

„Wyciągnięta otwarcie ręka”

O związkach pejzażu i cielesnego doświadczania przestrzeni w *Wypadku* Stanisława Lema*

ABSTRACT. Dajnowski Maciej, „Wyciągnięta otwarcie ręka”. O związkach pejzażu i cielesnego doświadczania przestrzeni w „Wypadku” Stanisława Lema [„The open hand held out”. On relations of landscape and corporeal experiencing of space in Stanisław Lem’s *Wypadek* (The Accident)]. „Przestrzenie Teorii” 13. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 133-148. ISBN 978-83-232-2176-0. ISSN 1644-6763.

The aim of the article is an analysis of artistic landscape’s creation in Stanisław Lem’s short novel entitled *Wypadek* (*The Accident*). In peculiar – special attention is devoted to those aspects of poetics, which are crucial to representation of creative acts of imagination and sensual experiences (other than of visual nature). The way, the scenery of the presented reality is shaped, seems to be an important medium of anthropological concepts, including the relation between experiencing the sublimity of nature and cognition and acting, as well as it appears to function as the space of meanings established by both – the efforts of memory and imagination and the carnal experience.

Pejzaż nieodłącznie kojarzy się z doświadczeniem wzrokowym. Niezależnie od tego, czy pod pojęciem tym ukrywa się fenomen percypowany w bezpośrednim kontakcie z pewnym wycinkiem rzeczywistości, dzieło malarskie bądź graficzne ujmujące przetworzony fragment krajobrazu, odpowiednio zakomponowana fotografia czy wreszcie literacki opis – pojęcie pejzażu konotuje jakąś formę wizualnego uchwytowania świata. Bez znaczenia jest przy tym – w odniesieniu do wyobrażeń artystycznych – czy pejzaż ma swój realny odpowiednik, czy też jest dziełem poetyckiej licencji twórcy, zgoła nawet zupełnie fantastycznym. Dominującym aspektem pejzażu jest jego widzialność – albo realizująca się poprzez percepcję zmysłową, albo zapośredniczona pracą pamięci i wyobraźni.

Pisząc o fotografii, Edouard Pontremoli czyni następującą uwagę:

(...) czy „przedmiot” uwięziony w tym zwierciadlanym miejscu jest na pewno tym szczególnym bytem, który fotograf chciałby uchwycić? Tak jak w zwyczajnej percepcji, rzeczy widzialne występują tu zawsze w nadmiarze. Może się zdarzyć, że nie zobaczymy tego, co chcielibyśmy zobaczyć, zawsze jednak widzimy więcej, niż byśmy chcieli. Sfera postrzegalnego na fotografii jest podporządkowana regule

* Niniejszy artykuł jest rozdziałem książki zatytułowanej *Pejzażysta Lem* przygotowanej dla Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego.

nadmiaru, zgodnie z którą dokonuje się autoafirmacja świata rzeczywistego. Na poziomie właśnie widzialności – fotografia nie ukazuje nam się jako fotografia. A przynajmniej stara się – jako obraz – zniknąć sprzed naszych oczu, tak aby jedynie fotografowana rzeczywistość pozostała widoczna¹.

Cytat ten w innych okolicznościach byłby znakomitym pretekstem do rozważań – na przykład – nad rolą, jaką literacka kreacja pejzażu odgrywać może w uprawdopodobnianiu całkowicie fikcyjnych światów. Tak jak – wedle autora przytoczonych słów – oglądana fotografia zdaje się zanikać na rzecz afirmacji obrazu, którego jest iluzją, i rzeczywistości, którą jakoby odzwierciedla, tak w doświadczeniu lekturowym zanika konstrukcja tekstu, a w świadomości czytelnika aktualizuje się pewien wyimaginowany wizerunek świata, świata, którego istnienie poza momentem lektury jest sprawą drugorzędną, który jednak narzuca czytelnikowi swoją obecność. Zagadnienie to jednak – wpisujące się w wiele pytań kluczowych w dyskusji o naturze fikcji – musi ustąpić tu miejsca kwestii bardziej bezpośrednio związanej z przedmiotem naszych rozważań. Otóż pejzaż literacki nie wyczerpuje się w materii widzialnego, tak jak ma to w większym czy mniejszym stopniu miejsce w przypadku krajobrazów utrwalonych lub stworzonych w dziele malarskim czy na fotografii. Linearnemu rozwijaniu się fabuły towarzyszyć może metamorfoza ujęć tego samego wycinka fikcyjnej rzeczywistości związana z ruchem bohatera, zmianą perspektywy narracyjnej, przemieszczeniem ogniska focalizacji zmysłowej². Doświadczenie kontemplacji obrazu staje się tu mniej jednorodne – przy jego analizie konieczne jest wzięcie pod uwagę nie tylko czasowych parametrów tej przemiany, lecz – może przede wszystkim – także parametrów przestrzennych, proksemicznych, kines-

¹ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 56.

² Za Magdaleną Rembowską-Płuciennik przyjmuję, że termin „fokalizacja” ujmuje „rozmaite sposoby regulowania informacji narracyjnej w powieści” i wskazuje „mechanizm jej radykalnego zawężenia i ograniczenia w przypadku, gdy świat przedstawiony jest wypadkową możliwości percepcyjnych postaci w ów świat zanurzonych”. M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 51. O focalizacji w podobnym kontekście por. także A. Łebkowska, *Pojęcie fokus w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004 oraz H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995. W dalszej części niniejszego szkicu nie tyle zaniedbuję tę kategorię opisu, ile przyjmuję milczące założenie, że w przypadku omawianego opowiadania, wobec jednorodnej narracji personalnej, w której punkt widzenia narratora pokrywa się z punktem widzenia bohatera, problem umiejscowienia ogniska focalizacji nie wnosi znaczących zmian do zagadnień narracji i sposobu uformowania świata przedstawionego.

tetycznych. Pejzaż literacki bywa bowiem statyczny (ujęty z pojedynczej, stabilnej perspektywy), bywa jednak także pejzażem „w ruchu”, pejzażem nie tylko widzianym, lecz także doświadczanym poprzez rozmaite interakcje „ciała przedstawionego” z przedstawionym otoczeniem. Fenomen ten występuje z pewnością w przypadkach takich kreacji, w których narracja prowadzona jest w trybie pierwszoosobowym lub personalnym, wówczas szczególnie, gdy umiejscowienie centrum fokalizacji zmysłowej pokrywa się z przestrzennym usytuowaniem bohatera, ten zaś pozostaje w ruchu.

Z sytuacją taką (narracją personalną ściśle „sprzężoną” z osobą bohatera) mamy do czynienia w prozie Stanisława Lema dość często (szczególnie w tej jej odmianie, którą z mniejszą lub większą ścisłością zaliczyć można do „twardej”, tradycyjnej science-fiction). Na potrzeby niniejszego szkicu wybrałem opowiadanie z cyklu o pilocie Pirxie, mianowicie *Wypadek*, opowiadanie, którego jedną z cech odrębnych jest obecność opisów zogniskowanych na kinestetycznym i taktylnym doświadczaniu przestrzeni.

Zanim jednak przejdę do konkretnych analiz tekstu, powracam do cytatu z książki Edouarda Pontremoliego o widzialności. Otóż pomysł niniejszych rozważań zasadza się na częściowym zaniedbaniu problematyki tego, co widzialne, na rzecz wyakcentowania fenomenów ruchu i dotyku, na pytaniu, na ile reprezentacja doświadczenia kinestetycznego i taktylnego może uczestniczyć w kreacji pejzażu w tekście literackim. Skąd więc ów dość długi *passus* wzięty z fenomenologicznego eseju poświęconego autoafirmacji świata poprzez widzialność? Otóż patronuje on poniższym rozważaniom, wchodząc niejako w rezonans z uwagami Rolanda Barthes’a o efekcie realności, które tak streszcza Janusz Sławiński w swoim klasycznym szkicu:

Elementy „nieużyteczne” reprezentują w sferze opowiadanego konkretną rzeczywistość zjawisk, wywołują efekt realności (*effet de réel*), przebijający się poprzez ład fabuły. Najprawdziwiej realistyczne jest bowiem to, co nie daje się wytłumaczyć w systemie semantycznym opowieści, wyłamujące się z jej unormowanego toku i egzystujące poza uchwytnymi przyporządkowaniami. Owe dysfunkcjonalne pierwiastki świata opowiadanego należą do domeny przedmiotowej opisów. To dzięki zdaniom deskryptywnym zjawiają się one w polu przedstawienia³.

Barthes’owska koncepcja dysfunkcyjności opisu z punktu widzenia gramatyki fabuły nie będzie nas tu naturalnie zajmować⁴, zwróćmy jedy-

³ J. Sławiński, *O opisie*, [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2000, s. 217.

⁴ Pomijam tu fakt, że jest to teza – jak udowadnia Sławiński i z czym wypada się zgodzić – raczej dyskusyjna. Por. tamże, s. 219 i nast.

nie uwagę na fakt, że fenomen nadmiarowości przykuwa uwagę badacza, i że wyakcentowanie tego zjawiska w jakiś sposób koresponduje z tym, co sam Sławiński w dalszej części rozprawy pisze o enumeracji jako załączkowej formie opisu:

ma ono [wyliczenie – M.D.] charakter szeregu potrójnie „otwartego”, w którym:

- 1) nie istnieje (...) żadna granica rozpiętości, uniemożliwiająca doczepianie do łańcucha wyliczeniowego wciąż nowych ogniów;
- 2) pomiędzy dowolne dwa elementy sąsiadujące może być wciśnięty trzeci, nie uszkadzając uprzedniego znaczenia tamtych;
- 3) następstwo elementów nie jest na tyle obciążone semantycznie, aby było niaruszalne: dane ich ułożenie może być poddawane najrozmaitszym transformacjom, które nie pociągają za sobą istotniejszych zmian w sferze *signifié*⁵.

Jeżeli przyjąć za Sławińskim, że wyliczenie stanowi pierwiastkową formę opisu, a nadto założyć, że jest ono niejako makrostrukturą całej deskryptywnej sfery utworu literackiego, zaryzykować można następującą tezę. Otwarta formuła potencjalnie nieskończonej enumeracji stanowi swoisty model „reguły nadmiaru” – „zgodnie z którą dokonuje się autoafirmacja świata rzeczywistego” (by powtórzyć wcześniej cytowaną opinię). To, co w sferze postrzegalnego i na odwzorowującej je fotografii – zgodnie z koncepcją Edouarda Pontremoliego – realizuje się *in actu* w postaci nadmiaru tego, co widzialne, za sprawą literackiego opisu istnieje jedynie potencjalnie. Poszczególne enumeracje, opisy, cała przestrzeń deskrypcji muszą siłą rzeczy mieć charakter skończony, zamknięty, ukonstytuowane są przy tym z jednostek dyskretnych (słów, zdań) z trudem i wybiórczo relacjonujących stan *continuum*, jakim jest rzeczywistość. Takim ograniczeniom nie podlega jednak konkretyzacja utworu w akcie odczytania – wyobraźnia przekształca oparty na wyliczeniu model w zespół całości o znacznie większym stopniu integracji, obrazy o bardziej „holistycznym” charakterze („Hypotyzoza posługuje się słowami, aby namówić odbiorcę do zobrazowania sobie przedstawienia” – powiada Umberto Eco, formułując swą semantyczno-pragmatyczną koncepcję opisów przestrzeni⁶). Nadto wchodzi tym razem w grę obrazy, których sensualna modalność nie ogranicza się jedynie do sfery widzialnego, lecz przekracza ją, obejmując także to, co słyszalne, wyczuwalne węchem, odczuwane dotykiem i całym ciałem.

Nie ma chyba sensu podejmować się wyliczania przykładów dzieł literackich, których autorzy dyskontują „regułę nadmiaru” dla afirmacji

⁵ Tamże, s. 224.

⁶ U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, przeł. A. Wasilewska, [w:] tegoż, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 185.

rzeczywistości przedstawionej. Taka lista pokryłaby się może z rejestrem wszelkich utworów, którym przypisać można własność tradycyjnie określaną mianem obrazowości bezpośredniej (skądinąd do niedawna uznawaną za sól literackości, jedną z jej cech konstytutywnych⁷). Do reguły nie należy już jednak taki sposób kształtowania świata przedstawionego, w którym modalności zmysłowe inne niż wizualność decydowałyby o charakterze przedstawienia czegoś więcej niż wycinkowy fragment rzeczywistości. Tymczasem w utworze, którym pragnę się zająć, cielesne doświadczenie rzeczywistości – ruch i dotyk – w istotny sposób dookreśla całą przestrzeń świata przedstawionego (swoiście „nadmiarowa” reprezentacja doznań tego rodzaju przyjmuje na siebie rolę kreowania „efektu realności”). Przy tym, o czym szczegółowo niżej, w zasadniczym stopniu wpływa ono na sposób, w jaki bohater dokonuje interpretacji kluczowych wydarzeń.

Opowiadanie *Wypadek*, przynależne do cyklu Pirxowskiego, wespół z kilkoma innymi składa się na swoisty subcykl, którego dominantami tematycznymi są relacje człowieka i inteligencji maszynowej oraz kontakty człowiek – antropoid⁸. Pod wieloma jednak względami różni się ono od wszystkich pozostałych utworów o Pirxie – bohater na przykład (podobna sytuacja ma miejsce bodaj tylko w *Albatrosie*) jest tu raczej ubocznym świadkiem niż siłą sprawczą kluczowych wydarzeń. Owszem – inicjuje rodzaj śledztwa mającego wyjaśnić przyczyny zaginięcia robota, lecz dochodzenie to (inaczej niż w *Ananke*, nieco może podobnie jak w *Terminusie*) ma charakter właściwie prywatny, wnioski z niego w gruncie rzeczy ważą cokolwiek jedynie dla samego Pirxa. Mimo oryginalnej fabuły jest to bowiem opowiadanie, którego środek ciężkości spoczywa w sferze refleksji towarzyszącej wydarzeniom, nie zaś – w nich samych.

⁷ Por. np. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 50.

⁸ Nie będę tu szczegółowo rozwijał tego rozróżnienia; rozdzielał te dwa – u Lema często splecione wątki – ponieważ sądzę, że problematyka „ducha w maszynie” i możliwości transferu ewoluującego rozumu z „nośnika” biologicznego do nośników innego rodzaju (np. elektronicznych – zob.: *Golem XIV*, „*Nowa Kosmogonia*”), która jest jednym z głównych zagadnień refleksji Lemowskiej, oraz kwestia „wstrząsu antropologicznego” związanego z napotkaniem „innego wariantu” istoty antropomorficznej to zagadnienia o odmiennym charakterze. Pierwsze ma wymiar, by tak rzec, spekulatywny, kartezyjańsko-oświeceniowy; drugie – jak sądzę – daje się raczej rozstrzygać w duchu antropologii „czarnego” romantyzmu i psychoanalitycznie zorientowanych teorii doświadczenia niesamowitości i groteski (por. np. S. Freud, *Niesamowite*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997; O. Rank, *Le Double*, [w:] tegoż, *Don Juan et Le Double. Essais psychanalytiques*, trad. S. Lautman, Paris 1973; C.G. Jung, *Cień*, [w:] tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1981; W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003; L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, dz. cyt.).

Oryginalność utworu na tle cyklu – bardziej może niż w czym innym – kryje się w sposobie uformowania rzeczywistości przedstawionej. Rzecz dzieje się bowiem nie na Ziemi (jak w *Teście*, *Terminusie*, *Rozprawie*), nie w jednorodnej „krajobrazowo” próżni czy we wnętrzu rakiety (jak w *Patrolu*, *Albatrosie*, *Terminusie*, *Opowiadaniu Pirxa*) i nie na powierzchni lub w bezpośrednim pobliżu ciał niebieskich Układu Słonecznego (jak w *Odruchu warunkowym*, *Polowaniu*, *Rozprawie*, *Ananke*).

Miejszem akcji jest powierzchnia planety całkowicie fikcyjnej (J/116/47 Proximy Wodnika – wedle określenia w tekście⁹), pod względem fizjograficznym na tyle jednak zbliżonej do Ziemi, że z powodzeniem mogłaby uchodzić za ciało bliźniacze (abstrahując od faktu nieistnienia na niej bardziej zorganizowanych form życia)¹⁰. Odpowiednia mieszanka i stężenie gazów atmosferycznych, brak groźnej biosfery, rzeźba terenu podobna do ziemskiej decydują o tym, że misja pomiarowa, w której uczestniczy Pirx, ma przebieg niedramatyczny, by od razu nie rzec – nudny i z racji nudy frustrujący. Jedyne ważne wydarzenie związane jest ze specyfiką ukształtowania terenu, mianowicie z górami, których monumentalne szczyty widnieją na horyzoncie i których obecność staje się pokusą nie tylko dla głównego bohatera. Trzeba tu pewnie podkreślić, że początkowe sceny opowiadania rozgrywają się we wnętrzu stacji badawczej, której wygląd i rozplanowanie pozostawione zostały całkowicie domyślności czytelnika – nie są bowiem przedmiotem opisu. Ten zarezerwowany jest w omawianym utworze wyłącznie dla pejzażu o alpejsko-tatrzańskim charakterze.

Konieczność doświadczenia gór nie tylko za pośrednictwem wzroku, lecz także poprzez wejście w bezpośredni, cielesny kontakt ze skałą i zmierzenie własnych możliwości w pojedynku z naturą zdaje się stanowić przesłankę postępowania Pirxa równie ważną, jak konieczność wyjaśnienia losów zaginionego robota – automatu nieliniowego (zwanego

⁹ Por. S. Lem, *Wypadek*, [w:] tegoż, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków 1976, s. 211.

¹⁰ Na marginesie warto poczynić uwagę, że umiejscowienie zdarzeń w poszczególnych opowiadaniach o pilocie Pirxie stanowi przesłankę do przemyślenia kwestii reguł spójności tego cyklu. W istocie bowiem wydaje się, że nie można określić jednorodnej i spójnej (fikcyjnej) czasoprzestrzeni, w której dałoby się zlokalizować wszystkie jego części. Niektóre opowiadania zdają się dziać w stosunkowo nieodległej przyszłości. Takiej kategoryzacji łatwo poddają się utwory, w których eksploracja kosmosu realizuje się w „bliskim” zasięgu i zachowuje wymiar heroiczny (*Test*, *Odruch warunkowy*, *Polowanie*, inicjalne partie *Fiaska*). Już we wczesnej fazie ewolucji cyklu powstają jednak i takie utwory, których akcja dzieje się w miejscach na tyle odległych, że osiągnięcie ich przy stanie techniki „dokumentowanym” w poprzednio wymienionych opowiadaniach zdaje się niemożliwe (*Wypadek* – po raz pierwszy opublikowany w zbiorze *Polowanie* w roku 1965 – jest tego dobrym przykładem). Realny Pirx musiałby żyć kilka pokoleń, aby móc brać udział zarówno w zdarzeniach przedstawionych na przykład w *Polowaniu*, jak i w tych, z których relację zdaje *Wypadek*.

Anielem). Zaginięcie automatu w ostatnich właściwie godzinach misji zmusza trzyosobowy zespół badaczy, którego Pirx jest uczestnikiem, do rozpoczęcia poszukiwań. Trop wiedzie do podnóży skalnego grzbietu, gdzie teoretycznie niezniszczalny Aniel dokonać miał rutynowych pomiarów topograficznych. Poszukiwania rozpoczynają się przed świtem i Lem dyskontuje tutaj możliwości, jakie dla „odmalowania” krajobrazu stwarza gra ciemności i promieni podnoszącego się słońca.

(...) świt ledwo wstawał. Gwiazd nie było widać na niebie pozbawionym barwy. Ciężka fioletowa szarość na ziemi, twarzach, w samym powietrzu, była nieruchoma i mroźna, góry na północy stanowiły czarną masę, zastygłą w ciemności, południowy grzbiet, bliższy, stał jak nadtopiona maska bez rysunku, z jaskrawym pasem pomarańczowego światła nad szczytami. Ten blask, odległy i nierzeczywisty, utrwał w powietrzu skłębione kity oddechów, bijące z ust trzech ludzi. Choć atmosfera była rzadsza od ziemskiej, oddychało się dobrze. (...) Przed nimi rozpościerała się morena lodowcowa, zwały głazów majaczyły jak widziane przez płynącą wodę. Kilkaset kroków wyżej pojawił się wiatr; zaskakiwał krótkimi porywami. Szli, przekraczając lekko mniejsze głązy, wstępowali na wielkie, czasem płyta skały stuknęła sucho o drugą, czasem ziarno żwiru strzeliło spod buta i toczyło się po zboczu w rozgonionych pogłosach, jakby ktoś się tam budził. Czasem zaskrzypiał pas naramienny, zgrzytnęło okucie (...). Było wciąż jeszcze zbyt ciemno, aby dojrzeć rzeźbę odległych ścian; wpatrywał się w dalekie plany z wytężeniem, raz i drugi nie dość uważnie stawiana noga obsunęła się po głazie, mimo to dalej powierzał całą uwagę wypatrującym oczom, jakby chciał uciec nie tylko od pobliza, ale i od siebie, od wszelkich myśli (...) uczestniczył wzrokiem w tej krainie bezwietrznych skał, doskonałej obojętności, jedynie przez wyobraźnię ludzką przystrajanej w znaczenie grozy i wyzwania¹¹.

Warto zwrócić uwagę, że mimo deklarowanego przez narratora „uczestniczenia wzrokiem” w „dalekich planach” pejzażu, Pirx (który jest tu „centrum orientacji czytelnika”¹²) doświadcza otoczenia na sposób w dużej mierze niewizualny. Brak światła decyduje o tym, że przestrzeń przemierzana przez bohaterów zarysowana zostaje na sposób – by użyć metafory – apofatyczny, określenia są bądź zaprzeczone, bądź wskazują na nierozpoznawalną naturę fenomenów, których dotyczą: „Gwiazd nie było widać na niebie pozbawionym barwy”, „góry (...) stanowiły czarną masę”, południowy ich grzbiet przypomina „nadtopioną maskę bez rysunku”, blask ma charakter „nierzeczywisty”.

Owa negatywność pejzażu, wyczuwanego raczej niżli postrzeganego, owocuje specyficzną modulacją opisu – nabiera on w konsekwencji cech

¹¹ S. Lem, *Wypadek*, dz. cyt., s. 221.

¹² Por. F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, przeł. R. Handke, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. I, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 215-217.

wyraźnie imaginatywnych. Barwa przedstawiona zostaje w kategoriach synestezyjnych: „Ciężka fioletowa szarość na ziemi (...) była nieruchoma i mroźna”. Formy nabierają rysów antropomorficznych i groźnych: „południowy grzbiet (...) jak nadtopiona maska bez rysunku”. Nie tylko zresztą strukturom skalnym można przypisać tę własność. Tło dźwiękowe, które odpowiedzialne jest za specyficzną przestrzenność opisu, również staje się pretekstem dla zabiegów animizacyjnych czy też personifikujących: „czasem ziarno żwiru strzeliło spod buta i toczyło się po zboczu w rozgonionych pogłosach, jakby ktoś się tam budził”. Wreszcie skłonność do ożywiania i obdarzania swoistą świadomością gór przypisana zostaje (choć przy użyciu formuły zaprzeczonej) uczestnikom marszu w ciemnościach. *Last but not least* nie bez znaczenia jest fakt, że cały obserwowany przez Pirxa obraz nabiera chwilami cech fantasmagorii, zostaje „upłynniony”, zesubstancjalizowany („zwały głazów majaczyły jak widziane przez płynącą wodę”)¹³.

Konsekwencją owego odrealnienia po części jedynie widzialnej rzeczywistości jest przejęcie przez pozostałe zmysły funkcji orientującej bohaterów podczas marszu (a zarazem odpowiednia zmiana modalności opisu). Synestezyjnie ujęta szarość poranka jest „mroźna”, lecz „oddycha się dobrze” (przy czym „kity oddechów” widziane w bezpośrednim pobliżu skupiają na sobie znacznie więcej uwagi niż rozmazane w mroku szczyty). Wrażenie otwartej przestrzeni bierze się raczej z doświadczenia „krótkich porywów” wiatru niż z obserwacji. Te doznania, głównie dotykowej natury, uzupełnione są poprzez silnie narzucającą się obecność dźwięku. „Pogłosy” toczącego się kamienia, stukanie skalnych płyt, skrzyknięcie pasków plecaka czy zgrzyt okucia tworzą swoistą przestrzeń akustyczną, która oprócz dopełniania modelunku krajobrazu pełni także funkcję swoistej ramy emocjonalnej dla rozgrywających się wydarzeń (czego przykładem pojedyncze, podwojone echem odgłosy na tle dojmującej ciszy – budujące jakiś rodzaj napięcia).

Najpełniej jednak specyfika owej, nocnej właściwie, wędrówki ujęta zostaje za pośrednictwem fragmentów, które odwołują się do przemierzania pieszo opisywanego pasma. Niepewny choć szybki krok, skoki z kamienia na kamień, kolebiące się płyty, noga obsuwająca się z głazu – to obrazy oddające specyfikę terenu górskiego nie gorzej niż opis szerokich panoram widzianych ze szczytu, ujęte jednak ze znacznie mniejszym dystansem, nierozzerwalnie związane z indywidualnym, cielesnym doświadczeniem.

¹³ Ów analizowany tu zabieg przeformowywania nocnego, niewidzialnego pejzażu w krajobraz imaginatywny ma zresztą w literaturze polskiej wspaniałą tradycję sięgającą przynajmniej romantyzmu (niedoścignionym wzorem pozostają *Stepy akemańskie*).

Zacytowany powyżej obszerny fragment opowiadania egzemplifikuje, w moim przekonaniu, fakt, że swoista „nadmiarowość” materii opisowej (o której mowa była wcześniej) aktualizować się może poprzez nawarstwienie mikrorepresencji o bardzo zróżnicowanym charakterze i że swoiście iluzjotwórcza, ewokatywna funkcja opisu realizuje się dzięki skumulowaniu sygnałów odsyłających do różnorodnych (nie-jednorodnych) pól doświadczenia. Jest to szczególnie uderzające, zwłaszcza gdy mowa o pejzażu, zjawisku tak silnie w potocznym mniemaniu związanym z recepcyjną (i kreacyjną) władzą wzroku.

Przykłady owej kreacyjnej mocy kryjącej się w spojrzeniu skonfrontowanym z naturą znajdziemy zresztą w opowiadaniu równie liczne. Podnoszące się słońce sprawia, że „negatywny” dotąd, dookreślany poprzez zaprzeczenia i wypełniony grą wyobraźni krajobraz zdaje się nabierać wizualnej konkretności. Nic bardziej mylnego. Mimo że w opisach dominować zaczyna modalność „przezroczystości powietrza”¹⁴, dynamika opisów zdradza, że postrzegany w pełnym świetle pejzaż nabiera cech mirażu, a raczej – że ujawnia swą *quasi*-teatralną naturę, nadal pozostając kreacją spoglądającego człowieka:

Jakiś czas szczyt wyzywał oczy Pirxa swą patetyczną linią, lecz w miarę jak szli ku niemu, stało się z nim to, co zwykle dzieje się z górą: ginał, rozpadły w gwałtownych skrótach perspektywy na poszczególne, już wzajem przesłaniające się partie, przy czym podnóże traciło dotychczasową płaskość, wysuwało filary, ukazywało całe bogactwo uskoków, półek, ślepo kończących się kominów, chaos starych pęknięć, a nad tym beżładem gruzłowatych spiętrzeń przez jakiś czas, ozłocony pierwszym słońcem, wystygły i dziwnie łagodny, jaśniał sam wierzchołek, aż i on znikł wreszcie, zasłonięty (...) ¹⁵.

Specyfika ruchomej perspektywy, z jakiej ujęty tu został górski pejzaż, decyduje o przedstawieniu go jako fenomenu zmiennego, o nie-

¹⁴ Por. następujący fragment: „Naocznie dojrzeć, że ciemność rzednieje, było nie sposób, a jednak z każdą chwilą wzrok odkrywał nowe szczegóły krajobrazu. Niebo już całkiem poblądło, ani z nocy, ani z dnia, żadnych zórz w tym dniu rozpoczynającym się tak czysto i spokojnie jakby cały był zamknięty w kuli ze szkła przechłodzonego”. S. Lem, *Wypadek*, dz. cyt., s. 222. Przy okazji – czy owa „kula ze szkła przechłodzonego” nie jest aby unowocześnionym wariantem barokowej bańki, symbolu wanitatywnego i nadzwyczaj dobrze komponującego się z kreacją przestrzeni w *Wypadku*, tak silnie akcentującą złudny, podszyty mirażem, teatralny charakter panoram górskich, ukształtowanie skał na modłę kulis, kurtyn, amfiteatralnych niecek?

¹⁵ S. Lem, *Wypadek*, dz. cyt., s. 222-223. Przy okazji warto może zwrócić uwagę na dyskretny sposób dźwiękowego instrumentalizowania opisu: „beżład gruzłowatych spiętrzeń” (swoiście rymujący się chyba z „ozłoconym/wystygłym/łagodnym” szczytem) nieodparcie przywołuje na myśl analogiczne strategie Brunona Schulza (że przywołam klasyczne przykłady z *Sierpnia*, gdzie „Adela wracała w świetliste poranki (...) z ognia dnia rozżagwionego”, a „wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się jak babska szeroko rozsiadłe”).

uchwytnych kształtach i nieogarnionej naturze. Dzieje się tak ponieważ na przekór zarówno przeświadczeniu potocznemu (góry kojarzą się wszak z nieporuszoną trwałością), jak i innemu rodzajowi doświadczenia, nieobcego bohaterom utworu – mianowicie doznaniu majestatycznego ogromu i (nieporuszonej) wzniosłości gór, w której nie sposób już uczestniczyć jedynie poprzez kontemplujące spojrzenie. Zanim jednak przywołam odpowiedni fragment dokumentujący ten ostatni rodzaj ujmowania gór, chciałbym tu wskazać swoiście pośrednią w stosunku do wymienionych modalność opisu.

Wiąże się ona z sygnalizowaną już uprzednio animizującą czy biomorfizującą tendencją wyobraźni, a w opowiadaniu ujawnia się raczej w rozsianych tu i ówdzie tropach niż w postaci większych jednolitych fragmentów. Niemniej znajdziemy w opisach górskiego pasma niejedną passus takiego oto kształtu: „przeszli przez pasmo mlecznej mgły czepiającej się wiotkimi skrętami gruntu”, „nic – prócz jednostajnej szarości osypiska, gdzieś tam cętkowanej pisklęcą żółtą pleśnią”, „idą prosto ku grzbietowi ciężko wynurzającemu się z masy piargów”, „olbrzymia płaszczyna szła już w górę jak poderwana do martwego lotu”, „problemem były jednak przewieszki, zwłaszcza największa ze spodnią częścią, lśniąca od wilgoci czy lodu, czarniawa raczej niż czerwona, jak skrzepła krew”, „martwy dopływ piargu spiętrzał się tam i nikł nagle, pochłonięty doskonałą czernią”¹⁶. Te i podobne fragmenty, w których wyobraźnia Pirxa zdradza tendencję do ożywiania pejzażu – ba! chwilami wręcz do na poły świadomego przypisywania mu cech ludzkich – konwenują doskonale z innymi, w których bohater, śledząc możliwe ścieżki wspinaczkowe w piętrzących się nad nim urwiskach, roi o hipotetycznym „zespoleniu losów” góry i wpinaczy¹⁷. Rzecz jasna, Lemowski bohater dokonuje swobodnego przeniesienia ziemskich analogii na masyw dziewiczy i jak dotąd nietknięty ludzką stopą. Wydaje się jednak, że impuls wyobrazonego nakładania na odwieczny wytwór natury mapy, która odwzorowuje historię ludzkich zmagania z określonym fragmentem skalnej ściany (mapy paradoksalnej, bo w przestrzennych kategoriach ujmującej historię), pewien gest historyzowania (uczłowieczania) tego, co istnieje praktycznie poza porządkiem ludzkiego czasu – ten impuls wyobraźni czy też właśnie nieco mistyczny gest „zspolenia” losu góry z losem jej zdobywców ma wspólne źródło w pewnej animizującej skłonności, jeśli nie imaginacji ludzkiej w ogóle, to z pewnością samego Pirxa.

Wywód ten wcale nie wydaje się nie na miejscu, jeżeli zwróci się uwagę na powtarzającą się jak refren w opowiadaniu relację „*call and*

¹⁶ Tamże, s. 222-224 (w różnych miejscach).

¹⁷ Metaforę „zspolenia losów” odnajdujemy na stronie 223 cytowanego tu wydania.

response” pomiędzy górskim otoczeniem, które nieustannie „wzywa” Pirxa, i samym bohaterem, który – jedynie do czasu – stara się nie odpowiadać na to wezwanie. Oto (niektóre już cytowane) przykłady:

szczyt wyzywał oczy Pirxa swą patetyczną linią (...)18.

Pirx puścił wodze fantazji. Mogła to przecież być nie zerwa anonimowego szczytu (...) ale góra wslawiona atakami i porażkami, taka, która budzi w alpinistcie poczucie odrębności, podobne do tego, jakie odczuwa się wobec dobrze znanej twarzy, gdzie każda zmarszczka i szrama ma swoją historię. (...) Pirx potrafił to sobie przedstawić z największą łatwością, co więcej: wydawało mu się dziwne, że tak nie jest19.

Niezwykła była siła wyzwania, jaką czuł w kamiennym spokoju ściany; a właściwie nie było to wyzwanie, lecz coś podobniejszego raczej do wyciągniętej otwarcie ręki – z pojawiającą się natychmiast pewnością, że trzeba ją przyjąć, że to jest początek drogi, na którą musi się wejść20.

Można by zatem sformułować – ostrożnie – tezę, że antropomorfizujący rzeczywistość pierwiastek wyobraźni ma swój drobny udział w dalszych decyzjach Pirxa. Drobny, ponieważ w motywacjach Pirxa (i zapewne także zaginionego Aniela) najważniejszą rolę zdaje się odgrywać inny jeszcze impuls, który przyjmuje częstą w ustach alpinistów formę maksymy mówiącej, że na szczyty wchodzi się, „ponieważ istnieją”. W omawianym opowiadaniu impuls ten zdaje się przyjmować kształt doświadczenia wzniosłości gór, takiego właśnie, jakie udokumentowuje estetyka przełomu wieków XVIII i XIX oraz romantyczna filozofia przyrody.

O związkach urody pejzażu „alpejskiego” i kariery, jaką wśród estetyków angielskich i niemieckich tego okresu robiło pojęcie wzniosłości, pisano wiele. Na potrzeby niniejszego szkicu przywołam zatem jedynie krótki cytat z książki Jacka Woźniakowskiego, w którym tak oto charakteryzuje on to, co o wzniosłości powiada Fryderyk Schiller:

Dla Schillera (...) poczucie wzniosłości jest sygnałem, że duch człowieka stoi ponad naturą zewnętrzną i ponad jego własną, zmysłową naturą: wzniosłość jest więc sygnałem wolności (...). Dzikość i dziwaczność natury w pewnym sensie tę wolność symbolizują. Bowiern rozsądek, który próbuje wykrywać w naturze sens i „pragnąłby jej śmiały nieporządek ułożyć w harmonię”, skazany jest na klęskę, „nie może sobie podobać w świecie, w którym zdaje się rządzić szalony traf”; rozum natomiast „w dzikim braku związku w naturze poznaje obraz swej niezależności od jej warunków”21.

18 S. Lem, *Wypadek*, dz. cyt., s. 222.

19 Tamże, s. 223.

20 Tamże, s. 227.

21 J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995, s. 56.

W przytoczonych przez Woźniakowskiego sądach Schillera nietrudno dosłyszeć echo refleksji Kantowskiej (rodem z *Krytyki władzy sądzienia*):

Wzniosłość nie tkwi (...) w żadnym przedmiocie przyrody, lecz tylko w naszym umyśle, o ile jesteśmy zdolni uświadomić sobie naszą przewagę nad przyrodą w nas samych, a dzięki temu też nad przyrodą poza nami (...)²².

Nietrudno też jednak dostrzec w nich rozbłyśki pojęć, które – w innych konstelacjach – pojawiają się we własnej refleksji Lemowskiej nad relacjami poznawczych uroszczeń człowieka i prawami przypadku (trafu) rządzonej natury. Nie wglębiając się tu w to obszerne zagadnienie, zaryzykuję jedynie tezę, że o ile ontologiczno-epistemologiczny wymiar filozofii Lemowej ma charakter spadkobierczy wobec tradycji oświecenia, o tyle jego antropologiczno-etyczne konsekwencje zdają się zdradzać niekiedy inspiracje w szerokim rozumieniu romantyczne. Szczególnym rysem tego zjawiska jest – nie tylko w odniesieniu do Pirxa – dowartościowanie poznawczego i egzystencjalnego wymiaru wyobraźni kosztem wąsko rozumianej racjonalności rozsądku²³.

Wobec majestatycznych tworców przyrody (podobnie jak wobec jej zjawisk w mikroskali czy wobec kosmosu, który jest poniekąd jej metonimicznym wyobrażeniem) rozsądek (antropocentryczne uroszczenie poznawcze) ponosi spektakularną klęskę. Pirx jednak nie jest „maszyną epistemologiczną” na modłę ciasno rozumianego racjonalizmu. Przeciwnie – w swych działaniach często zdaje się na intuicję, impuls emocjonalny, kieruje się wyłącznie empatycznym przecuciem. Pirxa kontakt z górami w *Wypadku* nie ma cech planowego rozpoznania terenu (już to w celach czysto badawczych, już to na potrzeby „niesienia ratunku” zaginionej maszynie). Astronauta ulega raczej długo powstrzymywanej pokusie, odpowiada na zew gór, któremu dotąd stawiał czoła dyscyplinowany surowym regulaminem wyprawy²⁴. I ową odpowiedź postrzegać należy nie w kategoriach realizacji ambicji poznawczych, lecz w kategoriach

²² I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 162.

²³ W charakterze żartobliwego *pendant* raczej niż argumentu przywołam marginalny fragment z *Odruchu warunkowego* – „[Pirx – M.D.] Czytał bowiem Conrada i z wypiekami myślał o wielkim milczeniu galaktycznym, o samotnym męstwie (...)”. S. Lem, *Odruch warunkowy*, [w:] tegoż, *Opowieści...*, dz. cyt., s. 114. Pirx – szczególnie zaś młody Pirx – jest bowiem kosmonautą fantazjującym i tej zdolności nierzadko zawdzięcza nie tyle może szanse wybrnięcia z rozmaitych opresji, ile pewien rozmach w interpretacji niecodziennych zdarzeń, obcy innym postaciom, najczęściej twardo trzymającym się paradygmatów ściśle naukowego myślenia.

²⁴ „(...) siedzieli pięćdziesiąt bez mała dni w pustkowiu, które w innych okolicznościach byłoby może atrakcyjne, chociażby jako teren wspinaczkowy. Przyjemności alpinistyczne były jednak, rozumie się, najsurowiej zakazane (...)” – dowiadujemy się już w pierwszym akapicie utworu. S. Lem, *Wypadek*, dz. cyt., s. 210.

doświadczenia swoiście irracjonalnego, w którym pierwiastek estetyczny nierozdzielnie splata się z moralnym. To znaczy w porządku poczucia wolności rodzącej się w kontakcie z tworam natury odbieranymi jako wzniosłe i z nimi konfrontowanej. W porządku wolności, która wbrew rozsądkowi żąda przetestowania granic własnych możliwości, poddania próbie kondycji ludzkiej, mówiąc krótko.

Konfrontacja owa przybiera w opowiadaniu kształt agonu – swoich zapasów człowieka z górą, w których o zwycięstwie lub klęsce decyduje nie zasób wiedzy, nie strategia badawcza, nie krzepa intelektualna, lecz odwaga (może szczypta brawury), samozaparcie, zręczność i siła. I łut szczęścia (a więc... traf). Dlatego też kulminacyjnym momentem fabuły staje się ta jej partia, w której Pirx rozpoczyna wspinaczkę śladami Aniela, a najważniejsze fragmenty opisowe to te, które sprowadzają się do relacji z wysiłku mięśni, walki o podparcie stopy, chwyt, zachowanie równowagi ciała.

(...) zrobił duży krok, stopa znalazła występ, dźwignął się i poszedł lekko w górę. (...) Posuwał się miarowo, jakby leniwie, tuż przed oczami przesuwaly się chropawe warstwy skały, nierówne z zakłębieniami ciemniejszego koloru. Opierał się, podciągał ciało, przesuwal w górę, czując nieruchome, mroźne tchnienie nocy, promieniujące z calizny. Serce uderzało nieco szybciej, ale oddychał swobodnie i dobrze mu było z pewnym rozgrzaniem, jakie przyniosła praca mięśni. Popuszczana lina szła za nim, w czystym powietrzu jej szmer rozlegał się jakby powiększony, gdy tarła o skałę (...)25.

Powyższy fragment, zdominowany przez opis cielesnego, by nie rzec – fizjologicznego doświadczenia wspinaczki (odczucie chłodu bijącego od skały, bicie tętna, rytm oddechu, zmęczenie mięśni), stanowi kontrastowe dopełnienie wcześniejszych szerokich, panoramicznych ujęć gór. Jest – rzecz można – kinestetyczno-dotykowym uzupełnieniem pejzażu wizualnego. Może zresztą należałoby odwrócić porządek takiego stwierdzenia, wskazując, że to w istocie wcześniejsze szkice krajobrazowe są antecendentą, przygotowaniem do kulminacyjnej sceny zmagania się całym ciałem z przestrzenią i materią. Fizycznemu wysiłkowi i niebezpieczeństwu, na które wystawia się Pirx, towarzyszą przy tym doznania innego jeszcze rodzaju. Wyuczone odruchy alpinisty opisywane są w sposób przywodzący na myśl w równej mierze zmagania z przebiegłym antagonistą, jak i anamnezę, przypomnienie walki niegdyś już stoczonej:

Powoli poznawał przeciwnika – zarazem zaś pozornie zapomniane sposoby i chwyt, ocknąwszy się w pamięci, podpowiadały nieomylnie, co i kiedy robić (...) odzyskiwał z każdą chwilą dawno nie praktykowaną umiejętność, do tego stop-

²⁵ Tamże, s. 229.

nia, że chwilami lepiej się było zdawać na instynkt ciała, aniżeli świadomie rozważać wybór chwytów (...)»²⁶.

Całe przywoływane w narracji doświadczenie pokonywania przestrzeni ujęte w medium opisu odwołującego się do złożonego zespołu doznań wizualno-akustyczno-kinestetyczno-taktylnych nabiera cech potrójnego współzawodnictwa – z górą, z samym sobą, wreszcie z Anielem. Bohater podąża bowiem tropem ćwierćtonowego antropoida o stalowych, hydraulicznych „mięśniach”, pragnąc – z każdą chwilą coraz usilniej – dorównać maszynie, która puściła się na podbój skalnego masywu. Pirx stawia czoła eksponowanym przewieszkom, trudnym do trawersowania filarom, niemożliwym do przeskoczenia szczelinom – jako drugi. Świadomość, że Aniel sprostał wyzwaniu przed nim, nie dysponując przy tym sprzętem wspinaczkowym, zagrzewa ambicję, jednocześnie jednak zdaje się wciągać bohatera w śmiertelną pułapkę, z której poprzednik nie uszedł cało.

Wewnętrzne poczucie więzi, która łączy Pirxa z Anielem, nie bierze się jednak z owego współzawodnictwa i nie ma charakteru czysto sportowej solidarności. Rodzi się ono w chwili, gdy ciało Pirxa (podobnie jak wcześniej metalowe ciało Aniela) odpowiada na wezwanie skały, której naturalnie ułożone pęknięcia, ustępy, załomy, pozostając w zasięgu rąk i nóg wspinacza, układają się w swoisty „komunikat”, jakby dla ciała ludzkiego właśnie przeznaczony. Właśnie w owym doświadczeniu „anamnezy”, w rozpoznaniu mowy skalnej ściany, jej wezwania jakby od wieków oczekującego na odpowiedź ciała o ludzkich proporcjach, upatrywałbym momentu, w którym Pirx postrzega w automacie swe *alter ego*.

Porozumienie człowiek-robot (jednostronne, mające bowiem charakter monologu *post mortem* jednego z rozmówców) ustanowione jest w opowiadaniu nie na podstawie przesłanek natury dedukcyjnej czy faktów potwierdzonych empirycznie. Jego fundamentem jest empatyczna więź nadbudowana nad dwojakim doświadczeniem o charakterze egzystencjalnym.

Pierwszym wymiarem tego doświadczenia jest wyzwanie wolności, które reprezentuje epicka, monumentalna wzniosłość gór. Gór, które w nie do końca wyrażonym odczuciu Pirxa, tkwią, by posłużyć się metaforą, pośród kosmicznej pustki od miliardów lat, jedynie po to, by za sprawą wspinacza sens ich istnienia włączony został w sens istnienia jednostki ludzkiej (prawie-ludzkiej – jeśli chcemy oddać sprawiedliwość Anielowi), a bezczasowe trwanie znalazło swe miejsce w porządku ludzkiej historii (choćby była to jedynie indywidualna mikrohistoria alpini-

²⁶ Tamże, s. 230.

sty). Ale pewność co do tego, że Aniel odczuć musiał podobny zew górskiego pejzażu, Pirx zdobywa dopiero wówczas, gdy niesprecyzowane przecucie nabiera cech oczywistości w epifanicznym zgoła rozbłysku. Wówczas gdy jego własne ciało rozpoczyna poruszać się zgodnie z logiką narzuconą przez morfologię skały, poruszać się tak samo jak wcześniej „ciało” Aniela. Cokolwiek by więc mówić o różnicach fizycznej kondycji człowieka i maszyny – po ludzkiej stronie cień zrozumienia majaczyć zaczyna właśnie dzięki doświadczeniu cielesnemu, co potraktować można jako przesłankę pewnej tezy egzystencjalnej i antropologicznej.

Narracja – naturalnie – zdradza w dyskursywnej formie rozważania Pirxa:

Aniel był po prostu bardziej podobny do swych konstruktorów, niż oni gotowi byli przyznać. (...) był stworzony do rozwiązywania trudnych zadań, to znaczy do gry, a tam objawiała mu się nie byle jaka – i z najwyższą stawką²⁷.

Pirx dochodzi tedy do konkluzji ukrytych dla pozostałych uczestników wyprawy, z punktu widzenia intelektowności zresztą nieakceptowalnych. Mózg Aniela powstały w „powolnej hodowli monokryształów” okazuje się zdolny do podjęcia gry dla samej gry, ryzyka – dla przyjemności stawienia mu czoła. Umysł robota ma więc znamiona wolności charakteryzującej jednostkę ludzką. Droga jednak, jaką sam Pirx dochodzi do sformułowania tych wniosków, ma charakter okrężny i wiedzie poprzez powtórzenie gestu Aniela. Powtórzenie, którego apriorycznym warunkiem nie jest podobieństwo umysłów (tego akurat konstruktorzy automatów nieliniowych starali się uniknąć), lecz podobieństwo ciała. Powtórzenie to, będące swoistą lekturą działań i motywacji Aniela, możliwe jest tylko dlatego, że jest on istotą antropomorficzną, o ludzkich kształtach i proporcjach.

W ostatecznym rozrachunku Pirx jest więc bogatszy nie tylko o pewną nową formę współodczuwania (jego złożone relacje uczuciowe z robotami stanowią tematykę większej części cyklu), lecz i o pewną wiedzę o sobie. Posłużyć się tu można metaforą ugruntowaną w hermeneutycznej koncepcji okrężnego docierania do siebie poprzez interpretację tekstu. Wspinaczka jest tożsama z deszyfracją niewidzialnych śladów Aniela, o których kształcie w równej mierze zadecydowały struktura skały, zasięg ramion i kaprys podjęcia wyzwania. Odtworzenie, czy raczej powtórzenie, prowadzi ku wiedzy o wymiarze etycznym, do rozpoznania siebie samego w konfrontacji z innym istnieniem, z możliwością własnego istnienia jako innego...

²⁷ Tamże, s. 235-236.

Swoista nadmiarowość w opisie przestrzeni i sposobie uformowania scenerii świata przedstawionego, nadmiarowość wyrażająca się poprzez wzbogacenie pejzażu o cechy ujawniane w innych niż wizualne typach doświadczenia, okazuje się zatem nie tylko medium afirmacji tej rzeczywistości, swoistego „efektu realności”. Jest także sygnaturą pewnej koncepcji antropologicznej, w myśl której cielesna przynależność do świata stanowi przesłankę specyficznego z nim dialogu (w opowiadaniu ujętego w symbolicznych figurach doświadczenia wzniosłości i agonu-gry). Dialogu, którego horyzont rysuje się jako możliwość rozpoznania siebie w lustrze, jakim jest – milcząca wszak – natura, poprzez lekturę palimpsestowego nagromadzenia śladów pozostawianych na jej „ciele wyobrażonym” przeze mnie samego, przez drugiego człowieka, przez poprzednika, innego. Nawet gdyby okazał się on antropomorficznym robotem.