

Stanisław Lem i biologiczna wzniosłość. Biologia, technologia, fantastyka naukowa

Elana Gomel

Stanislaw Lem and the Biological Sublime. Biology, Technology, Science Fiction

This article introduces the concept of the biological sublime and argues that it is central to Stanislaw Lem's science-fictional poetics. The biological sublime is an aesthetic reaction to the monstrous body conceptualized in terms derived from the aesthetic theories of Burke, Kant, Lyotard, and Barthes. This reaction fuses attraction and repulsion, awe and horror. It transcends the moral calculus of good and evil but has profound ethical implications as it grapples with the concept of the "totally Other" beyond human understanding. The article discusses the visual poetics of Lem's major novels *Solaris*, *Eden*, and *Fiasco*, alongside lesser-known works such as the story *Darkness and Mildew* and the *Twenty-second Voyage* of Ijon Tichy. It suggests that Lem's deployment of the biological sublime offers important clues to understanding our ambivalent relationship with biotechnology and our perennial fascination with monster movies.

Elana Gomel — profesor Wydziału Filologii Angielskiej i Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Telawiwskiego; wykładała i prowadziła badania na Uniwersytecie Princeton, Uniwersytecie Stanforda, Uniwersytecie w Hongkongu oraz Międzynarodowym Uniwersytecie w Wenecji; jest autorką sześciu monografii, m.in. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature* (2014) oraz *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism* (2014); jako pisarka, opublikowała ponad 40 opowiadań *fantasy* i *science fiction* na łamach „The Singularity”, „New Realms”, „Mythic” i wielu innych, a także w kilku antologiach, w tym *People of the Book* oraz *Apex Book of World Science Fiction*; w 2013 opublikowała powieść *A Tale of Three Cities*, w 2017 roku zaś mikropowieść *Dreaming the Dark*; dwie kolejne są w planach wydawniczych na rok 2018. Kontakt: egomel@post.tau.ac.il

Creatio Fantastica nr 2 (59) 2018, ss. 57–68, DOI: 10.5281/zenodo.3311691

© ⓘ Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Potworna transcendencja

W powieści *Eden* (1959) Stanisław Lem opisuje scenę, w której odkrywcy, utknąwszy na nieznanym planecie, po raz pierwszy kierują spojrzenia na jednego z jej mieszkańców:

Jak z gigantycznej, wydłużonej wrzeczonojato ostrygi, wychylił się ze stulonych skrzydłato, grubych, po-faldowanych, mięsistych pochw dwuręki kadłubek, sunąc własnym ciężarem w dół, aż dotknął węzłowatymi paluszkami podłogi. Był nie większy od dziecięcego popiersia, kiedy tak wisiał na rozciągających się blonach bladeżółtych więzadel, kiwając się coraz wolniej i wolniej, aż zamarał¹.

Nacisk położony jest tu na wizualne wrażenie, jakie wywołuje w astronautach kosmita. Czytelnik wpatruje się wraz z nimi oczarowany w potworne ciało, ukazane w całej jego fascynującej obrzydliwości. Pomimo że *Eden* jest tekstem głęboko intelektualnym, a nawet filozoficznym, omawiającym kwestie dobra i zła (które zostaną podniesione później), scena ta pod względem estetyki wizualnej przypomina jako żywo kinowe produkcje klasy B o potworach (*monster flick*). Dzieje się tak dlatego, że istotnym wymiarem każdego filmu przynależącego do gatunku fantastyki naukowej czy horroru jest intensywnie wizualne skupienie na ciele potwora. Kiedy monstrum ukazuje się, akcja zwalnia lub całkowicie się zatrzymuje, a bohater – wraz z publicznością – wpatruje się w nie szeroko otwartymi w wrażenia oczami. Niezależnie od tego, czy stwór wynurza się z oceanu, wychodzi z szafy czy wylania ze statku kosmicznego, siła wywołanego wrażenia powoduje wstrzymanie rozwoju fabuły. Na jakiś czas wyparta zostaje prosta estetyka „my kontra oni”. Przerazenie ulatnia się; moralne oburzenie zostaje odsunięte na bok; uderzenie adrenaliny spowodowane pościgiem czy strzelaniną przechodzi w kontemplację. Coś innego przejmując władzę: zmieszane uczucia zdumienia i zachwyty, strachu i fascynacji. To doświadczenie, ten moment, ta wzniosłość.

Wzniosłość jest prawdopodobnie jednym z najważniejszych pojęć w teorii estetyki. Ta pochodząca z hellenistycznego traktatu Kasjusza Longinusa koncepcja została rozwinięta w XVII wieku przez Edmunda Burke’a i Immanuela Kanta. Ich teorie opierały się na rozróżnieniu doświadczenia estetycznego modalności przyjemności i ekstazy. Wzniosłość była postrzegana w opozycji do piękna. W wielkim uproszczeniu można powiedzieć, że przeciwstawność wzniosłości i piękna jest analogiczna do różnicy pomiędzy trwogą wywołaną erupcją wulkanu a pozbawioną uniesień przyjemnością czerpaną z podziwiania ukwieconej łąki.

Kant rozróżnia wzniosłość matematyczną od dynamicznej. Pierwsza z nich jest reakcją na pojęcia, których ludzki umysł nie jest w stanie objąć, takie jak nieskończoność i wieczność. Matematycznej wzniosłości doświadczamy z kolei, gdy wpatrujemy się w rozgwieżdżone niebo i próbujemy pogodzić się z tym, że stanowimy tak nikłą część nieskończonego Wszechświata. Z kolei dynamiczna wzniosłość jest reakcją na potęgę Natury, która postrzegana jest jako przedmiot strachu. W słynnym traktacie *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmund Burke podkreśla związek między wzniosłością a cielesnymi odczuciami bólu i strachu:

O dotyku niewiele więcej można powiedzieć nad to, że wyobrażenie cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania jest przyczyną wzniosłości, zaś nic innego, co działa na ten zmysł, nie może jej wywołać².

¹ Stanisław Lem, *Eden*, Warszawa: Iskry 1959, s. 61.

² Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przekł. Piotr Graf, Warszawa: Pań-

Dwudziestowieczny francuski filozof Jean-François Lyotard wtóruje powyższemu twierdzeniu we *Wzniosłości i awangardzie*: „Uczucie wzniosłości jest jeszcze bardziej nieokreślone: przyjemność przemieszana z bólem, przyjemność powstała z bólu”³.

Ciało potwora należy do rejestru wzniosłości dynamicznej, choć odnajduje się w nim też elementy wzniosłości matematycznej. W niniejszym artykule estetyka monsturalnego czy obcego ciała będzie określana mianem wzniosłości biologicznej, a obiektem rozważań stanie się tu jej funkcjonowanie w poetyce narracyjnej Stanisława Lema. Ponadto pokrótce rozważy się tu związek między wzniosłością a etyką w twórczości polskiego prozaika i wreszcie – sformułuje się twierdzenie, zgodne z którym Lemowska etyka transfiguracji jest nierozzerwalnie związana z estetyką wzniosłości.

Wzniosłość biologiczna

Wzniosłość biologiczna jest przynętą, za pomocą której franczyzy takie jak *Godzilla*, *Pacific Rim* czy *Obcy* – wraz z nieprzeliczoną mnogością narracji naśladowczych – osiągają swój kultowy status. Są dobre powody, by twierdzić, że to właśnie monsturalne ciało jest głównym powodem istnienia filmów i powieści o potworach. Cała reszta – mechanizmy fabularne, podłoże ideologiczne, walka bohatera o przetrwanie – tworzy jedynie sztafaż dla kluczowego napięcia, w którym biologia monsturalnego ciała zostaje wreszcie ukazana w całej swej odmienności.

Biologiczna wzniosłość funkcjonuje poniżej – a może powyżej – etycznego rachunku dobra i zła. Nie da się jej też zredukować do kulturowej gramatyki symbolizacji. W istocie rzeczy jednym ze sposobów jej analizy jest to, co Roland Barthes nazywa „trzecim sensem” obrazu wizualnego: komunikat, który nie jest zakodowany; który nie reprezentuje niczego, ale po prostu jest. Trzeci sens obejmuje oddziaływanie wizualne, którego nie można w pełni wyrazić w ramach kulturowego lub językowego systemu znaczeń: „znak komunikatu [*the sign of this message*] nie pochodzi ze zinstytucjonalizowanych zasobów, nie jest zakodowany, i w związku z tym stawia nas przed paradoksem [...] komunikatu pozbawionego zakodowania”⁴.

Badania nad monsturalnością koncentrują się na jej gramatyce kulturowej i umożliwiają analizę filmowego czy literackiego potwora pod kątem płci kulturowej, rasy, klasy czy jakichś pierwotnych obaw psychologicznych⁵. Ale takie badania odnoszą się do potwora jako znaku: to jest czegoś, co można streścić, przeformułować lub w inny sposób przełożyć na alternatywny dyskurs. Przetłumaczalność jest podstawowym aspektem zakodowanej wiadomości: jakiegokolwiek niesie ona znaczenie, może być ono wyrażone w innym dyskursie. Jednak, jak zauważa Barthes, emocjonalny wpływ obrazu jest dokładnie taki sam, jak „przekazu bez kodu”, i taka wiadomość nigdy nie może być w pełni wyczerpana przez jej przekład werbalny. Nie oznacza to jednak, byśmy byli skazani na milczenie. Wzniosła estetyka niewyrażalnego, niewypowiedzianego, niejasnego i transcendentnego oferuje zestaw narzędzi analitycznych pozwalających na rozważanie znaczenia potwornego ciała.

Lem jest oczywiście pisarzem innego kalibru niż większość dostawców seryjnych filmów i powieści o potworach. A jednak można zaryzykować twierdzenie, że wyróżniają

stwowe Wydawnictwo Naukowe 1968, ss. 98–99.

³ Jean-François Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przekł. Marek Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3 (38–39), s. 180.

⁴ Roland Barthes, *Image – Music – Text*, New York: Hill and Wang 1977, s. 154.

⁵ Zob. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: Minnesota University Press 1996.

go nie tylko umiejętności pisarskie, lecz także intelektualna świadomość konsekwencji wynikających z własnych założeń estetycznych. Innymi słowy, nazywanie Lema twórcą potworów nie umniejsza jego literackiego statusu, lecz raczej wynosi ich tworzenie do rangi poważnej i wartościowej działalności artystycznej. Lem nie tylko dostarcza doskonałych przykładów biologicznej wzniosłości, ale także rozwija podejście konceptualne pozwalające na jej zrozumienie. Jego pisarstwo, zarówno literackie, jak i eseistyczne, wyjaśnia filozoficzne i etyczne implikacje biologicznej wzniosłości i rzuca światło na znaczenie spektaklu potworności w naszej kulturze.

Świat i obraz

Może się wydawać, że dyskusja o Lemie w odniesieniu do wizualnej poetyki potworności jest raczej sprzeczna z intuicją, skoro jest on pisarzem, a nie filmowcem. W istocie rzeczy, dwa słynne filmy oparte na powieści *Solaris* (1961) okazały się fiaskiem. Paradoksalnie jednak jedną z przyczyn niepowodzenia mógł być właśnie brak należytej uwagi poświęconej wizualnemu aspektowi prozy Lema i pominięcie (lub wypaczenie) poetyki wzniosłości, w znacznej mierze leżącej u podwalin atrakcyjności *Solaris*. Rzeczywiście, sam Lem zwraca na to uwagę w swojej krytyce obu adaptacji. W odpowiedzi na wersję Soderbergha, która skupia się na relacji między Kelvinem a Harey i redukuje wizualne oddziaływanie Oceanu do niemrawo bulgoczącego za oknem kisielu, Lem pisze:

Podjąłem w *Solaris* próbę przedstawienia problemu spotkania w Kosmosie jakiejś innej istoty czy istności, jakiegoś bytu, który by jednak nie był ludzki ani humanoidalny. *Science fiction* zakładała niemal zawsze, że jeżeli nawet Inny, którego spotykamy, prowadzi jakąś grę, to my jej reguły prędzej czy później zrozumieemy; przeważnie zresztą chodziło o reguły walki. Ja natomiast pragnąłem zamurować wszystkie ścieżki rozumowania wiodące do uczłowieczenia Istoty, jaką jest solaryjski ocean, aby się okazało, że kontakt z nią nie daje się zrealizować na sposób międzyludzki, choć równocześnie w jakiś dziwny, inny sposób jednak zachodzi. [...] Mnie zaś jako autorowi chodziło – powtórzę – po prostu o to, by stworzyć wizję spotkania ludzi z czymś, co istnieje, i to na sposób potężny, a równocześnie do żadnych ludzkich pojęć ani wyobrażeń zredukować się nie daje. Dlatego książka nazywa się *Solaris*, a nie *Miłość w próżni kosmicznej*⁶.

Lem ma równie niewiele dobrego do powiedzenia na temat filmu Tarkowskiego, choć ten jest wizualnie ciekawszy od wersji Soderbergha (mimo znacznie większych ograniczeń technicznych), ponieważ rosyjski reżyser nalega na traktowanie Oceanu jako symbolu, a nie istoty. Innymi słowy, Tarkowski minimalizuje Barthesowski trzeci sens obrazu wizualnego na rzecz jego przekładalności na język pojęć religijnych lub moralnych. Jak czytamy w komentarzu Lema:

Co powiedziałem Tarkowskiemu w jednej z kłótni – on wcale nie nakręcił *Solaris*, ale *Zbrodnię i karę*. Przecież w filmie wychodzi tylko tyle, że ten paskudny Kelvin doprowadził biedną Harey do samobójstwa, a potem ma z tego powodu wyrzuty sumienia, które są wzmocnione jej pojawieniem się; i to pojawieniem się w okolicznościach dziwnych i niezrozumiałych. Ta fenomenalistyka kolejnych pojawień się Harey była dla mnie egzemplifikacją pewnej koncepcji, którą wywodzić można niemal z samego Kanta. Bo jest przecież *Ding an sich*, Nieposiężne, Rzecz w Sobie, Druga Strona, do której przedostać się nie można. Z tym jednak, że w mojej prozie zostało to zupełnie inaczej unaocznione i zorkiestrowane...⁷.

⁶ Stanisław Lem, *Lem o adaptacji Soderbergha*, online: *Lem.pl*, <https://solaris.lem.pl/o-lemie/adaptacje/solaris-soderbergh/394-lem-o-adaptacji-soderbergha> [dostęp: 15.07.2019].

⁷ Stanisław Beres, S. Lem, *Tako rzecze... Lem Rozmowy ze Stanisławem Beresem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, s. 154.

W obu przypadkach, jak twierdzi Lem, reżyserzy nie zrozumieli sedna powieści, jakim jest spotkanie z radykalną odmiennością. I mimo oczywistych ograniczeń słowa pisanego w stosunku do przedstawienia wizualnego, to Lem odnosi sukces tam, gdzie zawiedli Tarkowski i Soderbergh. Polski fantasta rozwija poprzez narrację złożoną poetykę reprezentowania „Nieposiężnego, Rzeczy w Sobie, Drugiej Strony”.

Teksty Lema są intensywnie wizualne dzięki bogatym opisom obcych środowisk i istot. W całej fantastyce naukowej to właśnie *Solaris* zawiera jedno z najmocniej oddziałujących na wyobraźnię opisów krajobrazów:

Na jakąś godzinę przedtem ocean zaczyna gwałtownie lśnić, jak gdyby zeszlony na powierzchni kilkudziesięciu kilometrów kwadratowych [...]. Po jakiejś godzinie szkląca się powłoka wylatuje w górę potwornym bąblem, w którym odbija się cały nieboskłon, słońce, chmury, wszystkie widnokregi, mieniając się i zalamując⁸.

Jednak starając się stworzyć literackie symulakrum doświadczenia wizualnego, proza Lema nieustannie podkreśla swe własne ograniczenia w tym zakresie. Paradoksalnie zwiększa to siłę oddziaływania wizualnych scenografii przez przywołanie trzeciego sensu obrazu i tym samym wskazanie ograniczeń zarówno w jego pojmowaniu, jak i rozumieniu:

Nie brakło prób wymyślenia jakiegoś przystępnego modelu symetriady, unaocznienia jej [...]. Ale porównanie to [za pośrednictwem którego symetriadę przedstawia się jako rodzaj płynnego amalgamatu różnych stylów architektonicznych — przyp. E. G.], jakkolwiek rozwijane i wzbogacane (były zresztą próby jego wizualizacji za pomocą specjalnych modeli i filmu), pozostaje czymś w najlepszym razie bezsilnym, w najgorszym zaś unikiem, jeśli nie kłamstwem po prostu, symetriada bowiem do niczego ziemskiego nie jest podobna... Symetriada [...] jest niewyobrażalnością samą⁹.

Oferując niezwykle bogaty opis, a jednocześnie podważając adekwatność tego opisu *Solaris* angażuje estetykę wzniosłości w sposób rzadko osiągany w fantastyce naukowej.

Innym sposobem, w jaki proza Lema radzi sobie z własnymi językowymi ograniczeniami, jest dramatyzowanie dynamiki spojrzenia i wpływu monstualnego czy obcego ciała na ludzkiego obserwatora. Wczesne i stosunkowo mało znane opowiadanie *Ciemność i pleśń* dobrze obrazuje to, w jaki sposób biologiczna wzniosłość staje się w tekstach Lema zarówno elementem diegetycznym, jak i niediegetyczną zasadą organizacyjną. Historia opisuje katastrofę, która rozpoczyna się wraz z ucieczką z laboratorium sztucznie zsyntetyzowanego drobnoustroju, „unicestwiającego materię i czerpiącego z tego procesu energię życiową”¹⁰. Twór ten jest rodzajem niezniszczalnego organizmu wielkości piłki golfowej. Trafwszy do zniszczonego domu nienazwanego bohatera opowiadania, namnaża się aż do apokaliptycznego finału, w którym jako „góra migocącej ikry”¹¹ niszczy dom i, czego możemy się domyślać, resztę świata. Zagrożenie spowodowane przez ucieczkę z izolowanego miejsca niebezpiecznego wytworu bioinżynieryjnych eksperymentów jest być może najbardziej nadużywanym motywem fabularnym w fantastyce naukowej – począwszy od *Frankensteina* Mary Shelley (1832), a na *Parku Jurajskim* (1990) czy *Roju* (2002) Michaela Crichtona skończywszy. Jednak tym, co wyróżnia *Ciemność i pleśń*, jest reakcja protagonisty na zagrożenie. U Lema bowiem mężczyzna ulega fascynacji potworem,

⁸ S. Lem, *Solaris*, dz. cyt., s. 130.

⁹ Tamże, s. 133–134.

¹⁰ S. Lem, *Ciemność i pleśń*, w: tegoż, *Ciemność i pleśń*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 107

¹¹ Tamże, s. 135.

zamiast próbować go unicestwić. Bohater opowiadania jest samotnikiem mieszkającym w zniszczonym domu wypełnionym książkami i wszelakimi rupieciami – człowiekiem przygnębnym, bezrobotnym i pozbawionym przyjaciół. Znalezienie tajemniczej, przezroczystej sfery z czarnym jądrem, która, co wkrótce sobie uświadamia, jest żywą istotą, wywołuje w nim potężne uczucia uniesienia, zachwytu, opiekuńczości i podziwu. Kiedy po raz pierwszy obserwuje dzielącą się sferę, jest oczarowany („opanowała go niewytłumaczalna błogość, rozrzewnienie”¹²). Oczywiście, kiedy pączkująca w postępie geometrycznym sfera wypełnia jego dom koloniami mikroorganizmów, które zaczynają zjadać meble mężczyzny i w końcu atakować jego samego, narasta w nim strach – lecz nawet wtedy nie przeważa on nad zauroczeniem („Mimo wszystko był do nich przywiązany – tyle że teraz do przywiązania poczynął przylączać się lęk”¹³).

Eliminując komponent akcji, który jest absolutnie obowiązkowy w większości amerykańskich narracji fantastycznonaukowych, *Ciemność i pleśń* w dobitny sposób stawia pod znakiem zapytania nasze reakcje na monstrualne biologie. Czy zawsze uciekamy przed potworem? Czy zawsze gotujemy największe działa, by rozprawić się z najnowszym *kaijū*¹⁴? A jeśli tak, to dlaczego filmy o *kaijū* tak szybko zyskują na popularności? Dzięki technologii animacji CGI potwory zaczęły tak cieszyć nasze oczy, że zapotrzebowanie na nie wciąż rośnie – i, jak się wydaje, nieprędko wyjdą one z mody. Czy nasza reakcja naprawdę różni się od tej opisaną przez Lema – od afektu protagonisty opowiadania, tulącego do siebie obcą ikre, mimo że ta draży jego własne ciało?

Kolejny moment wzniosłej obrazowości pojawia się na końcu powieści *Fiasko*. Książka ta jest arcydziełem Lema, podsumowującym jego wiwisekcję problemu spotkania z kosmitami, kontynuowaną w *Raju*, *Solaris* i *Głosie Pana*. Bohater *Fiaska* – mężczyzna przedstawiający się jako Mark Tempe, będący hybrydą dwóch zmarłych ludzi – jest częścią załogi statku kosmicznego „Hermes”, któremu udaje się nawiązać kontakt z mieszkańcami rozdartą wojną planety Kwinta. Kwintanie są zaangażowani w coś, co wydaje się szaloną eskalacją masowego samobójstwa; ich zachowanie jest w najlepszym wypadku enigmatyczne, w najgorszym – irracjonalne. Mark Tempe popada w obsesję na punkcie możliwości zobaczenia Kwintan, którzy ukrywają się za swoją technologią. Zgłasza się na misję samobójczą na planecie dla samej tylko szansy zobaczenia kosmitów. Wylądowawszy na jej skąpanej w deszczu powierzchni pokrytej płataniną mutującego sprzętu elektronicznego, desperacko poszukuje jej mieszkańców. Potrzeba ich zobaczenia jest tak przytłaczająca, że zapomina o terminie powrotu na statek, inicjując tym samym niszczycielski atak „Hermesa” na planetę. I dopiero w momencie nadejścia katastrofy uświadamia sobie, że już ich widział, nie wiedząc jednak, że „chropowate brzuszyska”¹⁵, które wziął za naturalne formacje, to obcy:

„Hermes”, otwarłszy ogień do antenowych masztów poza kosmodromem, na wylot przebił chmury, deszcz w okamgnieniu znikł ulatniającym się białym wrzątkiem, weszło laserowe słońce, termiczny udar w szerokim zasięgu z mgieł i chmur odarł całe wyżynne zbocze, jak daleko spojrzeć pokryte rojowiskami nagich bezbronych brodawek i kiedy niebosiężna pajęczynowa sieć razem z antenami łamiącymi się w płomieniach padła na niego, zrozumiał, że zobaczył Kwintan¹⁶.

¹² Tamże, s. 126.

¹³ Tamże, s. 132.

¹⁴ Japoński termin, którym przyjęło się określać gigantyczne potwory niewiadomego pochodzenia, występujące w narracjach określanych mianem *kaijū-eiga*. Współcześnie najczęściej używany jest do opisu Godzilli (przyp. tłumacza).

¹⁵ S. Lem, *Fiasko*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1987, s. 378.

¹⁶ Tamże, ss. 378–379.

Są to ostatnie słowa powieści. Obraz potwora niesie ze sobą jednocześnie zagładę i apoteozę.

Etyka wzniosłości

Można utrzymywać, że nazywanie kosmitów Lema „potworami” jest błędem terminologicznym. Potworność w kulturze popularnej niesie ze sobą konotacje zła moralnego. Natomiast obcy Lema, od dubeltów z Edenu po Solarisowy Ocean i anonimowych nadawców z *Głosu Pana*, sytuują się poza ludzką moralnością. Jak twierdzą w książce *Science Fiction, Alien Encounters and Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, Lem opowiada się za tym, co można nazwać etyką metamorfozy, w ramach której spotkanie z absolutnym Innym wyzwala przemianę istoty ludzkiej w post-/trans-/nie-człowieka¹⁷. Ta przemiana jest etyczna, nawet religijna – jednak nie moralna. Ostatecznie, mimo że Ocean w *Solaris* wydaje się poddawać Kelvina celowej torturze psychologicznej, bohater upiera się, że ta boska inteligencja „nie ma nic wspólnego z pierwiastkiem dobra i zła”¹⁸.

Istnieje jednak aspekt transcendentny odnoszący się do potwora jako takiego. Jego moc leży właśnie w przekraczaniu kategorii moralnych. Ta transgresja często daje początek efektowi wzniosłości, wypieranemu lub wypaczanemu przez zwyczajowy schemat moralny, w którym potworność równa się złu. W dyskusji na temat horroru cielesnego (*body horror*) w kinie, Ronald Allan Lopez Cruz sugeruje, że:

[...] horror cielesny czerpie siłę ze sposobu, w jaki sprzeciwia się temu, co uważa się za normalną anatomię i funkcjonalność w gatunkach biologicznych (nie ograniczając się do człowieka) – z tego, że jest rzeczywiście horrorem biologicznym (*biological horror*)¹⁹.

Rzecz więc w tym, że filmowe potwory celowo lekceważą głęboko zakorzenione biologiczne imperatywy naszego gatunku: oddają się nienaturalnej reprodukcji, tworząc międzygatunkowe hybrydy (*Obcy*, *Mucha*); są przykładem zagrożenia, jakie stanowią wymykające się spod kontroli mutacje (*Wzgórza mają oczy*); podważają integralność i jednostkowość ludzkiego ciała (*Coś*) oraz mieszają najbardziej podstawowe biologiczne rozróżnienie pomiędzy życiem a śmiercią (*Żywe trupy*). Jednak takie właśnie wyzwanie dla „tego, co uważa się za normalne” w naszej cielesnej egzystencji generuje efekt wzniosłości, który, by przywołać po raz kolejny sformułowanie Burke’a, tworzony jest przez ideę „cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania”²⁰. Próbując wytłumaczyć ten paradoks, Kant sugeruje, że wzniosłość pojawia się w miejscu rozdziału ciała i umysłu lub instynktu i rozumu. Jak czytamy w *Krytyce władzy sądenia*:

[...] musi owa wielkość przedmiotu przyrody, w odniesieniu do której wyobraźnia bezowocnie stosuje całą swą zdolność scalania, sprowadzić pojęcie przyrody do nadzmysłowego substratu, który leży u podstawy zarówno przyrody, jak i naszej władzy myślenia i jest większy niż wszelka przysługująca zmysłowi miara, co sprawia, że nie tyle o przedmiocie można wydać sąd, że jest wzniosły, ile raczej o nastroju umysłu przy ocenianiu go²¹.

¹⁷ Elana Gomel, *Science Fiction, Alien Encounters, and Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, New York: Palgrave Macmillan 2014.

¹⁸ S. Lem, *Solaris*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999, s. 220.

¹⁹ Ronald Allan Lopez Cruz, *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*, „Journal of Popular Film and Television” 2012, t. 40, nr 4, s. 161.

²⁰ E. Burke, msc. cyt.

²¹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przekł. Jerzy Galecki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 149.

Innymi słowy, wzniosłość jest przyjemnością, którą czerpiemy ze zmuszania naszych umysłów do robienia tego, czego nie chcą robić. Lyotard wspomina o tym przelotnie jako o „rodzaj[lu] pęknięcia w podmiocie między tym, co może on koncytować, a tym, co może wyobrazić”²² – tam więc, gdzie porażka wyobraźni paradoksalnie potwierdza jej moc. Możemy nie chcieć kontemplować zniekształconych dzieci, zmutowanych komórek czy naszej własnej śmiertelności, ale możemy to robić; a robienie tego za pośrednictwem wprowadzającego dystans zwierciadła fantastycznego potwora wytwarza charakterystyczne dla wzniosłości upojenie.

W *Filozofii horroru* Noël Carroll odróżnia horror od tego, co nazywa „art-grozą”²³ – oddzielając tym samym emocjonalną reakcję na rzeczywistą istotę lub sytuację od emocjonalnej reakcji na jej fikcyjny odpowiednik. W prawdziwym życiu nikt nie angażuje się dobrowolnie i bez uzasadnionej przyczyny w przerażające lub zagrażające życiu sytuacje – jednak dzieje się tak już notorycznie przy lekturze książek lub oglądaniu filmów. Dla osób, które wierzą, że wampiry faktycznie istnieją, Drakula najprawdopodobniej nie przedstawiałby sobą źródła rozrywki. Rozróżnienie Carrolla odwołuje się do Arystotelesowskiej wykładni *katharsis*, wedle której oczyszczamy się z negatywnych emocji, doświadczając ich w kontrolowanych sytuacjach na niby. W definicji Carrolla brakuje jednak przyjemności wynikającej z samego aktu wyobrażania sobie tego, czego nie chcemy sobie wyobrazić, albo nadawania imienia i kształtu temu, co w codziennym życiu raczej wolelibyśmy, by pozostało bezimiennym i bezkształtnym. Tym samym można więc postawić tezę, że horror jest najbardziej intelektualnym z gatunków literackich i kinematograficznych, ponieważ zmusza nasz rozum do konfrontacji z głęboko zakorzenionymi biologicznymi lękami – lub, jak ujmuje to Kant, do „możności pomyślenia sobie tego, co nieskończone, jako całości”, świadczącej o istnieniu „władzy umysłu przekraczającej wszelką miarę zmysłów”²⁴.

W rozdziale poświęconym fantastycznym organizmom i obrazowaniu w horrorze Carroll sugeruje, że monstrualne ciała są generowane przez dwie główne techniki, które nazywa zespoleniem i rozszczepieniem. Pierwsza łączy co najmniej dwie odmienne kategorie w jednym ciele²⁵, druga zaś dzieli jedno ciało na kilka części składowych²⁶. Istotną kwestią dotyczącą potworów, niezależnie od tego, w jaki sposób zostały one stworzone, jest to, że są one „kategorialnie odmienne”²⁷; to znaczy, że naruszają one jakieś głęboko zakorzenione w kulturze rozróżnienia, takie jak te między człowiekiem a zwierzęciem, mężczyzną a kobietą, żywym a martwym itd. Potwory są wcielonymi oksymoronami – paradoksami, które stały się ciałem. Paradoks zaś jest kluczowy dla estetyki wzniosłości. W auto-rekursywnym sformułowaniu Lyotarda, wzniosłość powstaje, gdy „docierając do granicy tego, co może przedstawić, wyobraźnia zadaje sobie gwałt, aby pokazać, że nie może już przedstawiać”²⁸.

Tak też wzniosłość omija granice ludzkiej wolności. Jesteśmy istotami biologicznymi, zaprogramowanymi przez ewolucję tak, by unikać bólu i poszukiwać przyjemności. „Normalna” przyjemność wynika ze spełniania naszych biologicznych funkcji przetrwania

²² J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, dz. cyt., ss. 180–181.

²³ Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004, s. 54.

²⁴ I. Kant, dz. cyt., s. 147.

²⁵ N. Carroll, dz. cyt., s. 79

²⁶ Tamże, s. 82.

²⁷ Tamże, s. 79.

²⁸ J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, przekł. Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press 1994, s. 17.

i reprodukcji. Równocześnie jednak jesteśmy istotami świadomymi, społecznymi i inteligentnymi, które mogą lekceważyć imperatywy ewolucyjne w dążeniu do osiągnięcia własnych estetycznych, kulturowych lub ideologicznych celów. To wyzwanie dla naszej natury może pobudzić inny rodzaj przyjemności – paradoksalnej, być może perwersyjnej, ale też nieodpartej – a mianowicie rozkoszy wzniosłości. Wyobrażając sobie potworne ciała i fantastyczne biologie, nie tylko egzorcyzmujemy nasz strach, ale nalegamy również na naszą wolność jego odczuwania, jeśli tylko tego chcemy.

Zakończenie *Solaris* niesie ze sobą doskonałe podsumowanie ambiwalentnej etyki i estetyki wzniosłości, w której zauroczenie i odraza, strach i transcendencja są nierozzerwalnie ze sobą związane: „Jakich spełnień, drwin, jakich mąk jeszcze się spodziewałem? Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów”²⁹.

Bio-teologie

W *Summa technologiae*, która do dziś jest jednym z najlepszych traktatów na temat filozoficznych implikacji technologii, Lem utrzymuje, że „inwazja stworzonej przez człowieka technologii w jego ciało jest nie do uniknięcia”³⁰. Od tego czasu biotechnologia rozwinęła się w stopniu, który jeszcze dwadzieścia lat temu byłby trudny do wyobrażenia. Debata nad jej konsekwencjami nadal uwikłana jest w binarne rozróżnienia na dobro i zło. Jest jednak jasne, że nasza emocjonalna reakcja na biotechnologie, zwłaszcza te tak radykalne jak CRISPR (*Clustered Regularly Interspaced Short Palindromic Repeat*), angażuje bardziej złożoną dynamikę odrazy i zauroczenia, strachu i fascynacji. Biotechnologia jest wzniosła.

CRISPR umożliwiłby nam na przykład przezwycięzenie dokładnie tych biologicznych tabu, które Cruz wymienia jako kluczowe dla horroru cielesnego (*body horror*): hybrydyzacji międzygatunkowej, kontrolowanej mutacji czy bezpłciowej reprodukcji. Z jednej strony wśród ogółu społeczeństwa CRISPR często prowokuje przerażenie i odrazę, skoro „wśród najczęstszych reakcji wywoływanych przez medialne doniesienia dominowały »obrzydzenie« i strach przed ludzko-zwierzęcymi monstrualnymi istotami, takimi jak Minotaur, mityczny pół-człowiek, pół-byk”³¹. Z drugiej strony, dla wielu ludzi dotkniętych zagrażającymi życiu lub powodującymi przewlekłą niepełnosprawność chorobami „nie ma uzasadnionego argumentu etycznego względem tego, czy edycja genów powinna być stosowana, zarówno do leczenia ludzi już chorych, jak również do ratowania przed podobnym losem ich dzieci”³². Jednak oprócz pragmatycznego argumentu, istnieje również czysta chęć eksperymentowania z plastycznością ciała i wytwarzania jego monstrualnych, nienaturalnych wersji.

Można zasugerować, że podział na dwie postawy wobec biotechnologii jest równoznaczny z estetycznym rozdźwiękiem między pięknem a wzniosłością. Dla przeciwników modyfikacji zdrowe, „normalne” ludzkie ciało – piękne w swej naturalnej równowadze – jest uosobieniem harmonii ewolucyjnej. Dla zwolenników z kolei sam akt przekraczania naturalnych granic, lekceważenia ewolucyjnej konieczności i tworzenia nowych „katego-

²⁹ S. Lem, *Solaris*, dz. cyt., s. 228.

³⁰ Tegoż, *Summa technologiae*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974, s. 387.

³¹ Silvia Camporesi, *Genome Editing, Bioethics, Policy and Politics in the UK and in the US*, online: *Huffington Post*, <http://www.huffingtonpost.com/silvia-camporesi/genome-editing-bioethics-.b.8163840.html> [dostęp: 15.07.2019].

³² Erika Check Hayden, *Should You Edit Your Children's Genes?*, online: *Nature*, <http://www.nature.com/news/should-you-edit-your-children-s-genes-1.19432> [dostęp: 15.07.2019].

rialnie odmiennych” ciał jest wzniosły w samej swej afirmacji ludzkiej wolności. Innymi słowy nasz związek z biotechnologią jest nie tylko instrumentalny, ale również estetyczny. Tak jak wzniosłość jednocześnie nas odpycha i nieodparcie przyciąga, tak też możliwość dowolnej zmiany kształtu naszych ciał budzi w nas lęk i równocześnie oczarowuje wiążącą się z tym swobodą i wolnością.

Medytacje Lema na temat uroków i niebezpieczeństw biotechnologii podważają tak dobrze wszystkim znaną z motywu Frankensteina czarno-białą moralność monstrualnej kreacji. W kolekcji baśni filozoficznych *Dzienniki gwiazdowe*, jak również w kilku innych tekstach, Lem prowadzi złożoną filozoficzną, a nawet teologiczną, dyskusję na temat biotechnologii i jej związku z wzniosłością. W dwudziestym pierwszym rejsie Ijona Tichego bohater *Dzienników* ląduje na planecie, której mieszkańcy opanowali biotechnologię do tego stopnia, by móc kształtować swe ciała jak tylko zapragną. Nic nie staje im na drodze: żadne pragnienie czy kaprys nie mogą pozostać niespełnione i żaden imperatyw ewolucyjny nie może udaremnić ich pogoni za zmianą. Oczywiście z naszego punktu widzenia wszystkie te istoty jawią się jako potwory: niby-ludzkie stonogi, hybrydy człowieka i szafy, mozaiki niedopasowanych tkanek. Tichy jest przerażony, gdy skryty pod habitem mnich opowiada mu historię upadku tej cywilizacji i przemiany w coś, co wydaje się być kalejdoskopem wszystkich kiedykolwiek powstałych filmów o potworach. Jednak mnich twierdzi przy tym, że tylko poprzez zaakceptowanie nieograniczonej wolności można osiągnąć transcendencję. Człowiek ma wolną wolę, która jest produktem ubocznym ewolucyjnego przymusu – i w tym właśnie paradoksie leży urok wzniosłości.

Gdy mnich zsuwa wreszcie kaptur, okazuje się starym, skrzypiącym robotem. On również ma wolną wolę, ale tylko z tej przyczyny, że „przemysł, dla którego nas zbudowano, tego właśnie wymagał”³³. Niemniej jednak akceptuje on zarówno swe niechlubne pochodzenie, jak i wolność, by zmieniać – lub nie – swój cielesny kształt. Wedle lekcji, którą przekazuje Tichemu, potworność nie jest czymś, przed czym można uciec, co można zniszczyć lub czego można się wyprzeć. W pogoni za wzniosłością wszyscy bowiem jesteśmy potworami.

Przełożył Mateusz Tokarski

³³ S. Lem, *Podróż dwudziesta pierwsza*, w: tegoż, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa: Interart 1994, s. 286.

Bibliografia

- Lem Stanisław, *Eden*, Warszawa: Iskry 1959.
- Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przekł. Piotr Graf, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1968.
- Lyotard Jean-François, *Wzniosłość i awangarda*, przekł. Marek Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3 (38–39), ss. 173–189.
- Barthes Roland, *Image – Music – Text*, New York: Hill and Wang 1977.
- Cohen Jeffrey Jerome, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: Minnesota University Press 1996.
- Lem Stanisław, *Lem o adaptacji Soderbergha*, online: *Lem.pl*, <https://solaris.lem.pl/o-lemie/adaptacje/solaris-soderbergh/394-lem-o-adaptacji-soderbergha> [dostęp: 15.07.2019].
- Bereś Stanisław, Stanisław Lem, *Tako rzecze... Lem Rozmowy ze Stanisławem Beresiem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002.
- Lem Stanisław, *Ciemność i pleśń*, w: tegoż, *Ciemność i pleśń*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Lem Stanisław, *Fiasko*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1987.
- Gomel Elana, *Science Fiction, Alien Encounters, and Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, New York: Palgrave Macmillan 2014.
- Lem Stanisław, *Solaris*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999.
- Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przekł. Jerzy Gałeccki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004.
- Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004.
- Lyotard Jean-François, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, przekł. Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press 1994.
- Lem Stanisław, *Summa technologiae*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974.
- Camporesi Silvia, *Genome Editing, Bioethics, Policy and Politics in the UK and in the US*, online: *Huffington Post*, http://www.huffingtonpost.com/silvia-camporesi/genome-editing-bioethics-_b_8163840.html [dostęp: 15.07.2019].
- Hayden Erika Check, *Should You Edit Your Children's Genes?*, online: *Nature*, <http://www.nature.com/news/should-you-edit-your-children-s-genes-1.19432> [dostęp: 15.07.2019].
- Lem Stanisław, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa: Interart 1994.
- Cruz Ronald Allan Lopez, *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*, „Journal of Popular Film and Television” 2012, t. 40, nr 4, ss. 160–168.

