

■ ■ ■
***Stanisław
Lem***
***pisarz
myśliciel
człowiek***

pod redakcją
Jerzego Jarzębskiego
i Andrzeja Sulikowskiego



Spis treści

Narodziny lemologii — Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski	5
Małgorzata Szpakowska, <i>Schopenhauerowska antropologia Stanisława Lema</i>	8
Andrzej Stoff, <i>Struktura myśli — ekspresja obrazu. O warunkach ekspozycji idei w twórczości Stanisława Lema</i>	22
Andreas Ohme, <i>Fantastyka — science fiction — utopia. Próba rozgraniczenia definicji (na przykładzie wybranych tekstów Stanisława Lema)</i> (z jęz. niem. przełożyła Elżbieta Kalinowska)	33
Lidia Wiśniewska, <i>Świat Lema między paradygmatami</i>	53
Jakub Z. Lichański, <i>Stanisław Lem — filozof i pisarz. Dyskusja z lemologami</i>	76
Jerzy Jarzębski, <i>Naturalne, sztuczne i dziura w kosmosie</i>	90
Maciej Michalski, <i>Egzystencjalny wymiar twórczości Stanisława Lema</i>	105
Przemysław Czapliński, <i>Stanisław Lem — spirala pesymizmu</i>	120
Piotr Krywak, <i>Problematyka miłosna w twórczości Stanisława Lema</i>	142
Andrzej Sulikowski, <i>Stanisław Lem a myślenie teologiczne</i>	160
Barbara Zielińska, <i>Oskarżenie bez oskarżonego. Pytania teodycei w twórczości Stanisława Lema</i>	171
Iwona Pięta, <i>Mimetyzm w obrazowaniu a literatura fantastyczno-naukowa na przykładzie prozy Stanisława Lema</i>	188
Mariusz Maciej Leś, <i>Możliwe światy Stanisława Lema</i>	207
István Csicsery-Ronay, Jr., <i>Obcy u Lema</i> (z jęz. ang. przełożyła Ewa Elżbieta Nowakowska)	217
Maciej Dajnowski, <i>Z problemów Lemowskiej groteski. O ogólnej natarczywości smoków prawdopodobieństwa</i>	230
Bernard Korzeniewski, <i>Hybryda światów</i>	243

Małgorzata Glasenapp, <i>Femina astralis — kobiecość w powieściach fantastycznonaukowych Stanisława Lema</i>	256
Ulrike Jekutsch, <i>Płeć maszyny. Różnice płci w opowiadaniach Stanisława Lema „Rozprawa” i „Maska”</i> (z jęz. niem. przełożyła Elżbieta Kalinowska)	276
Michael Düring, <i>Ijon Tichy — nowoczesnym Guliwerem? „Dzienniki gwiazdowe” Stanisława Lema i „Podróże Guliwera” Jonathana Swifta</i> (z jęz. niem. przełożyła Elżbieta Kalinowska)	296
Christian Prunitsch, <i>Wyznaczniki cykliczności w „Dziennikach gwiazdowych” Stanisława Lema</i> (z jęz. niem. przełożyła Elżbieta Kalinowska)	316
Piotr Michałowski, <i>Babel XXI wieku. Biblioteka Stanisława Lema i Jorge Luisa Borgesa</i>	332
Jan Zieliński, <i>Ślady lektury Rilkego w twórczości Lema</i>	353
Ewa Szczepkowska, <i>Gra z autobiografią w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema</i>	363
Marcin Wołk, <i>Interteksty „Pamiętnika znalezionej w wannie” Aleksander Fiut, Sarmata w wehikule czasu (Stanisław Lem jako czytelnik)</i>	400
Wojciech Kudyba, <i>Lem — felietonista</i>	412
Wykaz skrótów	428
Indeks nazwisk	430

Marcin Wołk

Interteksty *Pamiętnika znalezione w wannie*

1

Wnikliwi czytelnicy *Pamiętnika znalezione w wannie* już dawno dostrzegli jego liczne powinowactwa literackie. W pierwszych recenzjach powieści zwracano uwagę na jej związki z *Procesem* Kafki, z *Ferdydurke* i *Trans-Atlantykiem* Gombrowicza, a także z utworami Witkacego¹. W późniejszej, dojrzałej fazie lemologii sygnalizowano pokrewieństwa z opowiadaniem Schulza i Mrożka, *Balkonem* Geneta, *Urzędem Brezy*, *Rękopisem znalezionym w Saragossie* Potockiego, „labiryntowymi” tekstami Borgesa, *Rokiem 1984* Orwella, *Zamkiem* Kafki, Gombrowiczowskim *Kosmosem*². Sam pisarz (wcześniej zresztą niż jego znawcy) wskazał na analogie *Pamiętnika* z prozą Borgesa, a także z *Człowiekiem, który był Czwartkiem* Chestertona, wspominał również o inspiracji, jaką stanowiły dla niego „szpiegowskie pamiętniki” (FF-2, 390–392).

Imponująca jest ta lista odniesień, a przecież można by ją jeszcze wydłużyć. Bo w *Pamiętniku* pobrzmiewają echa Gogolowskiego *Rewizora* (bohater kilkakrotnie zostaje wzięty za kogoś, kto działając „z wysokiego rozkazu”, przeprowadza „superrewizję” poszczególnych wydziałów Gmachu; PW 47–47, 51–56) oraz Czechowow-

skich monologów³, widać zapożyczenia z 451° *Fahrenheita* Raya Bradbury’ego („papyroliza” jako zuniwersalizowana i zobiektywizowana forma masowego palenia książek), przytoczenia z Szekspira (oprócz słynnej sceny „rozłamywania” urywka *Romea i Julii* jest jeszcze kryptocytat z *Hamleta* — nie rozszyfrowany notabene przez tłumaczy *Pamiętnika* na angielski: „Biada podrzędnym istotom, gdy wejdą pomiędzy ostrza potężnych szermierzy, uważasz? — zacytował”, PW 2014), mamy cytaty i parafrazy Mickiewiczowskie („imię ich milion”, PW 39; „Hulaj dusza! Hejże hola!”), PW 180; a także „klucznik”, np. PW 180), nawiązania do Biblii (np. „pustelnia” — odpowiednik jaskini Odollam; plafon w łazience przedstawiający scenę z Raju; parodie stylu biblijnego) i mitologii (rozważania o „hellenistycie”, PW 187), wreszcie trawestacje popularnych pieśni i piosenek (np. „Maszerują szpiedzy, maaa-szeeee-ru-uują!”), PW 180, czy „Hej, na moście Varola...”, PW 193) oraz aforyzmów i powiedzonek („la maison — c’est moi”, PW 199; „Co gmasze, to nasze!”), PW 191). Osobną grupę stanowią różne — posłużmy się określeniem Ryszarda Nycza — „filozofemy”, narzucające się przynajmniej dzisiejszemu czytelnikowi powieści skojarzenia z Cassirerowskim „*animal symbolicum*”⁵, „nieskończoną semiozą” i „ostatecznym interpretantem” Peirce’a, „szyframi transcendencji” Jaspersa, „Ja i Ty” Buber’a, „filozofią twarzy” Lévinasa...

Mapę rzeczywistych lub pozornych związków *Pamiętnika* z innymi tekstami można by zapewne jeszcze znacznie rozszerzyć i uszczegółowić. Tylko — czy warto? Czy katalogowanie aluzji, cytatów i reminiscencji może wnieść coś nowego do odczytania dzieła?

³ „O! Młodości moja! Święte dzieciństwo moje i ty, domu ojczystych stron! Gdzież wy! Gdzież ja, dawny, pradawny... Gdzie rączki moje małeńkie, z paluszkami różowiotkimi, maciupenkimi, z paznokietkami słodkimi... Ani jeden nie został mi! Ani jeden...” (PW 182). Wydaje się, że jest to niedokładny, „syntetyczny” cytat kilku kwestii Raniewskiej z I i IV aktu *Wiśniowego sadu*: „O, moje dzieciństwo, o, niewinności moja! [...] O, mój sadzie! [...] Gdyby zrzucić z serca i z ramion ciężki kamień, gdyby zapomnieć o przeszłości!”, „Och, mój drogi, mój wypieszczony, cudny sadzie!... Życie moje, młodości moja, szczęście moje, żegnajcie!... Żegnajcie!...” (A. Czechow, *Utwory dramatyczne*, tłum. A. Sandauer, t. 2, Warszawa 1953, s. 129–130, 190).

⁴ Por. S. Lem, *Memoirs Found in a Bathtub*, trans. by M. Kandel and Ch. Rose, San Diego–New York–London 1986, s. 160.

⁵ Koncepcję Cassirera przywołał w swojej interpretacji *Pamiętnika* J. Jarzębski (*Racjonalista i zmysły*, s. 95).

¹ Zob. J. Siewierski, *Fantastyka, groteska i satyra*, „Nowe Książki” 1961, nr 21; W. Maciąg, *O wyobraźni inżynierskiej*, „Twórczość” 1961, nr 12; J. Goślicki, *Józio zaszyfrowany, czyli o nowej powieści Stanisława Lema*, „Życie Literackie” 1962, nr 2; S. Lichański, *W pomrokach wiedzy*, „Więź” 1962, nr 2.

² J. Jarzębski, *Racjonalista i zmysły. O twórczości literackiej Stanisława Lema*, „Ruch Literacki” 1977, z. 2, s. 95–96; tenże, *Science fiction a polityka (wersja Stanisława Lema)* [w:] *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 161; tenże, *Świat jako szyfr*, posłowie do: S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Warszawa 1997, s. 248; M. Szpakowska, *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, Warszawa 1996, s. 173.

Badacze twórczości Lema zdają się w tej kwestii zajmować stanowisko sceptyczne. Właśnie „zdają się”, ponieważ literaturoznawcze wypowiedzi na temat intertekstualności powieści charakteryzuje pewna niejednoznaczność. Jerzy Jarzębski na przykład wylicza, o kim przy okazji *Pamiętnika* pisano, dodaje, że „równie dobrze można mówić” o innych twórcach i dziełach, wymienia je (to on wskazał większość wspomnianych w pierwszym akapicie intertekstów utworu) — i podsumowuje: „Powieść Lema wpisana jest w rozległą tradycję literatury opiewającej kondycję człowieka uwikłanego w instytucje, w kulturę, w międzyludzką grę, pragnącego przejrzeć je na wskroś, dotrzeć do uniwersalnej prawdy o sobie i świecie”⁶. Zatem istotniejsze niż aluzje do pojedynczych tekstów jest włączenie *Pamiętnika* w zbiór dzieł o pewnych własnościach wspólnych. To on narzuca (bądź sugeruje) interpretację — właśnie dzięki owym wspólnym cechom utworów, a nie ich rysom jednostkowym.

Z kolei Andrzej Stoff zauważa, iż mnogości odwołań do konkretnych tekstów towarzyszy w *Pamiętniku* „wykorzystanie przez autora wielu konwencji literackich różnego rzędu, od gatunkowych po stylistyczne”, i dodaje: „Sytuację jeszcze bardziej komplikuje fakt, że wszystkie te nawiązania nie dokonują się nigdy w konwencji serio, raczej *à rebours*”. W wynajdywaniu przez krytykę „czcigodnych antenatów” powieści dostrzega badacz przede wszystkim „chwyt nobilitacji” i zachęca, by „przewyciężyć nawyk [...] doszukiwania się literackich pokrewieństw”⁷ i zająć się raczej wnikliwszą lekturą powieści. Jednak w późniejszym o kilka lat artykule ten sam autor pisze o *Pamiętniku*: „Ważną przesłanką wartości utworu, poza immanentnymi właściwościami jego poetyki, jest — wyjątkowa w tym natężeniu u Lema — korespondencja powieści z wybitnymi utworami literatury współczesnej: światowej i polskiej. W ten sposób utwór sytuuje się na tle kontekstu literackiego, bardzo ważnego dla formułowanych w nim znaczeń, a niewystarczająco ustalonego i uwzględnianego w dotychczasowych interpretacjach”⁸.

⁶ J. Jarzębski, *Racjonalista i zmysły*, s. 95, 96. Jeśli nie podano inaczej, podkreślenia pochodzą od autora cytowanego tekstu.

⁷ A. Stoff, *Powieści fantastycznonaukowe Stanisława Lema*, Warszawa–Poznań–Toruń 1983, s. 124.

⁸ A. Stoff, *Świat ze słów. (O „Pamiętniku znalezionym w wannie” Stanisława Lema)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Toruń 1989, s. 123.

Z przedstawionego wyżej miniprzeglądu stanu badań nad intertekstualnością powieści Lema widać, że podstawowa trudność tkwi we wskazaniu interpretanta, czyli „zespołu czynników, który określa w nowym kontekście stosunek do tekstu przejętego”⁹. Jak pisał Nycz, „o tym, że są jakieś relacje intertekstualne, decyduje istnienie ich wykładników tekstowych w badanym utworze; o tym, czym są — interpretant, wyprowadzony z cech kontekstowych”¹⁰. Wszyscy zgadzają się, że *Pamiętnik znaleziony w wannie* wchodzi w jakieś relacje intertekstualne, i dostrzegają tekstowe wykładniki przynajmniej najważniejszych z owych relacji. Nieoczywista jest tylko ich funkcja czy, ogólniej, zasada funkcjonowania w powieści.

W dalszej części pracy spróbuję uporządkować wymienione na początku odniesienia międzytekstowe, uwzględniając stopień ich jawności, sposób przywołania wzorca, status semantyczny oraz rolę w utworze.

2

Łatwo zauważyć, że wśród zaproponowanych przeze mnie uzupełnień na mapie literackich związków *Pamiętnika* większość stanowią te, które pojawiają się tylko w wypowiedziach postaci różnych od narratora. Są to cytaty lub parafrazy tekstów klasycznych (mitów greckich, Biblii, Szekspira, Mickiewicza, Czechowa) albo należących do kanonu kultury popularnej czy po prostu potocznych — piosenek, porzekadeł, pijackich „toastów” itp. Ze względu na kontekst lub komiczną deformację nawiązania te noszą z reguły cechy burleski, persyflażu czy parodii.

Ogromna większość owych parodystycznych wzmianek pojawia się w jednym tylko rozdziale powieści, opowiadającym o pijatycie bohatera z „gmachowcami” (rozdz. XI). Występujące tu nawiązania do „tekstosfery codzienności” — powiedzonka, przysłówki i sen-

⁹ M. Głowiński, *O intertekstualności [w:] Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 105. Zob. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. K. i J. Falićy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.

¹⁰ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy [w:] Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Warszawa 1995, s. 62.

tencje — podkreślają paradoksalną „naturalność” i pełnię rzeczywistości powieściowej, w której „odnajdujemy stopniowo wszystkie wymiary życia dostępne w świecie realnym”¹¹. Wypowiedzi parodiujące zarówno teksty potoczne, jak i klasykę mają oczywiście także charakter czysto zabawowy. Jednak ich podstawową funkcją wydaje się coś innego. Nagromadzenie w stosunkowo krótkim fragmencie mnóstwa mniej lub bardziej czytelnych aluzji oraz podobny kierunek przekształceń tekstów źródłowych buduje, wraz z zabiegami czysto lingwistycznymi, obraz świata, którego „gramatykę” — jak pisze Stoff — stanowi „reguła totalnego kamuflażu językowego i zasada bezwzględnej podejrzliwości wobec słowa”¹². Rozdział XI jest pouczającą lekcją na temat istoty Gmachu, w którym wszystko traktuje się jako zaszyfrowany przekaz podejrzanych treści („dywersyjny bełkot”, PW 81) lub wykład niekonwencjonalnych metod wywiadowczych. Prowadzi się tam postępowanie „przeciw Panu, temu, co w sześć dni... a w siódmym odsapnął...” (PW 195), małżeństwo definiuje jako „najmniejszą komórkę szpiegowską” (PW 182), a w mitologii widzi kopalnię takich użytecznych pomysłów, jak „koń trojański, który dał początek kryptohippice”, „syren kamuflaż muzyczny”, „łabędź agenturalny Zeusa” (PW 187).

Można chyba powiedzieć, że na omawianą grupę odwołań składają się „aluzje puste” — w znaczeniu, jakie nadał temu określeniu Włodzimierz Bolecki. Nie aktualizują one macierzystego kontekstu cytatu bądź aktualizują go tylko w minimalnym stopniu, a ich funkcja semantyczna realizuje się nie w przestrzeni międzytekstowej, lecz wewnątrz tekstu¹³. Z tego też powodu zupełnie zrozumiałe jest, dlaczego krytycy i badacze sygnalizujący literackie powiązania *Pamiętnika znalezione w wannie* nie wspominali o Szekspirze czy Mickiewiczu. Interesowały ich prawdopodobnie aluzje literackie w sensie ścisłym, o których mówić można dopiero wtedy, gdy „dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym

¹¹ A. Stoff, *Świat ze słów*, s. 138.

¹² Tamże, s. 129. Na temat językowych środków kreowania rzeczywistości w powieści Lema — tamże.

¹³ Zob. W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty [w:] Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, wyd. 2, zmienione, Warszawa 1998, s. 25–26, 30–31.

stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści”¹⁴.

Do kolejnej grupy odwołań należałoby zaliczyć fragmenty „rewizorowskie”, a także — z zastrzeżeniami, o których za chwilę — pomysł „papyrolizy”, pożyczony, moim zdaniem, od Bradbury’ego (choć przecież występujący w innej postaci i u Borgesa, by nie wspomnieć o praktycznych realizacjach znanych z historii). Za Gogolem Lem „powtarza” nie tylko wtedy, gdy bohater *Pamiętnika*, bez dania powodu, zostaje przez przerażonych urzędników uznany za nasłanego „z góry” rewizora, a potem stopniowo wchodzi w rolę „wizytatora na inspekcji” (PW 54). Gogolowska (jeśli nie z litery, to z ducha) jest także scena wyróżnienia przez głównodowodzącego rzekomą Misję, przydział zadania specjalnego wynika tu bowiem wyłącznie z biurokratycznych nawyków dowódcy, nie umiającego sobie poradzić z nietypową sytuacją. Oba momenty obnażają mechanizm działania Gmachu jako urzędu, w którym człowiek zostaje zredukowany do pełnionej (czy narzuconej przez sytuację) funkcji, indywidualne decyzje zastępowane są przez procedurę bądź rutynę, głównym zaś motywem ludzkich zachowań okazuje się strach przed „zwierzchnością”.

I w tym wypadku, tak jak w omawianych poprzednio, trudno mówić o ściśle aluzyjnym nawiązaniu do dzieła z przeszłości. *Rewizor* zostaje przywołany mniej jako konkretny tekst, bardziej zaś jako przysłowiowa, niemal paradygmatyczna ilustracja systemu urzędniczego. Innymi słowy, powieść odsyła nie do utworu rosyjskiego dramaturga, lecz do odpowiadającej mu i przezeń współkształtowanej kliszy myślowej, do stereotypu, dla którego tytuł sztuki Gogola jest jednym z haseł wywoławczych.

Podobnie, na pierwszy rzut oka, wygląda sprawa „papyrolizy” i Bradbury’ego. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z częstym u Lema wariantem „*non plus ultra*” typowego pomysłu science fiction¹⁵ — tym razem jest to pociągnięta do ostateczności, a przez to

¹⁴ K. Górski, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia [w:] Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*, Lublin 1984, s. 175–176.

¹⁵ M. Springer, *Rozległość i różnorodność fantastycznego stylu. Pisarz Stanisław Lem*, tłum. R. Wojnakowski [w:] *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 35. Przytoczona charakterystyka dotyczy „oceanu” w *Solaris*.

komiczna, realizacja jednego ze schematów konstrukcyjnych katastroficznego, antyutopijnego nurtu fantastyki naukowej. Taką właśnie interpretację podobieństwa konceptów obu powieści potwierdza ją (występujące w tym samym *Wstępie*, w którym mówi się o pladze rozpadu papieru) parodystyczne nawiązania do obiegowych motywów s.f. (latające talerze, podróże w czasie, niszczący czynnik przywleczony z kosmosu). *451° Fahrenheit* byłoby tu zatem synekdochą powieści science fiction w ogóle, służyłoby za umowny odsyłacz, pozwalający uruchomić mechanizm parodii gatunku.

Sytuacja skomplikuje się, gdy przypomnimy sobie, że niszczenie książek w powieści amerykańskiego autora nie jest tylko efektywnym pomysłem fabularnym czy pretekstem dostarczającym motywacji wyczynom bohatera: „W *451° Fahrenheit* to nie palenie książek niepokoi Bradbury’ego, ale palenie «Książ» — abstrakcji książek. Lista tytułów wrzucanych do ognia rozwija się niczym litania, a nawet recytowanie ich spisów treści wygląda jak akt rytualny”¹⁶.

Znaleźliśmy się niespodziewanie blisko biblioteki, Borgesa i... Lema z jego antologiczno-encyklopedycznymi skłonnościami¹⁷. Jeżeli zajrzemy jeszcze do *Fantastyki i futurologii*, znajdziemy, obok dość powściągliwych pochwał, polemikę — a więc dialog — z „naiwną dystopią” Bradbury’ego, który „nie rozumie, że od rządów złych ludzi daleko gorsze są takie, które książek nie każą palić, jako że utraciły te książki w świadomości społecznej wszelką wartość. [...] Zagładzie definitywnej ulega kultura wówczas, kiedy ślady pamięci o niej znikają ze społecznej świadomości, ponieważ zastosowane w tym celu metody socjotechniczne działały dość długo i skutecznie” (FF-2, 457–458).

Owa polemika daje się odczytać nie tylko jako świadectwo poglądów pisarza na temat dorobku kolegi po piórze czy zagrożeń stojących przed współczesną cywilizacją, lecz także jako „metatekstowy interpretant” (termin Nycza) stosunku *Pamiętnika znalezione w wannie* do *451° Fahrenheit*. Uwypukla ona bowiem fakt,

¹⁶ J. Gunn, *Kroniki Bradbury’ego*, tłum. A. Kaska [w:] *Droga do science fiction*, t. 3: *Od Heinleina do dzisiaj*, cz. 1, wybór, przedmowa i tło historyczne J. Gunn, Warszawa 1987, s. 105.

¹⁷ Również sam Bradbury z upodobaniem uprawia gry intertekstualne — na ten temat zob. np. A. Stoff, *Aluzja literacka jako podstawa nowego utworu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Toruń 1979, s. 112–115.

że również powieść Lema przedstawia wizję zagłady kultury. Zagłady spowodowanej nie tyle „papyrolizą” — która stanowiłaby odpowiednik palenia książek przez „złych ludzi” — co właśnie zanikiem wartości owych książek w społecznej świadomości. Przyczyną tej dewaluacji nie są tu wszakże socjotechniczne machinacje, o jakich pisał autor w *Fantastyce i futurologii*. Zasadnicza część utworu, *Zapiski człowieka neogenu*, opowiada o rzeczywistości, w której do inflacji sensu doprowadził, paradoksalnie, jego nadmiar, o „świecie, w którym wszystko jest intencjonalne, znaczące, a zarazem każdy element czy zdarzenie ugina się pod tych — sprzecznych — sensów nawałą”¹⁸, o świecie zatem, w którym nie ma nic prócz książek.

Wyprzedzając dalsze ustalenia, powiedzmy, że w tworzeniu sugestywnego obrazu owej samozagłady kultury niebagatelną rolę odgrywa sposób posługiwania się przez Lema intertekstualnością. Analizowany przykład dostarcza pierwszej istotnej wskazówki na ten temat. Dany intertekst można interpretować wielorako, w tym wypadku — jako element ludycznej parodii (nie wpływającej bezpośrednio na odczytanie filozoficznego sensu utworu) bądź jako przejaw intertekstualności wprawdzie „fakultatywnej” — a więc nie wyznaczanej obligatoryjnie przez tekst, ale zgodnej z jego wykładnią lub nawet ją wzbogacającej¹⁹. Ów „intertekst” może oczywiście zostać w ogóle nie zauważony (tak było z Bradburym w dotychczasowych wypowiedziach na temat *Pamiętnika*), jak również — po rozważeniu — odrzucony jako nierelevantny (tak, być może, stanie się w przyszłości).

3

Nawiązania do Gogola i do Bradbury’ego, oprócz faktu, że oba zdają się odsyłać zarówno do konkretnych tekstów, jak do pewnych fenomenów ponadindywidualnych, łączy i to, że nie wyczerpując się

¹⁸ J. Jarzębski, *Świat jako szyfr*, s. 248–249.

¹⁹ O podobnym przypadku pisał R. Nycz (*Intertekstualność i jej zakresy*, s. 65): „Taki intertekst, mający swój wykładnik dopiero w metatekstowym interpretancie, może być [...] następnie [tj. po dostrzeżeniu i odczytaniu — M.W.] zasadnie potraktowany jako współczynnik semantycznej organizacji utworu. Jego związanie z tekstem, jakkolwiek pośrednie, jest jednak wyraźne, empirycznie sprawdzalne, a także istotnie współkształtujące globalny sens utworu”.

na płaszczyźnie językowej, modelują świat przedstawiony utworu, mają więc (w odróżnieniu od cytatów i trawestacji omówionych wcześniej) charakter kompozycyjny. Podobnie jest z odwołaniami, którymi zajmę się teraz. Chodzi o wielkich „przodków” *Pamiętnika znalezione w wannie*: dzieła Kafki, Gombrowicza i Borgesa, do których chciałbym dodać również *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Podkreślam powszechnie akceptowaną wielkość przywołanych twórców, ponieważ w istotny sposób komplikuje ona interpretację dostrzegalnych w powieści Lema podobieństw do ich dzieł. Zbieżności te mianowicie łatwo uznać za świadectwo wpływu czwórki gigantów na autora.

Za użyciem tak niemodnej kategorii metodologicznej mogłoby przemawiać kilka argumentów. Po pierwsze, nie wymagająca chyba dowodu literacka sugestywność, zdolność do produkowania naśladowców, słowem „wpływowość” co najmniej dwóch spośród wymienionych twórców. Takich, którzy „piszą” (albo próbują pisać) Kafką czy Gombrowiczem, można w powojennej literaturze polskiej liczyć na pęczki. Po drugie, najważniejsze dzieła wielkiej czwórki były w momencie powstawania *Pamiętnika* towarem świeżym i rozchwytywanym, czymś, co się wydaje, czyta i o czym się mówi (uwaga ta w najmniejszym stopniu dotyczy Borgesa, na którego moda przyszła dopiero w latach siedemdziesiątych). Przypomnijmy, że po okresie literackiej posuchy pierwszej połowy lat pięćdziesiątych ukazało się wtedy krytyczne wydanie *Rękopisu znalezione w Saragossie* (1956), wznowiono przedwojenne tłumaczenie *Procesu* (1957) i wydano w polskim przekładzie *Zamek* (1958), ukazała się krajowa edycja *Trans-Atlantyku* i *Ślubu* oraz pierwsze po wojnie wydanie *Ferdydurke* (1957), tłumaczono opowiadania Borgesa (w latach 1955–1960 kilka czasopism wydrukowało kilkanaście jego tekstów, w tym *Bibliotekę*, *Loterię w Babilonii* i *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*²⁰, mające z powieścią

²⁰ Tytuły podaję w brzmieniu, jakie miały w prasowych pierwodrukach przekładów (J. L. Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, tłum. A. Gorzkowska, „Przekrój” 1955, nr 558/559; tenże, *Biblioteka*, [tłum. A. Kaczanowski?], „Przekrój” 1957, nr 643; tenże, *Loteria w Babilonii*, tłum. S. Zembrzusi, „Nowa Kultura” 1957, nr 49). W wydaniu książkowym (J. L. Borges *Fikcje*, Warszawa 1972) ostatnie dwa opowiadania noszą tytuły *Biblioteka Babel* (tłum. A. Sobol-Jurczykowski) i *Loteria w Babilonie* (tłum. S. Zembrzusi).

Lema najwięcej wspólnego). Teorię wpływu mogłaby wspierać także niewielka liczba i mała wyrazistość językowych wykładników nawiązania do wskazanych źródeł.

Nie będę tu dyskutował z hipotezą naśladownictwa, choć przynajmniej niektóre punkty przedstawionej argumentacji dałyby się łatwo podważyć (np. Borgesa Lem prawdopodobnie czytał nie tylko po polsku — na co wskazuje brzmienie cytatów i tytułów opowiadań przywołanych w *Fantastyce i futurologii*, inne niż w znanych mi przekładach — nie był więc „związany” publikacją polskich tłumaczeń)²¹. Sygnalizuję samą możliwość takiego „wpływologicznego” odczytania, bo wydaje mi się ona istotna, i wróć do niej w końcowej części tego szkicu. Teraz proponuję bliższe przyjrzenie się relacjom *Pamiętnika* z jednym tylko spośród jego najważniejszych intertekstów — ze szkatułkową powieścią Potockiego. A skupiam się na tym przypadku, ponieważ jest najmniej oczywisty, wręcz dyskusyjny (Jarzębski dwukrotnie pisze, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* stanowi „odległy wzorzec” dla utworu Lema²²).

Co zatem łączy *Pamiętnik* z *Rękopisem*? Po pierwsze — tytuł. Mówiono, że powieść Lema odsyła do XVIII-wiecznej konwencji znalezionej manuskrypty²³. Ale adres aluzji jest przecież o wiele dokładniejszy. Wskazuje na najsłynniejszy „znaleziony rękopis”, na utwór, który ową konwencję swoście stematyzował, między innymi właśnie przez wyeksponowanie w tytule formy wypowiedzi narracyjnej — a zatem tego, o czym w romansie oświeceniowym z reguły informował dopiero rozbudowany podtytuł — pominięcie zaś informacji dotyczących bohaterów i tematyki dzieła²⁴. François Rosset przypomina, że historia odnalezionego rękopisu to „zużyty już za czasów Potockiego chwyt konstrukcyjny”, a tytuł wybrany

²¹ Np. *Bibliotekę Babel* Lem omawia jako *Labirynt* (FF–2, 393). Zob. także cytaty z opowiadania *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (FF–2, 394), różny od tekstu w tłumaczeniu A. Sobola-Jurczykowskiego (por. J. L. Borges, *Fikcje*, s. 18–19).

²² J. Jarzębski, *Racjonalista i zmysły*, s. 96; tenże, *Świat jako szyfr*, s. 248.

²³ A. Stoff, *Powieści fantastycznonaukowe*, s. 128. Szczegółowe omówienie związków *Pamiętnika* z *Rękopisem*: M. Wołk, M. Glasenapp, *Two Labyrinths in Two Novels: Stanisław Lem and Jan Potocki* [w:] *Under the Gallows of Zoto's Brothers. Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*, ed. by Z. Białas, Katowice 2001.

²⁴ Por. przykłady tytułów powieści XVIII-wiecznych, przytaczane w pełnym brzmieniu przez D. Danek w pracy *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980.

przez autora „(po wielu wahaniach i szukaniu innych formuł) zwraca uwagę na warsztat pisarski, a nie treść, czyli przygody głównego bohatera”²⁵. *Rękopis znaleziony w Saragossie* to parodia powieści oświeceniowej, tak jak *Wstęp do Pamiętnika znalezionego w wannie* jest parodią science fiction²⁶.

Oba utwory wiąże nie tylko swoista metaliterackość i podobieństwo konstrukcji oraz założeń komunikacyjnych (kompozycja ramowa, stylizacja na dokument). Powieść Lema powtarza wiele motywów arcydzieła Potockiego. Wielopiętrowy, podziemny zamek Kassar-Gomelez, a także inne labiryntowe budowle z *Rękopisu* można uznać za pierwowzór Trzeciego Pentagonu („zamek” zostaje nawet zniszczony w podobny sposób jak Gmach — w wyniku trzęsienia ziemi, choć wywołanego sztucznie). Instytucjonalna struktura Pentagonu jest odpowiednikiem tajnego państwa Gomelezów, ściśle podporządkowanego doktrynie, infiltrującego rządy krajów chrześcijańskich i posługującego się metodami spiskowymi w dążeniu do przejścia władzy nad arabskim światem i do rozszerzenia wpływów swojej religii. W obu powieściach centralna postać (o podobnych cechach uczciwego, a zarazem upartego nowicjusza), powracając wielokrotnie w to samo miejsce, błąka się w zamkniętej przestrzeni (u Potockiego stanowią ją góry Sierra Morena, u Lema — korytarze Gmachu, lokalizowanego w Górach Skalistych). W obu kluczową rolę pełni kategoria zdrady, bohater poddawany jest próbom, mającym sprawdzić, czy potrafi dotrzymać powierzzonego sekretu, bada się jego odporność na „przewerbowanie” (odbiciem licznych kusicielek z *Rękopisu* byłaby w *Pamiętniku* „lilijna białość”). I tu, i tam powtarzają się motywy przebrania, lustra, interpretacji. W powieści Lema znajdziemy nawet rozbudowany odpowiednik listy tytułów wielotomowego dzieła encyklopedysty Diega Hervasa, zawierającej nazwy stu dyscyplin naukowych lub paranaukowych — jest nim oczywiście biblioteka, której katalog współtworzy groteskowy obraz Gmachu, projektując, dzięki na-

²⁵ F. Rosset, *Labirynt Jana Potockiego*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 14, s. 16. Na temat różnych wersji tytułu tej powieści zob. także L. Kukulski, *Postłowie* [w:] J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. E. Chojecki, Warszawa 1965.

²⁶ Na temat parodystycznych cech *Rękopisu znalezionego w Saragossie* zob. F. Rosset, *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1.

zwom działów księgozbioru i tytułom fikcyjnych ksiąg, różne obszary jego działalności²⁷.

Tak liczne i daleko idące analogie trudno uznać za rzecz przypadku. Czytelnik, który je dostrzeże, zaczyna się w naturalny sposób zastanawiać nad ich funkcją w powieści Lema. Dając się zauważyć zbieżność poetyk i idei utworów może sugerować, że współczesny autor mianuje sławnego poprzednika patronem swoich poszukiwań pisarskich i filozoficznych. Paraboliczna konstrukcja fabuły, zbudowanej wokół toposu wędrowki, podobna w obu tekstach charakterystyka bohatera, pragnącego mimo przeszkód wypełnić Misję, fascynacja ideą nieskończoności, obraz rzeczywistości jako pełnego zagadek i pułapek labiryntu, w którym interpretacja każdego zdarzenia oscyluje między tezami o jego przypadkowości bądź ukartowaniu — wszystko to sprawia, że *Pamiętnik znaleziony w wannie* można odebrać jako współczesną wersję *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

Jednakże *Pamiętnik* daje się czytać także jako polemika z wizją świata ukazaną przez Potockiego. W sławnym pierwowzorze wszystkie zawikłania zostają w końcu wyjaśnione. Rzekome ingerencje świata nadprzyrodzonego okazują się — zgodnie z podejrzeniami bohatera — intrygą Gomelezów, mającą zresztą cel nader prozaiczny. Dochodzi do pojednania różnych wyznań i pogodzenia wiedzy ezoterycznej z nauką. „Mistrz «potężnej organizacji» wita nowego członka, ujawniając przy okazji wszystkie tajemnice. Alfons dostaje klucz otwierający tajemnicę własnej historii, a czytelnik zostaje wtajemniczony w powieść”²⁸. Słowem, tryumfuje oświecony i oświeceniowy rozum, demony nie tylko usypiają, lecz obracają się w niebyt.

²⁷ Na ten temat zob. A. Stoff, *Świat ze słów*, s. 130–134. Ta „widmowa biblioteka” odsyła również do rzeczywistego uniwersum tekstów — zarówno przez parodiowanie określonych wzorców tytułowania dzieł, jak dzięki potencjalnym aluzjom do konkretnych utworów. Wymieniony dwukrotnie (PW 97, 100) tytuł *Kosmos* jako skrzynia nawiązuje może do głównego dzieła Schopenhauera (a także — tu mielibyśmy przykład autointertekstualności — do wirtualnych światów profesora Corcorana ze *Wspomnień Ijona Tichego I*), odwołanie do kolejnej pracy niemieckiego filozofa zdaje się zawierać inny z tytułów: *O szpiegarzy fortunie, czyli Przybocznik wysmienitego szpiegostwa*, w *Księgach trzech z parergą i paralipomeną*, przez nugatora Jonaberiego O. Paupe (PW 98, podkr. M.W.).

²⁸ F. Rosset, *W muzeum gatunków*, s. 67.

U Lema wszystkie poszukiwania muszą spełznąć na niczym. Instytucjonalne centrum Gmachu zajmuje dziecienniały psychicznie i zrujnowany fizycznie starzec, którego władza jest czystym pozorem. W równie złudnym centrum przestrzennym — „podziemnym skarbcu”, którego nikt najwidoczniej nie pilnuje, bo bohater dwukrotnie dostaje się doń „mimo woli” — sekretne dokumenty leżą „na wierzchu” (PW 19–20). Z ich lektury nie można poznać tajemnicy, ponieważ w Gmachu są „tysiące kas... tysiące oryginałów...”, z których „pierwszy zaprzecza siódmemu, siódmy — dziewięćset osiemdziesiątemu, a ten znów wszystkim innym” (PW 39). Lem opisuje świat bez centrum: pozbawiony jednoczącego sensu, nie dający się ogarnąć labirynt znaków, w którym gubi się ludzki rozum.

Także *Pamiętnik znaleziony w wannie* jako tekst literacki nie odsłania swoich tajników. Lub raczej — odsłania je nader chętnie, lecz nie przybliża to czytelnika do uchwycenia przesłania utworu. Owo przesłanie zdaje się, jak tajne akta z sejfu-skarbca, leżeć na wierzchu, jest nieustannie sugerowane — przez symbolikę wędrówki w labiryncie, przez konstrukcję bohatera-Everymana, przez fragmenty podsuwające bądź nawet werbalizujące kolejne hipotezy na temat istoty Gmachu (jest alegorią państwa totalnego? Boga? kosmosu? ludzkiej kultury? nauki? języka?). Lecz właśnie to rozmnożenie interpretacji, z których każda z osobna brzmi prawdopodobnie i żadna nie może zyskać zdecydowanej przewagi nad innymi, uniemożliwia ostateczne wyjaśnienie zagadki. Kluczy jest mnóstwo, ale wszystkie okazują się tylko złodziejskimi wytrychami do semantycznego skarbca powieści, środkami „nieautoryzowanymi”, otwierającymi dostęp nieuprawniony, dokonującymi gwałtu na tekście.

A czy nie jest takim wytrychem — zapyta ktoś — ustanowienie korespondencji między *Pamiętnikiem znalezionym w wannie* a powieścią Potockiego i przedstawiona tu interpretacja tego związku? Przecież można obalić niemal wszystkie argumenty przemawiające za istnieniem i ważkością tej relacji. Dlaczego właściwie *Rękopis znaleziony w Saragossie*, a nie „znaleziony rękopis” jako konwencja? Bo najsłynniejszy? To słaby argument. Bo metapowieściowy, parodystyczny, samoświadomy? Te cechy są normą literatury współczesnej, nie wymagają utwierdzenia w tradycji, nie mogą więc służyć jako element wzmacniający powiązanie z tekstem dawnym. Podobieństwo motywów? Jedne z tych, które wskazałem (la-

birynt, wędrówka, sytuacja próby, maskarada, kobieta kusicielka), są obiegową monetą europejskiej kultury, krążą w niej od stuleci. Drugie równie dobrze jak z *Rękopisu* mogą być przejęte z innych tekstów: „potężna organizacja” od Kafki, wydrążony we wnętrzu góry Gmach-labirynt z grobowcem w środku — z *Balkonu* Geneta (zwłaszcza że zarówno ze sztuką francuskiego dramaturga, jak, przede wszystkim, z *Procesem* i *Zamkiem* powieść Lema ma wiele wspólnego). Zbieżności ideowe? Mogą być przypadkiem, poza tym zależą od wcześniejszej interpretacji. Wreszcie — polemika? Dla czego współczesny autor miałby polemizować ze swoim literackim prapradziadkiem? *Pamiętnik* oczywiście różni się od *Rękopisu* — tak jak modernistyczny labirynt-kłacz od manierystycznego błędniaka, jak wrażliwość XX-wieczna od oświeceniowej — ale to, że utwory odzwierciedlają inne wizje świata, nie znaczy jeszcze, że prowadzą ze sobą dialog.

Jest zatem intertekstualność czy jej nie ma? Znowu, jak przy hipotezie „wpływu”, można by w tym miejscu podjąć dyskusję źródłową, wykazując np., że choć *Balkon* ukazał się po polsku już w roku 1957 (w rok po wydaniu oryginalnym), to jednak motyw wydrążonej góry i Salonu Mauzoleum, „korony gmachu”, pojawił się dopiero w drugiej redakcji dramatu, bardzo odbiegającej od wersji pierwotnej i pochodzącej z roku 1960, czyli nie tylko prawie równoległej z *Pamiętnikiem* Lema, ale także — powstałej po opublikowaniu przez Rogera Caillois francuskiej edycji oryginalnych fragmentów *Rękopisu* Potockiego (1958)²⁹. Zamiast jednak dyskutować, po raz kolejny ograniczmy się do zwrócenia uwagi na możliwość diametralnie różnego potraktowania danej tekstowej lub kompozycyjnej zbieżności.

4

Pozostały jeszcze dwie grupy kłopotliwych „intertekstów” *Pamiętnika*. Do pierwszej z nich zaliczyłbym np. *Urząd Brezy* i *Kronikę oblężonego miasta* Mrożka, a także *Rok 1984* Orwella. Z utworami

²⁹ Por. J. Genet, *Balkon*, tłum. K. A. Jeleński, „Dialog” 1957, nr 10; tenże, *Balkon*, tłum. M. Skibniewska i J. Lisowski [w:] *Teatr*, wstęp A. Falkiewicz, Warszawa 1970.

tymi powieść Lema łączy się na zasadzie rozmaitych analogii, zwłaszcza zaś — podobieństwa niektórych motywów. Odpowiedniości owe mogą wynikać po części ze wspólnych źródeł inspiracji (Kafka, realne doświadczenie systemu totalitarnego), po części ze zbliżonej problematyki (egzystencja jednostki w świecie zdominowanym przez instytucje czy ideologię). Niekiedy jednak stają się na tyle wyraźne, że chciałoby się potraktować je jako bezpośrednie nawiązania aluzyjne.

Tak na przykład połączenie fabularnego wzorca *Procesu* z sytuacją urojonego obłączenia i narracją pierwszoosobową jest w opowiadaniu Mrożka na tyle oryginalne, iż wykorzystanie podobnych rozwiązań u Lema łatwo uznać za jego replikę. Czy świadomą, a przede wszystkim — znaczącą? Może *Pamiętnik z Kroniką obłączonego miasta* (oraz *Urzędem* i mnóstwem innych dzieł) wiąże tylko zależność od *Procesu*, a reszta jest przypadkową zbieżnością? Otóż dałoby się zapewne wykazać, że Lem odwołuje się do Kafki już zinterpretowanego — mianowicie w kategoriach politycznych, socjologicznych i psychospołecznych. Właśnie tak jak w „konstruktywnej” parodii Mrożka, gdzie dziwny „proces” ilustruje położenie jednostki wobec represyjnej, a jednocześnie niezbędnej do życia zbiorowości. Ponadto skoro *Kronikę* czytano jako aktualną satyrę polityczną, nawiązanie do tego tekstu mogłoby sugerować prawomocność analogicznej lektury *Pamiętnika*, byłoby więc funkcjonalne jako swego rodzaju instrukcja odbioru³⁰.

Mielibyśmy tu jednak odwołanie pozbawione wykładnika językowego, sygnalizowane wyłącznie podobieństwem motywów i rozwiązań kompozycyjnych, podczas gdy teoretycy zarówno aluzji literackiej, jak też wąsko rozumianej intertekstualności akcentują rolę sygnałów językowych w uruchamianiu relacji międzytekstowych³¹. Ale przecież nie znajdziemy u Lema również lingwistycznych wyznaczników związku z *Zamkiem* Kafki, a istnienie tej relacji nie budzi raczej wątpliwości...

Wreszcie kategoria ostatnia. Należą do niej *Kosmos* Gombrowicza oraz przynajmniej dwa z wymienionych na wstępie filozoficz-

³⁰ W podobny sposób można by spekulować na temat zależności *Pamiętnika* od *Urzędu*. Czasopiśmienniczy pierwodruk powieści Brezy („Przegląd Kulturalny” 1959–1960) nosił tytuł *Misja*, co wyraźnie wzmacnia jej związki z utworem Lema.

³¹ Zob. np. A. Stoff, *Aluzja literacka*, s. 105; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, s. 62–63.

nych „intertekstów” powieści. Co łączy „aluzje” do tak różnych źródeł? Ich niemożliwość. Sprawa z *Kosmosem* wydaje się oczywista. Opublikowany w 1965 roku³², nie mógł stać się przedmiotem nawiązania w powieści Lema, wydanej w roku 1961, a napisanej, według informacji umieszczonej pod tekstem, w 1960. Nie przeszkodziło to jednak Małgorzacie Szpakowskiej i Jerzemu Jarzębskiemu we wskazaniu pokrewieństwa utworów³³. Zbieżności są rzeczywiście uderzające. Wszechświat chaotyczny, zorganizowany losowo, a zarazem rozrastający się w labirynt symboli i atakujący człowieka znaczeniami; sens tworzący się w wyniku nagromadzenia i zestawienia nonsensownych obiektów; przymus odcyfrowywania uniwersum; antynomie przypadku i zdeterminowania, wolności i konieczności, bezładu i porządku, bzdury i doskonałości; „bergowanie” jako język alternatywny i gra z rzeczywistością; wreszcie wspólne odsyłacze do prozy Borgesa³⁴... Czyżby to Gombrowicz powtarzał za Lemem? O ile wiem, brakuje jakichkolwiek świadectw, że w ogóle czytał jego książki.

Nie mówiłbym w tym wypadku o pomyłce lemologów, o narzucaniu powieści związków z dziełem, z którym nic jej nie łączy. Przeciwnie, sądzę, że styl odbioru, poświadczony (zresztą tylko marginesowo) przez dwoje badaczy, najzupełniej odpowiada dyrektywom konkretyzacyjnym utworu, a „pułapka intertekstualna”³⁵ została zastawiona w samym tekście. I ja dałem się w nią złapać, dopatrując się w powieści nawiązań do kilku sugestywnych metafor i pojęć filozofii współczesnej. Chcę się zatrzymać przy dwóch.

Lemowym Gmachem rządzi swoicie okaleczona semiotyka Peirce’a. Jak wiadomo, ośrodek tej koncepcji stanowi potrójna relacja: znak–przedmiot reprezentowany–interpretant. Wszystkie czło-

³² Pierwodruk fragmentu jednego z rozdziałów: „Kultura” 1962, nr 7.

³³ „[...] ta paralela [*Pamiętnik znaleziony w wannie* a *Kosmos* — M.W.] wydaje mi się zresztą znacznie wyraźniejsza od domniemyanych podobieństw z *Procesem* czy *Borgesem*” (M. Szpakowska, *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, s. 173). „[...] kategoria «międzyzłudzkiego», jako antidotum na bezmiar treści i potencjalnych sensów Wszechświata [wiąże *Pamiętnik* — M.W.] — z *Kosmosem* Gombrowicza” (J. Jarzębski, *Świat jako szyfr*, s. 248).

³⁴ „Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu?” (W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1988, s. 29). Por. motto *Biblioteki Babel*.

³⁵ Określenie J. Jarzębskiego (*Intertekstualność a poznanie u Lema*, „Teksty Drugie” 1992, nr 3, s. 69).

ny owej triady mają charakter semiotyczny, również przedmiot znaku nie jest obiektem niezależnym w swym istnieniu od procesu znakowego, lecz zostaje „uformowany przez fakt reprezentacji znakowej. Znamy rzeczy tylko poprzez znakowe ich reprezentacje, myśl ludzka nie jest bezpośrednim doświadczeniem świata, lecz żyje jedynie w świecie symboli”³⁶. Interpretacja znaku polega nie na przyporządkowaniu mu określonego przedmiotu (gdyż relacja: znak–obiekt nie jest stała), lecz na przekładzie na inny znak (interpretant). „Nie ma znaczeń oczywistych. Nie ma znaczeń ode-rwanych. Każde znaczenie wymaga interpretacji przez inne”³⁷. Wzajemna przekładalność znaków powoduje, że proces semiozy (interpretacji) jest potencjalnie nieskończony. Kategoria „interpretanta ostatecznego” — który dla Peirce’a jest tym, co „zostałoby ostatecznie uznane za interpretację prawdziwą, jeśliby sprawa tak się posunęła, że osiągnięto by ostateczną opinię”³⁸ — stanowi tu pojęcie graniczne. Żaden interpretant nie jest ostateczny, choć w praktyce, w danym momencie historycznym i w danej sytuacji społecznej, przynajmniej niektóre interpretacje traktujemy jako obiektywne — dzięki temu możliwa jest komunikacja. Gmachowej semiotyce brakuje właśnie reguł pragmatycznych, które zatrzymywałyby proces semiozy. Tutaj „Rozłamany szyfr jest dalej szyfrem. Pod okiem fachowca złuszczy z siebie osłonę po osłonie. Jest niewyczerpalny. Nie ma kresu ani dna. Można zagłębiać się w jego warstwach coraz trudniej dostępnych, coraz głębszych, ale to wędrówka nieskończona” (PW 81).

Odpowiednikami ostatecznego interpretanta byłyby w powieści Oryginał, „ten jeden, najtajniejszy, najważniejszy Dokument” (PW 201) — święty Graal staromodnych szpiegów. Byłaby nim także „instrukcja” jako jednoznaczny program „misji” indywidualnego agenta. Jedno i drugie jest niepochwytne, ginie w morzu kamuflujących się wzajemnie falsyfikatów, kopii, powielonych „oryginałów”. Z kolei odpowiednikiem Peirce’owskiego „przedmiotu realnego” — niezależnego w swej charakterystyce i istnieniu od procesu

³⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Warszawa 1994, s. 59.

³⁷ Tamże, s. 74.

³⁸ *Collected Papers of Charles S. Peirce*, ed. by Ch. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks, Cambridge (Mass.) 1931–1935, 1958 (8.343). Cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, s. 75.

semiozy, a zatem niedostępnego ludzkiemu poznaniu — mogłoby być to, co znajduje się na zewnątrz Gmachu, „Tam” (PW 23), za Bramą. Niemożliwość przekroczenia „legendą owianej, wielkiej Bramy” (PW 231, tekst wyraźnie sugeruje, że jej przejście równałoby się śmierci) wskazuje na zamknięcie w uniwersum znaków i na wyłącznie hipotetyczny status „transcendentalnego znaczonego”, które, jak Antygmach, jest tylko „mitem strukturalizującym”³⁹ Gmach-język.

Taka „semiotyka” oczywiście wyklucza komunikację. Jeżeli za każdym słowem kryją się nieskończone pokłady znaczeń⁴⁰, to powiedzenie czegokolwiek może skłonić odbiorcę jedynie do uruchomienia „deszyfratora”, który odsłoni kolejne warstwy przekazu, coraz odleglejsze od intencji mówiącego. Dlatego gdy ktoś chce tu powiedzieć coś „naprawdę” — albo nic nie mówi (tylko np. „chucha”, jak major Prandtl), albo tworzy własny język, alternatywny wobec kodów Gmachu (jak „błady szpieg” z łazienki). Żaden z tych sposobów nie pozwala na przekazanie jakichkolwiek „treści”, umożliwia one co najwyżej zasygnalizowanie woli prawdziwego porozumienia. Ale akt sygnalizowania skłania do podejrzeń o przemycanie dodatkowych znaczeń: kto sygnalizuje, ten szyfruje, trzeba więc odczytać jego zamiary — „prawdziwe”, a nie deklarowane — i zdekodować przekaz, a później zdekodować wyjściową interpretację, i tak w nieskończoność.

To, że ucieczki z semantycznej pułapki Gmachu bohater szuka w kontakcie z drugim człowiekiem, a także sposób, w jaki te kontakty przebiegają, rodzi pokusę dialogowo-personalistycznego odczytania powieści. Dzisiejszemu czytelnikowi narzuca się szczególnie zestawienie *Pamiętnika* z myślą Emmanuela Lévinasa, a to ze względu na charakterystyczną dla niej metaforę twarzą. Uderzająca w utworze Lema powtarzalność szczegółowych opisów wyglądu,

³⁹ Sformułowanie A. Stoffa (*Świat ze słów*, s. 129).

⁴⁰ Zresztą nie tylko za słowem: w Gmachu takiej interpretacji można poddać dowolny obiekt — reakcję fizjologiczną (drganie kończyn w agonii), zjawisko atmosferyczne (migotanie gwiazd), czyjs wygląd (postać admiraiera). I tę semiotyczną aberrację da się opisać w terminologii Peirce’a. Polega ona na zatarciu różnicy między różnymi typami znaków (indeksami, ikonami i symbolami), w konsekwencji zaś — między działaniem zamierzonym jako znaczące a zachowaniem bądź faktem w ogóle pozbawionym celu (nieintencjonalnym) lub nastawionym na cel nie związany z komunikowaniem.

zwłaszcza twarzy i dłoni, wszystkich postaci napotykaných przez bohatera jest swego rodzaju anomalią tekstową, domaga się wyjaśnienia⁴¹. Tylko częściowo tłumaczy ją wszechobecność kamuflażu, obejmującego również cielesność mieszkańców Gmachu. Wskazany kontekst filozoficzny pozwalałby tę osobliwość zinterpretować głębiej i bogaciej. Bo przecież w twarzach spotkanych „gmachowców” bohater nie szuka fałszu czy maski, lecz przeciwnie — autentycznej i jawnej obecności kogoś, od kogo mógłby poznać prawdę o świecie, w jakim się znalazł; z kim mógłby przeciwstawić się totalizującej instytucji. Kogoś, wobec kogo — ze względu na jego radykalną inność — nie czułby przymusu poznania, lecz pragnienie komunikacji. Żargon „drugiego szpiega” odpowiada Lévinasowskiemu rozumieniu funkcji języka, opozycyjnemu wobec gmachowej semiotyki szyfru i klucza: „Lévinas kładzie nacisk na rolę ekspresji w procesach kształtowania się języka, na jej ścisły związek z pragnieniem komunikacji z innym, na spontaniczne precyzowanie się w rozmowie znaczeń słów i sensów wszelkich przedmiotów [...]. To, co nazywamy znaczeniem, pisze, rodzi się w bycie wraz z mową, gdyż istotą mowy jest relacja z drugim”⁴².

W *Pamiętniku* to poszukiwanie niezap pośredniczonego kontaktu kończy się klęską, pierwotne doświadczenie „twarzy drugiego” nieuchronnie przeradza się w proces kognitywny, redukujący partnera do roli przedmiotu (bo „każdy akt poznawczy ma moc uprzedmiotowiającą”⁴³), a ściślej — znaku. Zarysowana w utworze opozycja: „być” i „znaczyć” (dla nie wtajemniczonego jeszcze bohatera róża „nie jest znakiem czegoś, a tylko sobą”, PW 74) zostaje w końcu zniesiona: nie ma bycia nieznaczącego, nawet martwe ciało drugiego domaga się interpretacji. Proces semiozy trwa.

Pamiętnik znaleziony w wannie zatem nie tylko zdaje się zawierać językowe odsyłacze do koncepcji Peirce’a i Lévinasa. Odwołanie do tych myślicieli pozwala także uspołnić trudny i chwilami „niegramatyczny” tekst. Kłopot w tym, że z dużą dozą pewności (choć — co znamienne — bez pewności całkowitej) można stwier-

⁴¹ O anomaliach jako wykładnikach intertekstualności pisał, nawiązując do M. Riffaterre’a, R. Nycz (*Intertekstualność i jej zakresy*, s. 63–64).

⁴² B. Skarga, *Emmanuel Lévinas. Totalité et infini* [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, pod red. B. Skargi, przy współpracy S. Borzysa i H. Floryńskiej-Lalewicz, t. 1, Warszawa 1994, s. 263.

⁴³ Tamże, s. 259.

dzić, iż w obu wypadkach mamy do czynienia z intertekstualnością narzuconą w procesie odbioru. Jest po prostu bardzo mało prawdopodobne, by Lem, pisząc swą powieść, znał dzieła przywołanych filozofów. Co prawda, edycję *Collected Papers* Peirce’a zamknięto już w roku 1958, jednak żywsze zainteresowanie jego myślą w Stanach Zjednoczonych datuje się na początek lat sześćdziesiątych, a jej najwcześniejsze polskie omówienie pochodzi z roku 1962⁴⁴. Z kolei pierwsze w pełni samodzielne dzieło Lévinasa, *Totalité et infini*, ukazało się w tym samym roku, co *Pamiętnik znaleziony w wannie*; w prasie polskiej wzmianki o francuskim filozofie i tłumaczenia jego tekstów pojawiają się dopiero od roku 1975.

5

Przyjmuje się dość powszechnie, że jeżeli pojęcie intertekstualności ma mieć sprecyzowany sens, a przede wszystkim wartość operatywnego narzędzia badawczego, trzeba ograniczyć jego zakres do zamierzonych, rozpoznawalnych w odbiorze i znaczących odwołań do innych utworów literackich. W granicach tak wąsko rozumianej intertekstualności nie mieści się właściwie żadna z relacji opisanych tutaj dla *Pamiętnika znalezionego w wannie*. Samo istnienie związku z innym tekstem bywa nieoczywiste, uznanie go bądź odrzucenie może zależeć od znajomości korpusu niefikcyjnych dzieł Lema i, przede wszystkim, od interpretacji, czyli — w jakiejś mierze — od predyspozycji, czy nawet woli odbiorcy, zgoda zaś na to, że dana zbieżność *j e s t*, nie równa się jeszcze zgodzie co do jej kwalifikacji (*c z y m j e s t ?*) i wykładni (*c o z n a c z y ?*). Wpływ, koincydencja czy aluzja? Nawiązanie do konkretnego tekstu czy parodia gatunku? Odsyłacz do tekstu A czy B? W omówionych wypadkach bezsporne rozstrzygnięcie tych alternatyw często okazuje się niemożliwe. Widzieliśmy, że interteksty wskazywane w sposób wyraźny — dzięki cytatom bądź parafrazom — okazują się czasem mniej płodne znaczeniowo od relacji z tymi dziełami, do których utwór Lema nawiązuje tylko aluzyjnie (w potocznym sensie tego słowa, konotującym niejawnosć, zawołowanie), a paralele teksto-

⁴⁴ M. Dobrosielski, *O nowym wydaniu „Prac zebranych C.S. Peirce’a”, „Studia Filozoficzne”* 1962, nr 3.

wi narzucone pasują do niego jak ulał i pozwalają zrozumieć sporo jego zawilgości.

Nawet związki powieści z jej niewątpliwymi źródłami literackimi można tłumaczyć rozmaicie: nie tylko w kategoriach aluzji literackiej bądź wpływu, lecz także — tekstu i słownika, jednostkowej struktury i składnicy motywów, gospodarowania środkami ze zgromadzonego zapasu czy zabawy rekwizytami; można je wreszcie opisać jako używanie powszechnie dostępnych znaków kultury, „mówienie” jej językiem. Nic dziwnego, że badacze wspominający o międzytekstowych relacjach *Pamiętnika* pisali ostrożnie o „korespondencji”, „podobieństwach”, „wpisaniu w tradycję”. Niewątpliwie Lem raczej „powtarza” za innymi autorami, niż do nich w prosty, jednoznacznie celowy sposób nawiązuje — powtarza zresztą bez odrobiny szacunku, który mógłby sugerować traktowanie przywoływanej tradycji jako trwałego, niezmiennego i niepodważalnego kanonu tekstów-źródeł⁴⁵.

Liczba odkrywanych repetycji, która zdaje się rosnać wraz z postępem refleksji nad intertekstualnym uwikłaniem powieści, trudność czy wręcz niemożliwość poprowadzenia granicy między odwołaniami rzeczywistymi a tymi, które zostały „wczytane” w tekst w procesie odbioru, oraz inne właściwości potęgujące niepewność interpretacji pozwalają jednak zrekonstruować obraz przemyślanej strategii pisarskiej. Strategia ta — można by ją nazwać strategią totalnej aluzyjności — tylko w niewielkim stopniu realizuje się przez indywidualne nawiązania do jednostkowych dzieł. Jej zasadniczym przejawem jest zaprojektowanie tekstu intertekstualnie otwartego, który ma zdolność wchodzenia w nieograniczoną liczbę relacji czy kontekstów i zachęca czytelnika do dostrzegania, a nawet narzucania powiązań z innymi utworami; tekstu, który zarazem częściowo zaciera „świadcstwa pochodzenia”⁴⁶ przejętych elementów i utrudnia ich jednoznaczną wykładnię.

Włączenie *Pamiętnika* w ogromną, nie dającą się obramować przestrzeń intertekstualną nie służy wyznaczaniu konkretnych, z góry zaplanowanych sensów, lecz raczej mnożeniu znaczeń poten-

cjalnych — w zasadzie dowolnych, choć mieszczących się w określonym spektrum problemowym. Odwołania do innych tekstów są tu funkcjonalne przede wszystkim *en masse*, nie zaś jako jednostkowe aluzje. Ta zbiorowa funkcjonalność manifestuje się na różnych płaszczyznach. Na poziomie komunikacji z czytelnikiem nawiązanie do dzieł noszących w większości cechy paraboli zaleca alegoryczny, niedosłowny sposób odbioru powieści. Intertekstualność pełni w tym wypadku funkcję fatyczną, wskazując odpowiednie reguły interpretacji⁴⁷. Z kolei na poziomie świata przedstawionego konstrukcja fabuły jako „variantu” narracji Kafki, Borgesa, Potockiego sugeruje jakby uprzednie istnienie Gmachu, jego trwanie (może wieczne?) pod różnymi postaciami: Sądu, Urzędu, Biblioteki, zamku Gomelezów.

Nasączenie tekstu *Pamiętnika* intertekstami graniczy z rozmyciem jego granic, rozpuszczeniem go w tradycji, zatarciem tożsamości i znaków autorstwa. Można by pomyśleć, że Lem w swej powieści odkrywa (na kilka lat przed Kristevą i Barthes'em) intertekstualność rozumianą najszerzej, jako uzależnienie wypowiedzi od wszystkiego, co zostało powiedziane czy napisane przed nią, a uwzględniając sytuację przyszłego odbioru — także od tego, co zostanie powiedziane po niej. Twórca umiejętnie wykorzystuje niepokojące implikacje tej koncepcji. Uwikłanie w nie dającą się objąć siatkę relacji międzytekstowych z jednej strony „podrywa referencjalność”, bo „ilekroć utwór zdaje się zawierać odniesienia do świata, można twierdzić, że owe domniemane odniesienia odsyłają do innych tekstów”, z drugiej zaś — podważa status autorskiego podmiotu jako autonomicznego i pierwotnego czynnika sprawczego: „nie można mówić o momencie początkowym istnienia wypowiedzi lub tekstu, ponieważ zależą one od wcześniejszego istnienia kodów i konwencji, owa zaś «wcześniejszość» i zatarty rodowód należą do samej natury kodów”⁴⁸.

⁴⁷ O funkcji intertekstualności jako czynnika warunkującego komunikatywność tekstu pisze w odniesieniu do utworów Lema J. Jarzębski (*Intertekstualność a poznanie*, s. 67 n.).

⁴⁸ W ten sposób koncepcje J. Kristevy i R. Barthes'a referuje J. Culler (*Presupozycje i intertekstualność*, tłum. K. Rosner [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Wrocław 1988, s. 45, 39, 38).

⁴⁵ Zob. uwagi J. Margańskiego (*Co robić z cytatai u Gombrowicza? „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1, s. 106*) na temat różnych trybów przywoływania tradycji literackiej.

⁴⁶ Termin M. Głowińskiego (*O intertekstualności*, s. 104).

Nagromadzenie nawiązań do tradycji powoduje nie tylko „wpiśnięcie” w nią utworu Lema, lecz także „wciągnięcie” owej tradycji w utwór. Jarzębski, wymieniwszy cały szereg literackich paraleli powieści, trafnie zauważa: „Wszystkie te (i inne podobne) teksty winny być w strukturze znaczeń Gmachu niejako *in potentia* obecne, tak jak jest w nim ukryty sam tekst *Pamiętnika*, który bohaterowi na moment wpada w ręce”⁴⁹. Lektura nieznacznie zmienionego wariantu własnej opowieści jako tekstu cudzego, przychodzącego z zewnątrz, robi na bohaterze wrażenie wstrząsające — chyba nie tylko dlatego, że uświadamia mu, iż potężna instytucja zasiedlająca Gmach zna z wyprzedzeniem wszelkie jego myśli i poczynania, lecz także dlatego, że istnienie „instrukcji” odbiera mu autorstwo tekstu jego życia: „byłem kimkolwiek, nikim, stereotypową wersją, którymś tam z rzędu powtórzeniem [...], jak igła gramofonowa przetwarzająca rozjechane koleiny płyty w uczucie i głos. [...] wszystko, wraz z obecną chwilą, stanowiło jedynie paragrafy instrukcji, nie mojej, nie dla mnie stworzonej, po prostu instrukcji wypróbowanej solidnie w działaniu...” (PW 158).

Fragment ten aż się prosi o zestawienie z okrzykiem narratora *Trans-Atlantyku*: „Ja się bez słowa zostałem. [...] bo co moje, nie Moje, podobnież Kradzione!”⁵⁰. Ciekawe, że w odróżnieniu od swojego bohatera (a podobnie jak Gombrowicz) Lem nie boi się mówić „cudzymi słowami”. Co więcej, zdaje się dobrowolnie zrzekać sporej części autorstwa własnego dzieła na rzecz Biblioteki, w której płydy „najprzedniejszych Ludzkości duchów” leżą nie czytane i „Gryzą się, Gryzą, a też i Tanieją od nadmiaru swego [...] i co dzień nowych przybywa”⁵¹.

Podsumujmy. Stanisław Lem posługuje się w *Pamiętniku* teoretyczną nieuchwytnością pojęcia intertekstualności, które, po pierwsze, uwikłane jest w antynomię działań zamierzonych i przypadkowych; po drugie, zakłada koncepcję dzieła literackiego jako całości samowystarczalnej, domkniętej semantycznie, a zarazem wymaga odwołania się do kontekstu i intencji autorskich (więc — w wypadkach wątpliwych — do genezy utworu); i po trzecie, musi uwzględniać zmienność kompetencji czytelnicznych i różnorodność

⁴⁹ J. Jarzębski, *Świat jako szyfr*, s. 248.

⁵⁰ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988, s. 39.

⁵¹ Tamże, s. 83.

praktykowanych stylów lektury. *Pamiętnik znaleziony w wannie* jest w dorobku Lema najpełniejszą ilustracją wielokrotnie głoszonej przez autora tezy, że znaczenia dzieła stabilizują się dopiero w odbiorze. Pisarz zbudował tekst domagający się wytłumaczenia, ale zakładający też losowość interpretacji, wykluczający więc istnienie jednego, w pełni prawomocnego odczytania. Tekst, do którego doskonale pasuje uwaga jego bohatera i narratora: „każda, byle dość złożona idea daje się narzucić Gmachowi i przyjąć jako jego zasada” (PW 145). Jednym z zabiegów budujących totalność owego tekstu-Gmachu jest zaprogramowanie „intertekstualnej” lektury, w trakcie której czytelnik, tropiąc kolejne, coraz niklejsze ślady związków powieści z innymi dziełami, powtórzy wędrówkę interpretacyjną bohatera — i w porę się zatrzyma.