



T. Brzozowski, *Zycbad*, 1969, ol. pt., 146 × 141, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. W. Rogowicz

„*Too sophisticated*”. Stanisław Lem krytycznie i parodystycznie o modernistycznych tekstach i obrazach

Andrzej Jarosz / Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski

W „widmowej bibliotece” Stanisława Lema – recenzjach, wstępach czy posłowiach do nieistniejących książek – osobne miejsce zajmują parodie i pastisze. Przykładem omówienie fikcyjnego dzieła Patricka Hannah pt. *Gigamesh*. Ta antyrecenzja jest żartem z konceptu, struktury i zawłości semantycznych jednego z najważniejszych dzieł kultury modernizmu – *Ulissesa* Jamesa Joyce’a. *Gigamesh* to utwór o kompozycji polifonicznej¹, którym Lem włączał się w dyskurs krytycznoliteracki. Komplikację w zakresie formy i znaczeń implikuje ograniczenie akcji tego utworu do 36 minut poprzedzających egzekucję głównego bohatera. Inicjuje to mechanizm nieograniczonego rozbudowania kontekstów, w jakie można wpisać owo dzieło. Lem brawurowo przekroczył jednak formułę „strumienia świadomości”, by wykreować unikalną pośród jego „apokryfów” refleksję na temat obecnej sytuacji współczesnej literatury i sztuki oraz ich przyszłej kondycji².

Niedługi, choć niezwykle precyzyjnie skonstruowany tekst ma niemal matematyczną strukturę. Zniwala czytelnika „nadświadomością formalną”, daną zarówno widmowemu autorowi, jak i recenzentowi. Parodia Lema wynika ze spotęgowania wieloznaczności, powodującego rozpląnięcie się dzieła w labiryntach konwencji literackich. Pisarz, prowadząc konceptualną grę ze strukturalizmem, wykpiwa też metodę interpretacji utworów Joyce’a. W efekcie otrzymaliśmy groteskową wersję tekstu wykreowanego według formuły zastosowanej w *Ulissesie* i *Finnegans Wake*: dwóch kanonicznych powieściach nowoczesnych, łączących mnogie stylistyki i ogniskujących kulturę we „wszechjęzykowej soczewce”³.

„Galanteria lingwistyczna” i „zmiennosc poetyki narracyjnej” Joyce’a budziły wszak szczególną niechęć Lema⁴. Głównym zarzutem wobec autora *Trenu Finneganów* była kreacja dzieł „ZBYT świetnych, ZANADTO kompozycyjnie wyrafinowanych, ZBYT doskonałych, czyli po prostu – NADMIERNIE oryginalnych [...]”⁵ – inaczej mówiąc: *too sophisticated*. Lem w liście do Michaela Kandla podważał sens pisanie tekstów przeznaczonych wyłącznie dla wybitnych erudytów i garstki wiernych egzegetów,

¹ S. Lem, list z 14 II 1975 (adresatka nieznaną), [w:] *idem, Listy, albo Opór ma- terii*, wyb., oprac. J. Jarzębski, Kraków 2002, s. 239.

² S. Beres, „Apokryfy” Lema, czyli neantologiczny romans, <http://wkajt.republika.pl/acta/beres5.htm> (data dostępu: 15 VII 2015).

³ S. Lem, *Partick Hannah, 'GIGAMESH'*, (Transworld Publishers – London), [w:] *idem, Apokryfy*, wyd. 2, Kraków 2000, s. 35 (pierwodruk w: *idem, Doskonała próżnia*, Warszawa 1971).

⁴ Zob. S. Lem, list do S. Mrożka, z 18 III 1965, [w:] *idem, S. Mrozek, Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 394: „Ostatnio czytałem kawałki *Ulissesa*, przebrnąłem, ale jakoś zimnawo, nie wzięło mnie to”.

⁵ S. Lem, list do M. Kandla, z 19 VII 1979, [w:] *idem, Sława i Fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*, wstęp J. Jarzębski, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2013, s. 667.

utworów nadmiernie zawikłanych, „talmudycznych”, niezrozumiałych nawet dla wyrobionego czytelnika, czyli – według polskiego prozaika – w gruncie rzeczy „utworów niedobrych”⁶.

Żartobliwa, ale i złośliwa antyrecenzja Lema demistyfikuje podobny do tego znanego z dzieł Joyce’a styl *Gigamesha*, którego zamysł odnosi się do kultury starożytnego Babilonu i do „najstarszej wersji ontologii tragicznej”⁷, zgodnie z zasadą: „*Citius, altius, fortius*”. Kaskada aluzji językowych (od „zaplecza sanskryckiego [...] do przestępczego slangu”⁸), nadmiar komentarzy oraz autoegzegeza posunięta *ad absurdum* dały w istocie efekt komiczny. Skondensowanie niemal całej wiedzy ludzkiej i historii nauki w tekście, którego wybrane „rozdziały [...] są doprawdy Katedrą, ponieważ proporcje międzyzdaniowe i międzyfrazologiczne mają składniowy szkielet [...] [będący] rzutem na płaszczyznę urojoną [...] katedry Notre Dame”⁹, doprowadziło ostatecznie do stworzenia „bezdennej topieli” semantycznej¹⁰. Idea dzieła „wszechkulturowego, wszechetnicznego, wszechjęzykowego, wszechpoznawczego i wszechinstrumentalnego” to według Lema przykład patologii kultury, spadek po modernistycznej postawie Joyce’a – uszczypliwie nazywanego przez autora *Solaris* „zabójczym skrupulatnością Irlandczykiem”¹¹.

Gigamesh jest szczególnym, choć nie jedynym, przykładem szyderczej niemal ironii, z jaką Lem podchodził do kultury modernistycznej – zarówno jej przejawów literackich, jak i dzieł plastycznych. Sława intelektualisty i oczywista fikcyjność tekstów ułatwiały pisarzowi przyjęcie postawy kpiarza. „Obwarowanie się śmiechem broni mnie przed śmiesznością” – przyznawał, podkreślając, że daje to „kolosalne możliwości” wypowiedzi i krytyki¹².

Lem – prozaik i myśliciel, a od końca lat 80. XX w. także pesymistyczny eseista-futurolog – właściwie przez całe życie dość krytycznie oceniał teksty i obrazy epoki nowoczesności, by na koniec żywiłowo sprzeciwiać się również postmodernistycznym „idiomom” fenomenów artystycznych. Wynikało to głównie z konserwatyzmu, przejawiającego się brakiem akceptacji dla zmian w szeroko pojętej tradycji. Pisarz twierdził, że ludzkość obowiązuje „jeden mechanizm dla ewolucji naturalnej, ewolucji kultury, ewolucji sztuki, dziejów gatunków [literackich] i dziejów polityczno-społecznych człowieka”¹³. Odchodząc od czytelnych i służących ludziom form i funkcji, sztuka i kultura miały zatracać swój humanistyczny – w tym poznawczy i autokrytyczny – wymiar.

Literackim odbiciem poglądów Lema były antyutopie w jego powieściach oraz pesymistyczne prognozy rozwoju cywilizacji zawarte w późnych esejach. Przyjmując perspektywę makro i stawiając diagnozy uniwersalne, krakowski prozaik niejednokrotnie zawężał *focus* do aspektów kultury europejskiej czy polskiej, podkreślając determinizm czasu i miejsc, w jakich przyszło mu żyć i tworzyć¹⁴. Dostrzegając upadek czy degradację współczesnej literatury, gwałtowny rozrost nieakceptowanych przez niego form sztuk plastycznych oraz swoistą inflację wartości. Zdaniem autora *Solaris*, „dramat prawdziwych

⁶ *Ibidem*.

⁷ S. Lem, *Partick...*, s. 36.

⁸ *Ibidem*, s. 38.

⁹ *Ibidem*, s. 41.

¹⁰ *Ibidem*, s. 43.

¹¹ *Ibidem*, s. 45. Warto zwrócić uwagę, że na początku lat 70. w XX w. krajach socjalistycznych – zarówno w ZSRR, jak i w PRL-u – Joyce był jednym z modernistycznych artystów pozostających poza oficjalnym uznaniem władz (zob. A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003, s. 271). Nie wydaje się jednak, aby parodia Lema miała uwarunkowania ideologiczne – jest raczej wyrazem sporu na poziomie metody i efektu artystycznego, do czego pisarz wracał w swoich tekstach. Innym reinterpretującym dzieło Joyce’a przywołaniem z tego czasu, może być następna

fikcyjna recenzja pt. Arthur Dobb: „*Non Serviam*” ([w:] S. Lem, *Bezsenność*, wyd. 2, popr., poszerz., Kraków 1971), której tytuł nawiązuje do apokryficznej dewizy, jaką posługiwał się także autor *Uliksesa*.

¹² *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, wyd. 2, popr., poszerz., Kraków 2002, s. 115, 116. O *vis comica* twórczości Lema pisał B. Dziemiński (O *komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokiniec, Gdańsk 2011), wskazując na mechanizm łączenia przez prozaika zjawisk różnopłaszczyznowych, a zwłaszcza „odnoszenie ziemskich stosunków do sytuacji międzygwiazdowych i zastosowanie do ich opisu zwrotów używanych w najzwyklejszych sytuacjach ziemskich” (*ibidem*, s. 79).

¹³ S. Lem, list do M. Kandla, z 7 XII 1974, [w:] *idem*, *Sława...*, s. 319.

¹⁴ *Idem*, list do M. Kandla, z 1 II 1972, [w:] *idem*, *Sława...*, s. 25.

artystów¹⁵ wiązał się z promowaniem dzieł utylitarnych, odstępianiem od klasycznych kanonów *ars*, tradycyjnych stylów oraz przejściem do substytutów – kultury ekstraktów, wypisów i konspektów. Lem często trafnie (choć nie do końca profesjonalnie – co wielokrotnie sam przyznawał) wskazywał na przecinanie się metodologii i zagadnień literackich z przemianami sztuki w latach 60. XX stulecia.

Zauważalna jest zwłaszcza niechęć pisarza do strukturalizmu, zogniskowana na tekstach Tzvetana Todorova, a wyrażona m.in. w *Filozofii przypadku* (1968)¹⁶. Lem negował sens nowej nomenklatury procesów literackich i rozbudowane kategoryzacje, którym towarzyszyła neutralność aksjologiczna¹⁷. Piętnował masowe „zarażenie” humanistyki strukturalizmem, modą na coś „mglistego i jałowego w zarodku”, która nakazywała poszukiwać w tekstach szkieletów konstrukcyjnych i znaczeniowych bez możliwości smakowania całości dzieła. Twórcę *Cyberiady*, skrzęcej się całą gamą stylizacji i językowych archaizacji, raziło ubóstwo prac strukturalistycznych i brutalność analizy semantycznej. Lem pisał:

Czytałem [...] Todorova *L'Introduction* do literatury fantastycznej, zżymając się na kretynizm akademiczny. Jakże to żaden z tych Linneuszowych klasyfikatorów nie jest w stanie pojąć, że państwo materii martwej oraz żywej poddaje się klasyfikacyjnej segmentacji z zupełną obojętnością, natomiast gdy tylko usiłuje teoretyk generalizacjami jak siatką motyla nakrywać dzieła ludzkie, autorzy ich odczuwają przekorę i robią, co mogą, po to, żeby mu jego schemat unieważnić, rozbić, zniszczyć, zburzyć, i właśnie niepokorność dzieł bierze się z tego wysiłku [indywidualizacji]. Ale wprost paraliżuje mnie myśl o potrzebie dyskusji na tym poziomie z PT Teoretykami. Któż bowiem ich czyta spośród czytelników fantastyki jakiegokolwiek? Jest to Szaleństwo z b. Kiepską Metodą¹⁸.

Niechęć do uogólnień i dystans wobec modnych metodologii stosowanych w krytyce literatury czy sztuk pięknych nakazywały pisarzowi sceptycznie odnosić się także do fenomenologicznej teorii dzieła jako bytu obiektywnego, niezmiennego w swojej konstrukcji i charakterze oraz niezależnego od indywidualnego odbioru. Teorię Romana Ingardena porównywał Lem do archaicznego i statycznego modelu wszechświata Pierre'a Simona de Laplace'a, wysuwając pogląd, że to jednak „odbior czytelnika decyduje o wszystkim, zdarzają się [wszak] ludzie czytający w celach humorystycznych teksty pisane całkiem serio”¹⁹. Krytyka nie ominęła też innych badaczy czy teoretyków. Lem bezceremonialnie i prowokacyjnie przyznawał:

O apikturalnej teorii [Claude'a] L[é]vi-Strauss[a] nic nie słyszałem nawet, także nic o tej Cage'owskiej teorii sztuk synkretycznych i mimo to jakoś żyję! L[é]vi Strauss jest mętniakiem, którego od czasu do czasu nawiedzają znokomite intuicje, z którymi nie umie zrobić, co należy, ponieważ nie ma wykształcenia logiko-matematycznego. [...] Skończyłem pracę zbiorową o [Marshallu] McLuhanie, to dopiero wściekły mętniak bezczelny, jako kuriozum można przekartkować, ale czytać stanowczo nie warto. Toż dotyczy moim zdaniem [Herberta] Marcusego²⁰.

Indywidualizm kazał Lemowi konsekwentnie negować kolejne mody, m.in. na francuską antypowieść, w której:

¹⁵ *Tako...*, s. 210.

¹⁶ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, posł. J. Jarzębski, Kraków 2002, s. 444 n. (rozdz. 13: *Wycieczka w genologię*).

¹⁷ *Tako...*, s. 95.

¹⁸ S. Lem, list do M. Kandla, z 1 VIII 1972, [w:] *idem, Stawa...*, s. 80.

¹⁹ W. Orliński, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków 2007, s. 96.

²⁰ S. Lem, list z 27 II 1970 (adresat nieznany), [w:] *idem, Listy...*, s. 54–55.

kryteria się rozmazują, rozlązają jak zafajdany papier, [a] to, co niedawno uszłoby jeszcze za tekst wywołany rozsypką, nieporozumieniem składacza, schizofrenią metrampaża, niechlujstwem autora, tępotą redakcji, wariacją i sumą fałszywych uroszczeń, otrzymuje Nihil Obstat, Imprimatur i rozmaite rodzaje błogosławieństw krytycznych na drogę²¹.

Zżymając się i kpiąc, autor *Solaris* tak pisał z kolei w 1965 r. do Sławomira Mrożka:

wszystko jest mit, wicie, kultura, normy, panuje więc jakaś atmosfera magiczno-mistyczna, a cybernetyczne hasła padają w nią na kształt właśnie formuł zaklinających – neomagia i kapłani jej, wielcy cybernetyczni fachmani wyższego wtajemniczenia, razem blaga, zawracanie głowy, lipa, i bardzo mnie to denerwuje²².

Z wyraźną niechęcią Lem odnosił się również do hermeneutyki jako metody „prawdziwego ponazywania” dzieł poprzez „zejście w głąb”, do dna, i osaczenie ich sensów, by – jak pisał – „sprawę raz na zawsze załatwić” i „już do samego końca zupełnie wszystko powiedzieć”²³. Metodzie tej przeciwstawił metaforę perły:

literatura czerpie swoją moc nie z tego, co było KAMYCZKIEM, drażniącym duszę artysty niby to ziarenko piasku, które drażni delikatną tkanę perłopława, lecz z wyglądu PERŁY, owym zjawiskiem powołanej do bytu, i nie wyjaśnia do końca PERŁY ten, kto rozcina ją, żeby nam pokazać, jaki był ów KAMYCZEK, który ją do istnienia powołał²⁴.

Chociaż Lem definiował siebie przede wszystkim jako literata operującego wyłącznie „surowcem, jakim jest język”²⁵, któremu przyznawał wartość uniwersalnego medium, zgodził się w 1967 r. wziąć udział w ankiecie „Miesięcznika Literackiego” na temat wzajemnych relacji literatury i plastyki. Wyraził w tym kwestionariuszu przekonanie o wyeksploatowaniu tradycyjnych środków artystycznych w sztuce i zaakcentował zwrot ku budzącym jego niepokój działaniom „pozapojęciowym i pozajęzykowym”, których intencji i efektów nie potrafił zrozumieć. Uwaga ta odnosiła się w pierwszym rzędzie do współczesnego malarstwa abstrakcyjnego, a szczególnie tasyzmu – o dziwo, wciąż będącego wtedy dla Lema synonimem sztuki najnowszej.

Prozaik twierdził też, że „sztuka [współczesna], tknięta lekkim wariactwem, zjada własny ogon i dobiera się już samej sobie do kiszki i wątroby – serce już wyjedzone”²⁶. Szczególnie zatrważające wydawało się pisarzowi wykluczenie figuracji – czy szerzej: przedstawienia – oraz odejście od realizacji manualnej w kierunku konceptualizacji dzieła. W świetle swoich wypowiedzi Lem jawi się jako tradycjonalista, z trudem akceptujący nowe kierunki czy tendencje – np. deformację lub abstrakcję, niespełniające fundamentalnej funkcji czytelno-komunikatu i proponujące w zamian pustkę myślową. Ubolewając nad niemożnością powrotu do dawnych stylów, krytykuje „łatwość” najnowszych formuł wypowiedzi,

²¹ *Idem*, list do S. Mrożka, z 18 III 1965, [w:] *idem*, S. Mrożek, *op. cit.*, s. 421. Uwagi te Lem czynił w odniesieniu do planowanej książki *Rozprawy i szkice* (1975), która w 2003 r. ukazała się w poszerzonej i zredagowanej wersji jako *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*.

²² *Ibidem*, s. 420.

²³ *Idem*, list do M. Kandla, z 4 X 1973, [w:] *idem*, *Sława...*, s. 167.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Odbiorcy i twórcy o plastyce* (T. Kotarbiński, J. Krasieński, St. Lem, T. Brzozowski, Z. Makowski, A. Strumiłło), „Miesięcznik Literacki” 1967, z. 4, s. 65.

²⁶ S. Lem, list do M. Kandla, z 24 III 1972, [w:] *idem*, *Sława...*, s. 39.

m.in. intuicyjne posługiwanie się w malarstwie geometrią czy sztukę gestu. Dostrzega też nadprodukcję dzieł i zawłaszczanie współczesnej plastyki przez mechanizmy globalizacji.

Pod koniec lat 60. XX w. autor *Solaris* odnotowywał ustandaryzowanie sztuki i utratę przez nią oryginalności²⁷, a także paradoksalną rozbieżność między danymi artystom środkami wyrazu a potęgującą się entropią świata współczesnego. Tym, co Lema zdumiewało najbardziej, było unikanie stosowania w praktyce twórczej zasad porządkujących, których „niepodobna nigdzie wypatrzyć ani znikąd – gotow[ych] – przejąć”²⁸. Zdaniem prozaika, niekoherencja dzieł utrudnia ich zrozumienie przez niewyrobionych odbiorców, co pociąga za sobą spotęgowanie formalno-mentalnego konfliktu, prowadzącego do podważenia racji bytu całej sztuki współczesnej.

Ta przejaskrawiona wizja była po części konsekwencją stosowania przez Lema dość oryginalnych narzędzi analizy dzieł współczesnych, zwłaszcza malarstwa. Poddając krytyce – na marginesach *Filozofii przypadku*²⁹ – obraz abstrakcyjny, autor *Solaris* starał się zrozumieć go w kategoriach „zmatematyzowanej estetyki”. Przypisując dziełu określoną ilość „informacji statystycznej”, postulował takie jej uporządkowanie przez kompozycję i strukturę obrazu, by nastąpiło przejście od chaosu do harmonii i pojawienie się „zysku informacji estetycznej”. Przekształcenie to zachodzić miało w trakcie aktywnego „myślącego widzenia” (tu propozycje Lema były zbieżne z teoriami Rudolfa Arnheima³⁰). W ten sposób obraz współczesny miał zyskać uzasadnienie, stać się scalony i czytelny.

Mimo zobiektywizowanej i „naukowej” metody analizy dzieła sztuki autor *Solaris* poniósł całkowitą porażkę interpretacyjną. Kompozycje taszystowskie w konfrontacji z dawnymi arcydziełami wciąż pozostawały niezrozumiałe lub wydawały się niedorzeczne. Metody analizy zjawisk fizycznych i narzędzia statystyczne traciły swoją przydatność w konfrontacji z pracami, jakie (głównie ze względu na technikę wykonania) Lem uważał za oszustwo: „Jestem głęboko obrażony na współczesną plastykę, która z rozmaitych plam, zacieków, pleśni i diabli wiedzą czego robi dzieła sztuki” – pisał³¹. „Demistyfikował” więc taszyzm i *action painting*, uznając je za formuły oparte na czysto losowym rozkładzie plam, nie dostrzegając w nich związku z ekspresjonistyczną filozofią gestu. Drwił nawet:

Płótno [abstrakcyjne] zawiera w „sobie” dokładnie zero informacji [...], [a] ten, kto postrzega w nim organizację, przeżywa „informacyjne omamy”, podobnie jak ten, kto, wytrwale grając w ruletkę, „dostrzega” uporządkowania w seriach kolejnych rezultatów [...]³².

Ale dodawał też: „Najdziwniejsze jest jednak to, że nie wszystkie losowe rozkłady plam na płótnach dają tożsame »przeżycie estetyczne« i że jedno jest jakoś »łatwiej«, a inne »trudniej« organizować wzrokowo”³³. Otwarcie przyznawał się do niemożności zrozumienia dzieł cenionych artystów:

Lecz cóż z naszym doskonałym płótnem? Widziałem na wystawie zakopiańskich plastyków nowy obraz Brzozowskiego, w żółciach różnego natężenia, abstrakcyjny, jakkolwiek nie aż „losowo”, i skojarzyły mi się elementy tego obrazu z brzegiem powiększonej wątroby, ukazującym spuchnięty woreczek żółciowy; osoby jakoś anatomicznie przygotowane przyznały mi, że podobieństwo istotnie można „dojrzeć”. [...] lecz nie był to zysk estetyczny, ale przeciwnie, strata, bo „nie o to chodziło” – i musiałem niejako z owym narzucającym się podobieństwem walczyć³⁴.

²⁷ *Odbiorcy...*, s. 66.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ S. Lem, *Filozofia...*, s. 48.

³⁰ *Ibidem*, s. 47.

³¹ *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, wyd. 2, Kraków 2007, s. 135.

³² S. Lem, *Filozofia...*, s. 47.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem* s. 46–47.

Lem krytycznie oceniał naruszenie tradycyjnej formy również w rzeźbie współczesnej. W rozmowie z Tadeuszem Fiałkowskim ironizował: „Beuys nauczył nas, że wystarczy wziąć towot i obrzucić nim krzesło”³⁵, nie rozumiejąc – czy nie zdając sobie sprawy z – kontekstualnego genre’u dzieł przestrzennych. Z powodu zanegowania przez Władysława Hasiora tradycyjnego warsztatu sceptycznie odnosił się do ceremonialnej sztuki artysty. Z dezaprobatą traktował funkcjonalne redukcje rzeźby w przestrzeni publicznej. Berliński pomnik na Tauentzienstraße autorstwa Brigitte Matschinsky-Denninghoff i Martina Matschinsky’ego (1987) interpretował prześmiewczo jako „odlane w brązie, powykręcane kolumny zastygłego kału, który wyszedł z trzewi jakiegoś King Konga”³⁶, co tylko potwierdzało jego generalną opinię, że „jeśli chodzi o rzeźbę [współczesną] – jest w ogóle strasznie”³⁷. Nietrudno się domyślić, iż pisarz nie akceptował również sztuki instalacji, konceptualizmu i akcjonizmu, uznając je za przykłady „nieszuki”³⁸. Nie znosił też permissywizmu oraz rażącego naruszania ogólnie przyjętych obyczajów:

Mogę być po stokroć agnostykiem i co Pan jeszcze chce, ale jak czytam, że jakiś artysta wsadził krucyfiks do naczynia z moczem, to się wszystko we mnie burzy. [...] Powiedziałem: z tego rodzaju sztuką nie chcę mieć nic wspólnego³⁹.

Swoje kategoryczne opinie na temat współczesnej praktyki artystycznej Lem formułował zwykle po lekturze gazet, ponieważ na ogół nie odwiedzał sal wystawowych ani muzeów. Zresztą *gros* jego wypowiedzi na ten temat poprzedza charakterystyczna fraza: „jak czytam”. Potem pojawiają się gotowe recepty: „bierze się dużo puszek zupy pomidorowej i ot, dzieło sztuki” (Andy Warhol); „bierze się muszlę klozetową i już jest sztuka” (Marcel Duchamp)⁴⁰. Lem nie wykazywał zrozumienia także dla innych przejawów rodzajów praktyki artystycznej, m.in. afunkcjonalnego designu czy nowatorskich adaptacji scenicznych:

Kiedys byłem w „Cricot II” na Kantorowskiej adaptacji Witkacego, którego bardzo cenię. Reżyser wsadził wszystkich swoich aktorów do kubłów na śmieci i kazał im wykrzykiwać swoje kwestie równocześnie. Wszyscy krzykali, przewracali się z łoskotem kubłów po ziemi i nic nie można było zrozumieć. Sądzę, że on nie miał do tego artystycznego prawa, tak jak pewnie nie miał go Hanuszkiewicz, wsadzając japońskie hondy na scenę⁴¹.

Generalnie Lem wykluczał też własną przynależność do literackiej postmoderny, twierdząc, że nigdy nie był jej ani świadomym, ani nieświadomym uczestnikiem i w pełni zgadzając się z opinią Jana Józefa Szczepańskiego, że taki nurt w gruncie rzeczy nie istnieje⁴². W rozmowie ze Stanisławem Beresiem zdradzał: „Prace całej tej szkoły spod znaku Derridy i Lacana znam, chociaż na wrywki. I powiem panu, że ja w to nie wierzę! (*dobitnie*) Nie wie-rzę!”⁴³. Jeśli już wyrażał zainteresowanie postmodernistyczną grą konwencjami, dotyczyło to kunsztownych konstrukcji powieści Italo Calvino i jego błyskotliwych, poetyckich tesseractów, z których składała się m.in. nieciągła, synkopowana powieść *Jeśli zimową nocą podróżny*, będąca zresztą jedną z inspiracji dla labiryntów z Lemowskiej *Wizji lokalnej*⁴⁴.

³⁵ *Świat...*, s. 137.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Tako...*, s. 212.

³⁹ *Świat...*, s. 135–136.

⁴⁰ *Tako...*, s. 212.

⁴¹ *Ibidem*, s. 207.

⁴² Zob. *Świat...*, s. 134: „Nadal jednak pozostaję przy kategorycznej opinii Jana Józefa Szczepańskiego, który [...] powiedział [...], że coś takiego jak postmodernizm w ogóle nie istnieje. [...] A już zapisywanie pisarzy, którzy zmarli pięćdziesiąt lat temu, do postmodernistów – bo i to się zdarza – wydaje mi się zupełnie nonsensem”.

⁴³ *Tako...*, s. 546.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 100, 110.

Zasadniczo wszakże Lem żywił niechęć wobec kultury cytatu, obrazowo kojarzącej się mu z wielkim, trawiącym wszystko równocześnie żołądkiem⁴⁵. W jego wnętrzu następować miało zniwelowanie różnic „pomiędzy dziełem sztuki a śmieciem, kunsztem a bylejakością”⁴⁶. Cechą tak „strawionej” kultury jest amnestyczność (rozumiana jako brak pamięci o własnych źródłach) oraz obniżenie jakości formalnej i intelektualnej. Pisarz krytykował również nadekspresyjność podmiotu i przesadne ekspozowanie własnej osobowości przez autora:

Mysł, żeby na takich doznaniach [najprywatniejszych], przecuciach, uczuciach fundować światopogląd, wydawała mi się zawsze i wydaje mi się czymś najdziwniejszym w człowieku – i tam, gdzie polegający na owych przeżyciach dostrzega swoją naturalną i przyrodzoną skromność, ja widzę nadzwyczajne uroszczenie – gdyż to, **co ja czuję**, mam za całkowicie nieważne, jako indyktor stanu rzeczy tego świata⁴⁷.

Obawiał się zatem Lem współczesnej nadprodukcji „talentów wyposażonych w oryginalność i zdolnych do prekursorskiego opisywania świata”⁴⁸, a ich ekspansywność była dla prozaika znamienym symptomem deprecjacji kultury, przyjmowanej z obojętnością przez publiczność. Zresztą obu stronom zarzucał oszustwo i indolencję, promowanie błahości i podsycanie snobizmu: „Jak się ludziom wmówi, że kamienie obrobione nurtem rzeczonym w Rabie są wybitnymi dziełami sztuki, bo je wystawiono w galerii, to uważają, że trzeba to uszanować i kamieniami się zachwycać: chodzą i oglądają”⁴⁹. Sam uznawał jedynie wartości pewne, a kulturę traktował jako wynik poszukiwania i odkrywania znamion ładu – w micie, filozofii oraz „racjonalnej działalności empirycznej”⁵⁰. Sztukę natomiast wiązał niekiedy z ulotnym pierwiastkiem natchnienia:

utwór powstaje nie od szeregu abstrakcyjnych założeń-paradygmatów, czyli od racjonalnej rachuby strategicznej, lecz powstaje ze „śpiewu duszy” i za tym śpiewaniem trzeba iść, pisząc, a to, CZY i JAKIE głębiny powstaną w pisanim, czy się do pisanego przyklejają takie bądź inne konotacje i odniesienia na planach pozaliteralnych, to nie może być (moim zdaniem) rezultatem przedustawnych namysłów – jednym słowem, analitycznie się nie tworzy, analitycznie można tylko krytykować⁵¹.

Tak miała powstawać *Solaris*, w której autor wykreował niezwykle wizje malarskie, „tkając jak pająk sieć zdarzeń [...], po prostu pisał, a »to« się działo”⁵². Rzadka to jednak sytuacja, gdyż – jak przyznawał niejednokrotnie – zgodnie z jego naturą, to dyskursywność brała górę nad artystem⁵³.

Choć wyczuwa się trudność, jaką Lemowi – proszonemu o bieżący komentarz lub szerszą prognozę – sprawiały kwestie plastyki, można zrekonstruować zbiór dzieł, twórców i zjawisk intrygujących go lub inspirujących. Zawierają się w tym zbiorze samoistnie piękne struktury fraktali Benoît Mandelbrota⁵⁴, rzeźby Fidiasza, płótna Johanna Vermeera przepełnione „malarskim powietrzem”⁵⁵, niektóre

⁴⁵ *Tako...*, s. 276; *Świat...*, s. 139–140.

⁴⁶ *Świat...*, s. 137.

⁴⁷ S. Lem, list do M. Kandla, z 9 V 1973, [w:] *idem*, *Sława...*, s. 144.

⁴⁸ *Świat...*, s. 143.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 137.

⁵⁰ S. Lem, *Filozofia...*, s. 556–557.

⁵¹ *Idem*, list do M. Kandla, z 11 X 1979, [w:] *idem*, *Sława...*, s. 671.

⁵² *Tako...*, s. 80.

⁵³ S. Lem, list do M. Kandla, z 26 II 1972, [w:] *idem*, *Sława...*, s. 32: „Oczywiście »nożyce otwierające się« – we mnie, tj. w moim pisaniu – rozdarcie między informacją dyskursywną a artystyczną istnieje”.

⁵⁴ Zob. *Świat...*, s. 137; S. Lem, *Filozofia...*, s. 47.

⁵⁵ Stanisław Lem w „*Rozmowie na koniec wieku*” z Janem Józefem Szczepańskim, „*Tygodnik Powszechny*” 2006, nr 15, s. 23. Za wskazanie na ten wywiad dziękuję Pani Prof. Anecie Grodeckiej.

prace Pabla Picassa (głównie z okresu błękitnego)⁵⁶, obrazy Cranachów⁵⁷, satyryczne rysunki Saula Steinberga publikowane w regularnie czytany przez Lema „New Yorkerze”⁵⁸ oraz ekspresyjne szkice Edmunda Monsiela⁵⁹ – artysty amatora chorego na schizofrenię.

Osobne miejsce w muzeum wyobraźni pisarza zajmują twórcy z kręgu szeroko rozumianej sztuki fantastycznej, poczynając od średniowiecznych obrazów Hieronima Boscha, znanych autorowi *Solaris* zarówno z oryginałów, jak i z głośnej monografii Wilhelma Fraengera⁶⁰. Hermetyczna symbolika, eklektyczna ikonografia oraz infernalne wizje twórcy *Ogrodu rozkoszy ziemskich* budziły w Lemie „uczucie podziwu, ale i bezgranicznego zdumienia” dla stopnia skomplikowania i niepowtarzalności tych dzieł. Był to bodaj jedyny przypadek, kiedy pisarz okazał prawdziwy entuzjazm dla artysty, określając go jako „zjawisko tak zdumiewające, że wręcz niemożliwe [...], zdecydowanie nadprzyrodzone”⁶¹.

Lema interesowały też prace surrealistów – zwłaszcza René Magritte’a oraz Salvadora Dalego. Co ciekawe, tego ostatniego prozaik miał w istocie za hochsztaplera, ceniąc go jedynie za wirtuozerię techniczną⁶². W zakupionym w 1969 r. ekskluzywnym albumie reprodukcji obrazów tego autora⁶³ upodobał sobie obraz *Zmartwychwstanie ciał* (ok. 1945), na którym – jak pisał – „szkielety wynurzają się i zaczynają wciągać na siebie rozmaite mięśnie, skórę, flaki”⁶⁴. Może wybrał go dlatego, że cała scena – w zamierzeniu artysty rozprawa z okropnościami II wojny światowej – była ciekawym persyflazem ujęć ikonograficznych tradycji religijnej.

Budując w swoich powieściach scenografię odległych planet, nadawał im Lem charakter rzeczywistych i nierzeczywistych pejzaży górskich⁶⁵. Niewykluczone, że inspirował się w tym przypadku obrazami surrealistów przedstawiającymi kosmiczne krajobrazy, m.in. pracami Maxa Ernsta, Óscara Domíngueza, Wolfganga Paalena i Yves’a Tanguya. Taki jest np. pejzaż Tytana opisany we *Fiasku* – ostatniej, skrajnie pesymistycznej powieści Lema (1986). Oznaczony nazwami wziętymi z mitologii greckiej i legend arturiańskich, cechuje się „martwą wściekłością gór, nieziemskich barwą w rudej poświacie, docięniętej brązowymi chmurami do ich grzbietów”⁶⁶. Genezy owego „cmentarzyska nad wszelką miarę rozrosłych i próchniejących szkieletów”, pełnego „upiornych reminiscencji gadzich i płazich tańców śmierci”, można szukać w dziełach wspomnianych malarzy, a także Jana Lebensteina.

Na koniec warto wspomnieć o dwóch polskich artystach, którzy najmocniej wpłynęli na wyobraźnię wizualną Lema. Pierwszym (i wielokrotnie omawianym) był Daniel Mróz – ilustrator *Cyberiady*, trafnie odpowiadający na Lemowską potrzebę stylizacji, parodii i groteski⁶⁷; drugim – i na nie-

⁵⁶ Zob. *Tako...*, s. 210: „Niektóre wcześniejsze okresy Picassa, na przykład »błękitny«, dość mi się podobają. Jednak bardzo wybiórczo. Nie padam na twarz przed każdym malunkiem, który Picasso nagwazdrał na jakiejś serwetce. Aczkolwiek widzę nieprawdopodobną żarłoczność jego talentu. On rzucił się w każdą dziedzinę, która była jeszcze do zaanektowania, i zawlaszczał ją tak, że pozabawiał chleba tłumy nieszczęsnych współzawodników”.

⁵⁷ Obrazy Cranachów podziwiał Lem w latach 80. XX w. w czasie emigracji w Berlinie Zachodnim – zob. *Świat...*, s. 83.

⁵⁸ Zob. *ibidem*, s. 138.

⁵⁹ Lem prawdopodobnie widział dwie ekspozycje Monsiela z 1963 r., zaprezentowane w Krakowie i zatytułowane: „Wystawa Problemowej Plastyki Amatorskiej” (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie) oraz „Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Woźyczyna: 1897–1962. Wystawa rysunków z lat 1943–1962” (Stowarzyszenie Historyków Sztuki, o. Kraków).

⁶⁰ W. Fraenger, *Hieronimus Bosch*, Beitr. P. Reuterswärd, Aufnahm. L. Braun, Dresden 1975.

⁶¹ *Tako...*, s. 211.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 210: „Doceniam na przykład sprawność techniczną Salvadora Dali, ale jego nieznośność w każdym płótnie hochsztaplerstwo i malowa-

nie *pour épater le bourgeois* wyprowadza mnie z równowagi. Mam wspaniałe wydany tom Salvadora Dali, w którym można odnaleźć fikuśne wariacje gastronomiczne”.

⁶³ Zob. S. Lem, list do V. Čepaitisa, z 29 XII 1969, [w:] *idem*, *Listy...*, s. 38: „[w czasie pobytu w Berlinie Zachodnim] kupiłem potwornie ciężki, oprawny w fałszywą złotą blachę album reprodukcji Salvadora Dali – 47 dolarów – uch! – ech! [...]”.

⁶⁴ *Świat...*, s. 138.

⁶⁵ O powtarzającym się motywie góry i pejzażu górskiego o konotacjach tatrzańskich w różnych powieściach Lema wspominał W. Orliński (*op. cit.*, s. 20–21).

⁶⁶ S. Lem, *Fiasko*, posł. J. Jarzębski, Kraków 1999, s. 8.

⁶⁷ W liście z 12 VI 1971 Lem pisał do Mroza na temat ilustracji do *Cyberiady*: „Wydaje mi się, że jest tu szereg dróg. Można by np. sparodiować pewne techniki drzeworytowe, typowo XIX-wieczne. Można by wziąć z paleontologicznego atlasu jakiegoś Brontozaura i wykonać jego Przekrój, a w środku umieścić Instytut Naukowo-Badawczy też przekrojone. Ludzi można potraktować na zasadzie Ciasta, Kulfonów, Niewypieków, Zakalca (oni nawet Zakalcyci się nazywają), można więc ciągnąć z różnych stron” (S. Lem, *Listy...*, s. 86).

go chcę zwrócić uwagę – Józef Gielniak; jemu Lem poświęcił najobszerniejszą ze swoich wypowiedzi na temat sztuki⁶⁸.

Gielniak był dla Lema przykładem artysty, który zdołał wypracować specyficzny kod. Choć pisarz nie użył terminu „styl”, chodziło mu o pożądaną (właściwą dla modernizmu) oryginalny i nowatorski sposób wypowiedzi, odległy od czystej fantazji⁶⁹, łączący realizm z afiguracywnością i abstrakcją. Zaowocowało to, w przekonaniu Lema, spójną wizją adekwatną wobec budowy rzeczywistości. Sztuka Gielniaka miała dla autora *Solaris* szczególną wartość jako uzasadniona osobistym przeżyciem, a jednocześnie bogata formalnie i sugestywnie „wypowiadająca nasz świat”⁷⁰. Grafikowi z Bukowca Lem skłonny był przypisywać zdolność ustanawiania wielu poziomów sensów i bogactwo semantyczne porównywalne do tego charakterystycznego dla najwybitniejszych utworów literackich. Prozaik wysoko cenił aluzyjność jego kompozycji, lecz nade wszystko – spójne powiązanie wszystkich elementów formalnych. Twierdził, że „biologiczne i kosmiczne formy Gielniaka są najwspanialej uporządkowanym chaosem, najświetniejszą matematyką istnienia, tym intensywniej [...] atakującą, im bardziej nie dającą się wysłowić [...]”, sam artysta zaś jest wyjątkowym twórcą – „w rozumnym szaleństwie poszukującym Wielkiej Syntezy”⁷¹. Jej obraz stanowi np. *Improwizacja – elukubracja fantazyjna i krotochwilna* z 1963 r., ukazująca Ziemię w trakcie ewolucji – wizja całościowa, spajająca antro- i ontogenezę oraz uwzględniająca wyjście człowieka w przestrzeń pozaziemską. Jak pisał Gielniak do Ignacego Witza:

Jest to trochę żartobliwa, filuterna kompozycja o naszym globie i dziejach naszych na tej ziemi. Będziesz tam mógł znaleźć diabłów, smoków obok latających machin, sputników, wojennych mechanizmów, trudno to słowami określić, staram się jak najwięcej wyrazić w wieloznacznej formie [...]⁷².

Nie można się oprzeć wrażeniu, że praca ta odpowiada pewnej wizji z marzenia czy snu, materializującej się ponad solaryjskim oceanem – *Elukubracja...* powstała dwa lata po pierwszym wydaniu najsłynniejszej książki Lema (1961). Z jednej strony, jest ów obraz alegorią historycznej i duchowej ewolucji człowieka, z drugiej – podobnie zresztą jak mistrzowska powieść krakowskiego prozaika – zawiera pożądaną, „stały, drażniący margines tajemnicy”⁷³, obecny w każdym prawdziwym dziele sztuki.

⁶⁸ *Odbiorcy...*, s. 62–64.

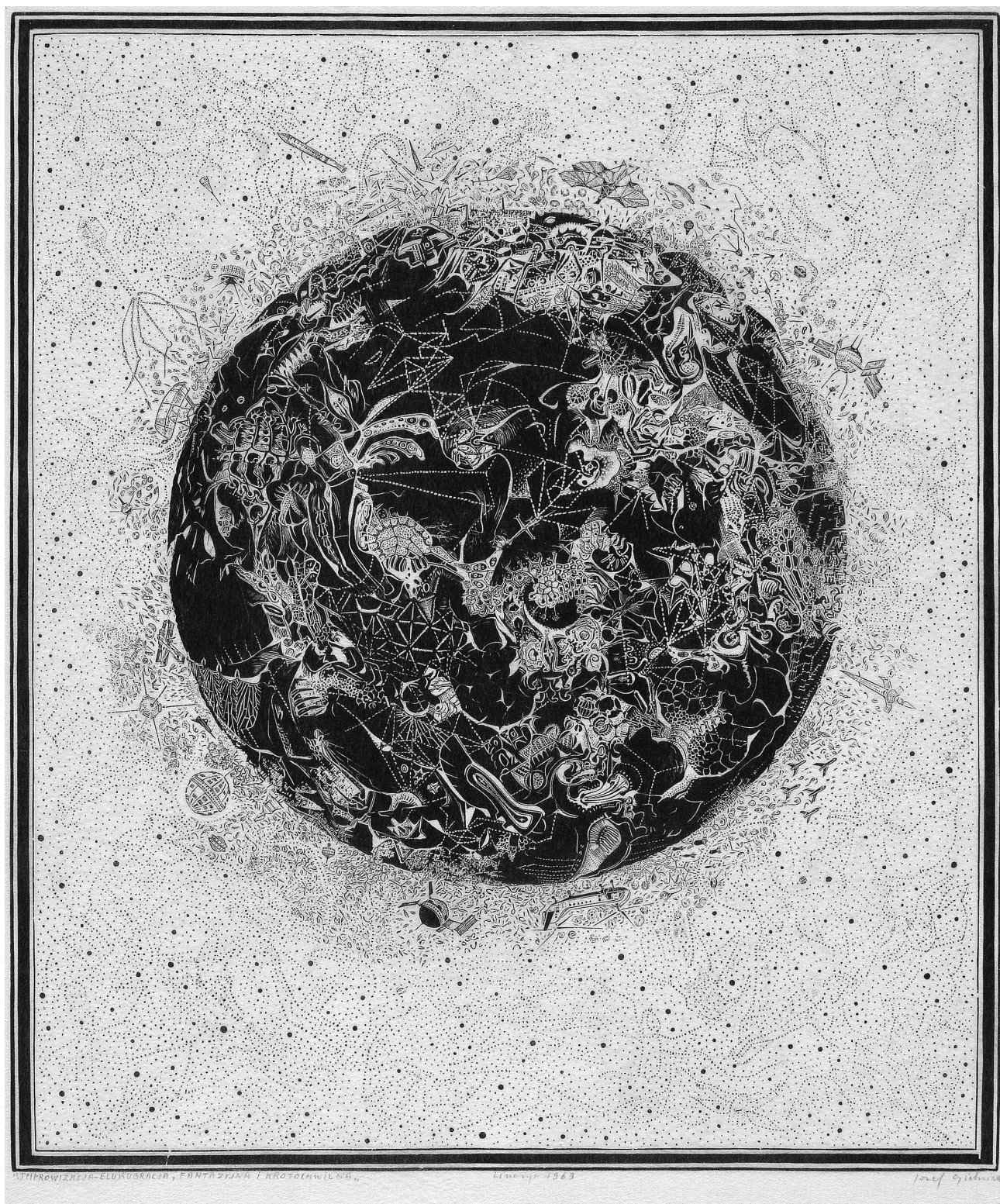
⁶⁹ Lem, preferujący postawę racjonalisty, wielokrotnie wypowiadał się przeciw elementom czystej fantazji, abstrakcji i oniryczności w literaturze i sztukach plastycznych. Do M. Kandla pisał m.in.: „A substancja snu jest właśnie tą strefą, której rad bym unikać” (S. Lem, list z 27 VII 1972, [w:] *idem, Stawa...*, s. 76).

⁷⁰ *Odbiorcy...*, s. 65.

⁷¹ *Ibidem*, s. 67.

⁷² E. Gielniak, list do I. Witza, z 15 IV 1963, [w:] *idem, Sztuka – moje życie. Józefa Gielniaka listy do przyjaciół*, wstęp, oprac., wyb. M. Szymczak, Jelenia Góra 1982, s. 34.

⁷³ *Odbiorcy...*, s. 65.



J. Gielniak, *Improwizacja – elukubracja fantazyjna i krotocwilna*, 1963, linoryt, papier, 36 × 30, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. W. Rogowicz

Słowa kluczowe / Keywords

Stanisław Lem, James Joyce, *Gigamesh*, antyrecenzja, krytyka literacka, Józef Gielniak / Stanisław Lem, James Joyce, *Gigamesh*, anti-review, literary criticism, Józef Gielniak

Bibliografia / References

- Bereś Stanisław, „Apokryfy” Lema, czyli Neantologiczny romans, <http://wkajt.republika.pl/acta/beres5.htm> (data dostępu: 15 VII 2015).
- Lem Stanisław, *Apokryfy*, wyd. 2, Kraków 2000.
- Lem Stanisław, *Listy, albo Opór materii*, wyb., oprac. J. Jarzębski, Kraków 2002.
- Lem Stanisław, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, posł. J. Jarzębski, Kraków 2002.
- Lem Stanisław, *Sława i Fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*, wstęp J. Jarzębski, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2013.
- Lem Stanisław, Mrożek Sławomir, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011.
- Odbiorcy i twórcy o plastyce (T. Kotarbiński, J. Krasiński, St. Lem, T. Brzozowski, Z. Makowski, A. Strumiłło), „Miesięcznik Literacki” 1967, z. 4.
- Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski, Kraków 2007.
- Tako rzeczce... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś, Kraków 2002.

dr Andrzej Jarosz (andrzej.jarosz@uwr.edu.pl)

Adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Redaktor naczelny serii wydawniczej „Wrocławskie Środowisko Artystyczne” (wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu). Autor m.in. monografii: *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)* (2011).

dr Andrzej Jarosz (Institute of Art History, University of Wrocław) / “Too sophisticated”: Stanisław Lem critically and parodically about modernist texts and images

In “the phantasmal library” (Jerzy Jarzębski) by Stanisław Lem – reviews, introductions or afterwords of non-existing book – a separate, specially selected place was taken by parodies, pastiches and mockeries. The example of this can be found in a review of a book by a fictional author Patrick Hannah, titled *Gigamesh*. This anti-review is a joke played on the idea, structure and semantic complexity of a fundamental for modernist culture piece, *Ulysses* by James Joyce.

Recollection of this text is a reason for attracting attention to a critical, sometimes even spiteful and mocking, attitude of Lem to many figures of contemporary culture. While considering the breadth of cognitive horizons and fields which were of interest to the *Solaris*'s author his critical thinking touched besides literature also – broadly understood: from high culture to manifestations of popular culture – contemporary idioms of artistic activity, especially “modern art”. When at the beginning of 1970s he wrote that “art, touched by slight madness, eats its own tail and starts chewing on its own bowels and liver – its heart devoured already”, Lem also affectionately stooped over “bored and indifferent as probably never before” audience. He noticed ousting of an intellectual factor from the area of modernism by postmodernist and hedonistic anti-ontology of advertisement, commercial dimension of the picture which accompanied literature (as illustrations and translations by the means of film) or introduction of new, lethal for the artistic work formats, such as “bestseller” – a mass and dwarfed form of modernist text.

By analysing penetrative changes which took place in the world contemporary to him and adopting rational, constructive model of work, Lem did not exclude, however, recognition of the “elusive” element in the creative process. According to him, the factor of inspiration would foster Pascal's certifying of the Truth. By stating that “I control a discourse but NOT the artistry”, the writer was close to metaphysical qualities, as well as painting and visionary parts of *Solaris*; a perfect work and not at all devoid of empathy. This might be a reason for the distance to classic texts of modernism, such as *Finnegans Wake* by before mentioned Joyce: “too sophisticated” – too exquisite, too perfect and overly original.