Ziemią. Z kolei postać ojca Krisa zostaje znacznie mocniej wyeksponowana w filmie niż w książce. Psycholog, niczym syn marnotrawny wraca do ojca w ostatniej scenie – kontakt z oceanem równa się kontaktowi z ojcem. Można przypuścić, że Tarkowski zdecydował się na taką komplikację fabuły po interpretacji ostatniego zdania wyżej przywołanego fragmentu.³⁸⁴ Zarówno Giesse jak i ojciec nie mają grobu. Co to oznacza? Giesse zginął w solaryjskiej Ekspedycji Stu Sześciu. Jego grobem jest zatem ocean. Skoro Kris we wspomnieniu utożsamia dwóch mężczyzn może oznaczać to, że odlot z Ziemi to pożegnanie z ojcem, a zatem jego grobem również staje się ocean. Intrygująca zatem byłaby interpretacja filmowa Tarkowskiego. Szkoda jedynie, że Lem krytycznie odniósł się do tego filmu, mimo że – jak sam mówi Beresiewi – nie widział go.

Kris Kelvin mógłby powiedzieć za Bachelardem: „Sny moje nie dzieją się w mieszkaniu paryskim, tej geometrycznej bryle (...), komórce z cementu, pokoju o żelaznych żaluzjach.”³⁸⁵ Psycholog ciągnie za sobą ziemskie fantazmaty, które wryły się w mentalność. Po lekturze *Solaris* czytelnik uprawniony będzie, aby zapytać, czy Harey jest, czy jej nie ma? W końcu przychodzi i finalnie odchodzi właśnie w trakcie snu Kelvina. Czy neutrinowa budowa determinuje w jakiś sposób jej status ontologiczny? Chyba nie, skoro z czasem Kelvin jest w stanie ją pokochać. A może rzeczywistość stoi pod znakiem zapytania i jest tak subiektywna, że trudno mówić o realnym i obiektywnym istnieniu świata? Tego rodzaju problemy, które później w postmodernistycznym duchu spopularyzuje Bachelard były już widoczne w najwcześniejszych utworach Lema. Intrygujący jest fragment *Szpitala przemienienia*, w którym ksiądz odpowiada Stefanowi sprowadzającemu życie i śmierć do procesów somatycznych, że tego świata w ogóle nie ma.³⁸⁶

Solaris to powieść o klaustrofobicznej fantazmatyczności rozgrywającej się między jawą a snem. Atmosfera stacji solaryjskiej – jej osobliwa pajęczyna

384 Pomijając oczywiście fakt, że dysponował niestety niezbyt dobrym i ocenzonego tłumaczeniem *Solaris*.

385 G. Bachelard, *Dom...*, dz. cyt., s. 302.

386 T. Fijałkowski, dz. cyt., s. 70.

przestrzeni i czasu jak powiedziałby Benjamin, auratyczność³⁸⁷ tego wirującego nad oceanem dysku ewokują odbiór w kategoriach surrealizmu i oniryzmu. Kelvin nie wie niekiedy, co oddziela sen od czuwania:

„— Czy to już czas na dzień ? — spytała matowym głosem. Był to jakby pół sen, pół jawa.
(...)

W okolicznościach właściwie niewyraźnych, w przestrzeniach pozbawionych nieba, ziemi, podłóg, stropów czy ścian, przebywałem jak gdyby pokurczony czy uwięziony w substancji zewnątrznie mi obcej, jak gdybym całe ciało miał wrośnięte w na pół martwą, nieruchawą, bezkształtną bryłę albo raczej jakbym nią był, pozbawiony ciała, otoczony niewyraźnymi zrazu plamami o bladuróżowej barwie, zawieszonymi w ośrodku o innych własnościach optycznych od powietrza, tak że dopiero zupełnie z bliska rzeczy stawały się wyraźne, a nawet nadmiernie i nadnaturalnie wyraźne, bo w tych snach moje bezpośrednie otoczenie przewyższało konkretnością i materialnością wrażenia jawy. Budząc się, miałem paradoksalne uczucie, że jawą, prawdziwą jawą było właśnie tamto, a to, co widzę po otwarciu oczu, jest tylko jakimś jej wyschlłym cieniem.”

Benjamin, pisząc o auratyczności danego miejsca wspominał o transendentnym wymiarze doświadczenia, podobnie jest tutaj - „w okolicznościach właściwie niewyraźnych”. Niepowtarzalny klimat *Solaris* udaje się osiągnąć Lemowi właśnie poprzez tę próbę wyrażenia niewyraźnego przy jednoczesnym balansowaniu między jawą a snem. W przytoczonym fragmencie wykorzystuje pisarz pewien model podmiotowej percepcji, który funkcjonuje też w innych dziełach. Chodzi o celowo dokładnie nieokreślony stan zawieszenia między życiem i śmiercią przy somatycznym poczuciu przebywania w substancji o „innych własnościach optycznych od powietrza”.

Tego rodzaju stan odczuwa też Tichy w trakcie swojej sennej perygrynacji – chodzi o moment, kiedy po którejś z rzędu transplantacji budzi się w substancji przypominającej kiesel oraz doświadczenie wybudzania z hibernacji. W *Fiasku* podobnych zjawisk doświadcza wskrzeszany Pirx – Marek Tempe. Także bohaterka *Maski* znajduje się w miejscu – poza miejscem, w czasie jakiegoś transcendentnego aktu tworzenia a później zamykania w ciemności. Lem zmaga się w takich opisach z oddaniem wrażeń w czasie wyłączanego aparatu zmysłowego, w momencie powtórzonego trwania prenatalnego bądź anamnetycznego. Jakąś formą zobrazowania tego typu doświadczenia jest też umieszczanie ciała w maszynach proponujących daleko idącą ekstensję zmysłów i somatyczności. Idzie tu o LEM-y w *Pokoju na Ziemi* i diglatory w *Fiasku*. To kolejne wersje lemowych matrioszek. Różnica między nimi polega na tym, że LEM-y to maszyny, które działają w parze, tzn. w jednym urządzeniu, stacjonującym np. na orbicie siedzi człowiek, a drugi

387Por. W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, w: Tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1971.

LEM będący zdalnikiem wykonuje zadania na planecie. Człowiek ma przez to wrażenie bycia na tej planecie, choć tkwi tak naprawdę bez ruchu. Diglator zaś bądź wielkochód jest typowym przedłużeniem człowieka jego kończyn i korpusu – maszyną fantomatyczną.

V 2. Chwile liminalne – wejście w mrok

*Świetliki gasły jak słońca
Snęły sny księżycy
Topniały ostatnie obłoki
Woda mieszała się z ziemią
Światło mieszało się z mrokiem
Schodząc w przedświatlną ciemność³⁸⁸*

Płynność, cykliczność, zanurzenie, immersja – wieloma słowami można by próbować oddać te dziwne narkotyczne stany bohaterów powieści. Dotyczą one z wszech miar uczestnika Ósmego Światowego *Kongresu futurologicznego*. Od którego momentu śledzić jego sen? Przy pierwszej lekturze może się wydawać, że dziwność świata przedstawionego zaczyna się kondensować, kiedy Tichy zasypia w kanale Hiltona:

„Morzyła nas senność; żeby nie powpadać do kanału, przywiązaliśmy się, czym kto mógł, do żelaznej drabinki pod klapą. Z niespokojnej drzemki wyrwał mnie odgłos wybuchu silniejszego niż wszystkie dotąd; rozejrzałem się w panującym półmroku, bo przez oszczędność wszystkie latarki prócz jednej zgaszono. Na brzeg kanału włożyły wielkie, grube szczury.”

Podobnie jak w *Solaris* wydaje się, że bohater tylko na moment zamyka oczy. Gdy budzi się jest już jakby w innej sferze, która zaczyna kumulować coraz szybciej niecodzienne przypadki.³⁸⁹ Probierzem oniryczności świata są szczury – ich nietypowe zachowania zaświadczały o głębokiej halucynacji. O kluczowości tego momentu w fabule zaświadczałby jeszcze fakt, że po upadku Tichego z Symingtonem w ostatnich scenach opowieści bohater wpada do wody w kanał – tworzyłoby to pewną klamrę. Warto by jednak zaryzykować tezę, że sen – halucynacja Tichego rozpoczyna się wcześniej. Sygnałem tego momentu jest wypicie wody i zgaszenie światła w Hiltonie. Ijon znajduje się – podobnie jak Kris Kelvin – sam w swoim pokoju. Na setnym piętrze hotelu Hilton.

388S. Lem, wiersz *Miłość*, dz. cyt., s. 475.

389Można by nawet pokusić się o graficzne przedstawienie miejsc przyspieszenia i zwolnienia akcji w *Kongresie*.

„(...) zadowolilem się szklanką wody z kranu. Ledwom ją wychylił, zgasło światło w łazience i obu pokojach, telefon zaś, bez względu na to, jaki nakręcałem numer, łączył mnie wciąż tylko z automatem opowiadającym bajkę o Kopciuszku.

(...) wetknąłem w krążek masła strzęp papieru, wyrwany z foldera kongresowego, i gdy go zapalił zapalką, uzyskałem kopczą wprawdzie, ale jednak świeczkę, w której blasku zasiadłem na fotelu, bo miałem wszak jeszcze ponad dwie godziny wolnego czasu (...).”

Stosując psychoanalityczne narzędzia można by dojść do wniosku, że woda i/lub ciemność oznaczają jakąś transgresję, moment liminalny, zwiastują krawędź rzeczywistości. Kris Kelvin przed drzemką bierze prysznic, potem słyszy, w mroku kapanie wody, dziwna falista „kurtyna” w *Edenie* to także zwiastun przejścia w inny świat. Rohan chmurę określa jako czarne morze – po spotkaniu z nim jest już innym człowiekiem. Z kolei jako „krwawoczarny” określany jest ocean solaryjski. Oczywiście nie zapominajmy o czarnych wodach kanałów Hiltona czy czarnej wodzie w deszczówce w *Ogrodzie ciemności*. Krypty – jaskinie - kryjówki znajdziemy jeszcze w *Powrocie* (w dziwnej formie restauracji), wczesnych *Astronautach* (zejście do wenusjańskich podziemi), *Niezwykłym* (wspomnieliśmy już o kontraście trwałości mrocznych jaskiń i efemeryczności świetlanej rakiety), *Pokoju na Ziemi* (kiedy Tichy wchodzi do pomieszczenia przechowującego kadłuby – zwłoki robotów). Z pewnością nie jest to zestaw kompletny. Nie chodzi jednak tu o zestawienie wszystkich analogicznych obrazów, a o wniosek. Zejście w mrok to jeden z częściej wykorzystywanych przez Lema modeli wizualnych, zakorzenionych oczywiście dość mocno w kulturze.³⁹⁰ Oczywiście motyw ten pojawia się też szablonowo w wielu powieściach, czy filmach science-fiction. U Lema nabiera on jednak bardziej parabolicznego sensu.

Owo gaszenie światła, którym się teraz zajmujemy jest w istocie fabularnym detalem, który odsłonić może bardzo głęboką płaszczyznę ontologiczną. Wszystko wynika z pytania, kto gasi światło i dlaczego to się dzieje? Sugerowane jest przecież w ten sposób istnienie jakiejś płaszczyzny nadrzędnej, kreatora, kontrolera, władcy, a może jak w powieści Adama Wiśniewskiego *Snerga Mechanizmu* lub jak chciałby Gibson czy Wachowscy *Matrixu*, wielkiego konstruktora, czy inżyniera. Byłoby życie bohaterów światów Lema jedynie „przechodnim półcieniem”, a oni sami aktorami w spektaklu? Na pewno tak. W wielu światach przedstawionych autora *Dzienników gwiazdowych* kryje się jakiś enigmatyczny świat zarządzających, których nie widać. Kto kieruje społecznością na Edenie, nie wiadomo, film nagrany przez badaczy z Ziemi jest nieczytelny; w jaki

³⁹⁰O symbolice zstąpienia przeczytać można m.in. w książce *Piranesi i mit spiralnych schodów*. Wskazanie na źródło za M. Dajnowski, op. cit, s. 26.

sposób ocean solaryjski kontroluje ludzi, kto steruje dziwnym światem przyszłości w *Powrocie z gwiazd*, czy mieszkańcy Kwinty obserwują Ziemiaków, kto odpowiada za rewolucję w *Kongresie futurologicznym* i czy postać Symingtona jest jedynie iluzją; kto każe ścigać Arhodesa w *Masce* – takie pytania można by oczywiście mnożyć. Pytanie koncentruje się więc w efekcie też na świetle – kto w końcu oświeca światy? Idąc za Schopenhauem można by powiedzieć, że „świat jest moim przedstawieniem”³⁹¹, a kto kryje się za barierą zmysłów nie wiadomo. Walter Benjamin, analizując w jaki sposób realizowała się propaganda Trzeciej Rzeszy, zauważył, że ważną rolę pełnili tzw. „kontrolerzy obrazów”³⁹². Być może Lem obserwujący przecież politykę w czasie totalitaryzmów także sugeruje, że nad tym, co człowiek widzi czuwają jakieś instancje nadrzędne, zmodyfikowane kopie profesora Corcorana hodującego nieświadome niczego byty zamknięte w skrzyniach.

„Człowiek nie zna żadnego słońca, ani żadnej ziemi, lecz tylko oko, które widzi słońce, rękę, która czuje ziemię.”³⁹³

Powyższe słowa Schopenhauera oczywiście równie dobrze mogą ująć fantomowy eksperyment Lema – rzeczywistością jest to, co przetwarzają neurony. Takie idee pojawiają się nota bene w pokłosiu tekstów o fantomatyce – *Matriksie*. Oto fragment rozmowy Morfeusza i Neo:

„— To nie jest rzeczywistość?

— A co jest rzeczywiste? Jaka jest definicja rzeczywistości? To, czujesz... smakujesz, wążasz i widzisz? Rzeczywistość to sygnały, odbierane przez twój mózg.”³⁹⁴

Warto by jeszcze dodać, że rzeczywistość zmysłowa musi też być usadowiona na jakiejś rzeczywistości kulturowej. Każde odczucie sensualne jest przecież natychmiast filtrowane przez kulturową interpretację, wpisuje się w kulturową pamięć. Tutaj też tkwi na ogół próg jakiegokolwiek – nawet wirtualnej rzeczywistości. Progiem realności jest to, co pierwotne kulturowo, zapośredniczone. Postacie Lema stoją na progu, ostrzu dwóch porządków rzeczywistości. Harey w *Solaris* jest próbą asymilacji obcej przestrzeni za pomocą wizualnego kodu sięgającego

391A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t.1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 30.

392 P. Pluciński, *Prywatne, publiczne i to co naoczne*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, pod red. M. Krajewskiego, Poznań 2005, s. 94.

393A. Schopenhauer, dz. cyt. s. 30.

394Cytat za: A. Smuszkiewicz, *Droga do cyberpunku*, „Postscriptum”, dz. cyt., s. 131.

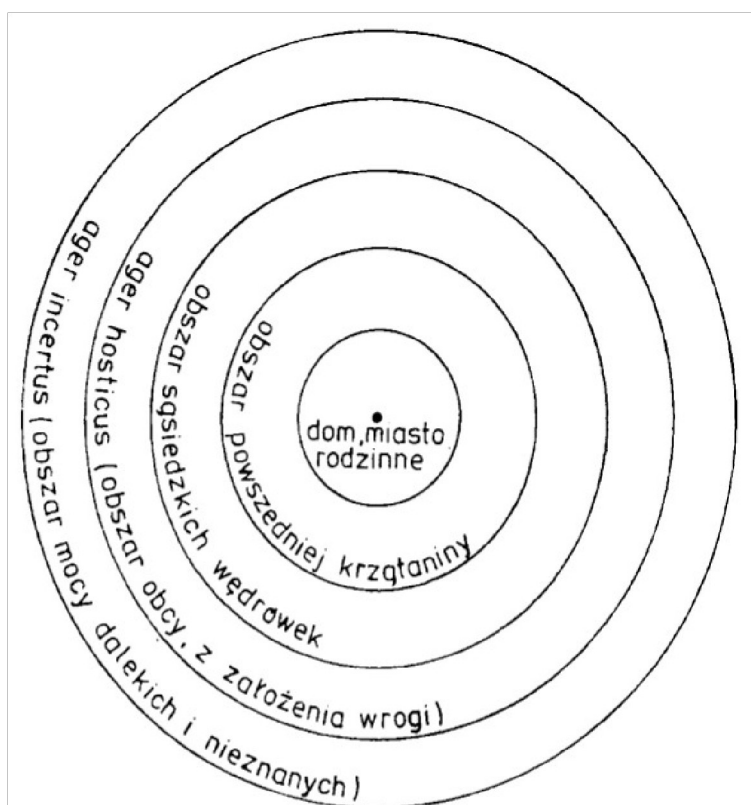
fantazmatycznej wyobraźni Krisa Kelvina. Fizycznie, materialnie należy jednak do „kultury” Solaris.

Stosując probierz psychoanalityczny, przyznać trzeba, że poza próg rzeczywistości wyrzuca człowieka kultura; to ona wywiera presję – jak rewolucja w *Kongresie* – spycha człowieka do „kanałów”. W *Kulturze jako źródle cierpień* Freud pisał, że aby wytrzymać nędzę istnienia, trzeba zażywać „likierów” i „środków uśmierzających”.³⁹⁵ *Kongres* jest tego doskonałą ilustracją.

V 3. Granice świata

Miejsce święte — w różnych kulturach różnie oznaczane — staje się każdorazowo środkiem archetypicznej przestrzeni świata, punktem, wokół którego koncentrycznie układają się jej strefy.³⁹⁶

Takie koncentryczne dookreślanie przestrzeni graficznie przedstawił S. Czarnowski.³⁹⁷ Ilustracja wiele wyjaśnia:



³⁹⁵M. Janion, dz. cyt., s. 168.

³⁹⁶Tamże, s. 102.

³⁹⁷*Podział przestrzeni w religii i magii*. W: *Dzieła*, oprac. N. Assorodobraj i S. Ossowski, T. 3 Warszawa 1956, s. 225 —226.

W konfiguracjach światów Lema odpowiednikiem centralnego punktu stawałoby się np. rodzinne miasto (np. w *Szpitalu przemienienia*), przestrzeń rakiety lub biblioteka. Stopień odejścia od środka oznaczać może naruszenie krawędzi/granicy – wejście na *ager hosticus* lub – całowicie niezrozumiały – *ager incertus*. Dobrze widać to na przykładzie *Solaris* – Kris Kelvin pozostawia dom, wędruje w stronę planety dwóch słońc, wkracza na obszar stacji i w finale styka się bezpośrednio z oceanem solaryjskim.

Doświadczenia progowe dynamizują akcję. Nie chodzi przy tym jedynie o progi przekraczane przez głównego bohatera, również o wchodzenie w przestrzeń względnie oswojoną czegoś obcego, innego, niekiedy wrogiego. Najbardziej konkretną realizacją przestrzeni progowej są drzwi – u Lema odgrywają znaczącą rolę w modelu przestrzennym. Oto kilka przykładów z *Solaris*:

Jeszcze jedno drzwi, pomalowane w białą—zieloną szachownicę. Były uchylone. Wszedłem do środka. Na poły kulista kabina miała jedno wielkie panoramiczne okno; płonęło w nim zawleczone mgłą niebo.

(...)

Rurowy korytarz był pusty. Stałem chwilę przed zamkniętymi drzwiami, nasłuchując.

(...)

Ściany musiały być cienkie, z zewnątrz dochodziło zawrodoenie wiatru. Na płycie drzwi widniał przylepiony trochę skosem, niedbale, prostokątny kawałek plastra z ołówkowym napisem: „Człowiek”.

(...)

Cicho, jakbym się krył bezwiednie przed niewidzialnym obserwatorem, wróciłem do okrągłego pomieszczenia o pięciu drzwiach. Znajdowały się na nich tabliczki: Dr Gibarian, Dr Snaut, Dr Sartorius. Na czwartych nie było żadnej.

Zawahałem się, potem nacisnąłem lekko klamkę i otworzyłem je powoli. Gdy odchylały się, doznałem graniczącego z pewnością uczucia, że tam ktoś jest. Wszedłem do środka.(...)

(...)

Trzymałem klamkę, choć nie spodziewałem się, żebym ją potrafił utrzymać. Gwałtowne szarpnięcieomal nie wyrwało mi jej z ręki, ale drzwi nie otwarły się, zadygotały tylko i zaczęły przeraźliwie trzeszczeć. Puściłem osłupiały klamkę i cofnąłem się, z drzwiami działo się coś nieprawdopodobnego (...)

To oczywiście tylko skromny wybór fragmentów. Drzwi na stacji solaryjskiej mają różne kolory, zrobione są też z rozmaitych materiałów, pełnią różne funkcje. Samo słowo pojawia się w *Solaris* 92 razy, w *Pamiętniku znalezionym w wannie* aż 159. Drzwi wywołują pewną sprawczość, zawierają w swoim znaczeniu również pojęcie progu, związane są z przejściem, przekroczeniem. W jakimś stopniu są też probierzem skomplikowania fabuły.

Otóż drzwi, które są niejako przegubem między przestrzenią człowieka a wszystkim, co znajduje się na zewnątrz, znoszą rozdział między wnętrzem i zewnętrżnością. Drzwi można otworzyć i dlatego właśnie, gdy są zamknięte, dają wyraźniej niż zwykła gładka ściana poczucie odgradzenia od wszystkiego, co jest poza tą przestrzenią. Ściana jest niema, a drzwi przemawiają. Do najgłębszej istoty człowieka należy to, że stawia sam sobie granice, ale pozostaje

wolny, tj. może znieść to ograniczenie, wykroczyć poza nie. Skończoność, w której się chronimy, zawsze gdzieś graniczy z nieskończonością bytu fizycznego i metafizycznego.³⁹⁸

W powieściach Lema funkcjonują jednak w sposób Kafkowski – nie jest tak, jak pisze Simmel, iż oddzielają od jakiejś nieskończoności, często budują raczej manierystyczny labirynt. Jeśli nawet otworzą się na przestrzeń – jak w zakończeniu *Solaris*, bohater i tak dochodzi do kolejnego progu – brzegu.

W *Szpitalu przemienienia* poza progiem sanatorium bierzynieckiego, a właściwie poza murem wokół budynku z jednej strony znajduje się obszar piękna – poetycko wyrażonego w opisach zmieniającej się przyrody, z drugiej jednak strony to teren zamieszkiwania sił demonicznych, to z zewnątrz przybędzie do sanatorium śmierć.

Progi, czy też kręgi przestrzeni Lem konstruuje w różnych skalach. Przykładowo to, co dzieje się w przyrodzie podlega tym samym prawom i modelom przestrzeni. Poetyckie opisy koncentrycznie zbiegającej się wokół Trzynieckiego natury kreśli pisarz w chwilach, gdy lekarz oddala się od gmachu sanatorium.

„Wokół biegły kręgami pola jak przybrudzony pasiak łowicki. Na wszystkich źdźbłach świeciły krople wody, błękitne i białe, ze schowanymi we wnętrzu okruszynami obrazków świata.(...) Stefan odgarnął gałęzie. Była tam kolista przestrzeń. Sekułowski patrzył na kopczyk, wokół którego pulsowały, przewijając się między rudawymi źdźbłami, nikłe pasemka mrówek. Stefan stał milcząc, a Sekułowski pociągnął po nim pełnym zastanowienia spojrzeniem i podnosząc się z klęczek, zauważył: To tylko model...”

Wspominaliśmy już o kopcach termitów w *Fiasku*. W *Szpitalu Przemienienia* kopiec mrówek wywołuje skojarzenia z labiryntem, sztuczną górą, organiczną Wieżą Babel. Owady, żyjąc w hermetycznym „gmachu” nie są świadome szerszych kręgów przestrzeni, są „ożywionym mechanizmem”, który silny poprzez działanie w grupie (czarna chmura z *Niezwykłego*?) jednocześnie podlega prawom zewnętrznym. Przychodzą na myśl znów „pasma przestrzeni” Foucaulta. Tak jak mrówki tworzą wokół kopca „nikłe pasemka”: sieci połączeń, tak Trzyniecki wyznacza własne trajektorie wokół sanatorium – jadąc do ojca, chodząc wąwozem do miasteczka, przemieszczając się koleją. Lem intrygująco buduje analogie, wizualne przedłużenia owych „połączeń”. Ważnym punktem geopoetyckiego modelu w *Szpitalu Przemienienia* jest mały ceglany dom, który mija Trzyniecki, wracając z miasta.

398 G. Simmel, *Most i drzwi*, w: G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*. Tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 251-252.

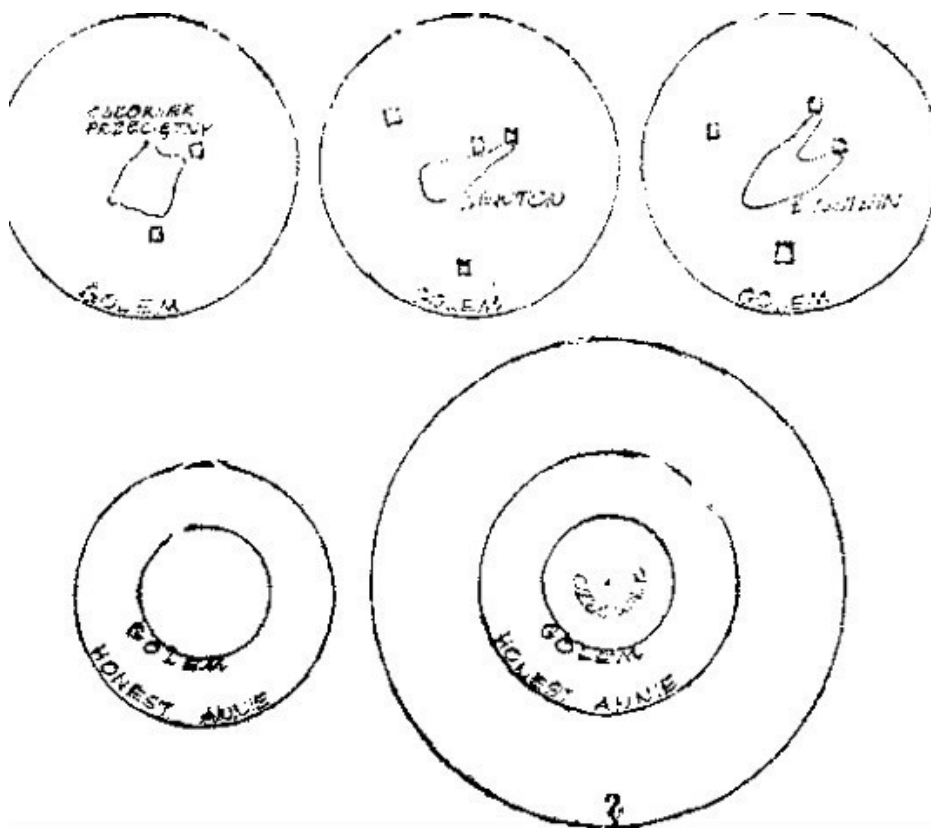
„Ujrzał niedaleko kwadratowy budynek z czerwonej cegły, podobny do pudła osadzonego na krótkich betonowych kostkach. Z trzech stron horyzontu ściągały tam szeregi drewnianych słupów z przewodami, a przez na oścież otwarte okna niosło się miarowe granie.”

Zbiegające się w nim przewody elektryczne (jest to podstacja elektrowni), czynią z niego – cytując tytuł jednego z rozdziałów - węzeł przestrzeni. Pracujący w budynku elektrycy – mimo dość prostego charakteru – jawią się jako nadludzie, którzy są w stanie uratować okolice przed skutkami burzy. Uruchomiona zostaje tu typowa dla Lema wyobraźnia struktur – wszystko wiąże się ze sobą, losy ludzi i rzeczy tworzą sieć, jedni od drugich są zależni: tu łączą się one również przestrzennie, wizualnie. Ciekawą analogią do ceglanego budynku są opisane na początku rozdziału „Werkmistrz Woch” drzewa – wydawałoby się wspomniane przez przypadek:

„Błąkając się tak, odnalazł raz daleko od murów dobrze ukryte obrywem gliniastego zbocza miejsce, w którym rosły trzy wielkie buki. Wychodzące ze wspólnego odziomka, rozchylały się łagodnie w strony”.

V 4. Mapy mózgu

Trzy pnie ze wspólnego odziomka, trzy linie przewodów scentralizowane w podstacji elektrycznej, trzy wzgórza w drodze do sanatorium bierzynieckiego – takich analogii można by znaleźć więcej: Lem tworzy własną mapę; imagologia autora *Solaris* buduje struktury. Czym inspirowane? Może widać już tu przewijającą się głównie od *Dialogów* swoistą teorię ewolucji głoszącą, iż kontynuacją ewolucji biologicznej jest ewolucja technologiczna? A może pobrzmiewa tu fascynacja Lema budową mózgu, a struktury przestrzenne w powieści przypominają połączenia mózgowe? Ciekawie byłoby spojrzeć na wykresy mózgu stworzone przez Lema we wspomnianej już nigdy – nie opublikowanej - *Teorii funkcji mózgu*.



Ilustracja 2: Rys. S. Lem, "Golem XIV", Kraków 2010. 1. Człowiek przeciętny – Golem; 2. Newton – Golem; 3. Einstein – Golem; 4. Golem – Honest Annie; 5. Człowiek – Golem = Honest Annie - ?

Właśnie. Lem uzupełnia niekiedy problematykę swoich dzieł rysunkami – wystarczy przypomnieć chociażby koncentryczne wykresy tłumaczące różnice między umysłem potężnego Golema XIV, geniusza takiego jak Einstein i zwykłego śmiertelnika.³⁹⁹

Widać, że takie koncentryczne modele wizualne nie były obce Lemowi. W tym przypadku pisarz przedstawił nie tyle granice przestrzenne, co granice i relacje możliwości intelektualnych. Intryguje znak zapytania przy ostatnim wykresie – w jaką kolejną fazę może wejść ewolucja rozumu? Znowu napotykamy na misterium milczenia – jak w zakończeniu *Solaris* – choć tu wyznaczone na rysunkowym modelu.

Mimo usilnych chęci stworzenia mapy przestrzeni (np. w *Edenie*, *Niezwykłym*, *Pamiętniku...*), czy posługiwania się mapą, rozkładem miejsc i pomieszczeń (*Solaris*)

³⁹⁹Rysunki znajdują się w każdym wydaniu *Golema XIV* Stanisława Lema – tutaj: Warszawa 2010.

bohaterom nigdy nie udaje się stworzyć weduty – oglądu całego miasta, planety. Próby opisu, nadania harmonii zmieniają się kalejdoskopowo, tzn. bohaterowie starają się opanować chaos i nadać mu sens przy kolejnych próbach ustawienia nowopoznanych fragmentów rzeczywistości. O takim kalejdoskopowym odczuciu ładu wspomina Lem w *Fantastyce i futurologii*:

Każdy rozkład szklawa w kalejdoskopie jest losowy, lecz jego zwierciadlane uwielokrotnienie obraca ten chaos w ład. Lecz zarazem ten ład jest pozorny, gdybyśmy chcieli pytać o to, co on znaczy. Poza tym, że bywa ładny, nie znaczy nic – i tak samo bywają ładne i nic nie znaczą niektóre teksty.⁴⁰⁰

W obrębie światów przedstawionych mapy przywoływane są często: Kris Kelvin studiuje mapy Solaris – wspomina przy tym o analizie półkul, co znowu nasuwa skojarzenia z mózgiem. Zresztą porównanie z organem przywołane zostają w powieści bezpośrednio:

„(...) wszystko skłaniało uczonych do przekonania, że mają przed sobą myślącego potwora, że jest to rodzaj milionkrotnie rozrosłego, opasującego całą planetę protoplazmatycznego morza-mózgu, który trawi czas na niesamowitych w swej rozpiętości teoretycznych rozważaniach nad istotą wszechrzeczy, a wszystko to, co wychwytyują nasze aparaty, stanowi drobne, przypadkowo podsłuchane strzępy owego toczącego się wiekuiście w głębinach, przerastającego wszelką naszego pojmowania, gigantycznego monologu.”

To zatem jeden z podstawowych modeli wizualnych powieści – wczesna fascynacja Lema mózgiem została przetransponowana na topografię przestrzeni, systemy połączeń między zdarzeniami, w końcu stała się konceptem – jak w *Pokoju na Ziemi*, gdzie zakłócony status bohatera wynika z przerwania spoiwa między półkulami. Nie sposób nie wspomnieć o różnych wariantach mózgów elektronowych. Lem jest przekonany, że mózg może produkować realistyczne obrazy, które nie istnieją na zewnątrz, tj. produkować ułudy – zastanawia się nad tym Kris Kelvin, podobne rozważania, tyle że dotyczące odczucia światła pojawiają się w rozmowach w *Pamiętniku znalezionym w wannie*:

Oko przekształca promień w nerwowy szyfr, który mózg odcyfrowuje jako światło. A sam promień? Nie zjawiał się przecież znikąd. Wysłała go lampa albo gwiazda. Informacja o tym tkwi w jego strukturze. Można ją odczytać...

Jednym z punktów zapalnych fabuły *Szpitala przemienienia* jest operacja na otwartym mózgu. Na płaszczyźnie konstrukcji przestrzeni to symboliczne dotarcie do

400S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Warszawa 2010, s. 156.

wnętrza, w perspektywie problemowej zaś operacja jest dowodem na mechaniczyczne i przedmiotowe traktowanie człowieka – prowadzący operację lekarz wyraźnie eksperymentuje, przypominając tym samym najgorsze praktyki nazistowskie w obozach koncentracyjnych.

V 5. Liminalne wariacje

Przestrzenna struktura, powtarzająca się krystalizacja elementów skupiona wokół kategorii opisywanych przez autora *Mitów, snów i misteriów*⁴⁰¹ wyłania się już z pierwszych stron *Solaris*. Wstępem do usytuowania bohatera w koncentrycznej kubaturze stacji jest – również stosowany wielokrotnie przez Lema – opis stanu zawieszenia postaci, tkwienia w jakimś liminalnym procesie kojarzącym się zarówno neonatologicznie jak i tantrycznie. *Solaris* rozpoczyna się od wprowadzenia Kelvina w inny czas i inną przestrzeń – dowiadujemy się, że o dziewiętnastej czasu pokładowego Kelvin zszedł do wnętrza zasobnika, mijając obserwatorów ustawionych wokół studni. Dalej padają informacje o dziwnym stanie zawieszenia w „powietrznym łożu” i zapadającej następnie ciemności na skutek zamknięcia pomieszczenia. Kelvin słyszy jeszcze dokręcanie śrub gdzieś nad nim.

W warstwie symbolicznej to przejście ma charakter rytualny. Przypomina obrządek pogrzebowy, zamknięcie w krypcie, w przestrzeni heterotopijnej, a jednocześnie – co najbardziej metaforyczne – w kosmosie. „Połączenie góry i grobu jest w obrębie naszej kultury ujęciem wyraźnie oksymoronicznym” – pisał Michał Głowiński o fragmencie wiersza Norwida [*Bo w górze – grób jest Ideom człowieka...*]⁴⁰² Kelvin stał się nieobecnym. „Zmarły zawsze jest już nieobecnym, śmierć jest nieobecnością nie do zniesienia, chce się ją zatem wypełnić obrazem, aby można ją było znieść”.⁴⁰³

Przestrzeń ześrodkowuje się na Krisie, zarówno w sensie przestrzennym (jest osią wspomnianej studni, gdy schodzi do zasobnika), jak i mentalnym – od tego momentu zaczyna się podróż nie tylko kosmiczna, ale i w głąb psychiki. Od światła Prometeusza (statku, którym podróżował również Hal Bregg) Kris przenosi się w strefę mroku rozjaśnioną jedynie seledynem jednego wskaźnika, który paradoksalnie po wylądowaniu na *Solaris* ukaże napis „Ziemia”. Co ciekawe,

401M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, 1957, tłum. Krzysztof Kocjan.

402M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura*, dz. cyt., s. 91.

403H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 173.

podczas tej swoistej inicjacji Kelvin kilkakrotnie wspomina o zatarciu wrażeń wzrokowych:

„Na próżno usiłowałem oszukać alfę Wodnika, ku której odlatywał Prometeusz. (...) Czekałem kiedy pierwsza gwiazda zafiluje. Nie dostrzegłem tego. (...) żałowałem, że nie udało mi się zobaczyć Prometeusza (...). I znowu przegapiłem ważny moment ukazania się planety.”

Wzrok wyostrza się w ostatniej fazie lądowania na Solaris, gdy Kelvin spogląda na symbol stacji – białą-zieloną szachownicę: „Dotąd wiedziałem tylko, że spadam. Teraz to zobaczyłem.”

Kelvin jest coraz bliżej oceanu solaryjskiego – substancjalnie zmodyfikowanego żywiołu akwaticznego. Archeolodzy badający fenomen akwaticzny w pierwotnych kulturach i jego obecność w rytuałach, często zwracają uwagę na komplementarność trzech aspektów: kosmologicznego, ofiarnego i tanatologicznego.⁴⁰⁴

Bohater *Solaris* opuszcza Ziemię ze wspomnieniami zmarłej narzeczonej; podróż kosmiczna ma cel terapeutyczny, sublimujący, nie tylko związana jest z określonym zadaniem dla psychologa. Jest też jednak symbolem śmierci samego Kelvina – Prometeusz zabiera go z Ziemi, później poprzez zamknięcie w kapsule i ciemności bohater podąża w dół – ku oceanowi; w pewnym sensie wraca na Ziemię *in illo temporae*. Misterium śmierci dopiero się jednak rozpoczyna, a jego celem jest jedynie zbliżenie do tajemnicy, obojętnej wobec człowieka:

Ani przez chwilę nie wierzyłem, że ten płynny kolos, który wielu setkom ludzi zgotował w sobie śmierć (...) wzruszy się tragedią dwojga ludzi.

Zanim jednak Kelvin stanie nad brzegiem oceanu musi przejść etap najważniejszy – pośredni – spotkanie z przeszłością w stacji solaryjskiej. Po wyjściu z ciemności walcowatego zasobnika Kris znajduje się na platformie będącej ciekawym przestrzennym przedłużeniem metafory tanatologicznego rytuału. Lem znów konstruuje przestrzeń wokół „świętego słupa”:

„Puste jak rozpękły kokon cygaro zasobnika stało na wpuszczonej w stalowe wzniesienie czaszy”.

404J. Woźny, *Symbolika wody w pradziejach Polski*, Bydgoszcz 1996, s. 9.

Tak jak w wielu innych omawianych tu powieściach, tak i tu naukowiec z ziemi od symbolicznie białej osi (rakiety, zasobnika, wieżowca) rozpocznie eksplorację. Koncentryczno-wertykalny model przestrzeni jeszcze bardziej zostaje wyeksponowany przez kształt dachu – leja, pod którym znalazł się Kelvin. Pionowy kierunek zostaje stopniowo zastąpiony przez odśrodkowy i horyzontalny. Astronauta podąża delikatnie w dół początkowo dość szerokimi korytarzami, zauważa stopniowo coraz większy nieporządek; mijając kolejne drzwi wchodzi już do korytarza bardzo wąskiego z małymi oknami od góry. Podróż kończy się zamkniętą przestrzenią – pomieszczeniem Snauta. Maciej Dajnowski zauważył, że bohaterów Lema często ogarnia niepokój w labiryntowych przestrzeniach.⁴⁰⁵ Ciekawą interpretację skoncentrowaną na wątkach biograficznych proponuje też Agnieszka Gajewska w *Zagładzie i gwiazdach* - badaczka dociera również do podobnego jak tu opisywany modelu przestrzennego – wspomina np. że nad gettem lwowskim górowała wieża szpitala.⁴⁰⁶

Opowieść o Lwowie można postrzegać przez pryzmat myślenia o „przestrzeni doświadczenia” zaproponowanej przez Reinharta Kosellecka. Hayden White tłumaczy tę koncepcję jako „magazyn zarchiwizowanych wspomnień, idei, snów i wartości, dokąd udajemy się, jak do jakiegoś „sklepu ze starociami w poszukiwaniu najgłębszych rysów własnego pochodzenia””.⁴⁰⁷

Z pewnością model przestrzenny stacji solaryjskiej jest również jakąś wersją topografii Lwowa, ulicami nawiedzanymi przez zmarłych, ale z pewnością nie można go zamknąć jedynie do interpretacji biograficznej. Jak ujął to Michał Głowiński - możemy tu mówić o mniejszym lub większym ciśnieniu metafory językowej. Z pewnością jednak metafora pozostaje wieloznaczna.⁴⁰⁸

W świecie przedstawionym *Solaris* model przestrzeni jest zawsze ruchomy semantycznie - analogicznie do określenia tożsamości oceanu.

Wspomniano powyżej, że stosując probierz archeologiczny, wskazać można by trzy kategorie badawcze bohatera wobec żywiołu akwaticznego. Drugą z nich jest aspekt kosmologiczny. Rozwińmy tę kwestię.

Belting w *Obrazie i śmierci*, powołując się na Platona i Ernsta Topitscha, wspomina o „technomorficznym modelu świata”. Badacz przywołuje żydowskie

405M. Dajnowski, *Lem-pejzażysta*, dz. cyt., s. 62.

406A. Gajewska, dz. cyt., s. 85.

407 Tamże, s. 159.

408M. Głowiński, dz. cyt., s. 86.

kosmogoniczne mity, w których wspomina się, iż Bóg to twórca figur, który w wersji biblijnej formuje „z ziemi” Adama i daje mu powiew życia.⁴⁰⁹ Twórca figur budzi silne skojarzenie z początkiem *Maski* Lema; można jednak pokusić się też o pewne analogie biblijnej kosmogonii do *Solaris*. Kelvin wspomina, lądując na stacji, że po wielu miesiącach usłyszał szum ziemskiego wiatru, a nieco później konstatuje: „z cichym sykiem, podobnym do zrezygnowanego westchnienia, powietrze opuściło zwojnice skafandra. Byłem wolny”. Belting pisze: „W przypadku obrazu Zmarłego analogia Stworzenia rozumiana była albo jako drugie Stworzenie, albo ponowne ucieleśnienie.”⁴¹⁰ Platon wspomina o Bogu jako twórcy figur woskowych o wyjątkowo złożonej animacji, przez co następowało połączenie duszy z przygotowanym dla niej ciałem – w domyśle ewokowana jest rzecz jasna postać Harey. W tajemniczy sposób wykreowany sobowtór żony Kelvina staje się osobą stopniowo; początkowo istnieje swoisty zakaz pokazywania jej obrazu – co zbieżne jest z opisywaną przez Beltinga żydowską tradycją niepokazywania obrazu Boga. Później fantom uczłowiecza się. W tym miejscu warto odwołać się do zauważonej przez Beltinga analogii u Platona. Mędrzec pisze w *Uczcie*:

„Orfeusza, syna Ojagrosa, odprawili z niczym z Hadesu; pokazali mu tylko widziadło żony, po którą się wybrał, a żony mu nie oddali”.

Orfeusz – podobnie jak Kelvin – doświadcza kontaktu z sobowtorem, fantomem z krainy zmarłych. Tyle że psycholog nie robi tego na własne życzenie. W czasie pierwszej „wizyty” Kelvin pyta:

Byłaś na dole?

Byłam. Uciekłam stamtąd; tam jest zimno.

Sposób traktowania tożsamościowego modelu Harey wydaje się odzwierciedlać ewolucję, jaka dokonała się w teorii obrazu zmarłych w starożytnej Grecji. Z czasem „Obraz, który widz nosił już w sobie, wyemancypował się od ciała obrazu.”⁴¹¹ - po anihilacji Harey Kelvinowi zaczyna wystarczać jej wspomnienie. Proces ten był trudny – od zniszczenia pierwszego obrazu-fantomu, poprzez akceptację i relację emocjonalną, aż do miłości wobec wspomnienia obrazu.

409Por. H. Belting, *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2010.

410Tamże, s. 213.

411Tamże, s. 215.

V 6. Lemowe inkarnacje

Przekroczenie umownych ram rzeczywistości, czy to na skutek psychemii, snu, czy technologicznej wirtualności – fantomatyki prowadzi do nadania tej nowej realności określonych wizualnych cech. Jedną z nich jest zmiana cielesności, rekorpolizacja. Wizualnie - „na zewnątrz” człowiek traci tożsamość choć wewnętrznie zachowuje pozorną przynajmniej spójność. W prześmiewczej formie, ale problemowo bardzo ważkiej, kwestię tę podjął Lem w opowiadaniu *Czy pan istnieje, panie Johns?*⁴¹² Zadał tam pytanie, jakie są granice transplantacji organów, innymi słowy, kiedy człowiek gubi własną koherencję osobowościową. To jak się wygląda, jak się człowieka widzi, wpływa w oczywisty sposób na relacje społeczne. Wykorzystuje ten temat sztuka awangardowa. Jako przykład – posłużyć może działalność francuskiej artystki Orlan, która – dzięki chirurgii plastycznej – upodabnia się do wizerunków kobiet ze znanych obrazów.⁴¹³ Temat nagłej przemiany cielesności podejmowali już romantycy, wystarczy podać chociażby najslawniejszą metamorfozę Gustawa w Konrada. Szukając jeszcze dalej, dojść by można zapewne do idei metempsychozy, reinkarnacji, palingenezy.

U Lema zmiana tożsamości wizualnej – poza wspomnianym wcześniej opowiadaniem – jest jeszcze podejmowana m.in. w *Masce, Fiasku*, poniekąd – również w *Solaris* (w kontekście kolejnych „wcieleń” Harey). Tego rodzaju zmiany chyba najczęściej zachodzą jednak w *Kongresie futurologicznym*. Po pierwszej transplantacji, pierwszym „pograżeniu się w bezpamięci” bohater otrzymuje ciało murzynki. Po drugiej utracie przytomności i kolejnych operacjach staje się rudzielcem – ahenobarbusem. Później ma okazję doświadczyć bycia w ciele Troterleiner. Po tym wcieleniu następuje otrzeźwienie w czarnej wodzie kanału i wybudzenie, choć nie ostateczne. W kolejnej halucynacji do Tichego strzelają żołnierze, którzy wyłonili się z kanału.

Zostaje poddany hibernacji – mamy więc typowy sen we śnie - i wybudza się w 2039 roku. Lem konsekwentnie tworzy analogie przestrzenne – Tichy jako zahibernowany człowiek przechowywany jest w podziemiach w hermetycznym naczyniu. Realnie śpi i halucynuje też w podziemiach. Jedną z cech konstrukcji fabularnych jest więc szkatułkowość, której logiczne konsekwencje powtarzają się jeszcze wielokrotnie i są bardzo precyzyjne. Używając przenośni: Corcoran umieszcza skrzynię w skrzyni...

412S. Lem, *Czy Pan istnieje, Mr. Johns?*, w: Tenże, *Przekładaniec*, Dzieła t. XXXIII, Warszawa 2010, s. 5-13.

413Por. www.orlan.eu. Tak daleko posunięta ingerencja we własne ciało wykracza już poza *body art* i określane jest

Jarzębski pisze, iż w *Kongresie* fabuła ma charakter nawrotowy i cykliczny. Każdy scenariusz odbywa się od „pomocnej ręki” zachęcającej do wyjścia z podziemi.⁴¹⁴

Funkcjonuje tu coś w rodzaju podwójnej wizualności, przeplotu rzeczywistości, w której ciało, mimo iż jest jakimś wizualnym znakiem przegrywa z siłą halucynującego umysłu. Czytamy w *Kongresie...*, iż znane są na przykład przypadki, gdy powszechnie szanowany architekt na skutek zażycia jakiegoś specyfiku zaczął halucynować, że buduje miasta, tymczasem jego ciało beczynnie leżało w zapomnieniu. Podobna sprawa dotyczy poety.

Dominika Oramus, dokonując rekonesansu współczesnej literatury fantastyczno-naukowej zwraca m.in. uwagę na popularność motywu halucynacji.⁴¹⁵ Lem na kilkadziesiąt lat przed wzrostem popularności tego typu motywów jawi się jako ich prekursor w literaturze. Dzisiaj do kanonu weszły już takie książki jak *Chrystus* Williama Goldinga, która opisuje losy żołnierza ze storpedowanego na Morzu Północnym okrętu. Żołnierz opisuje jak udało mu się przeżyć i dopłynąć do wyspy. W wersji bardziej obiektywnej szybko utonął.⁴¹⁶ Inne tytuły to *Strzałka czasu*, *Wyspa*, *Fabryka bezkresnych snów*.⁴¹⁷

V 7. Wizualne modele metaliterackie

Pisaliśmy o analogiach przestrzennych w *Kongresie*, warto jednak nadmienić, że konsekwencja w tworzeniu „szkatułkowego świata lub światów” rozpościera się także na płaszczyznę metaliteracką. Przecież recenzje fikcyjnych książek także wyrastają na fundamentach wielopiętrowej logiki Lema. Recenzja jest czymś co powstaje po napisaniu książki. Skoro Lem tworzy od razu takie recenzje, oznacza to, że stwarza matrycę podwójnej nierealności, a właściwie potrójnej, jeśli wziąć pod uwagę, że autor nieistniejącego dzieła także jest wymysłem. Jedankowoż doskonale wpisuje się w ducha postmodernizmu, gdyż recenzje takie są krótkie, stanowią skondensowaną kopię wirtualnego oryginału. Jak pisze Jarzębski w posłowie do *Doskonałej próżni* dla Lema pierwszą rzeczywistością są teksty produkowane przez kulturę. Przysłaniają one świat *in crudo*.⁴¹⁸ Słowo o recenzji fikcyjnego dzieła równie

414J. Jarzębski, *Futurologia i chichot diabła*, Posłowie do *Kongresu futurologicznego*. Tekst dostępny na: <http://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/kongres-futurologiczny/93-poslowie-kongres?start=1>

415D. Oramus, dz. cyt., s. 215.

416Wykorzystanie podobnego konceptu można było ostatnio zaobserwować w oscarowym filmie *Życie Pi*.

417D. Oramus, dz. cyt., s. 215-225.

418J. Jarzębski, *Widma literackie i widmowe myśli*, Posłowie do *Doskonałej próżni*, Warszawa 2008, 191-214.

fikcyjnego Alfreda Zellermana. Książka nosi tytuł *Gruppenfuhrer Louis XVI*.⁴¹⁹ Opisuje losy Taudlitza, który po zakończeniu II wojny światowej ucieka ze skarbem Akademii SS do azteckich ruin. Osiedla się tam z innymi esesmanami i tworzy iluzję królewskiego dworu. Z czasem wszyscy zatracają się w fałszu. Warto zacytować fragment refleksji recenzenta:

„Kłamstwo, żywiąc się kłamstwem, daje w efekcie tę rozplenioną bujność form, która przewyższa wszelki obraz autentycznego dworu jako diagnoza ludzkiego zachowania, ba jest niejako podwójnie naraz wiarygodna.”

W tej krótkiej historii teatr esesmanów nie jest – jak w *Kongresie* – jakimś piętnem rzeczywistości. Używając wizualnych porównań – nie ma struktury wertykalnej, a horyzontalną. Jest ukryty na tej samej płaszczyźnie rzeczywistości co świat dookolny, choć jednocześnie, poprzez zbiorową obsesję stwarza dla swoich mieszkańców nawet inne poczucie czasu. Przypomina trochę przestrzenne zakorzenienie państwa Kurtza w *Jądrze ciemności*. Tak czy inaczej, znów daje się zauważyć geometryczność w myśleniu Lema i tendencję do ujęć koncentrycznych, dośrodkowych. Aby dotrzeć do argentyńskiego świata hitlerowców trzeba przedrzeć się przez warstwy, przypomina to układ słoików drzewa. Doskonałym tego obrazem jest podróż Bertranda, który odwiedza stryja esesmana. W swojej wyprawie przesiada się z odrzutowca do pociągu, później do samochodu, powozu, by w końcu wierzchem dotrzeć do dziwnego świata – hybrydy. Bertrand, mając problemy z akceptacją nowego świata chce oszaleć, co przecież jeszcze bardziej zwielokrotniłoby odrealnienie świata. A może odwrotnie – bycie szaleńcem w szalonym świecie oznacza powrót do normy? Nad takim światem, co łatwo zauważyć unosi się duch Hamleta. Nie przez przypadek jego imię pojawia się w treści wirtualnej powieści. I nie chodzi jedynie o kwestię szaleństwa Hamleta, ale również o wykorzystanie konceptu teatru w teatrze.

419 S. Lem, *Gruppenfuhrer Louis XVI*, w: Tenże, *Doskonała próżnia*, Warszawa 2010, s. 43.

V 8. Stasiek odrabia lekcje

Korespondujące z literaturą teoretyczne rozważania na temat paradoksalnego istnienia dwóch symultanicznych wizualności snuje Lem w *Filozofii przypadku*. Podstawowa teza tych deliberacji brzmi: „Obraz jednocześnie kłamie i mówi prawdę”. Pisarz bazuje na prostych eksperymentach, z których przejść można bezpośrednio na grunt ontologii połączonej z teorią literatury. Zastanawia się na przykład nad paradoksalnym istnieniem łyżki, która włożona do szklanki wody jest złamana, choć wiemy, że to nieprawda.

„Proszę mi powiedzieć, w jaki sposób „bytuja” skrzywiona wizualnie łyżka [podaje Lem także przykład kulki chleba], a powiem w jaki sposób bytują postacie utworów literackich.”

Ciekawą krótką anegdotę przytacza Lem w rozmowach z Tomaszem Fijałkowskim. Rzuca ona nieco światła na fascynację stanami halucynogennymi. Pisarz opowiada, że gdy jako młody chłopak był sam w domu odrabiając lekcję, nagle z drugiego pokoju usłyszał głos matki. Było to niemożliwe, gdyż rodzice wyszli na spektakl do teatru. Głos był na tyle realny, że pobiegł do pomieszczenia skąd dochodziło wołanie, włączył światło, ale oczywiście nikogo tam nie było. Lem kończy:

„Musiała to być halucynacja, choć nigdy, ani przedtem, ani potem nie miałem podobnych objawów”.⁴²⁰

Ciemność, światło, samotność wobec tajemnicy i nauka – wszystko to obecne jest w tej krótkiej opowieści.

⁴²⁰T. Fijałkowski, dz. cyt., s.11.

Konkluzja: mózg myślący wzorcami

*O nie dożył rozkoszy kto tak bez siwizny
Ani w przestrzeni Weyla, ani Browera
Studium topologiczne uściskiem otwiera
Badając Moebiusowi nieznane krzywizny*

*O wielopowłokowa uczuć komitonto
Wiele trzeba Cię cenić, ten się dowie tylko
Kto takich parametrów przeczuwając fantom
Ginie w nanosekundach płonąc każdą chwilką*

*Jak punkt wchodząc w układ holonomiczności
Pozbawiony współrzędnych zera asymptotą
Tak w ostatniej projekcji ostatnią pieszczotą
Żegnany - Cybernetyk umiera z miłości ⁴²¹*

Powyższy fragment wiersza autorstwa Elektrybałta – genialnego poety skonstruowanego przez Trurla – stanowi wariację na temat modeli geometrycznych i przestrzennych w matematyce, którymi Lem z pewnością się inspirował. Widać, że w równym stopniu intrygowały go topika, co topologia (nauka o relacjach geometrycznych), przestrzeń literacka, co układy holonomiczne (dotyczące ruchu robotów); wstęga Moebiusa⁴²² stanowić zaś może matrycę dzieła literackiego. Wiersz ten, który powstał mniej więcej siedemnaście lat po lirykach przywołanych na początku niniejszej pracy dobrze ilustruje ewolucję modeli literackich Lema. Autor *Solaris* tworzy dzieło wybitnie interdyscyplinarne, hybrydyczne, synkretyczne, wykorzystujące różne tradycje literackie (w tym romantyczną), choć z wyraźnie powtarzającymi się dominantami. Finalny konstrukt przypomina strukturę *Piątej Symfonii* Beethovena – potężny motyw przewodni wraca co jakiś czas w różnych rejestrach, aby później meandrować w rozgałęzieniach harmonii. Poświęcając temu dziełu wiersz, młody Lem napisał:

W tobie struny kolorów, tętniące ogniska
I szkielety żelaza, które pożar pogiał.⁴²³

421S. Lem, *Cyberiada*, Kraków 2010, s. 30.

422Topologiczny model geometryczny powstający np. poprzez sklejenie końców wstążki przy odwróceniu jednego z nich o 180 stopni.

423S. Lem, wiersz *Beethoven, Symfonia piąta*, w: Tenże, *Maska...*, dz. cyt., s. 463.

Skąd u Stanisława Lema ta obsesja wertykalnych, fraktalnych struktur, labiryntowych warstw, światła i dośrodkowej dynamiki?

Bardzo niecodzienną interpretację podobnego modelowania przestrzeni zaproponowała w 2016 roku Templin Grandin. Niecodzienną, bo profesor Grandin jest wysokofunkcjonującą autystką. W swojej najnowszej książce analizuje trzy typy funkcjonowania mózgu – tj. myślenie słowami, obrazami i wzorcami. Niektóre osoby, zastanawiając się np. nad twierdzeniem Pitagorasa, widzą zapis wzoru - $a^2+b^2=c^2$. Są też tacy, którzy widzą od razu przestrzenną realizację tego wzoru.⁴²⁴ Przypomina to bardzo sposób funkcjonowania umysłu bohatera *Czasu nieutraconego* - Karola Włodzimierza Wilka:

„Dla niego [...] wyrażenia matematyczne miały osobliwą wartość; martwe ich litery przekształcały się w jego wyobraźni z rodzaj żyjatek, zdolnych do wieczystej metamorfozy. Długie ich gąsienice skracaly się, wskakiwały w nawiasy i rozsadały je, powieleły się i mnożyły, rosły lub obracały w nicosć od jednego nieznacznego chwytu, a w korowodach tych przemian rysowała się całość, jeszcze niepojęta, ale przeczuwana”.⁴²⁵

Badając motoryczne i wzrokowe impulsy literackości, przy Lemie zatrzymuje się też na chwilę Edward Balcerzan.⁴²⁶ Badacz przywołuje słynne słowa prozaika, odnoszące się do recepcji dzieł Sienkiewicza. W *Filozofii przypadku* autor *Solaris* wyznał: „nie widzę żadnych koni, ani czytając dzieło Simpsona o ewolucji konia, ani Trylogię Sienkiewicza z jej dzianetami i bachmatami”. Lem wspomniał też, że kreując długie opisy – nie wizualizuje tego, ale rozkoszuje się samym słowem – ono mu wystarcza. Mówi wprost: „Gdy piszę powieść, niczego sobie nie wyobrażam”. Wobec galanterii wizualnych form proponowanych przez Stanisława Lema – trudno zrozumieć taką deklarację, chyba, że zaakceptuje się, że mamy do czynienia z zupełnie odmiennym modelem percepcji przestrzeni. Edward Balcerzan nurtowany tym samym dylematem, miał okazję zapytać pisarza wprost o ten fenomen, o tę niezwykłą, malarską wręcz sugestywność opisów. Lem lapidarnie odpowiedział wówczas: „Ja po prostu wiem, jak się to robi”. Balcerzan skłonił się raczej we wnioskach, po tej krótkiej wymianie zdań, do określenia Lema w większym stopniu jako „motoryka”, a nie „wzrokowca”.⁴²⁷ Niekiedy trudno te cechy wyraźnie oddzielić. Czy w poniższym fragmencie *Obłoku Magellana* dominuje żywioł malarski, kolorystyczny, czy geometryczny, strukturalny? Wydaje się, że jednak ten drugi.

424T. Grandin, *Mózg autystyczny. Podróż w głąb niezwykłych umysłów*, tłum. K. Mazurek, Kraków 2016, s. 197.

425S. Lem, *Czas nieutracony*, Kraków 1996.

426E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Poznań 2013.

427Tamże, s. 91.

Powierzchnię wypełniał zawity, powtarzający się rytmicznie deseń. Nieskończona mnogość arabesk mrowiła się w oczach; każda rozpadała się na roje coraz drobniejszych, i cała ta przestrzeń, zabudowana wedle żelaznej konsekwencji praw wynikających z formuły, stanowiła tło, z którego występował w samym środku właściwy twór tej martwo zrodzonej kompozycji: puste, idealnie okrągłe, białe koło.⁴²⁸

Być może chodzi tutaj o bardziej złożony fenomen – szczegółowo zanalizowany przez Templin Grandin, a opisany dzięki rozwojowi metody neuroobrazowania mózgu.⁴²⁹ To myślenie o cechach mieszczących się wysoko w spektrum autyzmu. Ciekawe, że znajduje to pewne analogie w kreacjach niektórych lemovych postaci: o Wilku wspomnieliśmy przed chwilą, o zdziwaczalym autyzmie mówi się też w odniesieniu do Golema XIV. Cechy takiej „osobowości” ma przecież również ocean na *Solaris*.

Autor *Summy technologiae* wspomina o swoim zainteresowaniu autyzmem.

W wydanym w 2000 roku *Świecie na krawędzi* pisze:⁴³⁰

W Stanach Zjednoczonych około 800 tysięcy ludzi cierpi na autyzm. Ponad 80 procent z nich to autyści raczej intelektualnie niedorozwinięci, których poziom inteligencji nie osiąga nawet tak zwanej ociążałości umysłowej, to znaczy 80 punktów na skali ilorazu inteligencji — ale są wyjątki. Czytałem o pani, która jest autystką i która potrafi na przykład, spojrzawszy na schemat matematyczny programu komputerowego, wyłowić błąd logiczny w ciągu niespełna minuty. Ma zdolność zapamiętywania całych stron od jednego spojrzenia. I podobno doskonale się nadaje do pracy w systemach komputerowych, w których niezbędne jest włączenie człowieka jako elementu spajającego.

Profesor Temple Grandin podkreśla konieczność większej personalizacji przy opisie osób z autyzmem – zaznacza odmiennność każdego mózgu. Postuluje rozszerzenie, a nawet porzucenie sztywnych ram DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) i wybranie innych rozwiązań (analizować „mózg po mózgu”), korzystając z dostępnych technologii. Aby lepiej ten fenomen zrozumieć Grandin podaje przykład wspomnianej już tutaj wstęgi Mobiusa. Okazuje się, że wśród matematyków badających modele przestrzenne w muzyce panuje przekonanie, że można w niektórych przypadkach stworzyć coś w rodzaju map związków między akordami, skalami, rytmem, oktavami, itp. - wizualnym przedstawieniem takich relacji jest właśnie wstęga Mobiusa.⁴³¹ Grandin jako przykład genialnego muzyka, którego dzieła zawierały w przełożeniu na język matematyki elementy geometrii wielowymiarowej podaje Fryderyka Chopina.⁴³² Wśród malarzy taką matematyczną,

428S. Lem, *Obłok Magellana*, Warszawa 2010, s. 115.

429To forma „umysłokopu”, który umożliwia odpowiedź na pytanie, na ile mózg autystyczny wygląda inaczej niż neurotypowy.

430S. Lem, T. Fiałkowski, *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Kraków 2000.

431Por. Generalized Voice-Leading Spaces, „Science” 2008/320, s. 346-248.

432T. Grandin, dz. cyt., s. 194.

ale nieświadomie przecież stosowaną intuicję miał Vincent van Gogh. Wiry powietrza i światła, które malował na swoich późnych obrazach odpowiadają – nie w podobnym, ale w identycznym stopniu – wzorom matematycznym na turbulencje w cieczech. Przykładów jest sporo – warto podać jeszcze jeden: fizyk Richard Taylor zbadał płótna Pollocka pod kątem zgodności z geometrią fraktali – stopień analogii był zdumiewający (kojarzy tu się scena *Szpitala Przemienienia*, gdy Trzyniecki spoglądał na pyłki i zastanawiał się nad tworzonymi przez nie wzorcami; w tym samym momencie w przyrodzie dostrzegał struktury plastrów miodu).

Oczywiście Temple Grandin nie podaje tych przykładów, aby udowodnić, że wspomniani artyści mieli cechy autystyczne (choć tego wykluczyć nie można).

I nie taki jest cel powoływania całego kontekstu w odniesieniu do Lema.⁴³³ Chodzi tylko o wskazanie z pewnością innego - nieneurotypowego sposobu myślenia autora *Pamiętnika znalezionej w wannie*. Być może człowiek, który jako dziecko miał najwyższy stopień IQ w przedwojennej południowej Polsce łączył myślenie wzorcami i słowem, czego ślady odnaleźć można w subtelnej, ale możliwej do opisanie tkance wyobraźni pisarskiej (i chyba bardziej poetyckiej niż prozatorskiej).

„Warto spierać się z Lemem i wchodzić z nim w interpretacyjny dialog, nawet jeśli początkowo wydawać by się mogło, iż niektórymi podejściami można mu wyrzucić tylko krzywdę”.

Krzywdy wyrzucić nie można, bo obecna lemologia przypomina solarystykę – rzesza lemologów trzyma umysły, aby wyjaśnić fenomen, znaleźć nowe klucze interpretacyjne, poszukać w meandrach teorii tej jednej nadrzędnej.⁴³⁴ Lem jednak wciąż wymyka się twardym tezom, jest definicyjnie nieuchwytny niczym górotwory oceanu na Solaris. Jednym z najnowszych ujęć twórczości autora *Cyberiady* jest to zaproponowane w 2016 roku przez cytowaną tu Agnieszkę Gajewską. Poznańska badaczka w formie książkowej przedstawiła supozycję, o której istnieniu wielu literaturoznawców wiedziało i zażłkowo wspominało. Chodzi o potraktowanie utworów Lema jako swoistego kodu skrywającego traumę po Zagładzie. Właściwie trudno mówić tu o supozycji, to konstatacja. Lem „uciekł” od bolesnych doświadczeń w fantastykę, przetransponował świadomość genocydu, tragedię lwowskich Żydów, samo miasto, pewność przypadkowego ocalenia na substancję literacką. Inni podążają teraz tropem Gajewskiej: np. Wojciech Orliński – autor biografii Stanisława Lema mówi o tym, że dał się oszukać fantastycznonaukowemu

433 Przy okazji warto wspomnieć, że na półkach Stanisława Lema były książki poświęcone wielkim ekscentrykom, np. - o czym wspominaliśmy – Hieronimowi Boschowi. Por. A. Baranowa, *Metafora „statku głupców” oraz inne inspiracje Boschowskie w pismach Stanisława Lema*, „Quart” / Lem / Numer specjalny 3–4 (37–38) / 2015.

434J. Jarzębski, *Narodziny lemologii*, w: *Stanisław Lem: pisarz, myśliciel, człowiek*, dz. cyt., s. 6.

sztafażowi pisarza, że we wcześniejszej swojej książce poświęconej prozaikowi – wbrew tytułowi – nie napisał o Lemie wszystkiego.⁴³⁵ Również Borys Lankosz – choć niezależnie od Agnieszki Gajewskiej – stworzył filmowy dokument, w którym posłużył się biograficznym kluczem do zinterpretowania niektórych powieści mistrza.⁴³⁶ Z pewnością kontekst świadomości pogromowej Lema zagości na stałe na konferencjach mu poświęconych. Trzeba jednak pamiętać, że jest to jedna z wielu równorzędnych interpretacji całościowo traktowanego dzieła pisarza. Z pewnością nie można freudowsko zredukować wszystkich światów przedstawionych do lwowskiego epizodu i przesiedlenia.

Jakie kwestie w lemologii jeszcze pozostają aktualne? Wydaje się, że jest to zarysowana w tej rozprawie sfera struktur służących budowaniu światów, ich geografia, topografia i heterotopia, pewien archetypowy, powtarzający się w wielu utworach kod wizualno-przestrzenny fundujący dany świat, uparcie stosowana matryca spacialnych konstruktów. Wygląda to tak jakby rozpościerały się przed czytelnikiem fiksacje umysłowości wyjątkowo polifonicznej, wyobraźni silnie uschematyzowanej, niemal „pantokreatycznej”, techniczno-geometrycznej, skoncentrowanej na matematycznej strukturze świata, wyizolowanej, tworzącej od wczesnych lat legitymacje do labiryntowych rzeczywistości. To umysł, który obsesyjnie szuka centrum – *axis mundi*, aby znaleźć punkt zaczepienia w nowym świecie. Niekiedy wydaje się to niemożliwe – trudność w odnalezieniu przestrzeni, w którym nad miejscem fizycznym można by nadbudować przestrzeń symboliczną (znaleźć pion – oś) z pewnością ma bohater *Pamiętnika znalezionej w wannie*; to jeden z najbardziej rozproszonych w labiryntowej strukturze tekstów Lema. „Proces re-kreacji przestrzeni symbolicznej wymaga wzorca, który mógłby stać się dlań modelem do odtworzenia”⁴³⁷ - niestety tego uniwersalnego modelu tożsamościowego nie oferuje nawet świadomość – zagubiony nomada-everyman nie wie kim jest, nie zna celu tajemniczej misji. Warto przypomnieć, że premodelami przestrzeni podobnych do gmachu są leje Dantego (wspominaliśmy o symbolicznej sprzeczności kuli i stożka) oraz inspirowane włoskimi miastami miedzioryty Piranesiego, których z kolei literackim przedłużeniem są np. *Niewidzialne miasta* Italo Calvino.

435 W. Orliński, *Lemanipulacje*, zapowiedź biografii – w: „Książki”, lipiec 2017, s. 18-30.

436 Mowa o biograficznym dokumencie Borysa Lankosza pt. *Autor Solaris* (2016).

437 A. Mazurkiewicz, *Przestrzeń jako obraz świadomości w powieści Stanisława Lema Pamiętnik znaleziony w wannie*, ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS FOLIA LITTERARIA POLONICA 4(22) 2013, s. 180.

Próbowano w poprzednich rozdziałach przedstawić cechy „pamięci intelektualnej, racjonalizującej wydobyty z przeszłości kalejdoskop zdarzeń”⁴³⁸; modelarnię genialnego kreatora - tatarnika zafascynowanego przyrodą w skali mikroskopijnej i kosmicznej, zainteresowanego również budową mózgu.

Lem nie reprezentuje jednej określonej szkoły filozoficznej choć Paweł Okołowski zbliża autora Edenu do Lukrecjusza.⁴³⁹ Zdarza się jednak pisarzowi zdradzić niekiedy pewne orientacje badawcze – np. w *Okamgnieniu* – w rozważaniach poświęconych matematyce - określa siebie mianem konstruktywisty.⁴⁴⁰ Pisarz rozważa dwie orientacje matematyczne – pierwsza zakłada (idąc śladem Platona), że istnieją już idee matematyczne, a matematyka je jedynie odkrywa. Druga postawa – bliższa Lemowi – odrzuca tę nieco idealistyczną wykładnię i skupia się jedynie na tym, co można skonstruować. Ustalenie to jest o tyle istotne, że pozwala wychwycić pewne podstawowe cechy lemowych światów, rudymen tarne osie dźwigające fabuły. Artyści konstruktywiści sprowadzali formę dzieła do linii prostej, koła i trójkąta.⁴⁴¹ Podobnie jest w prozie Lema – podobnie, ponieważ pisarz na bazie tych fundamentów geometrycznych i dzięki świadomie kreowanym kategoriom światła rozbudowuje (a nie redukuje) koncentrycznie labirynty fabuł.

Stanisław Lem jako kreślarz wielowymiarowych światów ewokuje niekończące się hermeneutyczno-interpretacyjne i strukturalne wędrówki. Modele wizualne anektujące obszary wielu dziedzin nauki powodują, że poszerzać trzeba kategorie przynależne badaniu powieści. Zatrzymanie się na analizie tekstu jako prostym odzwierciedleniu historycznej rzeczywistości jest formułą jeszcze z XIX wieku,⁴⁴² choć sporo ożywienia wprowadza tu geopoetyka.

Traktując dzieła Lema w ujęciu monograficznym, kusząca okazała się perspektywa strukturalistyczna – szukaliśmy punktów, łączyliśmy je i grupowaliśmy. Powstała mapa, która ujawniła istnienie modeli wizualnych będących fundamentem wyobraźni

438 E. Szczepkowska, *Gra z autobiografią w „Wysokim zamku” Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem: pisarz...*, dz. cyt., s. 368.

439 Por. Paweł Okołowski, *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*, Warszawa 2010.

440 S. Lem, *Okamgnienie*, Kraków 2000, s. 69.

441 Bliski jest Lem niektórym teoriom Władysława Strzemińskiego (twórcy tw. unizmu, który starał się dowieść, że w „procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. (W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958) ” W kontekście owej „świadomości wrokowej” można by spojrzeć np. na kontakt Krisa Kelvina z Harey w *Solaris* – narzeczona jest dla mężczyzny jego „powidokiem” - śladem, który pozostał w oku, ale na skutek regeneracji oka i działania słońca (słońc?) zmienia barwy, nie zmieniając kształtu. (s. 51) Zjawiska powidokowe wiąże Strzemiński z figurami geometrycznymi – trójkątem i kwadratem (s. 60) (we wczesnych fazach rozwoju sztuki, potem np. bryłami); to one, będąc formą dla wzrokowych odbić stanowią „uniwersalny klucz kompozycyjny” sprzyjający tzw. architektonizacji, czy też rytmizacji kreowanej twórczo rzeczywistości.

442 R. Nycz, *Michała Głowińskiego poetyka nowoczesna: strukturalizm, teoria komunikacji literackiej, historyczna poetyka kulturowa*, wprowadzenie do: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 36.

zarówno inżynierskiej, geometrycznej jak i biologiczno-poetyckiej. Odsłonięto typ niezwyklej, niestandardowo myślącej umysłowości działającej według określonego wzoru. Modelowanie tego wzorca zaczyna się zawsze od – dosłownie i przenośnie potraktowanej – czynności kończącej poniższy cytat.

Gdy stała na Ziemi — rakietą była wielka. Cień, który rzuciła w słońcu, był szeroki i długi jak pas startowy odrzutowca. Jej tępy, poprzecznie zgrubiały szczyt, pomniejszony odległością, czarny na tle nieba, podobny był do głowicy młota. (...) Pootwierał cyrkle, odnalazł na gwiazdowej karcie, bładoniebieskiej jak ziemskie morza, długą, czarną linię. Wbił cyrkiel, przyłożył kółeczko krzywki do linii, pociągnął.⁴⁴³

443S. Lem, *Młot*, w: Tenże, *Ratujmy kosmos i inne opowiadania*, Kraków 1966, s. 173.

BIBLIOGRAFIA

1. Stanisław Lem

S. Lem, *Astronauci*, Warszawa 2009.

S. Lem, *Bajka o królu Murdasie*, w: *Fantastyczny Lem. Antologia opowiadań wg czytelników*, Kraków 2017.

S. Lem, *Beethoven. Symfonia piąta*, w: *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.

S. Lem, *Biała śmierć*, w: Tegoż, *Bajki robotów*, Wrocław 1996.

S. Lem, *Cmentarz polny*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009. S. Lem, *Cyberiada*, Kraków 2010.

S. Lem, *Czas nieutracony*, Kraków 1996.

S. Lem, *Czy Pan istnieje, Mr. Johns?*, w: Tenże, *Przekładaniec*, Dzieła t. XXXIII, Warszawa 2010.

S. Lem, *Ćma*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.

S. Lem, *Dwaj młodzi ludzie*, w: Tenże, *Polowanie*, Kraków 1965.

S. Lem, *Eden*, Dzieła, t. X, Warszawa 2010.

S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. I, Kraków 1970.

S. Lem, *Fiasko*, Warszawa 2011.

S. Lem, *Filozofia przypadku*, Warszawa 2010.

S. Lem, *[Gołębie wpisywały...]*, w: *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.

S. Lem, *Głos Pana*, w: Tenże, *Głos Pana; Kongres futurologiczny*, Kraków 1973.

S. Lem, *Gruppenfuhrer Louis XVI*, w: Tenże, *Doskonała próżnia*, Warszawa 2010.

S. Lem, *Katar*, Warszawa 2011.

S. Lem, *Kongres futurologiczny*, Warszawa 2011.

S. Lem, *Maska*, Dzieła, t. XXIX, Warszawa 2010.

- S. Lem, *Miłość*, w: *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.
- S. Lem, [...*Nie wiem*], w: Tenże, *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.
- S. Lem, *Niezwyciężony*, Kraków 1968.
- S. Lem, *List miłosny*, w: Tenże, *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.
- S. Lem, *Młot*, w: Tenże, *Ratujmy kosmos i inne opowiadania*, Kraków 1966
- S. Lem, *Obłok Magellana*, Warszawa 2010.
- S. Lem, *Ogród ciemności*, w: Tenże, *Ogród ciemności i inne opowiadania*. Wybór T. Lem, Kraków 2017.
- S. Lem, *Okamgnienie*, Warszawa 2000.
- S. Lem, *Pamiętnik*, w: Tenże, *Maska, Dzieła*, tom XXIX, Warszawa 2010.
- S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Warszawa 2010.
- S. Lem, *Pan F.*, w: „Tygodnik Powszechny” w wersji on-line:
<https://www.tygodnikpowszechny.pl/pan-f-123527> (dostęp z dnia 08.07.2017).
- S. Lem, *Piątką przez Kraków*, w: *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.
- S. Lem, *Podróż dwudziesta pierwsza*, w: *Fantastyczny Lem. Antologia opowiadań wg czytelników*, Kraków 2017.
- S. Lem, *Podróż trzynasta*, w: *Fantastyczny Lem. Antologia opowiadań wg czytelników*, Kraków 2017.
- S. Lem, *Pokój na Ziemi*, *Dzieła*, t. XVII, Warszawa 2010.
- S. Lem, *Przyjaciel*, w: Tenże, *Opowiadania wybrane*, Kraków 1973.
- S. Lem, *Solaris*, Kraków 1968.
- S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 1967.
- S. Lem, *Summa technologiae*, *Dzieła*. Tom XXVIII, Warszawa 2010.
- S. Lem, [*W ścieżkach orlich...*], w: Tenże, *Człowiek z Marsa. Opowiadania młodzieńcze. Wiersze, Dzieła*, tom XX, Warszawa 2009.
- S. Lem, *Szpital Przemienienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.

S. Lem, *Trzej elektrycerze*, w: *Fantastyczny Lem. Antologia opowiadań wg czytelników*, Kraków 2017.

S. Lem, T. Fiałkowski, *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Kraków 2000.

Sława i fortuna. Listy Stanisława Lema do Michaela Kandla 1972-1987, Kraków 2013.

Literatura o Stanisławie Lemie:

J. Andruchowycz, *Chłopiec z Wysokiego Zamku* - posłowie do: S. Lem, *Wysoki Zamek*, przeł. Katarzyna Kotyńska. Dzieła, t. XIV, Kraków 2009.

E. Balcerzak, *Stanisław Lem*, Warszawa 1973A. Stoff, *Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003.

K. Bałżewska Czarny, *Wariant "Bildung" : o relacjach między "Czarodziejską górą" Thomasa Manna a "Szpitalem Przemienienia" Stanisława Lema*, „Pamiętnik Literacki” 103/1/2012.

A. Baranowa, *Metafora „statku głupców” oraz inne inspiracje Boschowskie w pismach Stanisława Lema*, „Quart” / Lem / Numer specjalny 3–4 (37–38) / 2015.

I. Csicsery-Ronay, Jr., *Modelowanie chaosfery: Stanisława Lema rozmowy z Obcymi*, „Teksty drugie” 1992/3.

M. Dajnowski, *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki*, Gdańsk 2010.

A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016.

M. Geier, *Fantastyczny ocean Stanisława Lema. Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction „Solaris”*, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989.

N. Katherine Hayles, *Chaos jako dialektyka: Stanisław Lem i przestrzeń pisania*, „Teksty drugie” 1992/3.

J. Jarzębski, *Diariusz filozoficzny łgarza*, „Fantastyka” 1986, nr 5.

J. Jarzębski, *Futurologia i chichot diabła*, Posłowie do *Kongresu futurologicznego*. Tekst dostępny na:

<http://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/kongres-futurologiczny/93-poslowiekongres?>

J. Jarzębski, *Podróż do kresu znaczenia, posłowie do: S. Lem, Pamiętnik znaleziony w wannie*, Warszawa 2010.

J. Jarzębski, *Racjonalista i zmysły. O twórczości literackiej Stanisława Lema*, „Ruch literacki” 2/1977.

Jarzębski, *Widma literackie i widmowe myśli, posłowie do Doskonałej próżni*, Warszawa 2008.

J. Jarzębski, *Wszechświat Lema*, Kraków 2002.

B. Knosala, *Koncepcja mitu jako zapisu reakcji społecznej na zmianę technologiczną u Giambatisty Vico i Marshalla McLuhana*, „Przegląd filozoficzno-literacki” nr 1(22) 2009 (*Lem i technika*).

M. Kładź-Kocot, *Dwa bieguny mitopoetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Stanisława Lema*, Bydgoszcz 2012.

A. Mazurkiewicz, *Przestrzeń jako obraz świadomości w powieści Stanisława Lema Pamiętnik znaleziony w wannie*, ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS FOLIA LITTERARIA POLONICA 4(22) 2013.

P. Michałowski, *Babel XXI wieku. Biblioteka Stanisława Lema i Jorge Luisa Borgesa*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, dz. cyt., pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003.

W. Michera, *Piękna jako bestia*, Warszawa 2010.

Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna, pod red. M. Wróblewskiego, Toruń 2017.

P. Okołowski, *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*, Warszawa 2010.

W. Orliński, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków 2007.

W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej Ziemi*, Wołowiec 2017.

W. Orliński, *Lemanipulacje*, zapowiedź biografii – w: „Książki”, lipiec 2017.

I. Pięta, *Mimetyzm w obrazowaniu a literatura fantastyczno-naukowa na przykładzie prozy Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003. M. Płaza, *O Poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.

E. Skibińska *Kolory Solaris we francuskim przekładzie*, w: *Lem i tłumacze*, pod red. E. Skibińskiej i J. Rzeszotnika, Kraków 2010.

A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995.

A. Stoff, *Metody i wzorce obrazowania w science fiction*, *Filologia Polska* XIII, z. 81, Toruń 1977.

A. Stoff, *Semantyzacja przestrzeni w powieści Stanisława Lema „Solaris”*, „*Postscriptum*” 2006 1(51).

A. Stoff, *Struktura myśli – ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003.

A. Sulikowski, *Stanisław Lem a myślenie teologiczne*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003.

E. Szczepkowska, *Gra z autobiografią w „Wysokim zamku” Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003.

L. Wiśniewska, *Świat Lema między paradygmatami*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, dz. cyt., pod red. J. Jarzębskiego i A. Sulikowskiego, Kraków 2003.

Wizualność

R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.

R. Arnheim, *Perspektywy telewizji*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX w.*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.

G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

K. Banaszkiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011.

- J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
- H. Belting, *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2010.
- W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, w: Tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1971.
- E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.
- J. Borowczyk, *Powszechna iluminacja - "Ślepcy". (Oświecenie w pasażach Benjamina)*, „Podteksty”, 1 (7) / 2007, tekst dostępny na stronie: <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=8&dzial=5&id=17>
- K. Chmielnicki, *Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową” i „globalną” kulturą wizualną*, „Przegląd kulturoznawczy” 2007 nr 3.
- E. Ciapara, A. Zuchowa, *Między „Incepcją” a „The Social Network”*, „Film”, grudzień (12) 2010.
- G. Deleuze, *Obraz-ruch. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
- U. Eco, *Światło i barwa w średniowieczu*, w: Tenże, *Historia piękna*, Poznań 2005.
- A. Gwóźdź, *Dekonstrukcje widzenia*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, po red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- M. Hendrykowski, *Film w perspektywie audiowizualności*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX w.*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- K. Van Heuckelom, *„Patrzeć w promień odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosa*, Warszawa 2004.
- W. Frąc, *Świat – obrazem?*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury*, pod red. E. Wilka, I. Kolasińskiej-Pasterczyk, Kraków 2008.
- R. Grosseteste, *O świetle, czyli o pochodzeniu form*, tłum. M. Boczar, „Studia Filozoficzne” 1981.
- M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI w.*, Warszawa 1997.
- J. Kwiatkowski, *Świat-światło w poezji Przybosa*, „Pamiętnik Literacki” 62/1, 3-29, 1971.

Kulturowe wizualizacje doświadczenia, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, t. 89, Warszawa 2010.

Ł. Laskowski, *Symbolika światła w literaturze dydaktycznej Starego Testamentu*, „Verbum Vitae” 29 (2016).

K. Loska, *Maszyny widzenia i estetyka obrazów cyfrowych*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 1999.

H. Mamzer, *Zabawa w demiurga – symulowanie, symulakra, klony*, w: *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, pod red. J. Grada i H. Mamzer, Poznań 2004.

W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa 2010.

P. Pluciński, *Prywatne, publiczne i to co naoczne*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, pod red. M. Krajewskiego, Poznań 2005.

A. Porczak, *Grawitacja wyparowała*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 1999.

A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t.1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.

W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

G. Thomson, *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1956.

P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.

L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008.

E. Wilk, *Technologia wobec nowoczesności. Na marginesie pytań Heideggera*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.

K. Wlazło-Malinowska, *Światło jako element budujący wymiar duchowy przestrzeni sakralnych w krajobrazach naturalnych i kulturowych*, „Sacrum w krajobrazie. Prace komisji Krajobrazu Kulturowego”, nr 17, Sosnowiec 2012.

<http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/227000>, *Rozmowy-o-swietle*, dostęp z dnia 26.12.2013 r.

Przestrzeń w literaturze i kulturze

A. Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009

G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, w: Tegoż, *Wyobrażenia poetycka. wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, Warszawa 1975.

R. Barthes, *The Eiffel Tower*, w: *Barthes: Selected Writings*, red. S. Sontag, London 1989.

P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świat i jego dekonstrukcja*, Kraków 2012.

M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, wyd. KR.

M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B Baran, Warszawa 2008.

M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1974.

M. Eliade, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, Warszawa 1977.

M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” nr 6, 2005.

M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987.

M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 2005.

T. Gęsina, *Co było przed geopoetyką?: kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekonesans*, „Postscriptum Polonistyczne” nr 1(17) 2016.

M. Gołąb, *Ukryte ogrody, nieobecne przestrzenie. Literackie i kulturowe metafory współczesności*, Kraków 2012.

L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, „Pamiętnik Literacki” 67/1, 1976.

- K. Korzyk, *Mit przestrzeni*, „Autoportret” 2[41] 2013.
- H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, w: Tegoż, *Prace wybrane*, t. 4, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- M. Olszewska, *O przestrzeni. Na progu doświadczenia*, „Anthropos” nr 1415/2010.
- Perfect panopticon: Rainer Werner Fassbinder's „Welt am Draht” - na stronie: www.muse.jhu.edu/journals/sff/summary/v0002/22.leitner.html*, (dostęp z dnia 11 sierpnia 2013 roku).
- M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, w: *Przestrzeń i literatura*, Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
- Podział przestrzeni w religii i magii*. w: *Dzieła*, oprac. N. Assorodobraj i S. Ossowski, T. 3 Warszawa 1956.
- C. Rosiński, *Geopoetyka (?)*, „Forum poetyki”, lato 2015.
- R. Sennet, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996.
- G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- T. Sławek, *Być z przestrzenią*, „Autoportret” Nr 2[41] 2013.
- J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i M. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
- E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- A. Waśko, *Powrót do "centrum polszczyzny": o przestrzeni symbolicznej w "Panu Tadeuszu"*, „Pamiętnik Literacki” 78/1/1987.
- K. White, *Geopoetyki*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014.
- K. White, *Zarys geopoetyki*, tłum. Agata Czarnacka, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2/2011.
- Ł. Zaremba, *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, recenzja: Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, London 2011.

Inne konteksty: literatura, antropologia kulturowa, filozofia, teoria literatury

Apokalipsa św. Jana 20,15, w: *Pismo Święte Nowego Testamentu*, tłum. ks. S. Kowalski, Warszawa 1990.

E. J. Aarseth, Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej, Tekst dostępny na: http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst4.html – dostęp z dnia 25.12.2013 r.

R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 2004.

D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

J. Białostocki, *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1970.

I. Błocian, *Jung i Bachelard : problem wyobraźni i mitu*, „Analiza i Egzystencja 1”

J. L. Borges *Kula Pascala*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1976, nr 2 (26).

A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.

K. Cikała-Kaszowska, *Konsumowanie podmiotu. Ponowoczesne ujęcie przedmiotu w myśli Zygmunta Baumana*, „Maska” Magazyn AntropologicznoSpołeczno-Kulturowy, 31/2016.

A. Danek, *Przestrzeń jako ciało – archetyp geografii sakralnej*, „Teoria i metodologia geopolityki”, 15/05/2013 na <http://geopolityka.net/przestrzenjako-cialo-archetyp-geografii-sakralnej/>

V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, przeł. Zbigniew Fonferko, Warszawa 1975.

T. Grandin, *Mózg autystyczny. Podróż w głąb niezwykłych umysłów*, tłum. K. Mazurek, Kraków 2016.

W. Jaeger, *Paideia*, t. I, przeł. M. Plezia, Warszawa 1962.

M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991.

A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin 2003.

J. Kłosowicz, Na „Balkonie”, „Literatura” nr 6, 1972/03/23. Artykuł ze strony: jerzygrzegorzewski.pl/arttykul=na-balkonie. Dostęp z dnia 11 sierpnia 2013.

Andrzej Korczak, *Porządek wśród mitów według Mircei Eliadego, „Idea – studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”*, XXVI, Białystok 2014.

C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, „Pamiętnik Literacki” 59/4/1968.

J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

Wykład ks. prof. Janusza Mączki pt. *Współczesne modele kosmologiczne*, 23 marca 2013, wykład w formie dźwiękowej dostępny na: <http://upjp2.edu.pl/strona/6fty874w7o>, dostęp z dnia: 26.12.2013 r.

M. McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 1995.

A. Mickiewicz, *Dziady*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1974.

A. Mroczkowska, *Macewy bezdomne. Społeczne losy nagrobków żydowskich ich znaczenie*, „Maska” Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy, 31/2016.

A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.

R. Nycz, *Michała Głowińskiego poetyka nowoczesna: strukturalizm, teoria komunikacji literackiej, historyczna poetyka kulturowa*, wprowadzenie do: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.

Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku, pod red. Marcina Klika i Justyny Zych, Warszawa 2014.

Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.

R. Popper, *Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności*, przeł. B. Chwadeńczuk, Warszawa 1997.

- G. Poulet,, *Metamorfozy czasu*, przeł. W. Błońska i inni, Warszawa 1977.
- D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science-fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010.
- S. Raube, *Implozja ludzkości. Katastrofizm biologiczny panromantyzmu w ujęciu Maxa Schelera*, „Idea – studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XXV, Białystok 2013.
- M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie*, przeł. A. Węgrzecki, w: Tenże, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987.
- M. Skrzeczkowski, *Głos w dyskusji wstępnej – O sztuce i zmianie społecznej*, „Kultura współczesna” 5(71)2011.
- A. Smuszkiewicz, *Droga do cyberpunku*, „Postscriptum” 2006 (1)51.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2009.
- O. Spengler, *Człowiek i technika. Przyczynek do filozofii życia*, „Kronos” 3 (30)/2014.
- M. Stala, *Poza Ziemią Ulro*, „Teksty” 1981, nr 4-5.
- A. Toffler, *Szok przyszłości*, przeł. E. Ryszka, W. Osiatyński, Warszawa 1974.
- K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1999.
- J. Woźny, *Archeologia i społeczeństwo. Wędrówki śladami wzajemnych relacji*, Bydgoszcz 2017.
- J. Woźny, *Archeologia kamieni symbolicznych. Od skały macierzystej do dziedzictwa przodków*, Bydgoszcz 2014.
- J. Woźny, *Symbolika wody w pradziejach Polski*, Bydgoszcz 1996.
- B. Żyłko, *Semiotyka kultury*, Gdańsk 2009.
- B. Żyłko, *Symbol w ujęciu grupy Tartu-Moskwa*, Przedmowa do: B. Uspienski, *Krzyż i koło. Z symboliki chrześcijańskiej*, Gdańsk 2010

Spis treści

Wprowadzenie. Podstawowe konteksty podejmowanego problemu.....	1
WSPÓŁCZESNE REFLEKSJE	11
NAD WIZUALNOŚCIĄ W KONTEKŚCIE.....	11
TEKSTÓW STANISŁAWA LEMA.....	11
I 1. Światło.....	12
I 2. Przestrzeń.....	22
I 3. Zarastające zwrotki. Wizualne struktury liryki Stanisława Lema.....	30
I 4. Początek „czasu okrutnych cudów”	34
„Ogród ciemności” Stanisława Lema jako literacki obrzęd inicjacyjny.....	34
ŚWIĘTE SŁUPY.....	48
II 1. Wertykalizm i koncentryczność.....	49
II 2. Post tenebrarum lux.....	63
II 3. Otwieranie kuli.....	65
II 4. Figury labiryntowe.....	67
II 5. Terra Incognita – góry.....	71
II 6. W jądrze ciemności.....	88
II 7. Przestrzeń progowa	90
HOLOGRAFIA W POWROCIE Z GWIAZD.....	94
III 1. 3 D według Lema i Baudrillarda.....	95
III 2. Prometeusz przewyciężony prawami fizyki.....	98
III 3. Marzenia surrealistów.....	99
III 4. Od światła mediów do plemiennego mroku.....	101
III 5. Wirtualny karnawał.....	104
PANOPTICON.....	109
IV 1. Lustrzany mur.....	110
IV 2. Więzienia luster.....	114
IV 3. Zwierciadlane misteria.....	115
IV 4. Ruch dośrodkowy.....	121
IV 5. Strażnik panopticonu.....	123
ŚWIAT NA KRAWĘDZI.....	126
V 1. Światła snu.....	127
V 2. Chwile liminalne – wejście w mrok.....	133
V 3. Granice świata.....	136
V 4. Mapy mózgu.....	139
V 5. Liminalne wariacje.....	142
V 6. Lemowe inkarnacje.....	146
V 7. Wizualne modele metaliterackie.....	147
V 8. Stasiek odrabia lekcje.....	149
Konkluzja: mózg myślący wzorcami.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	157
SPIS TREŚCI.....	169