



Cud

Piotr Matywiecki

Przechadzki

Cud

Różne są objawy cudowności w literaturze. Niespodziewany przymiotnik wydobywa rzecz z szarego tła opisu. W toku fabuły zdarzenie wyłamuje się z fatalizmu ludzkiego losu. Inne zdarzenie, w czasie teraźniejszym opisywane jako teraźniejsze, zaczyna — zapoznając naturalny bieg czasu — szukać sobie skrytych przejść pozaczasowych ku przeszłości i przyszłości.

Rzeczy i zdarzenia zrobione ze słów jakby usiłowały się uchylić od dyktatu narzuconego przez słowną racjonalność, od gramatycznego czasu.

Dzięki takim cudom, które się w niej objawiają, sama literatura działa cudownie: lata upływają od ostatniej lektury powieści i kiedy poszukujemy pamięciowych śladów okazuje się, że przechowaliśmy te przede wszystkim opisy i wydarzenia, które były słownie niezwykle na swoich słownych tłach. Może cała „tekstowa masa” powieści służy takim pamięciowym obrazom za utrwalającą substancję? Może literatura jest po to tylko?

Zwykle jednak inaczej rozumie się cudowność w literaturze. Na przykład jako atrybut baśni magicznej. Jeśli jest to baśń rzeczywiście magiczna, a nie infantylna adaptacja, wówczas magiczne przedmioty i magiczne przebiegi zdarzeń należą do pewnego ścisłego porządku przyczyn i skutków, są cudami konsekwencji; jeśli je pamięć po latach z tego porządku wyizolowuje, to czyni tak wbrew pamięci o prawach literackiego gatunku — wtedy mamy do czynienia z ekscysem pamięci a nie jej cudownym, wskrzesielskim działaniem.

Cudowność może też występować w typowej fantastyce — nie tej spod

znaku *science fiction*. Myślę o baśniach — ale nie magicznych. Opisy niezwykłych rzeczy i zdarzeń zakładają ich niezwykłość jako coś zwykłego. Rozmaite są gry, na różny dystans, między owym założeniem a zdziwieniem, które jednak następuje, mimo założenia. Owszem, te gry dostarczają „dreszczyków” przejścia ze sfery zaskoczenia przewidywanego do sfery zaskoczenia, które się dokonało — i po latach raczej pamięta się „dreszczyk” niż rzecz albo zdarzenie.

Wróćmy więc do cudowności, o której mówiłem na początku. Przytoczę teraz definicję cudu z *Małego słownika teologicznego* Karla Rahnera i Herberta Vorgrimlera:

Cud jest to takie wydarzenie w zakresie naszego ludzkiego doświadczenia, które nie da się wytłumaczyć na podstawie praw (zasadniczo dostępnych) właściwych temu obszarowi naszego doświadczenia i które dlatego zwraca się do człowieka w tym jego wymiarze głębi, który komunikuje się z jego widzialnym światem doświadczenia i jednocześnie go przekracza, w tej szczególnej wewnętrznej chłonności i uniwersalnej otwartości jego intelektualnej natury, która nadaje człowiekowi podstawową wrażliwość na to, co znajduje się poza obszarem jego doświadczenia.

Dalej autorzy *Słownika* mówią o Bogu, my jednak, obracając się w świecie i literaturze, poprzestańmy na dystynkcji „widzialnego świata doświadczenia” i tego, co poza jego terenami, co literatura wyobraża jako intuicję, przeczucie, lub wyrazistą fikcyjność.

Wydaje mi się, że rzeczy i zdarzenia wzięte z powieści do pamięci są w niej tylko wtedy utrwalone, kiedy autor umieszcza je na owej niezwykłej granicy naoczności i przeczucia tego, co pozasensualne. Pamięciowe ślady są bowiem zrobione ze słów wewnętrznych, które w swojej nieczasoprzestrzenności zachowują obraz dźwiękowy, wizualny, dotykowy. Tak spełnia się cud literatury: w słowie widzialny świat doświadczenia otwiera się poza siebie.

Stanisław Lem był pisarzem *science fiction*. Ten gatunek jest podporządkowany jednej technice: produkuje złącza między naukowo-przyrodniczym obrazem świata i obrazem świata przeżywanego zwyczajnie, bez nastawień scjentyficznych. Niezależnie od wielkich naukowych kompetencji autora i od jego umiejętności realistycznego przedstawiania, sama ta technika połączeń jest prymitywna — bo nic subtelnego nie może się pojawić na styku tak topornie wydzielonych rzeczywistości. Na szczęście Lem technikę zaniedbywał. Na nieszczęście wstydził się tego... Tej niekonsekwencji czytelnicy zawdzięczają strony jego książek przesycone cudownością: świat naoczny otwiera się i w tym otwarciu nie może się doczekać konstrukcyjnego dopełnienia, nic go nie łączy ze scjentyficznymi uzasadnieniami swojego bytu. Tajemnica obrazów tego świata czyni z nich zbiór swoistych „martwych natur”, rzeczy i zdarzeń „ożywionych” specjalnie dobranym „kątem widzenia”,

oświetlonych specjalnie skierowanym promieniem — jednak źródło światła pozostaje ukryte, to, co widziane szuka powodu, dla którego się na nie patrzy... (O *Solaris*, jednej ze swoich najpiękniejszych powieści, Lem powiedział, że „nie ze wszystkim ją rozumie”.)

Poszperałem w pamięci, żeby odszukać w niej obrazy dawno nie czytanych książek Lema. Wynik tej próby wydał mi się znamienny, postanowiłem go utrwalić i zastanowić się nad nim.

Z powieści *Niezwykły* pochodzi obraz gigantycznej chmury metalowych ziaren, wirującej, basowo brzęczącej, mogącej z „własnej woli” dzielić się na kosmyki, rozpadać się w czarny deszcz i na powrót skupiać w masywny zbiór. Obraz ten w intencji powieściopisarza ilustrował tezę o „ewolucji martwej materii”, tezę znaną w wersji „naukowej” z eseju *Summa technologiae*. Wizja usamodzielniała się jednak — i stała się sensualnym odpowiednikiem tajemnicy niemego bytu wszelkiej materii martwej — a przecież rozświetlonej życiem poznającej ją świadomości. Powieść *Fiasko* pozostawiła obraz dziwnego środka lokomocji nazwanego „wielkochodem”, służącego do poruszania się po planetarnych powierzchniach. Nagi operator tego urządzenia — będącego gigantyczną, wydrążoną, człekopodobną kukłą — wchodzi do jego wnętrza. Do skóry przyłączone ma najrozmaitsze zmysłowe receptory łączące jego kończyny z kończynami wielkochoda. Kierowanie wielkochodem polega na zmysłowym utożsamianiu się żywego człowieczego ciała z kadłubem martwej kukły, na uświadomieniu sobie rozkoszy płynącej z pokonywania bezwładności cielesnej własnej i wymodelowanej. Jest to jakby archetypowy obraz duszy „włożonej” w ciało, zarazem obraz ciała ludzkiego „włożonego” w przyrodę — specjalną spójność obraz ten zawdzięcza przenikaniu się tych dwu wyobrażeń. (W obrazie tym jest jakby immanentnie zawarta możliwość „metafizyki ciała” — spełniona gdzie indziej, na przykład w znanym opowiadaniu Kleista o teatrze kukiel.)

Powieść *Solaris* obdarowała pamięć wizjami oceanicznego chaosu genezyjskiego, z którego łatwo i widmowo wyłaniają się skomplikowane struktury niczemu nie służących architektur, fantomów ludzkich ciał, wiernych kopii realnie istniejących ludzi, kopii wyposażonych w świadomość. Te architektury i fantomy po chwilach, po dniach, po miesiącach realnie-nierealnego bytu na powrót roztapiają się w oceanie. Przyjmując te wizje pamięć czytelnika wchłania modele swojego własnego działania — wyłania się z umysłu i roztapia w nieświadomości. Wreszcie *Głos Pana*. Ta powieść — i jej pamięciowe utrwalenie — jest poświęcona tajemnicy kosmicznego przekazu, cyklicznego zbioru sygnałów o treści trudnej, jeśli nie niemożliwej do zrozumienia. Przesłanie z gwiazd ma naturę językową ale i „życiotwórczą”, można wedle jego

kodu syntetyzować jakieś niby-żywe substancje. Bohaterowie książki wysuwają hipotezę szyfru wysłanego przez mieszkańców poprzedniego wszechświata, który uległ zagładzie. Ten szyfr jest samorealizującym się programem budowy wszechświata nowego, tego w którym żyjemy. (Przynajmniej dla tego cudu przytoczona definicja *Małego słownika teologicznego* nie jest nie stosowna.)

Pamięć wybrała z twórczości Lema obrazy układające się w *continuum* — od zmysłowego wycucia obcości materii martwej, poprzez fenomenologię ciała i tworów umysłu, aż do tajemnicy szyfrów transcendencji. W tej obrazowej ściółce pamięci może zakorzenić się literatura, przyrodoznawstwo, filozofia przyrody — ta presokratyczna poetów i ta od nauk doświadczalnych. I zapewne także ta wyobraźnia sensualna, która dostarcza modeli naukom abstrakcyjnym.

Ciągłość wyobrażeń i ciągłość ich możliwych zastosowań, wzajemna przenikalność, tworzą pełny, przedmiotowo-podmiotowy świat tego pisarstwa. Świat podpowierzchniowy, spajający ów niewiarygodnie naiwny u tej klasy pisarza rozróżnienie na to, co „fikcyjne” i to, co „naukowe”, na umysłową spekulację i jej obrazowe zilustrowanie. Ten świat samobjawiając się jest w stanie zaleczyć każdą zdradę jakiej doktryner dopuszcza się wobec artysty, futurolog wobec fantasty.

Stanisław Lem również jako krytyk i autokrytyk literacki preferuje racjonalną spójność powieściowych światów. W posłowniu do pięknej powieści braci Strugackich *Piknik na skraju drogi* tylko jeden jej aspekt atakuje: wewnętrznie nie umotywowaną baśniowość. A jednak próba pamięci czytelniczej przekonuje: tylko cud baśniowego obrazu — ponieważ jest „ni stąd, ni zowąd”, ponieważ jest „znikąd” — integruje dzieło pisarza, dzieło uniwersalne, zbierane „zawszęd”, z ciała i duszy, z materii i z abstrakcji. Musi to jednak być baśń ani magiczna, ani tandetnie wizjonerska. I na przekór doktrynom bywa na szczęście! Jak więc? — tego nie wie ani Lem, ani jego czytelnik, ani krytyk. I to jest cudowne.

Piotr Matywiecki