

Dariusz Brzostek

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Bez lęku (przed wpływem)? Na marginesie *Oka potwora* Jacka Dukaja

I

Podczas jednego z wieczorów autorskich astronom i pisarz science fiction, Tadeusz Zbigniew Dworak, opowiadał dość zaskoczonej publiczności o swoim spotkaniu ze Stanisławem Lemem¹. Rozmowa z mistrzem polskiej fantastyki miała przebiegać w następujący sposób: Skrytykowawszy doszczętnie debiutancki tom opowiadań Dworaka *Jana Ciągwy władza nad materią* (opublikowany w roku 1977 we współpracy z Romanem Danakiem), Lem miał stwierdzić oględnie, że jednak „to się w ogóle daje czytać”, co debiutant przyjął z nieskrywaną radością. Ta z pozoru zaskakująca reakcja nie powinna jednak dziwić nikogo, kto zna kontekst krytycznoliteracki owego czasu. Wiadomo było dość powszechnie, że Stanisław Lem polskiej fantastyki nie czytuje, nie poważa i w zasadzie nie dostrzega w swej refleksji krytycznej i teoretycznej. Przywołajmy w tym miejscu choćby takie spostrzeżenie Macieja Parowskiego — zapewne najbardziej wpływowego krytyka w historii rodzimej literatury fantastycznej od czasów Karola Irzykowskiego: „Stanisław Lem, twórca wybitny, krytyk SF ostry jak brzytwa, konsekwentnie milczący o współczesnej polskiej SF...”². Uwagę tę formułuje zaś Parowski na marginesie recenzji zbioru nowel Józefa Kozieleckiego *Smutek spełnionych baśni*, odnotowując, że Lem był łaskaw zaszczyścić ów tom swą (pochlebna!) opinią. Milczenie Lema bywało zatem niezwykle wymowne. Jego wypowiedzi natomiast ustanawiały w sposób autorytatywny i niepodważalny hie-

¹ Wystąpienie to miało miejsce podczas jednej z edycji spotkań polskiego fandomu *Bachanalia fantastyczne* w Zielonej Górze. Wedle moich, niezbyt dokładnych, notatek mogło to być w roku 1987 lub 1988.

² M. Parowski, *Literatura dobra na wszystko*, [w:] *idem*, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990, s. 109–110.

rarchię wartości w dziedzinie literatury fantastycznonaukowej, o czym najboleśniej przekonywali się pisarze anglosascy, druzgotani systematycznie przez autora *Solaris* zarzutami infantylizmu, antynaukowości oraz estetycznego kiczu³. Polska fantastyka jednak w tej refleksji właściwie nie istniała.

Wyjątkowa pozycja Lema w Polsce wynikała jednak nie tylko z jego odrębności (w pewnym momencie był on wszak jedynym polskim „zawodowym” pisarzem science fiction) ani z niewątpliwych walorów artystycznych jego dzieł, ale też ze swoiście dialektycznej relacji między Lemem-autorem a jego czytelnikami, pośród których liczną rzeszę stanowili późniejsi twórcy fantastyki naukowej. Otóż Lem niezmiennie postulował, by wyłączyć go z getta pisarzy science fiction i traktować po prostu jako literata *par excellence*, podczas gdy miłośnicy fantastyki naukowej chcieli w nim widzieć przede wszystkim reprezentanta swej ulubionej konwencji, który zyskał uznanie i szacunek krytyków głównego nurtu literatury. Stąd też opinie Lema dotyczące science fiction naznaczone były wyjątkową doniosłością — wypowiadał je bowiem fantasta „pogardzający” popularną fantastyką i zarazem twórca docenianych futurologicznych powieści o niekłamanych filozoficznych aspiracjach. Wszystko to sytuowało Lema-krytyka na niewdzięcznej pozycji ojcowskiego autorytetu — ukochanego i znienawidzonego zarazem. Wyglądano z niecierpliwością jego pozytywnych opinii, uprzedzając równocześnie możliwą krytykę anulującym, rzekomo, jej miarodajność ostentacyjnym lekceważeniem w rodzaju: „Cóż nam po opiniach Lema, który nas nie czyta”.

Najbardziej spektakularnym wystąpieniem tego typu okazać się miała wypowiedź Marka Oramusa wygłaszana przezeń podczas spotkań autorskich i zatytułowana znacząco *Czy Lem szkodzi polskiej science fiction?*⁴, w której debiutujący twórca fantastyki naukowej zmagał się z ciężarem autorytetu Lema oraz miarą jego doskonałości — przykładaną do kolejnych pokoleń pisarzy. Po latach głos ten skomentował, z właściwą sobie gorzką ironią, sam autor *Edenu*, mówiąc w jednym z wywiadów: „Odbywały się w swoim czasie konferencje w Polsce, podczas których zastanawiano się, w jaki sposób Lem szkodzi literaturze fantastycznonaukowej? Szkodzi, tak jak Picasso szkodził innym malarzom, rzucając się łapczywie na wszystkie możliwe tematy”⁵. Sytuacja była zatem od samego początku jasna dla obu stron owego niezwerbalizowanego sporu, w którym osten-

³ Nielicznymi wyjątkami byli na tej liście: Philip K. Dick, Ursula Le Guin, James Graham Ballard oraz Alfred Bester — docenieni przez Lema w jego *Fantastyce i futurologii*. Wypada w tym miejscu dodać, że opinie Lema w niemałym stopniu kształtowały w owym czasie także rynek wydawniczy fantastyki, by wspomnieć tylko inicjatywę Wydawnictwa Literackiego, jaką była, rozchwytywana przez czytelników, seria „Stanisław Lem poleca...”.

⁴ Szkic ten, jako reprezentatywny dla postawy twórców młodej polskiej fantastyki, ukazał się ostatecznie nawet poza granicami kraju, w czeskim magazynie „Ikarié” 1990, nr 4.

⁵ „Nie jesteśmy stworzeni do wieczności” — rozmowa ze Stanisławem Lemem. Wywiad z 14 listopada 1998 roku, <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/175232,1,rozmowa-ze-stanislawem-lemem.read>, dostęp: 30.09.2011.

tacyjne milczenie autorytetu prowokowało niesfornych debiutantów do zaczepek, będących raczej apelem o uwagę niż merytoryczną czy ideową polemiką. Używając w tym miejscu kategorii zaproponowanych przed laty przez Jana Mukařovskiego, można by rzec, iż dialog ten został całkowicie zmonologizowany, choć stroną dominującą okazał się „rozmówca” konsekwentnie unikający wypowiedzi. Zarazem jednak polska science fiction skazana była, zarówno w oczach krytyków, jak i znacznej części samych twórców, na nieustanny „przymus powtarzania” (po Lemie) oraz ustawiczną „konieczność powrotu” (do Lema).

II

Wydaje się zatem, że sytuację polskiej fantastyki naukowej w okresie powojennym, aż po czasy współczesne, znamionuje problem, który poruszył przed laty Harold Bloom w słynnej pracy *Lęk przed wpływem*, pisząc m.in. o zmaganiach angielskich poetów z geniuszem Williama Szekspira — owego „ojca poezji”, którego autorytet trudno było odrzucić, zakwestionować czy przezwyciężyć. Jak pamiętamy, w swej „teorii wpływu” Bloom zajmuje się „silnymi poetami, wybitnymi postaciami, którym starcza wytrwałości, by zmagać się z prekursorami”⁶. Oni bowiem, w odróżnieniu od „pośledniejszych talentów”, „dokonują przywłaszczenia” tradycji literackiej ukształtowanej przez wielkich poprzedników. Istotą koncepcji Blooma jest potraktowanie procesu historycznoliterackiego jako niekończącego się „wpływu poetyckiego, czyli historii relacji wewnątrzpoetyckich”, w wyniku których „jeden poeta pomaga się ukształtować drugiemu”⁷. Wpływ jest zatem nieuchronny, a proces jego przywłaszczenia ma także swoją cenę — „wiąże się z przejmującym lękiem przed zadłużeniem — który bowiem z silnych twórców chciałby się dowiedzieć, że poniósł klęskę próbując stworzyć samego siebie?”⁸. Owo przechwytywanie tradycji oraz kształtowanie siebie wiąże się zatem z wyzwaniem się spod wpływu, w trakcie którego „jeden poeta odchodzi od drugiego”⁹. Bloom ujął ten proces w sześć istotnych punktów-etapów, określanych przezeń mianem „sześciu zabiegów rewizyjnych”. Przypomnijmy je tu pokrótce: 1. *Clinamen* — poetycka błędna interpretacja, gdy poeta „odchyła się od prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by wykonać w stosunku do niego *clinamen*”. 2. *Tessera*, czyli dopełnienie i antyteza, kiedy poeta „antytecznie »dopełnia« prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy, ale przypisać im nowy sens — tak, jakby prekursorowi nie udało się pójść dostatecznie daleko”. 3. *Kenosis* — „czyli mechanizm zerwania podobny

⁶ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 49.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 54.

do mechanizmów obronnych, jakich używa nasza psychika w walce z przymusem powtarzania”. 4. Demonizacja — gdy „poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegać jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem”. 5. *Askesis* — a więc „akt separacji” (od mistrza i tradycji). 6. *Apo-phrades* — czyli ponowne otwarcie własnego wiersza na dzieło prekursora i uczynienie go „własnym”¹⁰.

Cały problem przypomina zatem Freudowskie zmaganie z rodzicielskim autorytetem, zinternalizowanym w postaci *superego*, tu jednak będącym raczej instancją estetyczną (odnoszącą się do władzy sądenia) niż etyczną — choć w obu przypadkach wyposażoną w czytelną aksjologię, reprezentowaną przez usankcjonowane mocą tradycji kryteria wartościowania. Rzecz wiąże się zatem z problemem: „co” i „jak” powiedzieć, aby uczynić zadość autorytetowi mistrza, nie tracąc zarazem możliwości ukształtowania siebie jako odrębnego (niezdeternowanego całkowicie przez „wpływ”) podmiotu wypowiedzi, potrafiącego przechwycić i zintegrować oddziaływanie prekursora na własnych warunkach. Owe zmagania z wpływem widać najwyraźniej w dziełach mających charakter aluzyjny — konstruujących dialog, czy też polemikę z dziełem mistrza, które ma zostać poddane reinterpretacji (*clinamen*) i dopełnieniu (*tessera*), aby, po uprzednim przywłaszczeniu, stać się swoistym wehikułem wypowiedzi adepta. Czy jednak w polskiej fantastyce najnowszej znajdzie się Bloomowski „poeta silny”, autor wystarczająco odważny i wytrwały, by zmagać się z dziełem Lema?

III

Uważny i obeznany nieco z historią polskiej fantastyki naukowej czytelnik opowiadania Jacka Dukaja *Oko potwora* ma od samego początku lektury wrażenie, że czyta opowieść znaną mu skądinąd. Mówiąc zaś dokładniej, że czyta opowieść opowiedzianą już kiedyś przez Stanisława Lema. Aluzyjny wymiar utworu Dukaja rzuca się bowiem w oczy już w pierwszym akapicie tekstu, poprzedzonym zresztą dwoma cytatami z dzieł Lemowych (*Terminusa* i *Dzienników gwiazdowych*), występującymi tutaj w funkcji motta. Wyraźnym sygnałem aluzyjności jest przede wszystkim bezpośredni cytat z powieści Lema. I jest to cytat nieprzypadkowy — pochodzi bowiem z najśłynniejszego w dziejach polskiej fantastyki naukowej początku powieści science fiction: „W obliczeniach był błąd”¹¹. W ten sposób rozpoczyna się, rzecz oczywista, *Eden* — jeszcze jedna opowieść Stanisława Lema o niespełnionym kontakcie człowieka z kosmiczną cywilizacją. „Już po zmianie kursu Nawigator odkrył, że w obliczeniach był błąd”¹² — konstatuje z kolei pierwszoosobowy narrator opowiadania Dukaja w początkowych zdaniach

¹⁰ *Ibidem*, s. 57–59.

¹¹ S. Lem, *Eden*, Kraków 1984, s. 5.

¹² J. Dukaj, *Oko potwora*, [w:] *idem*, *Król bólu*, Kraków 2010, s. 231.

swej opowieści. Narratorem zaś jest Doktor z załogi CSS „Behemot V”, który współ z Kapitanem, Pierwszym Pilotem, Nawigatorem, Elektronikiem i Inżynierem gubi się w kosmosie „trzy dni po opuszczeniu orbity Marsa”¹³, by odnaleźć się niespodziewanie na pokładzie „nawiedzonego przez sztuczną inteligencję” statku „Beowulf”. Ów zabieg mianowania postaci od nazw funkcji pełnionych na statku kosmicznym zostaje zresztą również pożyczony z powieści Lema i jest drugim wyrazistym sygnałem aluzyjności utworu Dukaja, uchwytnym już na wstępie lektury. Zresztą cały świat przedstawiony *Oka potwora* (pisanego w latach 2008–2010) sprawia wrażenie fantastyki naukowej „w stylu retro” i przywodzi na myśl uniwersum znane z Lemowych *Opowieści o Pilotcie Pirxie*. Jest to więc wizja przyszłości, jaka mogła zwidzieć się Lemowi u schyłku lat pięćdziesiątych minionego wieku, gdy powstawał *Eden* i pierwsze opowiadania z Pirxem w roli głównej. W przyszłości tej toczy się wojna ze Związkiem Radzieckim, trajektorie lotu obliczają niezastąpione mózgi elektronowe, a w kosmos zabiera się nie tylko prasę i książki, ale też... maszyny do pisania. A i sama historia opowiedziana przez Doktora mogłaby z powodzeniem przydarzyć się pilotowi Pirxowi.

Opowiadanie Dukaja bierze wszak za temat „odwieczny” problem science fiction — problem kontaktu z tym, co „nie-ludzkie”, spersonifikowanym tu w postaci Astromancera, figury tyleż legendarnej (bo z pozoru był swój wiodącej li tylko z narracji folkloru astronautycznego), co „obcej” — jako samorodna sztuczna inteligencja o umysłowości wymykającej się ludzkiemu poznaniu, skazanemu na niekończące się dociekania i kuszące (bo *stricte* życzeniowe) nadinterpretacje¹⁴. Astromancer bowiem to po trosze „latający Holender” przestrzeni kosmicznej, po trosze zaś fetysz astronautów, w świecie Dukaja jakby złaknionych transcendencji w oceanie międzygwiazdnej pustki. „Skąd się wziął?”, „Kim/czym jest?” i „Czego chce?” — tego co prawda nie wiadomo, podobnie jak trudno orzec, czy Astromancer „naprawdę” istnieje. Powieść Lema traktowała jednak przede wszystkim o (nie)możliwym kontakcie z „obcą”, a więc *par excellence* „nie-ludzką”, cywilizacją¹⁵. Dukaj przenosi ten problem na płaszczyznę konfrontacji z inteligencją tyleż „obcą”, co „sztuczną”, która wyroiła się znienacka w jakiejś samorodnej

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Analizując intertekstualność *Oka potwora*, nie można pominąć także innych niż Lemowe sfer wpływów i odniesień. Ich echa pobrzmiewają także w nazwie Astromancer — czytelnikom science fiction kojarzącej się dość jednoznacznie z tytułem słynnej powieści Williama Gibsona *Neuromancer* (1984) opowiadającej m.in. o nieoczekiwanych narodzinach sztucznej inteligencji. Także nazwa statku zasiedlonego przez Astromancera — „Beowulf” — przywołuje archetypową, epicką opowieść o konfrontacji człowieka z radykalną obcością potwora.

¹⁵ O powieści Lema w kontekście problematyki „kontaktu” pisano wielokrotnie. Zob. np. J. Jarzębski, *Przygody Rycerzy św. Kontaktu*, [w:] *idem, Wszechświat Lema*, Kraków 2003, s. 210–229; A. Stoff, „Eden” Stanisława Lema, czyli semantyka powieści jako przedmiot aluzji i sugestii, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Toruń 2005, s. 257–280; A. Stoff, *Lema teoria dialogu*, [w:] *idem, Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 20–25.

„mechanogenezie” na gwiazdnym śmietniku i manifestuje swą obecność tworzeniem enigmatycznych artefaktów — ich ludzcy interpretatorzy chcą w nich widzieć przejawy sztuki. Czyż trzeba dodawać, że jest to jeszcze jeden spośród ulubionych tematów Lema, który kwestię narodzin samoświadomości „sztucznej inteligencji” podejmował niejedną raz, zarówno w formie alegorycznej przypowieści (*Maska*), quasi-baśniowej groteski (*Bajki robotów*), jak i filozoficznego dyskursu (*Golem XIV*). Nieobca mu też była problematyka ekspresji artystycznej „maszyn myślących”, by wspomnieć tu tylko frapujący koncept „mimezy”, a więc twórczości literackiej automatów translacyjnych (*Wielkość urojona*).

Pisząc *Eden*, zabawiał się Lem w swoistego etnografa przestrzeni kosmicznej, każąc swym bohaterom (nad)interpretować kulturę obcą i niezrozumiałą, dowodząc w ten przewrotny sposób ograniczeń ludzkiego poznania i praktycznej niemożności wejścia w cywilizowaną interakcję z „innym”. Dukaj wydaje się iść o krok dalej, gdy, niczym folklorysta współczesności, obliguje swych bohaterów do refleksji nad podatym na mitologizację imaginarium astronautycznym, w którym roją się „obcy”, „nowe rasy kosmiczne” i „sztuczne inteligencje”. Wszak rekonstruowana przez protagonistów *Oka potwora* opowieść o Astromancerze przypomina znaną nam doskonale „historię czarnej wołgi”¹⁶ — stanowiącej część miejskiego folkloru współczesności. Ów gwiazdny konstruktor bezużytecznych (a więc z konieczności estetycznych?) artefaktów może być zatem, w oczach ludzi, czymkolwiek — zdefektowaną maszyną, mechanicznym demiurgiem, uosobieniem kosmicznego fatum, potworem — Grendelem zamieszkującym trzewia „Beowulfa” — czy wreszcie kolejnym stopniem ewolucji rozumu. Poznanie tkwi bowiem w oku patrzącego — by sparafrazować tu zdanie padające wielokrotnie w opowiadaniu Dukaja. Taką wykładnię zdaje się zresztą proponować Pasazer, jeden z bohaterów opowiadania, usytuowany na pozycji „tego, który wie więcej”: „nie tylko piękno, lecz [...] cały obraz świata, konstrukt rzeczywistości, jaki nosimy w głowach, wszystko to stanowi pochodną naszego pierwotnego uwarunkowania, by dopełniać wszelki postrzegany chaos wzorcami celowej inteligencji”¹⁷.

W utworach Lema (od filozofującego *Solaris* po groteskową *Inwazję z Aldebarana*) sekwencje „badania nieznanego” stawały się zwykle czytelnymi metaforami samego procesu poznania — niedoskonałego, skażonego wadami ludzkich zmysłów i, w konsekwencji, wydanego na pastwę domysłów i wyobrażeń — stając się zarazem w ten sposób swego rodzaju przypowieściami o interpretowaniu rzeczywistości. W *Edenie* odnajdziemy scenę, w której bohaterowie błądzą w „obcym mieście”, poruszając się w ciemności, po omacku, chwytając ułomne, rozproszone fragmenty rzeczywistości w migotliwe i niestabilne światła reflektorów:

¹⁶ „Albo zniknie jakiś stary znajomy: nie ma go w żadnym porcie, na żadnym statku, nie wywołasz przez Lunę, z Ziemi też brak wieści. To co się z nim stało? »Odleciał do Astromancera«. »Astromancer wziął«. J. Dukaj, *op. cit.*, s. 246.

¹⁷ *Ibidem*, s. 345.

Po chwili Doktor zapalił latarkę, bo zamajaczyło mu jakieś zagęszczenie ciemnych plam — znajdowali się na placyku obwiedzionym murami jak dno studni, we wklęsłych ścianach, przerywanych wylotami przecznic, biegly dwurzędem przechylone w tył, skierowane w niebo i przez to prawie niewidzialne z dołu okna, wodzili wkoło latarkami, dostrzegli schodki w najwęższej z uliczek, biegly stromo w dół, przecięte u wlotu poziomą kamienną belką, wpasowaną gładko między mury. Podczepiona pod nią, wisiała rozszerzona u końców jak klepsydra ciemna baryła¹⁸.

Wszystkie te „uliczki”, „schodki” i „okna” wynurzające się nagle z cienia są oczywiście produktami interpretacji fenomenów „architektonicznych” — brył i konstrukcji, którym wędrujący astronauta usiłują nadać jakiś, w sposób oczywisty — „ludzki”, sens. U Dukaja zaś czytamy następujący opis wyławiania „kęsów rzeczywistości” z mrocznego labiryntu wewnątrz zdewastowanego statku kosmicznego, będącego rzekomo siedzibą Astromancera: „Ciemność zimnej próżni stanowi ośrodek o gęstości mleka — to stąd owo tempo milczącego snu, z powodu czarnego mleka. I tylko trzy sztylety kłują wprzód po wektorach ruchu; i tylko tyle widzimy, co ich drżące ostrza wyskrobiają spod atramentowej zawiesziny, bo nawet nie same długości kling, nie snopy blasku”¹⁹. Jest to więc metaforyczny obraz poznania ograniczonego i rozproszonego, skazanego na fragmentaryczność i niedomknięcie. Reszta jest sferą domysłów. A wewnątrz „Beowulfa” podsuwa badaczom wciąż nowe i coraz bardziej enigmatyczne artefakty, pośród których znajdzie się i „nieczynny robot nieznanego projektu”, i „panel ścienny w całości pokryty równymi rzędami i kolumnami cyfr” i wreszcie cybernetyczna hybryda złożona „Frankensteinową metodą kanibalizmu martwego przez martwe” — a wszystko to zanurzone w „siedem studni ciemności, z których dopiero spojrzenie świetliste wyłania chwiejną głębię”²⁰. Poznawczy chaos, który stawia opór racjonalnej interpretacji, przywołując w zamian folklor lotów międzygwiazdnych, mitologię przestrzeni kosmicznej i mglistą metafizykę cybernetyki.

Jaki obraz obcego świata wyłania się zaś z owego rozproszonego poznania? I czy jest on pokrewny niepokojącym wizjom Lema znanym z *Edenu* czy *Solaris*?

Im dłużej się przypatrywaliśmy, tym więcej szczegółów i szalonego sensu widzieliśmy w tym zastygłym wylewie mechaniki. Były tu warstwy przypominające geologiczne strata: wylew przykrywający wylew. Na łożyska wydobyły się z czeluści bezładnego konstruktora drobne roboty czyszczące i oksydujące, ale też kalekie i pomyłone już u zarania: bez dysz, bez magnesów, bez kończyn manipulacyjnych. Coś je przygniotło z wielką siłą, wprasowując w dywan łożysk. Z kolei po drugiej stronie wrót — na „moim” suficie wyśrubowały się w łuskowate cielska skrzydeł ablacyjnych rzędy chwytaków i zgryzaków górniczych, same szczęki, same zęby, same świdry i igły, wkręcone zażarcie trójkami i czwórkami w supertwarde podkład. Spod którego znowu wystawały tu i ówdzie rozblysłkiwie pasma ogniw fotowoltaicznych; a pod nimi zapewne spoczywały jeszcze dawniejsze pokłady zimnej anatomii. I tak

¹⁸ S. Lem, *op. cit.*, s. 146.

¹⁹ J. Dukaj, *op. cit.*, s. 288.

²⁰ *Ibidem*, s. 294.

to szło, metrami, dziesiątkami metrów od niszy produkcyjnej, grzyb robotyczny narośnięty na pokładach i ścianach „Beowulfa”, do skrzyżowania korytarzy i dalej²¹.

We fragmencie tym pobrzmiwają bez wątpienia wcale nieodległe echa pamiętnych sekwencji *Edenu*, w których bohaterowie zwiedzają tajemnicze „osiedle czy jak to nazwać” („Muzeum? Rzeźnia? Kaplica? Wytwórnia eksponatów biologicznych? Więzienie? Można myśleć o wszystkim, nawet o obozie koncentracyjnym!”²²).

Światłne odbicia flary zwielokrotniały się w skupiających blask, przejrzystych ściankach. Za nimi, wewnątrz szklistych komórek, o powłoce wypukłej, jakby wydętej, widniały galerie pokracznych szkieletów. Były to śnieżnie białe, iskrzące się prawie, rozsiadłe szeroko na łopatkowatych odnóżach koście z wachlarzem żeber wychodzących promieniście z wydłużonej owalnie kostnej tarczy, a każda taka nie domknięta z przodu klatka piersiowa zawierała w sobie cienki, na pół przechylony szkielecik ni to ptaka, ni to małpiątka o bezzębnej, kulistej czaszce. Niezliczone szpalery białaty pozamykane jak gdyby w szklanych jajach, kołując wielopiętrowymi spiralami, coraz dalej i wyżej, tysiące pęczkzystych ścianek powieleły i rozszczybiały blask, tak że niepodobna było odróżnić rzeczywistych kształtów od ich zwierciadlanych odbić²³.

Astronauci postrzegają „obcy” świat „jak w zwierciadle” — niedokładnie, w rozproszeniu i pozornym bezładzie. Ale w przytoczonym powyżej fragmencie opowiadania Dukaja powracają też echa innej znamiennej sceny z powieści Lema *Powrót z gwiazd*:

Zajrzałem do środka; nie było tam tak zupełnie ciemno, jak mi się wydało w pierwszej chwili. Od martwego żaru nagrzanych blach ledwo mogłem oddychać i cofnąłbym się natychmiast, gdyby nie poraziły mnie posłyszane głosy. Bo to były ludzkie głosy — zniekształcone, zlewające się w ochryply chór, niewyraźne, bełkotliwe, jakby z mroku gadał stos popsutych telefonów; zrobiłem dwa niepewne kroki...²⁴.

To oczywiście opis przypadkowej wizyty Hala Bregga na „cementarzysku inteligentnych maszyn”, na którym pleni się w sposób niekontrolowany „sztuczne życie”, automaty zaś zdają się prowadzić dysputy, cierpieć, medytować, a nawet modlić — pozostawione same sobie i postawione w obliczu własnej skończoności i nieuniknionego przeznaczenia. Scena ta wyraźnie antycypuje wizję Dukaja, gdzie porzucona „elektronika myśląca” podlega procesowi twórczej samoorganizacji, w wyniku której Astromancer „złożył się naraz z chaosu”, rzucając wyzwanie ludzkiemu rozumowi.

Odpowiedź ostateczna w kwestii Astromancera oczywiście nie istnieje, stąd też bohaterowie opowiadania Dukaja nie bez przyczyny gubią się w domysłach i spekulacjach:

²¹ *Ibidem*, s. 293.

²² S. Lem, *op. cit.*, s. 169.

²³ *Ibidem*, s. 137.

²⁴ S. Lem, *Powrót z gwiazd*, Kraków 1985, s. 150.

Być może nigdy nie powstanie drugi Astromancer. Być może nigdy wcześniej w historii wszechświata nie powstał. Raz na bilion lat, wbrew termodynamice... On jest bezcenny! Ale nie, nie, z innego powodu: on stanowi punkt miary, drugą stronę równania. Gdzieś pomiędzy nim i mózgiem małpy przebiega granica, na której włącza się „stop” Postępu. Ominął ją, bo nie wstępował schodami rosnących potęg, a złożył się naraz z chaosu — człowiek też może powstać z przypadkowego tańca atomów, jeśli poczekaś dość długo²⁵.

Nie powinno nas chyba jednak zdziwić, gdy w tych spekulacjach bez trudu odnajdziemy ślad Lemowej refleksji nad kreacją i ewolucją rozumu znaną już z kart *Golema XIV*:

Wierzyliśmy najpierw w kreację, zamierzoną przez nieskończone dobro. Potem w kreację przez ślepy chaos, tak różnorodny, że mógł począć wszystko, lecz kreacja przez zniszczenie jako plan kosmicznej technologii urąga zarówno pojęciom przypadku, jak zamiarowi. Im jawniejsza staje się więź konstrukcji świata z życiem i Rozumem, tym bardziej niedocieczona staje się zagadka²⁶.

I właśnie ta tajemnica — wymykająca się poznaniu i nieodmiennie prowokująca mechanizm (nad)interpretacji świata pozostaje najwyraźniejszym punktem stycznym prozy Lema i fikcji Dukaja.

Jackek Dukaj dokonuje zatem swoistej syntezy przewodnich tematów twórczości Lema, lokując je w jednym opowiadaniu, dokonując zarazem ich twórczej reinterpretacji (*clinamen*) i dopełnienia (*tessera*), choć dopełnienie to, przynajmniej, pozostaje wciąż jeszcze dość wyraźnie w sferze wpływów autora *Edenu*, z którego dziełem nie zrywa się tu w sposób ostateczny i ostentacyjny, lecz przecież nie traktuje też wprost jako obiektu idealizacji, tylko przedmiot pastiszu. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Dukaj pisze *Oko potwora* już po publikacji *Lodu*, który przyniósł mu sławę i uznanie wykraczające poza getto czytelników fantastyki naukowej oraz branżowych krytyków, dowodząc zarazem pełnej pisarskiej dojrzałości. Był zresztą *Lód* jeszcze jednym w twórczości Dukaja wyrazistym odniesieniem do dzieła Lemowego, przynosząc choćby najciekawszą w polskiej science fiction od czasów *Solaris* kreację „obcego” (pod postacią „lutych”) — równie enigmatyczną i niejednoznaczną jak solaryjski ocean. Wydaje się zatem, że do aktu „zerwania” oraz przejęcia wpływu doszło w twórczości Jacka Dukaja już wcześniej, *Oko potwora* zaś jest li tylko (aż?) gestem owego „silnego poety” — autora świadomego swych umiejętności i gotowego zmierzyć się ze stylem oraz imaginariem wielkiego prekursora. Aby pozostać wiernym Bloomowskiej maszynierii interpretacyjnej, którą uruchomiłem na wstępie tych rozważań, ustosunkuję się jeszcze tylko do tezy stawianej przez znakomitego teoretyka literatury, powiadającego, iż wskutek całkowitego wyzwolenia się adepta spod wpływu mistrza czytelnik jego dzieła winien mieć wrażenie, „że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora”²⁷. Kończąc swą refleksję,

²⁵ J. Dukaj, *op. cit.*, s. 339.

²⁶ S. Lem, *Golem XIV*, Kraków 1981, s. 139.

²⁷ H. Bloom, *op. cit.*, s. 59.

wyznam zatem, że jak dotąd nie mam wrażenia, iż Jacek Dukaj napisał najlepsze powieści Lema²⁸. Jak dotąd...

Without the Anxiety (of Influence)? Reflections on Jacek Dukaj's *Oko potwora* [The Eye of the Monster]

Summary

This article focuses on the intertextuality of Jacek Dukaj's novel *Oko potwora* [The Eye of the Monster] and its relations to Stanisław Lem's novel *Eden*. The autor uses Harold Bloom's theory of the anxiety of influence to examine Lem's influence on Dukaj's work (Dukaj as "the strong poet" and Lem as "the precursor"). The question is, could Jacek Dukaj be the author of "real power," who can inevitably "misread" his precursor's work in order to make room for his own, fresh imaginings. The next problem is the condition of the poetic of influence in the genre of science fiction, which contains mostly the simple formula stories (basic plots, themes, characters, time and spatial setting).

²⁸ Być może jednak sąd mój jest odosobniony. Przeglądając fora internetowe, można trafić i na takie opinie, które sugerują, że Dukaj napisał dobre opowiadanie Lema.