



Maska

Dmitrij Buck

Tłum. Jerzy Jarzębski

Choć próba określenia zakresu naszego zaprogramowania owocować może nieskończonym cofaniem się w głąb siebie, jednak tylko dzięki takiej próbie można wytyczyć sobie jakiś obszar wolności.

Maszyna nie potrafi odpowiedzieć, czy miała objąć, czy uządlić Arrhodesa, ale zostawiono jej wolność rozważenia tych możliwości. Powstrzymując się od zwińczenia fabuły zakończeniem, Lem pozostawia ową wolność także czytelnikowi. W samej rzeczy powstrzymuje się on od opowiedzenia się po stronie tego lub innego z panujących mitów. Gdyby maszyna istotnie użyła śmiertelnego żądła, pozostalibyśmy z rozpaczliwym poczuciem, że żaden opór nie jest możliwy; gdyby przyszła z pomocą Arrhodesowi, moglibyśmy wyjść z przekonaniem, iż można umknąć naszemu zaprogramowaniu — stalibyśmy się wówczas zabawką w rękach tych, którzy łudzą nas fałszywymi obietnicami wolności. Lem zachowuje milczenie w tej kwestii.²⁷

*Jo Alyson Parker
przełożył Jerzy Jarzębski*

Maska

W pewnym średniowiecznym królestwie skonstruowana zostaje cybernetyczna maszyna, zaprogramowana specjalnie w celu zabicia niewygodnego dla władcy mędrca imieniem Arrhodes. Z początku spotyka ona swą przyszłą ofiarę na dworskim balu, przyjmując postać uderzającej bystrością umysłu pięknej kobiety, której czarowi samotny mól książkowy, Arrhodes, nie może wprost nie ulec. Następnie bohaterka¹ rozcina lancetem swe łono, skąd wychodzi na świat metaliczny skorpion–zabójca, i w tej przerażającej postaci ściga Arrhodesa. Wyrafinowany charakter kaźni polega na tym, że Arrhodesowi zagraża poczwara będąca uprzednio jego ukochaną. Jednakże w miarę pogoni bohaterka na równi z maniackim pragnieniem zabicia Arrhodesa poczyna stopniowo odkrywać w sobie chęć uratowania go. W pełnych napięcia rozważaniach stara się ona bezskutecznie wykryć, który z dwu możliwych celów pościgu (zabić czy uratować) jest w istocie częścią narzuconego jej z zewnątrz programu, który zaś ustanowiony został

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

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

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

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

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

Jeśli sztuczną istotę skonstruujemy tak, aby wypełniała określone zadania [...], to czyż nie może ona w pełni uświadomić sobie swojego przeznaczenia jako działania wymuszonego, uzależnionego od programu, czyż nie może z buntować się przeciw temu programowi.⁶

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

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

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

⁴ S. Lem *Człowiek z retorty* „Chimii i żywności”, „Chimia i żywność” 1976 nr 7, s. 59.

⁵ F. Dostojewski, op. cit., s. 58.

⁶ S. Lem *Człowiek z retorty* „Chimii i żywności”, s. 59.

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

Takie podejście do problemu wolności woli, do stosunków między Twórcą a jego Stworzeniem spokrewnia *Maszę* z jednej strony — z romantyczną tradycją przedstawiania homunkulusów, marionetek (*Frankenstein* Mary Shelley, *Człowiek z piasku* Hoffmanna, artykuł Kleista *O teatrze marionetek*⁸), z drugiej — ze współczesną fantastyką naukową, badającą uważnie temat możliwości buntu sztucznych istot przeciw człowiekowi (np. *R. U. R.* Čapka, cykl *Ja, Robot* Asimowa)⁹. W koncepcji wolności woli sztucznej istoty Lem stara się świadomie zsyntetyzować obie tradycje, zinterpretować mitologiczne¹⁰ i romantyczne motywy racjonalne, w duchu współczesnej *science fiction*.

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

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

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

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

¹⁰ Takich motywów w opowiadaniu nie ma: sobowtór, „straszne, przerażające przestoczenie” (S. Lem) — metamorfoza bohaterki; ciężące nad Arrhodesem — romantycznym mędrce — przekleństwo. Są tam i motywy pochodzenia bajkowego — na przykład „magiczna ucieczka i pościg” (por.: W. I. Jochelson „*Magiczeskoje biegstwo*” *kak obszczerasprostraniennyj skazoczno-mifologičeskij epizod*, w: *Sbornik statiej w czest’ 70-letija prof. D. N. Anuczina*, Moskwa 1913); por. także przedstawienie przez Owidiusza mitu o bystronogiej Atalancie w śmiertelnych zawodach goniącej zakochanego Hipomenesa (Owidiusz *Metamorfozy*).

słowa, skończyć ze spotkaniami — próby zdające się jej kolejnymi rundami walki o niezawisłość — w istocie swej służyły programowi. W rzeczywistości Arrhodes brał wciąż jej zawiłe przemowy za świadectwo namiętności, za lęk przed rozgłosem — i to wszystko jeszcze bardziej rozpałało jego miłość. Im silniejsza miłość wszelako, tym straszniejsza być miała następująca po niej kaźń — oto główna „zasada konstrukcyjna” samosterującego programu, obracającego na swą korzyść różne próby oporu ze strony bohaterki. Niemniej jednak dla niej samej owa zasada przez czas dłuższy pozostawała nieznaną. Na początku, znajdując się całkowicie w e w n ą t r z zachodzących wydarzeń, bohaterka próbowała różnych sposobów, by się uwolnić od cudzego wpływu.

Bezpośrednie uprzedzenie kochanka o niebezpieczeństwie okazało się niemożliwe. Wówczas bohaterka, w obecności wchodzącego właśnie Arrhodesa, wbija w swoje ciało chirurgiczny lancet, szukając choćby biernego, samobójczego środka na uzyskanie swobody. Ale i ten jej akt okazał się z góry przewidziany. W czasie pogoni, opóźnionej przerwami na odpoczynek, umożliwiającymi Arrhodesowi uświadomienie sobie całej okropności czekającej go egzekucji, bohaterka nie żywi już żadnych wątpliwości co do swojego przeznaczenia. Upojenie własną doskonałością (umiejętność rozróżniania zapachów, ścigania ofiary z ogromną chyżością) zastępuje z wolna zwątpienie: „Jeśli byłam własnością króla, to jak mogłam o tym wiedzieć?” (s. 21).

Na nowym etapie refleksji bohaterka zmieniła niejasne uczucie skrepowania w jednoznaczną świadomość, że narzucono jej z zewnątrz przeznaczenie wykonania wyroku. W tych warunkach inaczej wygląda i bunt: trzeba spróbować już nie po prostu uprzedzić, lecz zbawić Arrhodesa i udokumentować tym samym swe prawo do wolności. Wątpliwości bohaterki, zwolnienie tempa pościgu, winny były wzbudzić w Arrhodesie złudzenie wybawienia i znów — tym cięższa byłaby nieodwracalna kaźń. Okazuje się, że każda próba nieposłuszeństwa ze strony maszyny przyczynia się do coraz pełniejszej realizacji programu.

Na koniec w swej świadomości bohaterka nie znajduje ż a d n y c h autonomicznych części — ale wiedza o tym objawia się jej stopniowo. Miłość i nienawiść, które wcześniej kolejno zdawały się autentyczne, od pewnego momentu przyjmowane są jako narzucone z zewnątrz: „moja miłość ku niemu i ukłucie jadowite są z tego samego źródła (...), przez to brzydzę się obojga, oboje mam w nienawiści” — s. 26. I bohaterka bez zwłoki przechodzi do następnego, jeszcze głębszego, etapu dociekań, całkiem już nie związanego z ludzkimi kategoriami winy, obowiązku, miłości: „Czekać, aby nagromadziły się w dalszym ziszczaniu następne nieskładności, uczynić z nich ostrze do skierowania w króla, w siebie,

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

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

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

¹¹ Ten wywód bohaterki unieważnia automatycznie częste interpretacje sensu opowiadania jako „zwyęstwa nad śmiercią”, „dobra nad złem” itd. „Robot w ostatecznym rozrachunku odnosi zwycięstwo nad negatywnym programem. Dobro jest silniejsze od zła (...)”. Taki jest głęboki sens opowiadania *Maska*” — W. Michanowski *Magickiej kristall: Zamietki o naukowej fantastyce*, w: *Sbornik naucznej fantastiki*, Moskwa 1977, wyd. 18, s. 11.

¹² Cyt. za: W. M. Pietrow *Refleksja w historii chudożestwiennej kultury: Jejo rol i pierspektivy razwitiya*, w: *Issledowanie problema psichologii tworcztwa*, Moskwa 1983, s. 317.

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

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

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

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

¹⁴ „Refleksja intelektualna nakierowana jest na obdarzanie sensem dokonywanych przez podmiot posunięć przy uchwytowaniu treści problemowej sytuacji — i na organizację działań przekształcających elementy owej treści.

Refleksja osobowościowa nakierowana jest na samoorganizację w drodze usensownienia przez człowieka siebie i całokształtu swej myślowej działalności jako sposobu urzeczywist-

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

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

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

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

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

nienia swego całościowego «ja»”. (I. N. Siemionow, S. J. Stiepanow *Problema przedmieta i metoda psychologicznego izuczenija riefleksji*, w: *Issledowanije problema psichologii tworczestwa*, s. 163).

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

¹⁶ I. W. Pietrianow-Sokołow *Tri sloja „Maski”*, „Chimia i żyźń” 1976 nr 8, s. 101.

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

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

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

— Powtórnie się pytam — rzekł [mnich] — powiedz, co uczynisz, kiedy zobaczysz Arrhodesa?

— Ojczy, powtórnie odpowiadam, że nie wiem, jakkolwiek bowiem nie chcę mu złego, to, co we mnie wpisane, może okazać się potężniejsze od mojej chęci.

Gdy to usłyszał, [...] rzekł: Jesteś moją siostrą.

— Jak mam to rozumieć? — spytałam w największym zaskoczeniu.

— Tak, jak mówię — odparł — a znaczy to, że ani się wywyższam nad ciebie, ani poniżam przed tobą, jakkolwiek byśmy się bowiem różnili, niewiedza twoja, którą mi wyznałaś, a w którą ja wierzę, czyni nas równymi przed Prowidencją [s. 40].

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

w czasie ostatniej pogoni za Arrhodesem i jego porywaczami bohaterka powtarza sobie wciąż „zdumiewające słowa, jakie powiedział starszy zakonnik, patrząc mi w oczy, «jesteś moją siostrą». Nie rozumiałam ich nadal, lecz gdy pochylałam się nad nimi, coś gorącego rozplątało się w moim jestestwie i przeinaczało mnie” (s. 43).

Przemiany owe prowadzą w końcu do tego, że przed spotkaniem z Arrhodesem bohaterka wyrzeka się rozwiązywania logicznych zagadek, rozumie niedoskonałość takiej nawykowej, ukształtowanej w materii przeszłości refleksji. Pokorna w swej niewiedzy, całkiem po człowieczemu pragnie już nie poznania, lecz znaku: „patrzałam we własną głęb, już nie doszukując się w niej teraz źródeł woli, lecz usiłując wykrzyć najślabszy chociaż znak, wyjawiający, czy jednego tylko człowieka zabiję” (s. 47). Takie postaci, postaci które utraciły wiarę w możliwość aktywnego wyboru własnego losu, lecz poprzez samą tę beznadziejność utwierdzały swe odwieczne człowieczeństwo, dobrze zna literatura naszego stulecia. Człowiek XX wieku, odkrywając swe „zaprogramowanie”, zależność od genetycznego kodu, od sfery podświadomości, od masek i ról społecznych, nie może mieć apriorycznej pewności, że jest monolityczną, racjonalnie pojmowalną monadą. Jego wejście w sferę nieprzewidywalnej otwartości żywiołu życia jest w sposób konieczny związane z przewycięzeniem alienacji, zdeterminowania własnej natury.¹⁷ Przykłady podobnego jak u Lemowej bohaterki, naznaczonego napięciem, refleksyjnego poznania można wykrzyć w literaturze ubiegłego wieku.¹⁸

Lemowi rzeczywiście w znacznym stopniu udaje się twórczo wykorzystać procedurę rozstrzygania cybernetycznych problemów dla osiągnięcia „artystycznego efektu”.¹⁹ Abstrakcyjno-gnoseologiczne sformułowanie problemu ulega w dalszym ciągu dwukierunkowej transformacji. Z jednej

¹⁷ Por. E. Mieleński *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 352: „Zastępowanie w toku ewolucji jednych wpływów innymi — przy określonej trwałości struktury — powoduje, że motywy zastępujące często zachowują funkcje zastępowanych: na przykład — w powieści naturalistycznej «ślepy los» ustępuje miejsca biologicznej dziedziczności, która sama występuje w charakterze losu”. U Lema w roli losu występuje oczywiście cybernetyczny program.

¹⁸ W opuszczonym w tłumaczeniu fragmencie autor przytacza przykład poezji Jewgienija Boratyńskiego, a szczególnie wiersz *K czemu niewolniku miecztanija swobody* (przyp. tłum.).

¹⁹ Nasz wywód o pożytkach współistnienia pierwiastków naukowego i artystycznego w opowiadaniu Lema stoi w zasadniczej sprzeczności ze zdaniem A. Korolewa, który dopatruje się w *Masce* „niezgodności strony artystycznej z racjonalną. W miarę jak literackie potencje wyczerpują się lub tracą organiczny związek z całością, efektywność *Maski* zaczyna się wydawać nadmierna” (A. Korolew *Rzeczony oblik usłowności*, „Literaturnoje obozrieniye” 1977 nr 8, s. 98). O bogaczącej obie strony relacji tego, co naukowe, i tego, co artystyczne, jako ogólnej zasadzie twórczości Lema pisało nieraz (por. np. A. Stoff *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, s. 14–15).

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

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

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

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

²⁰ Opuszczam w tłumaczeniu kilkustronicowy wywód na temat podobieństw łączących *Maske* z *Demonem* Lermontowa, *Królem Edypem* Sofoklesa i rosyjskimi bylinami (przytłum.).

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

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

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

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

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

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

²¹ M. Bachtin *Estetyka słownego twórczości*, Moskwa 1979, s. 122.

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

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

Bohaterka stworzona została aktem mechanicznego, „taśmowego” montażu, aktem kumulacji różnych świadomości. Dlatego nie ma i nie może mieć genealogii, nie ma nawet możliwości przywiązania się do wartości rodzinnych. Wina bohaterki i tragiczna bezwyjściowość wynikają nie z rodowej klątwy, lecz z „samowoli” maszyny. Jednak u bohaterki, która osiągnęła negatywną świadomość własnej osobowości, pojawia się w pewnym momencie (między spowiedzią a finałową sceną opowieści) szansa — również negatywna — aby „od strony przeciwnej” wyjaśnić swą winę, zająć miejsce w wytworzonym sztucznie i naznaczonym tragizmem porządku świata, nie wdając się w poszukiwania jego źródeł, bijących poza granicami bezpośrednich, osobistych działań. Gdyby szansę tę zrealizować, tragizm przybrałby status skrajnej, zamykającej opowieść architektonicznej formy, zostałaby potwierdzona teza, iż „los jako artystyczna wartość jest transgredientny wobec samopoznania”²³.

Ledwie wzniosłszy się do poziomu personalnego samookreślenia, bohaterka szybko przekracza próg arefleksyjnego człowieczeństwa, czyni z przeszłych zdarzeń „literaturę”. Na naszych oczach zachodzi przestoczenie „NIE-człowieka” bezpośrednio w literackiego bohatera, z pominięciem stadium arefleksyjnej życiowości. Opowieść bohaterki o przeszłości nasycona jest literackimi skojarzeniami, szczególnie z początku, kiedy doświadczenie jako tragiczne rozdwojenie postaci bez reszty odciska się w konstruowanym dziele literackim: „Symbole, wydęte w głazy, nagie amorki, fauny, syleny (...) upodabniały się chmurnością do szarego nieba. Idylliczna scena, jaka Laura z Filonem, ileż lukrecji!”

²² Tamże, s. 122.

²³ Tamże, s. 153.

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

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

skoro uczynili tak, bym mogła moc bezbrzeżną upatrywać na raz w niesieniu pomocy i zatury” (s. 48).

W momencie refleksji zmienia się nagle „strzałka czasu”: jeśli uprzednio, przechodząc od maszynowego automatyzmu do personalnego samookreślenia, bohaterka przede wszystkim starała się przeniknąć i przewartościować swą p r z e s z ł o ś ć, przedstawić ją pod znakiem tragicznej winy, poznać wstecz swe myśli i działania jako literacką *Vorgeschichte*, to teraz, poddawszy refleksji samo tragiczne rozdwojenie, stara się znaleźć z niego wyjście w p r z y s z ł o ś c i, wyzwolić się z literackich okowów dopiero co, *post factum*, wykoncypowanej tragedii. I rozcina ten ostatni węzeł gordyjski: wyjaśnwszy brak perspektyw dowolnego wariantu działania, wybiera b e z c z y n n o ś ć! Jedyny ocalały porywacz i Arrhodes zwierają się w rozpaczliwej walce. Uśmierciwszy przeciwnika, Arrhodes sam otrzymuje jednak śmiertelną ranę i w obecności swej prześladowczyni dożywa ostatnich minut. Ona zaś przeżywa te chwile, nie zbliżając się do umierającego („póki był żyw, nie byłam pewna siebie” — s. 49) — i tym samym uchylając się od decydującego pojedynku z własnym zaprogramowaniem. Bohaterka, która po spowiedzi w klasztorze rozumie, iż jej „roztrząsania zawile i drażniące zbędnością miały jednak ustać u celu” (s. 44), wybiera teraz drogę, na której „roztrząsania” nie ustają w ogóle, ostateczny pojedynek i u celu bowiem się nie odbywa. O ile wcześniej fatalistyczna cybernetyczna przepowiednia objawiała się bohaterce (i czytelnikowi) jako coś wciąż bardziej niejednoznaczego, fakultatywnego, przenikającego w samą strukturę świadomości postaci i w artystyczną strukturę jej opowieści, to teraz pojawiają się wątpliwości co do s a m e g o i s t n i e n i a przepowiedni.

Jedynym możliwym dla bohaterki sposobem wyjaśnienia konkretnych cech determinującego ją programu, jego ucieleśnienia, jest działanie, postępowanie, swego rodzaju „rozpoznanie walką”. Dopiero po „reakcji” programu na rozmaite warianty działania można oceniać ostateczny sens przepowiedni. I w najogólniejszej perspektywie sens ów rysuje się wystarczająco wyraźnie: zabić Arrhodesa żądłem bohaterki. Wszelako w finałowej scenie jej wstrzymanie się od jakiegokolwiek działania paradoksalnie, ale w sposób uprawniony, uruchamia na tyle potężne siły nieprzewidywalnego żywiołu życia, nie mieszczącego się w ramach determinacji, że ukazany tam ostateczny sens programu zaciera się w końcu, wyobcowuje ze zdarzeń codziennych, okazuje się wobec nich jakby transcendentny.

Cóż było założone w programie? Czy stracenie Arrhodesa (ależ on nie umiera od żądła bohaterki)? A może coś innego (na przykład finałowa rezygnacja mechanicznego oprawcy)? Czy program się rozstroił (jeśli w ogóle istniał), czy pozostał w mocy do końca opowiadania? Wszystkie

te pytania zostają uchylone przez świadomą pasywność bohaterki. Znika kamień probierczy, dzięki któremu realizował się kontakt z tym, co skrajnie nieuniknione — p o s t ę p e k, służący dawniej jako miara zajść (na płaszczyźnie rozwijającego się konfliktu formującej się osobowości i tragicznego porządku otaczającego ją świata).

Od tej chwili tragiczna historia tworzona wcześniej przez bohaterkę przestaje istnieć. Książkę zamknięto i nie ma już możliwości tragicznego zakończenia. Nacisk osiągniętej dopiero co przez bohaterkę „życiowości” rozrywa zarysowującą się właśnie artystyczną całość.

Bohaterka, występująca kolejno pod postacią zdolnego do refleksji automatu i postaci literackiej pojmującej jasno tragizm swego położenia — teraz ukazuje się w pozycji jakby całkiem „prawdziwego”, żywego, n i e będącego językową fikcją człowieka. W swym nowym wcieleniu nie ma już ona „historii”, nic nie ma wspólnego z żadną „fabułą”, otwiera się przed nią jedynie bezbrzeżna przestrzeń życia.

Sytuacja mechanicznego tworu czującego się człowiekiem staje się pod koniec opowieści wielce dwuznaczna, wysoce nieokreślona. Jedynym m o ż l i w y m sposobem znalezienia dłań zdarzeniowego gruntu staje się opowieść o n i e m o ż n o ś c i odnalezienia siebie w ramach tradycyjnych metod artystycznych. I właśnie dzięki przekroczeniu owej niemożności może się ukształtować ostatecznie zamknięta całość opowiadania Lema.

*Dmitrij Buck
przełożył Jerzy Jarzębski*

Różewicz — postmodernista

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