

# Bruno Arich-Gerz: Kometa i rakie- ta: postęp technologiczny w in- tertekstualnych konstelacjach *Ko- mety* Brunona Schulza i *Tęczy Gra- witalcji* Thomasa Pynchona

W powieści Thomasa Pynchona *Tęcza Grawitacji* (1973) główny bohater Tyrone Slothrop układa w myślach wykaz swoich pragnień, zatytułowany „Częściowa lista życzeń na widok gwiazd wieczornych”<sup>1</sup>. Akcja dzieje się latem 1945 roku w Niemczech, a jedno z życzeń Slothropa przybiera postać błagalnej prośby: „Żeby to był tylko meteoryt”<sup>2</sup>. Ewidentnym źródłem lęków bohatera jest fakt, że wobec owego meteorytu istnieją alternatywy dużo bardziej przerażające; dwie z nich będą przedmiotem niniejszych rozważań. Spadający obiekt może bowiem okazać się rakietą ponaddźwiękową – podobną tej, która stanowi główny wątek powieści Pynchona; dokładniej mówiąc, chodzi o urządzenie, które pozwoliłoby klice „wtajemniczonych” (zwanych w książce Pynchona, traktującej o paranoikach, w iście paranoiczny sposób „Oni”) utrzymać władzę nad grupą określaną jako „odrzućni” bądź „pominięci”<sup>3</sup>. Równie dobrze jednak spadający obiekt może być ciałem niebieskim, większym niż zwykły meteoryt i siejącym większe spustoszenie – innymi słowy: bolidem, jak ten opisany przez Brunona Schulza w opowiadaniu *Kometa* (1938). Pynchonowską rakieta łączy z Schulzowską kometą fakt, że w wizjach obu pisarzy szczególnej wagi nabiera kształt trajektorii opisywanych obiektów, a symboliczne znaczenie przypisuje się zwłaszcza figurze wierzchołka kreślonej przez nie paraboli. Mimo oczywistych różnic między rakieta (dziełem postępu technicznego) a kometą (zjawiskiem naturalnym) obie przedstawione są podobnie: jako nieruchome przedmioty wiszące złowrogo u szczytu paraboli. Ponadto u Pynchona fakt znieruchomienia rakiety w punkcie zwrotnym jej trajektorii wiąże się ze zjawiskiem przemiany. Także Schulz kojarzy

---

1 T. Pynchon, *Tęcza Grawitacji*, tłum. R. Sudół, Warszawa 2001, s. 436. Dalej jako TG.

2 Ibidem, s. 437.

3 Także jako „system-My”, zob. ibidem, s. 504.

przemianę z bezruchem; co więcej (i co nie dziwi u pisarza, który tak dużą wagę przywiązywał do symboliki), związek ten u autora *Komety* uwidacznia się w postaci cyklistów, zamarych na firmamencie i zamienionych w nowy znak zodiaku.

W podobny sposób obraz gwiazdnego jeźdźca przywołuje Pynchon. Analogia do Schulza bierze się stąd, że *Kometa* i *Tęcza Grawitacji* zawierają wspólne intertekstualne odniesienia do liryki Rainera Marii Rilkego z drugiej i trzeciej dekady XX w. W *Elegiach duinejskich* i *Sonetach do Orfeusza* niemiecki poeta zestawia jeden z głównych motywów swej poezji, jakim jest pragnienie przemiany, z wyobrażeniem fikcyjnej konstelacji zwanej Jeźdźcem. W *Tęczy Grawitacji* pojawia się złowroga postać prominentnego nazistowskiego urzędnika Weissmanna, wielbiciela poezji Rilkego. W finale powieści, w najwyższym punkcie lotu rakiety, bohater ów faktycznie przeżywa swoistą metamorfozę: przeobrażony w nowy gwiazdozbiór, zwiastuje ucisk i zniewolenie tym wszystkim, którzy pozostali na ziemi. Schulz z kolei nadaje symbolice Rilkego całkowicie odmienne znaczenie, choć i on, podobnie jak Pynchon, przemienia Rilkeowskiego „jeźdźca na koniu” w „jeźdźca” dosiadającego bicykla. W *Komecie* gwiazdny cyklista to figura ambiwalentna. Z początku bicykl uosabia postęp techniczny, w ostatecznym rozrachunku zaś – ludzką skłonność do autodestrukcji: oto bowiem cykliści usiłują obrócić groźbę unicestwienia świata przez komety w „bicyklowo-cyrkowy, hopla-prestidigitatorski, wspaniale hokus-pokusowy i pouczająco-eksperymentalny koniec świata”<sup>4</sup>. Ślepa wiara w postęp symbolizowana przez bicykl pryska jednak w konfrontacji z quasi-boską interwencją ojca. Schulzowski ojciec ma świadomość, że jedyną alternatywą dla apokaliptycznej katastrofy jest odwrót od postępu technicznego. Skutkiem tej refleksji jest wyimaginowane (i fantasmagoryczne) zbawienie świata: oto gwiazdnemu bicyklowi udaje się prześcignąć i ostatecznie pokonać komety.

Pynchon ukazuje wynalazki techniczne jako narzędzie podziału świata na uciskających i uciskanych, natomiast Schulz jest orędownikiem rezygnacji z postępu – to według niego jedyna droga, by uniknąć samozagłady. Konkluzje te, wywiedzione ze wspólnego dla Schulza i Pynchona kontekstu Rilkeowskiego, w końcowej części artykułu zostaną skonfrontowane z pismami (rzecz jasna niefikcyjnymi) Wernhera von Brauna – niemieckiego uczonego i budowniczego rakiet. Autor *Tęczy Grawitacji*, której oś tematyczną stanowi technologia rakietowa, otwarcie przywołuje postać von Brauna, kreśli też pewne paralele między nim a Weissmannem – figurą ciemności. U Schulza brak co prawda bezpośredniej wzmianki o historycznym von Braunie, jako że autor *Komety* zginął jesienią 1942 roku mniej więcej w tym samym czasie, gdy konstruktorzy

---

4 B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejsów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 347. Dalej jako OP.

skupieni wokół niemieckiego wynalazcy po raz pierwszy wystrzelili swój pocisk balistyczny, tak zwaną raketę V2. Mimo to warto przez chwilę oddać się spekulacjom i pokusić o odczytanie *Komety* w kontekście postaci i wynalazków von Brauna, skupiając się na postawach moralnych, którym projekty twórcy V2 *implicitie* zaprzeczają. W roku 1946 niemiecki inżynier pracował nad konstrukcją dwuczłonowego pocisku naddźwiękowego z głowicą atomową, który nazwał „Kometą”. Dlatego zasadne wydaje się, aby dostrzeganą wielokrotnie u Schulza zdumiewającą przenikliwość w preczuciwaniu przyszłych wypadków<sup>5</sup> połączyć z moralnymi implikacjami działalności naukowej Wernhera von Brauna. Na tę osobliwość Schulzowskiej prozy można też spojrzeć w kontekście problematyki nurtującej Pynchona: autor *Tęczy Grawitacji* pisze wszak o lęku przed pociskami hipersonicznymi, nieustannie towarzyszącym ludzkiej egzystencji w epoce nowoczesności.

## Parabole

„Koniec zimy stał tego roku pod znakiem szczególnie pomyślnej koniunktury astronomicznej”<sup>6</sup> – tak rozpoczyna Schulz swoją *Kometę*, po czym przechodzi do opisu sytuacji, która przypomina wtargnięcie nowoczesności w senną atmosferę Drohobycza: „Epoka stała pod znakiem mechaniki i elektryczności, i cały rój wynalazków wysypał się na świat spod skrzydeł geniuszu ludzkiego”<sup>7</sup>. Elektryczne kontakty, dzwonki i przewodniki prądu budzą powszechną fascynację: niektórzy ze zdumieniem i niedowierzaniem doświadczają „tajemnie wibrującego życia, zamkniętego w obwodzie elektrycznym”<sup>8</sup>, większość jednak entuzjastycznie wita nową epokę i rychło przyswaja sobie jej wynalazki. Stąd też „niedługo trzeba było czekać, a miasto zaroilo się od welocypedów różnej wielkości i kształtu. [...] Kto przyznawał się do idei postępu, wyciągał konsekwencje i dosiadał welocypedu”<sup>9</sup>. Jak wynika z tekstów poetologicznych Schulza, owe znaki nowoczesności i postępu techn(ologicznego) to jednak „bynajmniej nie jakaś kulturowo w dziejach utwierdzona, historycznie przypieczętowana mitologia”<sup>10</sup>. Innymi słowy, przywołanie ich nie tyle odzwierciedla rzeczywistość historyczną w Drohobyczu u progu XX w., ile raczej stanowi akt symboliczny

5 Jak ujął to Daniel R. Schwarz, „kolejno następujące wydarzenia w groteskowy sposób ożywiały jego [Schulza] rozgorączkowaną wyobraźnię” (D.R. Schwarz, *Imagining the Holocaust*, New York 1999, s. 317–318).

6 OP, s. 333.

7 Ibidem, s. 336.

8 Ibidem, s. 338–339.

9 Ibidem, s. 337.

10 B. Schulz, *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”*, w: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 165.

rzządzający się własnymi prawami, gdzie słowa mają wartość same w sobie, mogą też odwrócić konwencjonalny związek między rzeczywistością a jej reprezentacją: „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa”<sup>11</sup> – pisze Schulz w *Mityzacji rzeczywistości*. W swojej twórczości pisarskiej autor *Komety* przyjmuje tę protokonstruktywistyczną zasadę za dobrą monetę, przeobrażając świat w słowo<sup>12</sup> – zamiast po prostu opisywać wiek elektryczności jako rzeczywistość historyczną. Dzięki swym cechom mitopoetyckim proza Schulza w niezwykle sposób wyraża z jednej strony fascynację epoką przedkulturową, gdy słowo „jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem”<sup>13</sup> współuczestniczącym w „mitologicznym idiomie”<sup>14</sup>, z drugiej zaś strony ujawnia *par excellence* modernistyczną świadomość tego, że znak jest wytworem kultury. W ten sposób Schulz potwierdza dominację mitycznej Natury nad postępową Kulturą, opisując tę pierwszą w niezwykle wyrafinowanych kategoriach kulturowych, które dają impuls do bezprecedensowych, fascynujących objawień. Słowo musi się stać „przewodnikiem nowych sensów”<sup>15</sup> – po to, by elektryzować w całkiem dosłownym znaczeniu: „Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają”<sup>16</sup>.

W *Komecie* przykładem tego typu działań są eksperymenty ojca – postaci mocniej niż inne zafrapowanej i zainspirowanej nowymi odkryciami oraz wynalazkami nowoczesności: „Nie człowiek włamywał się tu w laboratorium natury, ale natura wciągała go w swoje machinacje [...]. Natura chciała i sprawiała, człowiek był oscylującą strzałką, czółenkiem tkackiego warsztatu, strzelającym to tu, to tam wedle jej woli. Był on sam tylko składnikiem, częścią młotka Neefa”<sup>17</sup>. Skoro zaś słowa mogą przekształcać rzeczywistość, to świat, jaki odzwierciedlają, różni się od tego realnego diametralnie: słowa przekazują w nim fantasmagorie, w których „dzwonek elektryczny, oparty na zasadzie tzw. młotka Neefa”<sup>18</sup>, przejmuje antropomorficzne cechy wuja Edwarda<sup>19</sup>. Na tej samej

---

11 OP, s. 368.

12 Jak pisze John Updike we wstępie do amerykańskiego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, „Bruno Schulz był jednym z wielkich pisarzy, jednym z tych, którzy świat przekształcają w słowa” (J. Updike, *Introduction*, w: *The Fictions of Bruno Schulz. The Street of Crocodiles & Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, transl. C. Wieniewska, London 1988, s. 117).

13 OP, s. 368.

14 B. Schulz, *Exposé o „Sklepach cynamonowych”*, op. cit., s. 165.

15 OP, s. 368.

16 Ibidem.

17 Ibidem, s. 341.

18 Ibidem.

19 „Wuj Edward nie miał żadnych zastrzeżeń, aby dla dobra nauki dać się fizycznie zredukować do nagiej zasady młotka Neefa” (ibidem, s. 343). Poddany metamorfiozie, „gwałtował wniebogłosy przez wszystkie te jasne i puste pokoje” (ibidem, s. 315).

zasadzie mieszkańcy Drohobycza, zdezorientowani i „zagubieni w nieskończonych przestrzeniach”<sup>20</sup>, przekraczają owe granice i reguły takie, jak choćby prawo grawitacji, które inaczej przykułyby ich na dobre do zwyczajnej ziemskiej egzystencji: „Tak wędrowaliśmy przez niebo wyciągniętą bezładną tyralierą, [...] emigranci opuszczonego globu, pładrujący niezmierne mrowie gwiazd. Otworzyły się ostatnie bariery i bicykliści wjechali w czarną przestrzeń gwiezdną, stanąwszy dęba na swych welocypedach, trwali w nieruchomym locie w planetarnej próżni, otwierającej się coraz nowymi gwiazdozbiorami”<sup>21</sup>.

Ów fantasmagoryczny epizod wstąpienia cyklistów na firmament to reakcja na zbliżającą się kometa, grożącą uderzeniem w ziemię; badacze zidentyfikowali ją jako kometa Halleya, która faktycznie pojawiła się na niebie w roku 1910<sup>22</sup>. W opisie komety Schulz sięga po sformułowania analogiczne do tych, które uprzednio dotyczyły cyklistów: „Znowu otwierało się nad nami niebo ze swymi bezmiarami zasianymi pyłem gwiezdny. Na tym niebie pojawiał się już o wczesnej godzinie noc w noc ów fatalny bolida ukośnie przechylony, uwisły u wierzchołka swej paraboli, nieruchomo wymierzony w ziemię, polykający bez skutku tyle i tyle tysięcy mil na sekundę”<sup>23</sup>.

Poruszeni tym widokiem mieszkańcy miasteczka przygotowują się na „nieuchronną zaturę”<sup>24</sup> – wyczekiwaną jednak bynajmniej nie jako „od dawna przez proroków przepowiedziany, tragiczny finał”, lecz jako impuls wyzwalający niemal pogańską ekstazę, z jaką gawiedź wita nową (czy też dosłownie: nowoczesną) apokalipsę: „Była to po prostu niesłychana szansa, koniec świata najbardziej postępowy, wolnomyślicielski, na wysokości czasu stojący, po prostu zaszczytny i przynoszący zaszczyt Mądrości najwyższej”<sup>25</sup>.

Również w *Tęczy Grawitacji* Pynchona główny temat to zachłyśnięcie nowością i postępem techn(olog)icznym, pokazane jako przeciwwaga dla lęku przed spadającym obiektem o gigantycznej sile rażenia. W powieści amerykańskiego pisarza chodzi jednak nie o kometa, która nadlatuje skądś z kosmosu i grozi błękitnej planecie unicestwieniem, lecz o wynalazek techniczny: niemiecki pocisk raketowy zwany „Aggregat 4” lub V2 (od *Vergeltungswaffe*, ‘broń odwetowa’). Broń tę po raz pierwszy wystrzelił zespół inżynierów skupiony wokół Wernhera von Brauna i generała Waltera Dornbergera 3 października 1942 r.; od tamtej pory V2 uchodził za najnowocześniejszy pocisk balistyczny swoich czasów. Na bazie jego konstrukcji opracowywano później amerykańskie i radzieckie

<sup>20</sup> Ibidem, s. 348.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Zob. M.A. Nelson, *Bruno Schulz – parabola komety*, tłum. A. Olszowy, „Kresy” 1996, 27 (3), s. 121–127.

<sup>23</sup> OP, s. 351.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 347.

programy raketowe i plany lotów kosmicznych. Mimo uderzających podobieństw Schulzowski „bolida” i nazistowski pocisk V2 przedstawiony przez Pynchona różnią się od siebie zasadniczo: pierwszy to twór naturalny, drugi – produkt inżynierii i kultury technicznej. Oprócz destrukcyjnej siły, jaką przypisuje się obu tym obiektom, łączy je wygląd ich trajektorii, która ma kształt paraboli – figury geometrycznej regularnie powracającej na kartach *Tęczy Grawitacji*. Przykładowo, określenia kolejnych faz ruchu parabolicznego pojawiają się w podtytułach dwóch ostatnich fragmentów powieści, w których Pynchon opisuje lot osławionej rakiety 00000: specjalnej konstrukcji opartej na technologii pocisku V2, a zbudowanej po to, by wystrzelić w kosmos Gottfrieda, kochanka oficera SS Weissmanna. Fragment zatytułowany „WZLOT”<sup>26</sup> kończy się słowami: „Pierwsza gwiazda wisi między jego stopami. A teraz – SPADANIE”<sup>27</sup>. Największe znaczenie ma środkowa, najkrótsza faza ruchu po paraboli: jej punkt zwrotny, gdy rakietą osiąga maksymalną wysokość. Pynchon łączy ten moment z gwiazdą zawieszoną między stopami Gottfrieda. Na drugim końcu paraboli, jaką zakreśla sama powieść<sup>28</sup>, w pierwszym z jej 73 rozdziałów pojawia się „najnowsza i jak dotąd najtajniejsza niemiecka broń raketowa”<sup>29</sup>; wzlot pocisku kończy się w chwili, gdy następuje „odcięcie dopływu paliwa, koniec spalania, jak to się nazywa... *Brennschluss*”<sup>30</sup>. Zarówno na początku, jak i na ostatniej stronie powieści moment, kiedy ruch wzwyż przechodzi w spadanie, zasygnalizowano jednym krótkim słowem, wyróżnionym kursywą: „Pocisk, na wysokości sześćdziesięciu mil, pewnie osiąga teraz szczyt swej trajektorii... zaczyna spadać... t e r a z...”<sup>31</sup>.

W miarę przebiegu wydarzeń to właśnie ów szczytowy punkt parabolicznego lotu rakiety nabiera u Pynchona dodatkowej wagi, działając jak Schulzowski „przewodnik nowych sensów” i narzędzie przemiany. Zachodzi tu ona jednak nie tyle na płaszczyźnie językowo-semantycznej, ile w ten sposób, że Pynchon, przywołując obraz czubka paraboli, prezentuje klasyczny przykład operacji, którą Lance W. Ozier określa w tytule swojego artykułu jako „The Calculus of Transformation”<sup>32</sup>. Amerykański pisarz słynie ze swej wiedzy technicznej

26 TG, s. 596.

27 Ibidem, s. 597.

28 Badacze twórczości Pynchona wielokrotnie podkreślali podobieństwa strukturalne między budową jego powieści a właściwościami i parametrami rakiety. Zob. np. jedną z wczesnych prac na ten temat: L.C. Wolfley, *Repression's Rainbow: The Presence of Norman O. Brown in Pynchon's Big Novel*, „PMLA” 1977, 92 (5), s. 873–889.

29 TG, s. 12.

30 Ibidem.

31 Ibidem. W przekładzie polskim brak w tym miejscu wyróżnienia (przyp. tłum.).

32 L.W. Ozier, *The Calculus of Transformation: More Mathematical Imagery in „Gravity's Rainbow”*, „Twentieth Century Literature” 1975, 21 (2), s. 193–210. Chodzi tu o rachunek różniczkowy i całkowity, jednak polski ekwiwalent tego terminu nie obejmuje znaczenia ‘przemiany’ („transformation”), kluczowej w niniejszym artykule (przyp. tłum.).

i inżynierskiej oraz z zawiłych algebraicznych równań wypełniających karty jego książek. Nie dziwi zatem, gdy mniej więcej w połowie powieści pojawia się wzmianka o całce podwójnej – jednym z pojęć kluczowych dla obliczeń stosowanych w technice raketowej. Całkę podwójną oznacza się symbolem „ $\iint$ ”, który Pynchonowi kojarzy się z kształtem podziemnej fabryki raket V2 – tak zwanej *Mittelwerk* („Wyobraźmy sobie nieco wyszczuplone litery «SS». Litery te to dwa główne tunele, wydrążone na przeszło milę”<sup>33</sup>), oraz z wejściem do tuneli („Wlot do tunelu ma kształt paraboli. Piętno Alberta Speera [i] nowej architektury niemieckiej”<sup>34</sup>). Następnie, dając brawurowy popis erudycji, Pynchon łączy kształty i symbole architektoniczne z analizą algebraiczną: „[W] dynamicznej przestrzeni żywej Rakiety całka podwójna nabiera innego znaczenia. W tym wypadku całkować znaczy funkcjonować w takim tempie zmiany, że czas nie nadąza: zmiana jest unieruchomiona... «Metry na sekundę» scałkowane są w «metry». Poruszający się obiekt zamiera w przestrzeni, żeby stać się architekturą i bezczasowością. Nigdy nie była wystrzelona. Nigdy nie spadnie”<sup>35</sup>.

Matematycznie uzyskany efekt zamrożenia pojazdu w powietrzu (bądź w przestrzeni) oznacza równocześnie dwie rzeczy. Po pierwsze: parabola przestaje być figurą geometryczną, a staje się algebraiczną. Po drugie: eliminując czas, zachowuje się ideę paraboli (oraz jej wierzchołka, którego wyznaczenie stanowi *clou* całej kalkulacji), natomiast sekundy, podczas których rakieta wznosi się i opada, wylicza się poprzez podwójne całkowanie. Wskutek tych operacji szczyt paraboli jawi się jako moment poza układem fenomenologicznym, to jest strukturą, w której czas jest nieodzownym elementem rzeczywistości tak samo, jak wzlot i spadanie charakteryzują ruch rakiety, i gdzie w efekcie każdy historyczny wzlot zostanie przewyżczony przez Grawitację<sup>36</sup>. „Paradoksalna bezczasowość wewnątrz czasu”<sup>37</sup>, wywiedziona przez pisarza drogą analizy matematycznej, ma swój „punkt *Brennschlussu*” (pojęcie użyte tu, technicznie rzecz biorąc, nie całkiem precyzyjnie), stanowiący punkt „w przestrzeni, dokładnie umiejscowion[y] na niebie, jak ten, w którym musi dobiec końca spalanie; nigdy niewystrzelona, nigdy nie spadnie”<sup>38</sup>. Implikując ponadto „styk między jednym a drugim porządkiem rzeczy”<sup>39</sup>, wierzchołek paraboli jawi się tu jako matematyczny odpowiednik Schulzowskich słów przekształcających rzeczywistość; podobnie jak one, sugeruje on scenariusz odbiegający od powszechnie akceptowanych standardów percepcji, a nawet przekraczający ich granice.

---

33 TG, s. 243.

34 Ibidem, s. 242.

35 Ibidem, s. 244.

36 Por. ibidem, s. 596.

37 L.W. Ozier, *The Calculus of Transformation*, op. cit., s. 200.

38 TG, s. 245.

39 Ibidem.

Jak wspomniano, w *Komecie* słowa mające moc transformacji rzeczywistości to na przykład „bicykliści na swych welocypedach”. Schulz przeobraża zwykły świat, używając nazwy „bicykliści” do opisu najzupełniej fantastycznego, nierealistycznego „wjazdu w czarną przestrzeń gwiezdą”. Obserwacja ta pozwala sformułować pierwszy, roboczy wniosek: w literackich wizjach obu autorów – w matematycznym opisie Pynchona i fantasmagorycznym Schulza – rakietą, kometa i bicykle jawią się jako obiekty bez ruchu, „zamrożone” bądź zamarłe w locie. Określenie „nieruchomy lot” w opowiadaniu Schulza to wspólny mianownik ciał niebieskich i welocypedów, przy czym te ostatnie reprezentują, podobnie jak Pynchonowska rakietą, wynalazki techniczne i zdobycze współczesnej kultury, które opuszczają ziemię i wstępują na firmament. Ponadto symbolika paraboli – w szczególności jej wierzchołka – dopełnia obrazu triady: rakietą – bicykl – kometa, łącząc Schulzowską kometa z pociskiem V2: na niebie pojawia się „noc w noc ów fatalny bolida ukośnie przechylony, uwisły u wierzchołka swej paraboli”, wykonując „z matematyczną dokładnością swe dzienne pensum” zgodnie z owym „[wzorem] fatalny[m] ujęty[m] w fajkę wielokrotnej całki, z której po wstawieniu granic wynikała nasza nieuchronna zatrać”<sup>40</sup>.

## Jeźdźcy Rilkego

Pynchonowska rakietą w momencie *Brennschlussu*, kometa u szczytu trajektorii, cyklisci dosiadający welocypedów – figury te łączy jedna wspólna właściwość: bezruch. Cyklistów i rakiety można przy tym powiązać z motywem przemiany. Choć ujęcie tego zjawiska różni się u obu pisarzy (w Schulzowskiej fantasmagorii metamorfoza dokonuje się za sprawą słowa, u Pynchona – w wyniku obliczeń matematycznych), to samą koncepcję przemiany oraz symbolikę ilustrującą jej konsekwencje obaj czerpią z tego samego źródła: z poezji Rainera Marii Rilkego<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> OP, s. 351.

<sup>41</sup> Schulz w listach zachwycał się Rilke: „Cieszę się bardzo, że Pani okazała się dostępną dla Rilkego”, pisał do Anny Plockier w sierpniu 1940. „Z czasem, gdy Pani oswoi się z jego wierszami, otworzą się Pani światy piękna jeszcze bardziej skondensowanego. Oby Pani często doznawała takich objawień” (OP, s. 430). Lektura Rilkego zdaje się Schulzowi doświadczeniem porównywalnym z przebywaniem „w planetarnej próżni, otwierającej się coraz nowymi gwiazdozbiorami” (OP, s. 348) – co jasno wynika z listu do Romany Halpern z 30 września 1936: „Od czasu do czasu wchodzi na chwilę w jego świat trudny i natężony, pod wielokrotne sklepienia jego nieb i znów powracam do siebie” (OP, s. 425–426). Krytyczny ogląd Rilkeowskich inspiracji Schulza prezentuje m.in. Jan Zieliński (*Schulz a Rilke. Hipotetyczna próba rekonstrukcji lektury*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Matuszek, G. Ritz, Kraków 1999, s. 248–263). W wypadku Pynchona temat reminiscencji z Rilkego w *Tęczy Grawitacji* zbadano dość wnikliwie. Najbardziej wyczerpujące opracowanie przynosi obszerna monografia Charlesa Hohmanna *Thomas Pynchon's „Gravity's Rainbow”: A Study of Its Conceptual Structure and of Rilke's Influence* (New York 1986), oparta na założeniach poststrukturalizmu. Z kolei Dwight Eddins analizuje *Tęczę Grawitacji* pod kątem



Rilke wprost wiąże przemianę (*Wandlung*) z punktem zwrotnym (*wendender Punkt*) charakterystycznym dla krzywej parabolicznej. Ponadto, zgodnie z własnym rozumieniem przemiany jako stanu, w którym „gehenna” pospolitego świata zostaje ostatecznie „przezwyciężona”, Rilke wyraźnie kojarzy metamorfozę z niebem jako przestrzenią położoną poza granicami ziemskiej egzystencji i wymykającą się jej restrykcjom. Dlatego też sonet XII z drugiej części *Sonetów do Orfeusza* rozpoczyna się słowami:

„Pragnij metamorfozy. O, zachwyć się płomieniem,  
gdzie umyka ci rzecz, co się pyszni z przemiennej natury;  
ten kształtujący duch, trudzący się nad istnieniem,  
kocha jedynie punkt zwrotny we wzlocie figury”.<sup>42</sup>

Początek wiersza to jeden z niewielu cytatów przytoczonych w *Tęczy Grawitacji* dosłownie<sup>43</sup>. Pynchon uruchamia i przetwarza cały szereg tematów i toposów z sonetu Rilkego – takich jak wspomniane implikacje „metamorfozy” („(Ver-)Wandlung”) i „punktu zwrotnego” („wendender Punkt”). Inny przykład to przypadek geniuszu przezwyciężającego siłę grawitacji: „ów kształtujący duch” („jener entwerfende Geist”) Rilkego materializuje się w osobach konstruktorów rakiety, w szczególności Weissmanna: ten ostatni to „nowy typ wojskowego, po części człowiek interesu, po części naukowiec”<sup>44</sup>.

Jako wielbiciel poezji Rilkego, Weissmann usilnie zabiega o to, by doświadczyć Rilkowskiej metamorfozy, „odsłony i n n e g o p o r z ą d k u i s t n i e n i a”<sup>45</sup>, w którym śmierć jawi się jako część większego życia. Aby dostąpić tej przemiany, zmusza swój zespół do skonstruowania specjalnie wyposażonej rakiety V2, zwanej 00000. Potrzebna mu jest po to, aby wiosną 1945 roku wystrzelić młodego Gottfrieda w przestrzeń kosmiczną, aż do szczytu paraboli – do jej „punktu zwrotnego”, w którym następuje przemiana. Choć sam Weissmann ciałem pozostaje na ziemi, by nadzorować lot rakiety, bezwarunkowa miłość Gottfrieda pozwala mu duchem towarzyszyć młodzieńcowi w podróży ku śmierci i poza jej granice: „Chcę się

---

Rilkowskiego mistycyzmu orfickiego (D. Eddins, *The Gnostic Pynchon*, Bloomington 1990, s. 109–154, zwłaszcza 116–146). Z innych prac zob.: P. Jordal, *The Savage Flower. Reading Pynchon Reading Rilke*, w: *Blissful Bewilderment. Studies in the Fiction of Thomas Pynchon*, eds. A. Mangen, R. Gaasland, Oslo 2002, s. 103–123.

42 R.M. Rilke, *Sonetów do Orfeusza*, przełożył i wstępem poprzedził M. Jastrun, Kraków 1961, s. 64. W oryginale: „Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunckt; / jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, Frankfurt a.M. 1993, s. 702).

43 „«Pragnij metamorfozy – pisał Rilke. – O, zachwyć się płomieniem»” (TG, s. 84).

44 Ibidem, s. 322.

45 Ibidem, s. 197 (wyróżnienie w oryginale).

wydostać, wyrwać z tego koła zarażania i śmierci”, mówi kochankowi przed lotem. „Chcę być wchłonięty przez miłość: wchłonięty tak bardzo, żebyśmy ty i ja, i śmierć, i życie scalili się nierozdzielnie, w promienności tego, czym się staniemy...”<sup>46</sup>. Weissmannowi najwyraźniej udaje się zrealizować inspirowany Rilke plan, aby u szczytu parabolicznej trajektorii rakiety samemu doświadczyć metamorfozy.

Zestawienie beczasowego punktu w przestrzeni, wyprowadzonego drogą matematyczną, z Rilkeowską ideą przemiany wcielonej w postać Weissmanna – to specyficzna i radykalna interpretacja dzieła niemieckiego poety. Autor *Sonetów do Orfeusza* zdaje się służyć Pynchonowi jako intertekstualny *advocatus diaboli*: Weissmann (nad)używa postaci Rilkego i jego liryki „w drodze do osiągnięcia statusu nieludzkiego demona, który przekracza najodleglejsze krańce naturalnej egzystencji”<sup>47</sup>. Na uwagę zasługują też słowa narratora skierowane do Weissmanna: „Patrz wysoko, nie nisko”<sup>48</sup> – i w nich bowiem pobrzmiewają tony Rilkeowskie. Wiele lat wcześniej, na długo przed zerwaniem wszelkich więzi z ludźmi i z naturą, młody Weissmann niezwykle intensywnie doświadcza uroku poezji Rilkego i pod jej wpływem tęskni za przemianą. Podobny „młodym umarłym” z *X Elegii duinejskiej*<sup>49</sup>, „bierze w objęcia swą Skargę, ostatnią więź, ale zaraz wyrzeka się na zawsze jej szczątkowo ludzkiego dotyku i wspina się w samotności, w śmiertelnej samotności, na góry prastarego Cierpienia, nad głową niesamowicie obce gwiazdozbiory... «I jego krok nie oddzwoni ni razu z głuchego losu»”<sup>50</sup>. Przebywszy drogę od tęsknoty za przemianą do faktycznej metamorfozy, Weissmann radykalnie zmienia swoją pozycję. Nie jest już przywiązany do ziemi obserwatorem gwiazd, lecz staje się zjawiskiem na firmamencie (względnie tak jest postrzegany): pojawia się pod postacią nowej, skrajnie obcej konstelacji z jej własną wykładnią astrologiczną.

W *X Elegii duinejskiej* oraz w *Sonetach do Orfeusza* Rilke powołuje do życia nowy gwiazdozbiór. Sonet XI z pierwszej części *Sonetów...* rozpoczyna się wezwaniem: „Spójrz w niebo. Wśród gwiazdzistej smugi / jestże Jeździec?”<sup>51</sup>. Podobnie w elegii czytamy:

**46** Ibidem, s. 570.

**47** D. Eddins, *The Gnostic Pynchon*, op. cit., s. 144.

**48** TG, s. 589.

**49** R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1962, s. 46. W oryginale: „die jungen Toten” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 667).

**50** TG, s. 84. W wersji polskiej cytaty z Rilkego w przekładzie Mieczysława Jastruna, notabene przytoczony z błędem; powinien brzmieć: „I jego krok nie oddzwoni ni razu z głuchego lasu” – zob. R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, op. cit., s. 47 (przyp. tłum.).

**51** R.M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, op. cit., s. 31. W oryginale Rilke wyraźnie mówi o jeźdźcu dosiadającym wierzchowca: „Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild «Reiter»?/ Denn dies ist uns seltsam eingepägt: / dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter, / der ihn treibt und hält und den er trägt. // Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt, / diese sehnige Natur des Seins? / Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt. / Neue Weite. Und die zwei sind eins. // Aber sind sie's?

„A wyżej gwiazdy. Nowe. Gwiazdy Krainy Cierpienia.  
Powoli wymienia je Skarga: – Tu,  
Spójrzij: Jeździec, Pastorał, i obfity gwiazdozbiór  
zwany Wieńcem Owoców. A dalej w stronę bieguna:  
Kołyśka, Droga, Płonąca Księga, Lalka, Okno – [...]”<sup>52</sup>

Pynchon z kolei przywołuje Rilke'owskiego Jeźdźca jako symbol egzystencji ludzi urodzonych pod nieszczęśliwą gwiazdą, których opuszcza Weissmann, przenosząc się dzięki rakiecie w inny porządek istnienia. W *Tęczy Grawitacji* Tyrone Slothrop to bodaj najwyrazistsza postać spośród tych, którzy mają pozostać „na dole, wśród pominiętych”<sup>53</sup> (tj. adwersarzy „wybrańców”, takich jak Weissmann). Latem 1945 roku w Peenemünde – tam, gdzie von Braun i Dornberger z zespołem konstruowali historyczne rakiety V2 – Slothrop spogląda „ku niebu przepływającemu równomiernie, tak poźółkdemu, że słońce niechybnie kryje się gdzieś tuż za nim, a skrzydła pracujących wiatraków mogą być szprychami w rozpędzonych kołach: straszliwy Rowerzysta, Rowerzysta Tyrone'a Slothrop, jego dwie eksplozje hen w górze, niebiański cyklista...”<sup>54</sup>. Dla Slothrop'a obce zjawisko na niebie zaprzecza możliwości przemiany w sensie „spełnienia tęsknoty”; świadczy o tym kolejne zdanie: „Ale skąd, nawet To przemyka tylko przez płat mózgowy Slothrop'a i rozplywa się na powierzchni, zanika. Zatem tutaj czeka go kolejne zaniechanie... i podobnie dojrzewa odrzucenie...”<sup>55</sup>. Wydaje się, że to raczej sam Weissmann, przybrawszy postać Rilke'owskiego Jeźdźca – nowego gwiazdozbioru Krainy Cierpienia – materializuje się jako jeździec ujarzmiający Slothrop'a jak konia; tym samym zapowiada Slothropowi ucisk i terror, sobie zaś usurpuje prawo do ciemienia innych.

W wypadku Schulza interpretacja nawiązań do Rilke'owskiego Jeźdźca nie wymaga – na pierwszy rzut oka – szczególnej ekwilibrystyki lekturowej. Jak

---

Oder meinen beide / nicht den Weg, den sie zusammen tun? / Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 681–682).

Przyp. tłum.: Z polskich tłumaczy lepiej niż Jastrun oddaje to znaczenie Artur Sandauer: „W niebo spójrz! Czy nie ma znaku – Jeźdźca? / Któż dwugwiazdzia tego nie pamięta? / Dumny ziemi syn; i samodzierzca, / co na przemian pędzi go i pęta. // Nie jestże czymś na kształt końskich pęcin / dola nasza – to pędzona, to pętana? / Droga, zakręt. Gest nieznacznego pana. / Nowa dal. I obaj są zrośnięci. // Lecz czyż s ą zrośnięci? [...] / Dzieli przecież stajnia ich i łoże” (R.M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył A. Sandauer, Warszawa 1987, s. 221).

**52** R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, op. cit., s. 46. W oryginale: „Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands. / Langsam nennt sie die Klage: – Hier, / siehe: den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild / nennen sie: Frucht Kranz. Dann, weiter, dem Pol zu: / Wiege; Weg; Das Brennende Buch; Puppe; Fenster” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 669).

**53** TG, s. 429.

**54** Ibidem, s. 403.

**55** Ibidem.

wspomniano, w tym samym czasie, gdy Schulzowscy bicykliści zatrzymują się „w nieruchomym locie”, na niebie pojawiają się coraz to nowe konstelacje. U Rilkego nowy gwiazdozbiór to Jeździec, Schulz zaś pisze tak: „O, gwiazdna arena nocy, porysowana aż po najdalsze krańce przez ewolucje, spirale, arkany i pętle tych jazd elastycznych, o cykloidy i epicykloidy egzekwowane w natchnieniu po przekątniach nieba, gubiące drucziane szprychy, tracące obojętnie lśniące obręcze, dobiegające już nagie, już tylko na czystej idei bicyklicznej do mety świetlanej! Z tych dni wszak datuje się nowa konstelacja, trzynasty gwiazdozbiór przyjęty na zawsze w poczet Zodiaku, świetniejący odtąd na niebie naszych nocy: «Cyklista»”<sup>56</sup>.

W Schulzowskim nawiązaniu do Jeźdźca Rilkego brak obecnej w *Tęczy Grawitacji* aluzji do podziału na ciemężonych i ciemężycieli – również dlatego, że w opowiadaniu Schulza to nie jeździec, lecz kometa, naturalny „bolida” u szczytu swej trajektorii, może potencjalnie odegrać rolę nowej gwiazdy symbolizującej podbój, ucisk i niewolę. Natomiast cykliści w *Komecie* zwiastują „nową, szczęśliwą erę ludzkości – zbawienie przez bocykl”<sup>57</sup>, co na końcu zdaje się oznaczać wybawienie od grożącej zagładą komety. Schulz wyzwała cyklistów i kometę ze stanu bezruchu, w jaki ich uprzednio wprowadził, i przeobraża ich w rumaki galopujące po gwiazdnym torze wyścigowym: „Bolida pędził dzielnie, rwał z kopyta jak rumak ambitny, ażeby osiągnąć mety zawczasu. Moda sezonu [tzn. cyklista, B.A.-G.] biegła z nim razem. Przez czas jakiś leciał on u czoła epoki, której nadawał swój kształt i imię. Potem zrównały się te dwa dzielne bieguny i szły równolegle w wysilonym galopie, serca nasze były solidarnie wraz z nimi. Potem jednak moda wysunęła się z wolna naprzód o długość nosa, wyprzedziła niestrudzonego bolidę. Ten milimetr zdecydował o losie komety. Była już przesądzona, raz na zawsze zdystansowana. Już serca nasze biegły z modą, zostawiały z wolna w tyle świetnego bolidę, patrzyliśmy obojętnie, jak bladł, małał i stał w końcu zrezygnowany na horyzoncie, bokiem przechylony, biorąc już na próżno ostatni zakręt na swym zakrzywionym torze, daleki i błękitny, na zawsze nieszkodliwy. Odpadł bezsilnie w konkursie, siła aktualności wyczerpała się, nikt nie troszczył się o zdystansowanego. Pozostawiony sobie, wiądlł po cichu wśród powszechnej obojętności”<sup>58</sup>.

O ile (re-)interpretacja symboliki jeźdźca i konsekwencje jej użycia w *Tęczy Grawitacji* miały charakter prowokacyjny, o tyle w *Komecie* fantasmagoryczny wyścig w przestrzeni kosmicznej zdaje się nie do pogodzenia z szerszym kontekstem tematycznym elegii i sonetów Rilkego. U niemieckiego poety nie ma nigdzie sugestii, by gwiazdozbiór Jeźdźca uwikłany był w jakiegokolwiek relacje

---

56 OP, s. 349–350.

57 Ibidem, s. 338.

58 Ibidem, s. 353.

z innymi obiektami astralnymi, a już na pewno z żadnym nie rywalizuje. Abstrahując od swobody, z jaką Schulz nawiązuje do wymyślanego gwiazdozbioru Rilkego, to fakt, że mieszkańcom miasteczka ledwie udaje się uniknąć zagłady, ujawnia więcej niż samo tylko definitywne zwycięstwo kultury (reprezentowanej przez bicykl) nad naturą i jej destrukcyjną siłą symbolizowaną przez komety. Szczęśliwy finał starcia, jakie rozgrywa się na firmamencie, usuwa bowiem na plan dalszy fakt, iż mieszkańcy żywią zrazu osobliwą megalomańską nadzieję, że uda im się przywłaszczyć sobie nieuchronną apokalipsę i nadać jej rys sztuczności. W zbiorowym pragnieniu przypominającym Freudowski popęd śmierci ludzie wyrażają nadzieję, że katastrofie naturalnej zdołają przeciwstawić osiągnięcie kultury w postaci wynalazku techniki, co pozwoli potraktować kataklizm jako zdarzenie zaplanowane technicznie, a więc autodestrukcyjne: „był to raczej bicyklowo-cyrkowy, hopla-prestidigitatorski, wspaniale hokus-pokusowy i pouczająco eksperymentalny koniec świata – wśród aplauzu wszystkich duchów postępu”<sup>59</sup>. Funkcja przypisywana bicyklowi nie polega oczywiście na tym, by miał on zapobiec nieszczęściu przez rozpostarcie jakiejś tarczy chroniącej przed deszczem meteorytów; welocypedy raczej symbolizują (i uwypuklają) nadciągający kataklizm, w związku z czym nie tylko ścigają się z kometa, ale też faktycznie stanowią pod tym względem jej uzupełnienie. Z tych samych powodów mieszkańcy miasteczka stają się „bogatsi o jedno rozczarowanie”<sup>60</sup>, kiedy kometa traci swą „siłę aktualności”, a koniec świata zostaje udaremniiony za sprawą zbawczej interwencji bicykla.

Zbawienie owo stoi w sprzeczności z ludzkim myśleniem życzeniowym i pragnieniem śmierci, przychodzi bowiem pomimo z gruntu narcystycznych i autodestrukcyjnych skłonności ludzi. Sprzeczność tę Schulz likwiduje, sięgając po artystyczny chwyt, w którym ujawnia się refleksja nad *conditio humana* w epoce zaawansowanego postępu technicznego. Ów trick, który pozwala przechytrzyć cyklistę-samochwałę na firmamencie, polega – po pierwsze – na tym, by ekstazytyczne wloty fantazji ku gwiazdom ukazać jako senne majaki niewidzącego tłumu: „Lecąc tak ślepym torem, wytyczali [bicykliści – B.A.-G.] drogi i szlaki bezsennej kosmografii, w istocie zaś trwali w planetarnym letargu, czarni jak sadza, jak gdyby wsadzili głowę w lufcik od pieca, ostateczną metę i cel wszystkich tych ślepych lotów”<sup>61</sup>. Po drugie, Schulz przedstawia ojca jako *deus ex machina*, ostatecznie bowiem to jego mądrość okazuje się źródłem zbawienia za sprawą bicykla: „Podczas gdy gawiedź rozbiegła się w wielkiej nocy, gubiąc się wśród gwiazdnych blasków i fenomenów, ojciec pozostał cichaczem w domu. On jeden

---

59 Ibidem, s. 347.

60 Ibidem, s. 353.

61 Ibidem, s. 348.

znał tajne wyjście z tej matni, tylne kulisy kosmologii”<sup>62</sup>. W kolejnej przemianie fantastyczni jeźdźcy gromadzą się w przestrzeni kosmicznej, ojciec zaś pozostaje w domu, wsadza „po cichu głowę do lufcika od pieca”<sup>63</sup> i dostrzega, jak przez komin „wpadał nikły promyk gwiazdy i załamany jakby w szklach lunety, kiętkował światłem w ognisku, zaczynał się załążkiem w ciemnej retorcie komina”<sup>64</sup>. Tak oto rozpoczyna się proces rozwoju, wzrostu nadzorowanego przez ojca: zdumiewające połączenie wymiaru „teleskopowego” z „mikroskopowym”, gdzie narodziny nowej gwiazdy i uniwersalna kosmogonia zlewają się w jedno z filogenetyczno-historycznym rozwojem gatunku ludzkiego w ogólności, mieszkańców miasteczka w szczególności, a także z prenatalną ontogenezą jednostki. Widoczny równocześnie na niebie (przez lunetę) i wewnątrz pieca (przez mikroskop), akt zgubnej w skutkach kreacji obejmuje kolejno powstające i ewoluujące twory: obiekt o strukturze podobnej do sera, mózg ludzki pokryty drobnymi literkami, a na koniec – „wyraźnie przeświecające kontury embriona w charakterystycznie przekożiołkowanej pozycji, z piąstkami przy twarzy śpiącego na opak swój sen błogi w jasnej wodzie amnionu. W tej pozycji zostawił go ojciec”<sup>65</sup>. Jak wynika z ostatniego zdania, na embrionie kończą się demiurgiczne manipulacje ojca: udaremnia on ewolucję zarodka w kierunku *homo faber* zdolnego do autodestrukcji. Schulz zdaje się mówić, że alternatywą dla ludzkiego pędu ku samozagładzie uosabianej przez bicykl jest rezygnacja z postępu, co w konsekwencji – a zarazem ironicznie – uzasadniane jest zbawieniem przez tenże bicykl. A jednak paraboliczna opowieść Schulza zdaje się również sugerować potrzebę nadludzkiego wysiłku (lub, jak w tym wypadku, quasi-boskiej interwencji), aby wyrzeczenie to stało się faktem.

Nawiązując do Rilkeowskiego gwiazdozbioru Jeźdźca, zarówno Pynchon, jak i Schulz traktują go jako pretekst do dyskusji nad postępowaniem i nowoczesnością, nad technologią i jej praktycznym zastosowaniem. W tym celu obaj przekształcają figurę Jeźdźca z wierszy Rilkego w cyklisę. Podejmują więc i udobitniają wątek nowości – cechy, którą autor *Elegii duinejskich* przypisuje swojej wymyślonej konstelacji. Łączą ją ponadto z niebezpiecznymi dążeniami ludzi – motywowanymi jednostkowo, jak u Weissmanna, bądź zbiorowo, jak w wypadku mieszkańców miasteczka. Problematyka ta jest wspólnym mianownikiem narracji Schulza i Pynchona, przy czym obaj zajmują stanowisko inne niż sugerowane przez Rilkego. Niezależnie od podobieństwa intertekstualnych nawiązań, obaj pisarze wyciągają odmienne, a wręcz wykluczające się nawzajem wnioski w odniesieniu do Jeźdźca – gwiazdozbioru, który symbolizuje konsekwencje

---

62 Ibidem, s. 351.

63 Ibidem.

64 Ibidem, s. 352.

65 Ibidem, s. 353.

wspomnianych ludzkich dążeń. W *Tęczy Grawitacji* cyklista na firmamencie reprezentuje niepohamowane i, koniec końców, urzeczywistnione pragnienie Weissmanna, by poddać się osobistej metamorfozie z pomocą techniki rakietowej, co niesie fatalną zapowiedź tym wszystkim, którzy pozostali na ziemi. W *Komecie* gwiazdozbiór Cyklisty to pod wieloma względami dokładna odwrotność konfiguracji ukazanej przez Pynchona. U Schulza to masy ludzkie, w swym zagorzałym entuzjazmie podobne Weissmannowi, dążą do profanacji nowoczesnej wersji Rilkeowskiego Jeźdźca, rozmyślnie przekształcając ów nowy gwiazdozbiór w przeznaczoną dla samych siebie Slothropiańską Krainę Cierpienia. „Ulice Miasta Cierpienia”<sup>66</sup> (jak czytamy w *X Elegii* Rilkego) przeobrażają się w przyziemną scenię Drohobycza i innych miast: „W pismach ilustrowanych pojawiły się całostronicowe ryciny, antycypowane obrazy katastrofy w efektownych inscenizacjach. Widziano tam ludne miasta w nocnej panice pod niebem świecącym w sygnałach świetlnych i fenomenach”<sup>67</sup>. W *Komecie* apokalipsę w takim kształcie udaremnia zbawcza interwencja (za sprawą tej samej, ironicznie użytej figury jeźdźca), którą uruchamia, w akcie świadomej rezygnacji, ojciec: odpowiednik Pynchonowskiego Weissmanna w kategoriach wyższości i władzy, a zarazem jego całkowite przeciwieństwo pod względem poczucia odpowiedzialności moralnej.

Refleksja Schulza nad nowoczesnym „wierzchowcem” rodem z poezji Rilkego krąży wokół aspektów etycznych współczesnej nauki. Autor *Komety* umieszcza ją przy tym w kontekście, który niemal całkowicie wyklucza prawdopodobieństwo fenomenologiczne i rzeczywistość historyczną (godne uwagi wyjątki to scenaria Drohobycza i wspomniane pojawienie się komety Halleya w 1910 r. jako możliwy impuls do napisania tekstu). Pynchon z kolei najwyraźniej pomija kwestię moralnych implikacji postępu naukowego, radykalizując Rilkeowską ideę przemiany w postaci Weissmanna i jego fikcyjnej rakiety 00000. Z drugiej strony jego powieść otwarcie czerpie z realiów historycznych: pojawiają się w niej autentyczni poprzednicy Weissmanna i pierwowzory jego wynalazków. Kolejny podrozdział będzie poświęcony subtelnie krytycznej postawie Schulza wobec Rilkeowskiego Jeźdźca, po czym interpretację tę potwierdzą odwołania do faktów historycznych: osoby Wernhera von Brauna (który był jedną z inspiracji dla Pynchonowskiego Weissmanna) oraz rakiety V2 (prekursora rakiety 00000 z *Tęczy Grawitacji*).

Jeśli ponownie spróbujemy powiązać ze sobą figury jeźdźca, rakiety i komety – tym razem w kontekście niefikcyjnym, historycznym: zestawiając Schulza, Pynchona i ich intertekstualne odniesienia do Rilkego z wynalazkami Wernhera

66 Zob. R.M. Rilke, *Elegie duinejskie*, op. cit., s. 44. W oryginale: „Gassen der Leid-Stadt” (R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., s. 665).

67 OP, s. 347.

von Brauna – to nie unikniemy pytania o zasadność ich połączenia z prozą Schulza. Postacie jeźdźca i komety pełnią w opowiadaniu istotną funkcję, natomiast brak w nim jakiegokolwiek wzmianki o pociskach hipersonicznych. Niemniej jednak związek ten da się uzasadnić dwojako. Po pierwsze, można argumentować poniekąd okrężną drogą: przez powieść Pynchona, w której zestawienie jeźdźca i rakietę jako astrologiczno-historycznego *novum* da się potraktować jako *tertium comparationis* między „Schulzem” (jeźdźcem i kometa) a „von Braunem” (rakietą). Przykładowo, *Tęcza Grawitacji* przynosi „cyklistę” i krytykę, jaką sugeruje Schulz w swej fantasmagorii, w kontekst rzeczywistości historycznej. W poszczególnych rakietach V2 używanych przez nazistów różne momenty odcięcia paliwa tworzą tę samą konfigurację: „Dla każdej wyrzutni istnieje konkretny punkt Brennschlussu. Wciąż trwają, zawieszane w górze wszystkie co do jednego, konstelacja oczekująca, by nazwać dla niej trzynasty znak zodiaku...”<sup>68</sup>

Drugi sposób, by połączyć opowiadanie Schulza z badaniami von Brauna, polega na wykorzystaniu osobliwego zbiegu okoliczności: otóż jeden z projektów raketowych, nad którymi pracował Wernher von Braun po skonstruowaniu V2, nosił tę samą nazwę, co tytułowa „bohaterka” Schulza: Kometa.

### „Kometa” Wernhera von Brauna

Wernher von Braun realizował swoje plany naukowe z ogromnym uporem i wytrwałością, nie zważając na poglądy tych, dla których pracował (z przymusu bądź dobrowolnie): najpierw nazistów, a po II wojnie światowej – Stanów Zjednoczonych, których obywatelem został w 1955 roku.

Pragnąc spełnić oczekiwania amerykańskich decydentów i ekspertów od wojskowości, von Braun w roku 1946 rozpoczął prace nad rakietą nowego typu, to jest wyposażoną w głowicę jądrową. W niedatowanym dokumencie pod tytułem *Opis rakiet dalekiego zasięgu „Kometa”* von Braun pisze, że chodzi o „projekt rakiety o bardzo dalekim zasięgu, stanowiącej kombinację niemieckiej rakiety A4 (V2) z nowym urządzeniem, a nazwanej «Kometa»”<sup>69</sup>. Więcej szczegółów zawiera szkic z 12 kwietnia 1946: „po zakończeniu prac projektowych można stosować zarówno zwykłe materiały wybuchowe, jak i głowice atomowe”<sup>70</sup>. Uzbrojona w taki ładunek rakietą miała pokonać planowaną drogę w dwóch etapach: „Nowa rakietą dalekiego zasięgu ma konstrukcję dwuczłonową, przy

68 TG, s. 245.

69 W. von Braun, *Beschreibung der Fernrakete „Comet”*, archiwum Wernhera von Brauna przechowywane w amerykańskim Centrum Kosmiczno-Rakietowym (U.S. Space & Rocket Center) w miejscowości Huntsville. Dziękuję Rainerowi Eisfeldowi z Uniwersytetu w Osnabrücku za udostępnienie mi kopii tego dokumentu oraz innych materiałów archiwalnych.

70 W. von Braun, *Use of Atomic Warheads in Projected Missiles. Letter to Office Chief of Ordnance*, 12.04.1946, archiwum Wernhera von Brauna.



czym człon dolny to nieznacznie zmodyfikowana rakietą V2”. Punkt zwrotny przewidziany dla rakiet V2 „Kometę” miała osiągnąć w pierwszym etapie lotu. W tym momencie „w punkcie A trajektorii, po osiągnięciu wspomnianej prędkości, specjalny mechanizm odłącza górny człon (Kometę) od rakiet V2, która z tej wysokości spada pusta na ziemię; w razie potrzeby może się jeszcze w powietrzu rozpaść na małe fragmenty, aby zapobiec zniszczeniu. Natomiast jej górny człon wznosi się dalej do punktu B, na wysokość ok. 20 km, początkowo bez napędu. [...] W punkcie B następuje zapłon dwóch naddźwiękowych silników strumieniowych”<sup>71</sup>, które od tej pory napędzają „Kometę”: „Zapas paliwa wystarczy [...] na zasięg około 1000–2000 km w zależności od masy ładunku, która wynosi 500 lub 1000 kg (1110 lub 2220 funtów)”<sup>72</sup>.

Nowo powołany zespół pracujący nad V2 na poligonie White Sands wkrótce porzucił „Kometę” na rzecz badań nad górną atmosferą. Niemniej jednak udział Wernhera von Brauna w tym przedsięwzięciu pozwala dostrzec pewien rys jego osobowości, który nie ujawnia się ani w powieściowej fabule, ani w strategiach narracyjnych Pynchona: chodzi o bezkompromisową chęć wcielania postępu w życie, bez względu na dylematy moralne. Tę cechę von Brauna widać wyraźnie, jeśli zestawić powieść amerykańskiego pisarza z opowiadaniem Schulza. Straszliwa wizja komety grożącej unicestwieniem Ziemi ma swój odpowiednik – nie mniej przerażający, choć stworzony przez człowieka – w projektowanym pocisku atomowym o tej samej nazwie; różnica „naturalny vs. ludzki” sama w sobie ma znaczenie, jeśli porównać wysiłki von Brauna ze świadomą decyzją ojca z Schulzowskiej *Komety*, by powstrzymać się od forsowania postępu za wszelką cenę. Kontrast między von Braunem a ojcem uwidacznia się jednak szczególnie wyraźnie w obliczu faktu, że niemiecki inżynier usiłował zaangażować w projekt „Komety” innych wybitnych uczonych. Wspomniany wyżej opis dwuczłonowego pocisku nuklearnego to fragment zapytania, jakie von Braun wysłał na adres: „Los Alamos Laboratory, Dr. J.R. Oppenheimer”<sup>73</sup> na początku roku 1946. Adresat listu, amerykański fizyk Robert Oppenheimer, właśnie zrezygnował ze stanowiska dyrektora ośrodka w Los Alamos. Odmówił udziału w pracach nad bombą wodorową po tym, jak w 1943 roku w ramach tak zwanego Projektu Manhattan pod jego kierunkiem opracowano konstrukcję pierwszej amerykańskiej bomby atomowej. Jak widać, Oppenheimer w swoich decyzjach uwzględniał dokładnie te wątpliwości i rozterki, które von Braun ewidentnie

**71** W. von Braun, *Beschreibung der Fernrakete „Comet“*, op. cit.

**72** Ibidem.

**73** W. von Braun, *Briefentwurf an Los Alamos Laboratory, Dr. J.R. Oppenheimer*, archiwum Wernhera von Brauna. Ponownie dziękuję Rainerowi Eisfeldowi za udostępnienie mi kopii tego dokumentu. Niemiecki nagłówek listu został przekreślony, dodano zaś odręczny dopisek „TAJNE” („SECRET”).



definitywnie sprawią, że inne z wieczornych życzeń Slothrop'a okaże się niemożliwe do spełnienia: „Żeby ten dzisiejszy spokój przetrwał do jutra, gdy się obudzę”<sup>79</sup>. Zamiast tego noc szykuje dla niego i innych nowe, potworne zagrożenie: takie, które w pełni uzasadnia obawę, z jaką ludzie będą odtąd spoglądać w górę; takie, które von Braun w 1946 roku chciał „udoskonalić”, łącząc własne doświadczenie w konstruowaniu V2 z wiedzą Oppenheimera dotyczącą bomby atomowej; takie wreszcie, które proza Brunona Schulza zdaje się przewidywać z niepokojącą precyzją.

*Z języka angielskiego przełożyła Katarzyna Lukas*



później („około połowy sierpnia”, jak pisze Weisenburger), choć epizody te dzieli w książce około 140 stron (zob. S. Weisenburger, *Gravity's Rainbow Companion*, Athens 1988, s. 236 i 282).

**79** TG, s. 437.