

*Adam Mazurkiewicz**

Przestrzeń jako obraz świadomości w powieści Stanisława Lema *Pamiętnik znaleziony w wannie*

Doświadczenie przestrzeni w realnym świecie – zauważa Susanne K. Langer – nacechowane jest ambiwalentnie: mając formę logiczną (tj. możliwą do opisu np. językiem matematyki), nie posiada ona zarazem kształtu. Owszem, istnieją relacje przestrzenne, brak jednakże konkretnej realności czasoprzestrzennej. Toteż przestrzeń sama w sobie jest amorficzna – zarówno w doświadczeniu codziennym, jak i refleksji naukowej¹. Owey przestrzeni przeczuwanej intuicyjnie przeciwstawiała ona harmonijnie zorganizowaną przestrzeń dzieła sztuki, która wprawdzie pozostaje w relacji do przestrzeni pozatekstowej, lecz nie ma charakteru wiernego odwzorowania. Jest ona w ujęciu Langer wyabstrahowana z doświadczenia codziennego, niejako wirtualna². Tak rozumiana przestrzeń jest potencją, w ramach której zachodzą relacje między obiektami i zjawiskami³.

Ta cecha przestrzeni tekstu kultury pozwala kreować fikcyjny świat, w którym zostają osadzeni bohaterowie, przeżywający fabularne perypetie. Istotnie, w rozważaniach teoretycznoliterackich zwykło się traktować przestrzeń jako byt niesamodzielny, będący zarazem podstawowym komponentem świata przedstawionego dzieła literackiego⁴. Podobne stanowisko reprezentują autorzy *Zarysu*

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Dydaktyki Języka Polskiego i Literatury Polskiej.

¹ Zob. S.K. Langer, *Feeling and Form*, London 1979, s. 71.

² Zob. tamże, s. 72.

³ Zob. M. Dereniowska, *Wokół przestrzeni natury: substytuty kulturowe jako narzędzie tworzenia przestrzeni życiowej człowieka*, „Inter Linie. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe” 2011, nr 1, s. 36.

⁴ Zob. M. Głowiński, hasło: *Przestrzeń w dziele literackim*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. III zmien., Wrocław 1998, s. 449. Stefan Sierotwiński przestrzeń definiuje jako „kategorię konstrukcyjną w literackim odbiciu rzeczywistości, [która – A.M.] służy przedstawieniu tła wydarzeń”, (S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1970, s. 250, hasło: *Przestrzeń*).

teorii literatury, według których świat przedstawiony utworu literackiego zawsze podlega organizacji przestrzennej. Jednocześnie zaś owo uporządkowanie odgrywa podrzędną rolę wśród czynników kompozycyjnych dzieła literackiego. Jedyne wtedy, gdy tematem utworu są układy przestrzenne, stają się one nie tylko scenografią akcji, lecz – przede wszystkim – dominantą kompozycyjną⁵.

Określenie „układy przestrzenne” w tym przypadku odnosi się zarówno do przestrzeni akcji, jak i swoistej przestrzeni mentalnej, tj. jej subiektywnej wizji, podporządkowanej percepcji jednostki. W taki, niejako antytetyczny, sposób proponuje rozpatrywanie kategorii przestrzeni Mieczysław Porębski. Jej dwie płaszczyzny – zewnętrzne doświadczenie, wspólne wszystkim funkcjonującym w jej obrębie i fenomen przeżywany jednostkowo – mogą być traktowane antynomicznie (wtedy, gdy bohater wkracza w przestrzeń błędzenia, np. labiryntu) lub też jako uzupełniające się. Oczywiście przeciwstawienie to ma charakter dialektyczny i stanowi wyraz *coincidentia oppositorum* – skoro bowiem przestrzeń jawi się jako możliwa do odczytania, to stanowi ona element tożsamości jednostki, która dookreśla siebie względem miejsca, w którym funkcjonuje⁶.

Obie płaszczyzny – symboliczną i fizyczną – Porębski przeciwstawia sobie jako dwa aspekty przestrzeni: pierwszy dąży do powtarzalności, cykliczności; drugi charakteryzuje brak powtarzalności i związana jest z nim permanentna zmiana, prowadząca do wytworzenia coraz to nowych osobliwości⁷.

Literackie konceptualizacje relacji między przestrzenią obiektywną świata przedstawionego nadają jej różne funkcje. To nie tylko miejsce, w którym funkcjonują bohaterowie utworu. Jej percepcja ze strony tychże postaci może prowadzić do wniosku, iż kategoria przestrzeni bywa w dziele literackim – jak wspominałem – miejscem, scenografią, ale i bohaterem akcji. Utwory takie rozgrywają się najczęściej w sceneriach ukonkretnionych historycznie i geograficznie (np. mit Wenecji aktualizują m.in. Tomasz Mann w *Śmierci w Wenecji* i Jarosław Iwasz-

⁵ Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1970, s. 241. Przykładem tematyzacji przestrzeni służy labirynt (nie tylko właściwy, lecz i jego aktualizacja jako zamku, rodowej posiadłości, tajnych podziemnych korytarzy itd.). Zamknięta w jego ramach, staje się autonomicznym mikrokosmosem, którego postrzeganie zbliża protagonistę do emocjonalnej reakcji odczuwanej wobec *sacrum* – jednoczesnego przerażenia i fascynacji. Zob. N. Carrol, *Filozofia horroru*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, nr 279–281. Numiotyczny charakter tego doświadczenia przestrzeni – jak zauważa Miguel Aguirre – prowadzi do „zawieszenia” bohatera „pomiędzy”, czyniąc bezcelowymi wysiłki bohaterów. Zob. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przekł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 27.

⁶ Zob. M. Madurowicz, *Tożsamość homo localis w geografii człowieka*, [w:] *Człowiek w badaniach geograficznych*, red. W. Maik, K. Rembowska, A. Suliborski, Bydgoszcz 2006, s. 169–179.

⁷ Zob. M. Porębski, *O wielości przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 28.

kiewicz w *Koronkach weneckich*⁸). Nie brak oczywiście również opowieści, w których realne miasto zostało podporządkowane subiektywizowanej jego wizji. Wówczas – jak w przypadku Drohobycza z opowiadań Brunona Schulza lub miasteczka z *Zagłady* oraz *Zmierzchów i poranków* Piotra Szewca – przestrzeń ta może aktualizować utopię miejsca; może jednak również, np. w twórczości Franza Kafki, osaczać bohatera.

Zarysowanie powyżej – w największym skrócie – funkcji przestrzeni w dziele literackim ma na celu tyleż przypomnienie podstawowych informacji, co uświadomienie wieloaspektowości tego elementu konstrukcji świata przedstawionego. Pozwala też dostrzec potencjalne sposoby aktualizacji problematyki przestrzennej w utworze.

Jednym z dzieł wykorzystujących wieloznaczność sensów kreacji przestrzeni świata przedstawionego jest powieść Stanisława Lema pt. *Pamiętnik znaleziony w wannie*. Jest to powieść w dorobku Lema szczególna. Andrzej Stoff nie waha się przed określeniem jej mianem jednej z najtrudniejszych, najmniej oczywistych znaczeniowo⁹. Akcentowana przez badacza (skądinąd słusznie) migotliwość znaczeniowa *Pamiętnika*... wynika nie tylko z sięgnięcia przez jego autora do konwencji groteskowej, lecz również wielości kluczy interpretacyjnych, możliwych do wykorzystania w trakcie lektury.

Fabula utworu (zaznaczmy już teraz: drugorzędna w stosunku do jego metaforycznego przesłania) koncentruje się na peregrynacjach bezimiennego bohatera, będącego zarazem pierwszoosobowym narratorem powieści, wśród korytarzy pewnej instytucji. Charakter jego przygód pozwala na odczytanie powieści przez zarówno pryzmat gry autora z konwencją literatury popularnej, jak i tradycji *Bildungsroman*. Jednakże lektura *Pamiętnika*... jedynie w kontekście związków z powieścią o dojrzewaniu bądź literaturą popularną – nawet gdyby przyjąć, że Lem traktuje je instrumentalnie – zawęzałaby jego sensy. Andrzej Stoff w studium na temat beletrystyki Lema umieszcza rzeczony utwór – wraz ze *Śledztwem* i *Katarem* – w rozdziale poświęconym powieściom, które podejmują rozważania na temat natury świata¹⁰.

O ile *Śledztwo* Stoff określa mianem powieści imitującej literaturę kryminalną¹¹, o tyle *Pamiętnik*... można byłoby nazwać powieścią pozornie szpiegowską. Odnosząca się do obu utworów „pozorność” zwraca czytelniczą uwagę na złudność możliwości jednoznacznych klasyfikacji gatunkowych (jeśli klasyfikacje te mia-

⁸ Na temat literackich konkretyzacji Wenecji pisała m.in. Aleksandra Achtelik, *Wokół labiryntu i zwierciadła – Wenecja w polskiej literaturze XIX i XX wieku*, [w:] *Przestrzeń w języku i w kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 41–53.

⁹ Zob. A. Stoff, *Powieść – traktat epistemologiczny*, [w:] tenże, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 71.

¹⁰ Zob. tenże, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa 1983, rozdz. *Statystyczna wizja świata*, s. 105–132.

¹¹ Zob. tamże, s. 107.

łyby stać się wyznacznikami genologicznymi, wykraczającymi poza potoczne doświadczenie lekturowe) owych powieści. Jednocześnie zaś w migotliwości ich znaczeń należy upatrywać sygnału gry sugestiami interpretacyjnymi: temat, środowisko, protagonista inspirowane są tradycją gatunkową, jednakże aktualizacja tych elementów utworu jest już nowatorska. Rozpięcie pomiędzy przywoływaną tradycją literacką a jej reinterpretacją wymusza na odbiorcy poszukiwanie innego klucza interpretacyjnego niż ten, który skłonny byłby on uznać za właściwy na podstawie własnych doświadczeń lekturowych¹².

Akcja *Pamiętnika...* rozgrywa się w bliżej nieskonkretyzowanej budowli, określanej przez bohaterów mianem Gmachu. Z dołączonego do zasadniczej części powieści krytycznego *Wstępu* wynika, że budynek, w którym mają miejsce zdarzenia opisane na kartach diariusza głównego bohatera, może być ostatnią tajną bazą dowództwa sił zbrojnych Stanów Zjednoczonych, ukrytą w masywie Gór Skalistych. Przyczyną upadku tego „ostatniego Pentagonu”¹³ były ruchy tektoniczne. Naturalny kataklizm, który stał się przyczyną zniszczenia Gmachu, niejako po części unieważnia klucz powieści szpiegowskiej, zwracając uwagę odbiorcy na możliwość interpretacji utworu Lema w kontekście obfitego nurtu międzywojennej fantastyki, w której czynnik zagłady ludzkości jest pochodzenia naturalnego (przykładem służy *Ostatni na Ziemi* Waława Niezabitowskiego). Odczytywany w ten sposób *Pamiętnik...* byłby studium jednostki żyjącej w czasie, gdy „niebo spadło na ziemię”¹⁴. Oczywiście trudno uznać powieść Lema za reprezentującą nurt fantastyki katastroficznej; motyw jej właściwy został wykorzystany przez autora do stworzenia sytuacji, w której świat przedstawiony utworu uległ zamknięciu.

Należy też – biorąc pod uwagę, iż fabuła rozgrywa się w zniszczonych kataklizmem Stanach Zjednoczonych – pamiętać o roli cenzury w kreacji świata przedstawionego; w zakres obowiązków pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk wchodziło m.in. zapobieganie godzeniu w ustrój państwowy (w tym poprzez idealizację Zachodu)¹⁵. W tej sytuacji umieszczenie akcji na terenie głównego adwersarza obozu socjalistycznego można odczytywać jako podyktowane pragnieniem uniknięcia zarzutu o polityczny charakter możliwych odczytań¹⁶.

¹² Zob. tamże, s. 108. Sygnalizowane tu kwestie rozwija Iwona Pięta w rozprawie poświęconej grom intertekstualnym w powieściach Lema. Zob. I. Pięta, *Problemy intertekstualnego obrazowania w wybranych powieściach fantastyczno-naukowych Stanisława Lema*, Toruń 2002.

¹³ S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Kraków 1971, s. 14 (cytaty w tekście za tym wyd.).

¹⁴ Przywoływany tu tytuł powieści Czesława Chruszczewskiego z 1980 roku oddaje najpełniej – w moim odczuciu – zamysł i rozmiar kataklizmu spowodowanego czynnikami przyrodniczymi, niezależnymi od człowieka.

¹⁵ Zob. *Dokumenty do dziejów PRL, GUKP 1945–1949*, oprac. D. Nałęcz, Warszawa 1994, s. 28.

¹⁶ Zob. W. Orliński, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków 2007, s. 160. Na polityczny wymiar interpretacji wskazywał zresztą sam Lem w liście do Michaela Kandla z dn. 9.06.1972 r. Zob. J. Jarzębski, *Lektura świata. Stanisław Lem jako czytelnik*, [w:] tenże, *Wszelświat Lema*, Kraków 2003, s. 270–271.

Pozostając przy obu tradycjach gatunkowych, wykorzystywanych przez Lema (tj. literatury szpiegowskiej i katastroficznej), oraz pamiętając o pozorności wszelkich jednoznacznie rozstrzygających rozwiązań interpretacyjnych w odniesieniu do *Pamiętnika...*, zwróćmy uwagę na zamknięty charakter przestrzeni, w której funkcjonuje protagonista utworu. Owa właściwość miejsca akcji wydaje się usprawiedliwiona niezależnie od obranego klucza interpretacyjnego, choć w obu przypadkach motywowana jest w różny sposób. W powieści szpiegowskiej zamknięta przestrzeń sugeruje utajnienie jej zawartości. Gmach, którego pracownicy śledzą działalność swych adwersarzy, zatrudnionych w Antygmachu, w tym ujęciu jest skarbcem, skrywającym – niczym w labiryncie – wiedzę o tajnych operacjach. W fantastyce katastroficznej z kolei zamknięta przestrzeń umożliwia przetrwanie w niesprzyjających warunkach zewnętrznych¹⁷.

Niezależnie jednak od powinowactw genologicznych (tj. od tego, czy będziemy traktować twórcę Lema jako ufantastycznioną powieść szpiegowską, czy też fantastykę katastroficzną), przestrzeń ta nosi znamiona labiryntu. Owo wrażenie potęguje nie tylko zamknięty charakter budowli, odciętej od świata zewnętrznego, lecz również układ korytarzy, sugerujący celowe ukrycie przed bohaterem (ale i czytelnikiem, poznającym świat z perspektywy protagonisty) struktury Gmachu. Utożsamienie bohatera i prezentującego zdarzenia umożliwia w najpełniejszej mierze rezygnację z narratora wszechwiedzącego. Dzięki temu bezimienny protagonista zyskuje w oczach czytelnika na wiarygodności. Można zresztą odnaleźć powinowactwo z wyborem między *Pamiętnikiem...* a twórczością Franza Kafki; obaj autorzy rezygnują z wzorca opisu ugruntowanego w tradycji XIX-wiecznego realizmu na rzecz ekspresjonizmu narracji¹⁸. Analogiczne w twórczości obu pisarzy jest również przeniesienie zainteresowania z płaszczyzny narracji i narratora na płaszczyznę świata, w którym istnieje bohater. To z jego bowiem perspektywy czytelnikowi udostępniony zostaje nie tylko opis przestrzeni, lecz również akcja. Podobnie, z ducha Kafki wywodzi się ukrycie w *Pamiętniku...* indywidualistycznych rysów narratora, który zostaje zdepersonalizowany¹⁹.

Wędrujący (czy też raczej błądzący) bohater odczuwa – w obliczu jednostajności wyglądu korytarzy, które przemierza – zagubienie. Przeżywa też wrażenie

¹⁷ Należy przy tym zaznaczyć, że owa przestrzeń ustalona zostaje nie przez bohatera, lecz autora *Wstępu*, będącego świadkiem odkrycia po latach zapisków, składających się na zasadniczą część utworu Lema.

¹⁸ Na temat związków Kafki z realizmem i sposobów przewycięzania jego ograniczeń, w kontekście ukształtowania przestrzeni świata przedstawionego, zob. A. Morawiec, *Konstrukcja i znaczenie przestrzeni przedstawionej w powieściach Franza Kafki* („Ameryka”, „Proces”, „Zamek”), „Folia Scientiae et Litterarum” 2000, nr 9, s. 49–75.

¹⁹ Przeciwnie, w narracji określanej przez Franza Stanzela mianem personalnej. Zob. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór i przekł. R. Handke, Kraków 1980, s. 276.

swoistego *deja vu* – uczucie wywołane błąkaniem się. Niejako symbolem tych niezamierzonych powrotów w miejsca uprzednio odwiedzane staje się zażyłość z obsługującymi windy; bohater w pierwszym akapicie swych notatek zapisuje:

Jeden ze sztuczną protezą inwalidzką woził mnie już tyle razy z piętra na piętro, że kiwał mi już z daleka, a nawet przestał mnie fotografować aparatem zatkniętym w klapę jako goździk. Koło południa zaczął mnie już tykać i pokazał swoją słabostkę – schowany pod podłogą windy magnetofon²⁰.

Z owej dygresji wynika, iż bohater tyle razy przemierzał labirynty pięter, że zaczął być postrzegany przez windziarza jako jeden z urzędników – stąd próby fraternizacji, wyrażające się w jowialnych powitaniach. Co ciekawe, labirynt Gmachu ma – w przeciwieństwie do kreteńskiego pierwowzoru – cechy ułatwiające odnalezienie się wędrowca w jego wnętrzu. Elementami pomocnymi w identyfikacji poszczególnych pomieszczeń jest ich numeracja. Ułatwienie to jest jednak wyłącznie pozorne, skoro zamiast pomagać, utrudnia odnalezienie się bohatera w strukturze budowli. Ze względu na sytuację, w jakiej znajduje się przemierzający korytarze labiryntu Gmachu, może on rozpoznać odwiedzane miejsca *de facto* jedynie dzięki numeracji pomieszczeń, jako że poznanie przestrzeni następuje tylko poprzez identyfikację charakterystycznych punktów, takimi zaś zdają się numery pokoi²¹. O tym jednak, iż numeracja nie spełnia swego zadania (a co więcej – stanowi jeszcze jeden sposób dezinformacji i utajnienia prawdy o Gmachu) świadczą pierwsze zdania powieści:

[...] pokoju o numerze, na który opiewała przepustka nie mogłem znaleźć. [...] błądziłem pośród mnóstwa szarż, każdy korytarz pełen był energicznego stąpania, strzelania drzwiami i obcasami, a w te marsowe odgłosy wnikały szklaną muzyką dalekie dzwoneczki, jakby sankowych janczarów. [...] Chodziłem uparcie od pokoju do pokoju i jak najęty zadawałem pytania, na które udzielano mi fałszywych odpowiedzi; znajdowałem się wciąż na zewnątrz ożywiającej Gmach nieustannej cyrkulacji tajności²².

Próby ogarnięcia systemu, odwzorowującego strukturę budowli, kończą się dla bohatera niepowodzeniem, choć udaje mu się zrozumieć ogólną zasadę rządzącą strukturą, w której się znalazł. Jest to jednak wiedza intuicyjna, niepodlegająca procesowi refleksji; Jerzy Jarzębski, omawiając utwór Lema, charakte-

²⁰ S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 17.

²¹ Na temat funkcji elementów pozwalających na identyfikację przestrzeni zob. Y. Tuan, *Prze-strzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska i in., Warszawa 1987, s. 30.

²² S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 17.

ryzuje ją następująco: „Bohaterowi pozostaje [...] zdać się na popędy, intuicje, spontaniczność, ale i to zawodzi jako źródło sensu”²³. Toteż, mimo iż autor notatek odkrywa mechanizmy funkcjonowania Gmachu, nie potrafi tej wiedzy zastosować w praktyce, tj. zrozumieć świata oraz zdobyć informacji, ułatwiających mu wypełnienie misji. Skazany jest zatem na dyskomfort poznawczy, wynikający z niemożności odkrycia sensu własnego istnienia.

Trudno też odbiorcy oddzielić wiedzę protagonisty od jego zsubiektywizowanych interpretacji obserwowanych faktów. Świadczyć mogą o tym słowa, będące wyrazem rozpaczliwej próby zrozumienia przez bohatera tego, czego staje się – jako petent Gmachu – świadkiem:

Były tu [...] Wydziały, Sekcje, Archiwa, Sztaby, z regulaminem, rangami, telefonami, żelaznym posłuszeństwem scementowane w monolitową, hierarchiczną konstrukcję. Była ona sztywna, uporządkowana, wiecznie czuwająca, jak białe korytarze z regularnymi szeregami drzwi, jak sekretariaty pełne skrupulatnie prowadzonych kartotek, wraz z trzewiami swych komunikacyjnych przewodów, pancernymi sercami kas, rurami poczty pneumatycznej, która podtrzymywała nieustający obieg tajności [...] lecz ta zegarowo dokładna powierzchnia okazywała się z bliska rojowiskiem intryg, wykradzeń [sic!], podstępów, omamień²⁴.

Protagonista utworu postrzega przestrzeń, w obrębie której funkcjonuje, jako obcą (by nie rzec – wrogą). Mimo iż przemierza wielokrotnie te same korytarze (na co wskazuje przywołany uprzednio *passus*), wciąż jednak czuje się w nich równie obco, co za pierwszym razem. Przestrzeń fizyczna Gmachu przytłacza go nie tylko ogromem, lecz – przede wszystkim – labiryntowością, której autor notatek nie potrafi ogarnąć. Co więcej, mimo iż budowla, w której rozgrywa się akcja powieści, ma charakter labiryntowy, jest to konstrukcja ułomna, bez środka, wyznaczającego centrum świata, wraz z jego wyjątkowym charakterem; Yi-Fu Tuan zauważał: „Ludzie, którzy wierzą, że sami znajdują się w środku, wierzą również, co za tym idzie, w wyjątkowe wartości takiego miejsca”²⁵. Tymczasem takiego miejsca w Lemowskim Gmachu nie można wyodrębnić. Czy zatem – co sugeruje Jerzy Jarzębski – należy domniemywać, iż centrum labiryntu-Gmachu jest rozproszone tak, by mogło znajdować się wszędzie²⁶? Czy też raczej go nie ma?

²³ J. Jarzębski, *Podróż do kresu znaczenia*, [posłowie do:] S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Kraków 2000, s. 228.

²⁴ S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 121–122.

²⁵ Y. Tuan, dz. cyt., s. 189.

²⁶ Zob. J. Jarzębski, *Świat jako szyfr*, [posłowie do:] S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Kraków 1997, s. 246.

Niemожność odnalezienia centrum labiryntu ma poważne reperkusje dla bohatera: nie znajdując punktu odniesienia, nie może stworzyć on własnej przestrzeni symbolicznej, którą potrafiłby nadbudować nad fizyczną, prezentowaną w powieści²⁷. Owa niezdolność do odnalezienia wymiaru symbolicznego przestrzeni fizycznej wynika z tego, że bohater nie potrafi przekształcić tej ostatniej w sposób sugerujący obecność jej symbolicznego wymiaru. Proces re-kreacji przestrzeni symbolicznej wymaga wzorca, który mógłby stać się dlań modelem do odtworzenia. Jednakże poznanie przestrzeni symbolicznej równoznaczne jest z koniecznością zgłębienia jej źródła – własnej świadomości bohatera *Pamiętnika*...²⁸. Nie potrafi on tego uczynić, ponieważ nie zna celu swej misji; nie wie też, kim jest, w jaki sposób znalazł się w Gmachu, ani jaki cel ma jego obecność w budowli. Nie odnajduje w trakcie poszukiwań żadnych wskazówek, które umożliwiłyby mu autoidentyfikację, a tym samym odnalezienie własnego miejsca w przestrzeni Gmachu.

Funkcjonując w labiryncie korytarzy, protagonista *Pamiętnika*... próbuje kreować przestrzeń wewnętrzną, będącą odwzorowaniem przestrzeni symbolicznej. Zarazem jednak sam podlega – analogicznie do innych elementów przestrzeni – procesowi symbolizacji. Bezimienny narrator staje się anonimowym everymanem: kimś, a zarazem nikim konkretnym; typem, nie jednostką. Uniwersalność podejmowanej przez Lema problematyki wydaje się uprawomocniać brak najbardziej elementarnej wyróżnika autonomii jednostki, jakim jest nazwisko²⁹. Wrzucony w świat Gmachu, podporządkowuje się panującym w nim regułom, próbując je zrozumieć. Ma to stać się sposobem na odtworzenie modelu przestrzeni, w której się znajduje. Postępowanie takie możemy potraktować – za Jurijem Łotmanem – jako jeden ze środków rozumienia rzeczywistości³⁰. Jednakże w przypadku

²⁷ Na temat rozróżnienia sposobów aktualizacji przestrzeni w dziele literackim zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne nieoczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 9–22.

²⁸ Interesującym kontekstem interpretacyjnym jest uwaga Wolfganga Kaysera, definiującego powieść nowoczesną jako opowieść o świecie. Kryzys tej formy literatury wiąże on z pojawieniem się mowy pozornie zależnej i monologu wewnętrznego. Zob. W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, przekł. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 80, 83–89). Czy – odczytywany z tej perspektywy – utwór Lema można traktować jako świadectwo bezsilności odtworzenia w literaturze rzeczywistości pozatekstowej?

²⁹ Nie oznacza to oczywiście, że bohater jest nazwiska pozbawiony. To jedynie czytelnik nie poznaje go, mimo iż mógłby to uczynić, o czym świadczy następująca rozmowa protagonisty z funkcjonariuszem Gmachu: „– Jak się pan nazywa? – spytał mnie tym samym twardym, rzeczowym tonem oficer w okularach [...] Wymieniłem swoje nazwisko” (S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 28). Nie zostaje ono zaprezentowane rozmówcy, który – prosząc o jego powtórne podanie – słyszy w odpowiedzi: „wciąż tak samo” (tamże). Maciej Dajnowski zauważa istotną jego zdaniem dla podkreślenia anonimowości protagonisty obecność przebrań dla szpiegów. Zob. M. Dajnowski, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk 2005, s. 163.

³⁰ Zob. J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, przekł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 214.

powieści Lema można zauważyć również odwrotną zależność. To nie tylko przestrzeń jest modelowana przez świadomość bohatera, dążącego do jej zrozumienia. Również ona sama staje się stroną aktywną w konfrontacji narratora z przestrzenią, w obrębie której on funkcjonuje, modelując świadomość protagonisty.

Przestrzeń – powtórzmy za Ernstem Cassirerem – to (wraz z czasem) kategoria porządkująca rzeczywistość, dzięki której jednostka może owej rzeczywistości doświadczyć³¹. Choć nie jest sama w sobie wartością, stanowi – co podkreślają fenomenologowie – nieodzowny warunek percepcji rzeczywistości³². Lem w *Pamiętniku...* próbuje świadomości przestrzeni, rozumianej jako kategoria, za pomocą której umysł poznaje rzeczywistość, nadać fizyczną postać Gmachu, wewnątrz którego porusza się bohater. Wybór jej kształtu jest konsekwencją odbicia w labiryncie Gmachu struktury umysłu, który prócz warstwy świadomej składa się z elementów podświadomych. Należy jednak zadać sobie pytanie, w jakiej relacji pozostaje do rzeczywistości odtwarzany przez pryzmat umysłu **obraz** świata: czy jest on adekwatny, czy też – mimo iż nie stanowi projekcji snów bohatera – uległ zniekształceniu? Uważna lektura *Pamiętnika...* pozwala dostrzec pewną prawidłowość: bohater utworu, ilekroć zmuszony jest zaakceptować własną niewiedzę, czyni to, odrzucając pokusę zastąpienia wiedzy domysłami. Można więc domniemywać, że świadomość autora notatek nie deformuje świata, wiernie oddając jego groteskowy charakter. Innymi słowy, zdeformowanie tego, co zostaje zaprezentowane czytelnikowi jest cechą prezentowanej przestrzeni, nie zaś funkcją jej doświadczenia przez bohatera.

Algirdas J. Greimas, rozważając semiotykę przestrzeni, zauważa jej konstrukcyjny charakter. Jako forma, przestrzeń może więc nadawać znajdującym się w niej obiektom, jak i sobie samej, walor symbolu, dokonując selekcji elementów składających się na świat, który jednak nie ubożeje w trakcie owego zabiegu, bowiem utrata konkretnego kompensowana zostaje przez naddawanie znaczeń wyselekcjonowanym elementom; również sama przestrzeń nabiera znaczenia, stając się kolejnym przedmiotem³³. Odczytywany z tej perspektywy *Pamiętnik...* można traktować jako powieść semiotyczną, której tematem pozostaje proces znakowania rzeczywistości i związaną z nim kwestię komunikacji³⁴.

³¹ Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przekł. A. Staniewicz, Warszawa 1971, s. 92.

³² Zob. S. Gallagher, F. Varela, *Przerysować mapę i przedstawić czas: fenomenologia i nauki kognitywne*, przekł. B. Stawska, „Avant” 2010, nr 1, s. 84.

³³ Zob. A.J. Greimas, *Ku semiotyce topologicznej*, przekł. A. Grzegorzczak, E. Umińska-Pliszenko, [w:] E. Leach, A.J. Greimas, *Rytuał i narracja*, przekł. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Pliszenko, Warszawa 1989, s. 168.

³⁴ Zob. M. Wielewska, *Czy tak zwana powieść postmodernistyczna jest próbą odpowiedzi na tak zwany kryzys powieści?*, „Polisemia. Naukowe Czasopismo Internetowe” 2012, nr 1, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/czy-tak-zwana-powie#sdfootnote26anc> [dostęp: 28.11.2012].

W obrębie przestrzeni świata przedstawionego Lemowskiej powieści jej elementy składowe (np. przedmioty, odległości, kierunki) aktualizują nową – niedającą się wyprowadzić z semantyki owych składników – warstwę znaczeń, mniej lub bardziej nacechowanych symbolicznie³⁵. Tak rozumiana przestrzeń – traktowana jako fizyczny ekwiwalent samoświadomości bohatera – w utworze Lema zostaje ukształtowana, co sygnalizowano uprzednio, jako labirynt. Konceptualizacja ta uwarunkowana zostaje zarówno tradycją kulturową, jak i wymiarem symbolicznym przestrzeni świata przedstawionego³⁶.

Należy jednak pamiętać o dwuznacznym charakterze tego typu budowli. Zdaniem Jerzego Jarzębskiego, istota labiryntu (labiryntowości) zawiera się w ambiwalencji jego postrzegania, uzależnionego od sytuacji obserwatora. Jeśli jest on kimś z zewnątrz, potrafi dostrzec strukturę, którą może poznawać i opisywać z dystansu. Jeśli jednak obserwator zostaje utożsamiony z przemierzającym labirynt, budowla jawi mu się jako przestrzeń błędzenia; obraz widziany oczami jednostki zaplątanej w meandry korytarzy. Zarazem jednak mylne ścieżki, po których błąkają się niebaczni wędrowcy, na wykresie (a więc w sytuacji, gdy całość labiryntu można ogarnąć z dystansu) stają się zwartą, podporządkowaną nadrzędnej koncepcji architektonicznej strukturą³⁷.

Ukształtowanie przestrzeni w utworze jest każdorazowo zależne od funkcji, jakie rozgrywające się w nim zdarzenia spełniają wobec fabuły³⁸. Toteż ukazany w *Pamiętniku...* labirynt można traktować jako aktualizację drugiej z sygnalizowanych przez Jarzębskiego cech labiryntu; w świecie przedstawionym utworu jest on ukazany jako przestrzeń błędzenia. Czytelnik powieści towarzyszy w trakcie lektury protagonistę przemierzającemu korytarze Gmachu, empatycznie odczuwając wahania bohatera. Zagubienie protagonisty bywa niekiedy podkreślane (jak w epizodzie z wręczeniem instrukcji Misji) umieszczonymi na ścianach lustrami, zwielokrotniającymi odbicia i dającymi złudzenie głębi. Lustrzane odbicie nie tylko jednak zniekształca odbijany obraz, lecz również fałszuje rzeczywistość, odwracając kierunki (prawa strona postrzegana jest jako lewa

³⁵ O symbolizacji elementów przestrzeni i konsekwencjach tego zabiegu dla odczytania dzieła zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze...*, s. 21.

³⁶ Maciej Dajnowski, omawiając motyw labiryntu w prozie Lema, zauważa podobieństwo korytarza Gmachu do utrwalonego w tradycji przedstawiania przestrzeni labiryntowych jako zjawiska biomorficznego. Zob. M. Dajnowski, *Pejzażysta Lem. Szkice z motywyki*, Gdańsk 2010, s. 60.

³⁷ Zob. J. Jarzębski, *Wstęp*, [do:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. LVII, BN I, nr 264. Warto jednak, pamiętając o rozróżnieniu sposobu poznawania labiryntu zależnie od usytuowania podmiotu w jego wnętrzu lub na zewnątrz, mieć na względzie uwagę Aleksandry Ahtelik o funkcji różnego lokalizowania bohatera. W przypadku, gdy jest on obserwatorem, zdobywa wiedzę. Dopiero jednak jako przemierzający labirynt osiąga wewnętrzne doświadczenie, zmieniające jego Ja psychiczne. Zob. A. Ahtelik, dz. cyt., s. 46.

³⁸ Zob. M. Plachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 60.

i odwrotnie). Patrzący w labirynt zwierciadlanych odbić doznaje jedynie iluzji poznania. Ma to związek ze specyfiką spojrzenia w zwierciadło, w którym patrzący nie dostrzega rzeczywistości, a jedynie jej złudzenie: „Widok pierwotny i widok odwrócony są [...] mimo że odpowiadają sobie doskonale, widokami różnymi”³⁹. Niezależnie jednak od tego, czy odbiorca utworu Lema ma do czynienia z labiryntem właściwym, czy też zwielokrotnionym, budowla pozbawia bohatera możliwości spojrzenia na nią jako na całość⁴⁰.

Dzięki takiemu ukształtowaniu pomieszczeń tym wyraźniej zarysowana zostaje samotność i alienacja bohatera *Pamiętnika*... Empatycznie doświadczane przez odbiorcę uczucia towarzyszące bohaterowi zostają spotęgowane jednakże nie tylko dzięki jednakowo wyglądającym przejściom i niefunkcjonalnej numeracji pokoi, lecz również za pośrednictwem dominanty kolorystycznej sterylnych korytarzy⁴¹. Paradoksalnie uczucia te pogłębiają – istniejące niejako na zasadzie kontrastu wobec funkcjonalnej anonimowości korytarzy i pokojów – pomieszczenia, nieprzystające funkcją (kaplica cmentarna) lub wyglądem (Wydział Zbiorów, Sala Degradacji, biblioteka) do tego, czego można oczekiwać po urzędzie. Niewspółgrająca z owymi wyobrażeniami jest zwłaszcza sala, w której urządował podsłuchowy Bassenknack:

Wprowadził mnie [tj. protagonistę – A.M.] do ogromnej, w zielonych barwach utrzymanej sali; posadzka lśniła jak jezioro, daleko, w głębi, stał zielony stół, okolony delikatnie rzeźbionymi krzeselkami. Kroki nasze rozbrzmiewały niczym w nawie kościelnej⁴².

³⁹ M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973, s. 75. Specyfika takiej relacji wynika nie tylko z praw fizyki, lecz przede wszystkim – co podkreśla Irena Górka – fenomenologii spojrzenia w lustro, wymagającego podjęcia przez patrzącego gry, stwarzania pozorów, pozowania. Zob. I. Górka, *Między lustrem a odbiciem. Symetria: pamięć – lustro*, [w:] *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy – szkice – eseje*, red. A. Borkowski, E. Borkowska, M. Burta, Siedlce 2006, s. 109.

⁴⁰ Zarysowana tu sytuacja protagonisty zgodna jest z rozpoznaniem Heinza Paetzolda, zauważającego: „W labiryncie zwracamy uwagę na wszelkie swe kroki i ruchy, pozbawieni jednak jesteśmy oglądu całości” (H. Paetzold, *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko*, [w:] *Przestrzeń, filozofia, kultura*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 115).

⁴¹ Dodajmy, iż analogiczną co korytarze funkcję, w powieści Lema, pełnią mgły odrealniające obraz Wenecji w *Portrecie weneckim. Trzech opowiadaniach* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Zdaniem Elżbiety Rybickiej zatarcie granic między realnym a nierealnym, płynne przejście od realiów do sfery imaginacji odzwierciadla nowoczesne doświadczenie rzeczywistości. Zob. E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000, s. 49. Osobnym problemem pozostaje związek dysfunkcjonalnej nadorganizacji przestrzeni Gmachu z chaosem w malarstwie Giovanniego Battisty Piranesiego; przykładem służy obraz *Carceri d'Invenzione* (1745–1760). Mimo iż obie przestrzenie można sobie przeciwstawić, ich funkcja pozostaje jednak: zagubiona w ich labiryntach jednostka nie potrafi dookreślić własnego miejsca w strukturze budowli.

⁴² S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 32.

Sala, którą można byłoby uznać za konferencyjną, nie pełni jednak tej funkcji. To swoisty labirynt w labiryncie Gmachu, zaburzający jego strukturę niefunkcjonalnym wyglądem⁴³. Owe osobne przestrzenie można traktować w ten sam sposób, w jaki Gaston Bachelard postrzega metaforyczny status szafy. Jej wnętrza narzuca porządek ograniczony pojemnością. Zarazem mebel ten jest reprezentacją ładu, przeciwstawionego potencjalnemu chaosowi, któremu zostaje poddane mieszkanie. „W niej – pisze badacz – króluje porządek, a raczej porządek jest jej królestwem”⁴⁴. Jednakże w powieści Lema żadne z owych miejsc, wydzielonych ze struktury Gmachu, nie umożliwi bohaterowi osiągnięcia celu. Nadmiar porządku jest w tym przypadku równie niefunkcjonalny, co chaos korytarzy.

Przestrzeń w powieści Lema można traktować jako projekcję świadomości bohatera (w tym przypadku protagonisty utworu), mimo iż nie sposób odmówić jej – zaakcentowanej nieraz przez bohatera w dość dobitny sposób – konkretności; korytarze, pomieszczenia biurowe, sale o specjalnym przeznaczeniu są niezmiennie i nie podlegają subiektywizacji właściwej dla wyobrażeń człowieka. Zarazem jednak można dostrzec pewną prawidłowość: dystans przestrzenny, początkowo generalizujący, próbujący objąć różnorodność zdarzeń, ulega skróceniu w miarę jak bohater *Pamiętnika* zagłębia się w zawiłości biurokratycznej maszyny Gmachu. Pierwszoosobowa narracja narzuca subiektywne doświadczenie zjawisk, dla których prezentacji narrator poszukuje ekwiwalentów językowych. Konsekwencją tego zabiegu jest dążenie do akcentowania indywidualnej sytuacji pierwszoplanowego bohatera.

Kontrapunktem dla wizji przestrzeni odtwarzanej w świadomości prowadzącego zapiski jest obraz rzeczywistości wykreowany przez kolektywne doświadczenie funkcjonariuszy Gmachu. Protagonista (a wraz z nim czytelnik) poznaje zaledwie jeden aspekt ich życia, związany z wykonywaniem rutynowych czynności w ramach obowiązków służbowych. Imitacja biurowego życia funkcjonariuszy nie wystarcza, by traktować ich jako depozytariuszy wiedzy na temat struktury i funkcjonowania Gmachu.

Obrazowi przestrzeni homogenicznej przeciwstawiona zostaje jej wielowarstwowość dostrzegana przez komendera i jego współpracowników. Symbolem tego porządku zdaje się fenomenologia kodu:

Rozłamany szyfr jest dalej szyfrem. Pod okiem fachowca złuszczy z siebie
osłonę po osłonie. Jest niewyczerpalny. Nie ma kresu ani dna. Można zagłębiać

⁴³ Zob. M. Wołk, *Człowiek i gmach. O „Pamiętniku znalezionym w wannie” Stanisława Lema*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wyslouche, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 287.

⁴⁴ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przekł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 237.

się w jego warstwach coraz trudniej dostępnych, coraz głębszych, ale to wędrówka nieskończona⁴⁵.

Przywołane tu słowa odnoszą się intencjonalnie do powierzonych protagonistom misji. Można jednakże traktować je również jako metaforyczny obraz świata (*resp.* przestrzeni), w której funkcjonuje. Z odczytywanych w zaproponowany tu sposób słów komenderała wyłania się obraz rzeczywistości jako uniemożliwiającej poznanie prawdy. Jest ona tak zaprogramowana, by wieloznaczność interpretacji szyfru prowadziła *ad infinitum*, tym samym maskując (w trakcie pozornej demaskacji) znaczenie⁴⁶. Znaki, jakie napotyka protagonista utworu Lema, mówią mało na temat istoty rzeczywistości, jednak musi on uwzględnić je wszystkie. Powstały w efekcie szum komunikacyjny prowadzi do entropii – kluczowego pojęcia w Lemowskiej teorii komunikacji⁴⁷.

Z konfrontacji obu (tj. jednorodnej i wielowarstwowej) wizji przestrzeni rodzi się poczucie ruchu i zmiany pola postrzegania, ogarniającego opisywane elementy świata przedstawionego. Jednostkowe punkty widzenia (zarówno protagonisty, jak i innych postaci). Których wielość uzależniona jest każdorazowo od ilości rozmówców bohatera, przyczyniają się do kreacji bezpośredniego kontaktu z powieściowym interlokutorem. To, co zawarte jest w Gmachu, stanowi zamkniętą (w podwójnym sensie) całość. Z jednej strony ograniczona jest ona murem budowli, z drugiej – zawęza ją wspólnota doświadczenia przebywających w obrębie budynku, przyczyniając się do separacji od tego, co zewnętrzne.

Fabularnie Lem uzyskuje efekt izolacji dzięki wyodrębnieniu z przestrzeni Gmachu elementu granicznego. W *Pamiętniku...* jest nim Brama, która pełni w powieści istotną, choć – z perspektywy fabuły – pozornie marginalną funkcję⁴⁸. W jej pobliżu dociera bohater, poszukując osoby uprawnionej do wyjaśnienia mu jego zadania:

⁴⁵ S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 70–71.

⁴⁶ Na ten temat zob. I. Pięta, dz. cyt., s. 107–109.

⁴⁷ Zob. M. Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, s. 390–408.

⁴⁸ Brama nabiera szczególnego wymiaru dopiero w perspektywie lektury antropologicznej. Jak zauważa Aleksandra Kunce, proces odgraniczania to rudymenarny element ludzkiej działalności, której efektem miało być wyznaczenie przestrzeni swojskości poprzez odkreślenie tego, co obce. Praktyka ta prowadziła do umocnienia władzy terytorialnej. Zob. A. Kunce, *Czy narracja o granicy kulturowej może zmieniać świat więzi?*, „Antropos?” 2010, nr 14–15, s. 40. Tę zaś reprezentuje w powieści Lema nie tylko zhierarchizowana struktura służbowa pracowników, lecz również zamknięty charakter budowli, której zostaje przeciwstawiony anty-Gmach, postrzegany jako antyteza Gmachu. Można też odczytywać Bramę przez pryzmat antropologii nowoczesności w sposób zaproponowany przez Zygmunta Baumaną jako punkt graniczny, który trzeba przekroczyć w poszukiwaniu własnej tożsamości. Zob. Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności*, Warszawa 1993, s. 10.

Plafon, wsparty potężnymi słupami przykrywał wielką jak nawa kościelna sień, głuchą, pustą, pozbawioną nawet echa. [...] Brama, z pionową, pełną białego światła szparą, trwała uchylona⁴⁹.

Wyjście, traktowane jako punkt graniczny peregrynacji bohatera, określające przestrzeń Trzeciego Pentagonu, jednocześnie należy do budowli i nie jest jej elementem. Jej charakter nie zostaje w utworze dookreślony: może być wyjściem, ale i przejściem. Z pewnością stanowi wyzwanie dla protagonisty, będąc kolejną zagadką, której ten niezdolny jest rozwiązać⁵⁰.

Odrębność statusu Bramy postrzegana jest również przez innych funkcjonariuszy Gmachu, jakkolwiek nie w sposób równie oczywisty, co przez protagonistę. Dla pozostałych Brama nie istnieje zarówno w świadomości społecznej (nie ma rozmów o niej), jak i jednostkowej (bohater *Pamiętnika* dociera do niej bez żadnych wskazówek ze strony rozmówców, przypadkowo). Obcość Bramy potęguje obecność przy niej tylko jednego strażnika, niezwracającego na wędrującego żadnej uwagi.

Zachowanie takie, odbiegające od oczekiwanego w podobnej sytuacji, podkreśla wyrazistość granicznego charakteru Bramy, zarazem potęgując jej nieprzystawalność do świata Gmachu. Jej ontologiczna tożsamość została w powieści Lema ukazana w zawieszeniu. Toteż doświadczenie protagonisty utworu ma charakter tym bardziej paradoksalny, że – zgodnie z utrwalonymi w antropologii aksjomatami – granica należy do kategorii elementarnych. Jako wynik potrzeby zdawania sobie sprawy z nieciągłości ludzkiego doświadczenia świata, stanowi zarazem zapowiedź innej rzeczywistości, opisywanej kategoriami transcendencji⁵¹. Tymczasem w powieści tak rozumiana granica zostaje zastąpiona migotliwością jej statusu. Ponieważ bohater nie może określić relacji między Bramą

⁴⁹ S. Lem, *Pamiętnik...*, dz. cyt., s. 198.

⁵⁰ Specyfika rozwiązania fabularnego z powieści Lema ukazuje potencjał swej migotliwości interpretacyjnej w konfrontacji z innymi tekstami kultury. Szczególnie interesujące nawiązanie do sytuacji bohatera *Pamiętnika...* znajdujemy w powieści Marka S. Huberatha *Portal zdobiony posągami* (2012). Stający w analogicznej sytuacji protagonista tego utworu słyszy: „Niezależnie od tego, jak daleko byś tu wstąpił, wydaje się, że dopiero stoisz na progu” (M.S. Huberath, *Portal zdobiony posągami*, Lublin 2012, s. 627). Czytelnik obu utworów pozbawiony zostaje wiedzy na temat tego, co znajduje się za bramą; moment postawienia protagonistów na progu tajemnicy może jednak stać się dla niego punktem wyjścia do tworzenia własnego możliwego świata, będącego dopowiedzeniem przez odbiorcę tego, co mogłoby się zdarzyć, gdyby bohaterowie przekroczyli przejście. Z perspektywy odbioru można obie sytuacje fabularne potraktować również jako sygnał dzieła otwartego Eco, zachęcającego czytelnika do współtworzenia utworu poprzez domykanie różnych otwartych wątków (zob. tenże, *Dzieło otwarte. Forma i niedookreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973, s. 159–165).

⁵¹ Zob. P. Kowalski, *Granica. Próba uporządkowania kategorii antropologicznych*, [w:] *Pogranicze jako problem kultury*, red. T. Smolińska, Opole 1994, s. 150.

a resztą budowli, mentalnie odrzuca jej istnienie. Owo zaprzeczenie obecności wyjścia sprawia, że protagonista powstrzymuje się od przekroczenia progu budowli. Jednocześnie zaś zaprzecza jej fenomenowi, poprzez degradację implikacji potencjalnie wypływających z faktu istnienia Bramy:

Dlaczego dotąd nie pomyślałem o ucieczce, o próbie pozbycia się wszystkiego wraz z Misją? [...] Trudno by mi było tłumaczyć się samym tylko strachem; oczywiście bałem się, że strażę nie przepuszczą mnie, że zażądają przepustki, ale mogłem być przynajmniej zamyśliwać ucieczkę, tymczasem wcale nie brałem jej pod uwagę. Dlaczego? Że nie miałem dokąd iść, do czego wracać? Że Gmach mógł dosięgnąć mnie wszędzie? A może, mimo wszystko, na przekór zdrowemu rozsądkowi i gehennie, jaką przeszedłem, nie zatraciłem doszczętnie wiary w tę nieszczęsną, po trzykroć przeklętą Misję, i tliła we mnie jako samobrona i ostatnie oparcie?⁵²

Zwerbalizowaną w przytoczonych tu słowach potrzebę wiary w istnienie porządku w chaosie struktury Gmachu można interpretować jako pragnienie ogarnięcia całości struktury budowli, wraz z jej punktami granicznymi. Jest ono przemożne tym bardziej, że niemożliwe do zrealizowania. Sam Lem, świadomy utopijności poszukiwania porządku w chaosie; w *Filozofii przypadku* pisze:

Rozkład losowy fizycznie czy matematycznie wcale nie musi być taki w odbiorze wzrokowym; oko i mózg, nastawione stale na odbiór „ładów”, aktywnie „starają się” dostrzegać pewne ukształtowania całościowe, gdzie się tylko da⁵³.

* * *

Świat bohatera *Pamiętnika...* pozbawiony łączności z tym, co zewnętrzne, zawiera się w umyśle postaci⁵⁴. Samoidentyfikacja wiążąca się nierozdzielnie z odosobnieniem, jest paradoksalnie niemożliwa do osiągnięcia w labiryncie korytarzy budowli. Ja bohatera, dążące do bycia sobą, nie może zdobyć pełni samo-tożsamości, ponieważ pozostaje niezdolne do dookreślenia siebie w relacji do struktur Gmachu. Tymczasem, jak zauważa Barbara Skarga, jest to warunek konieczny dla takiego zadowolenia się jednostki w świecie, które byłoby tożsame z jego mentalnym oswojeniem: „Tylko przez separację Ja możemy zdobyć pełną samotożsamość,

⁵² S. Lem, *Pamiętnik...*, s. 198.

⁵³ Tenże, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. I, wyd. III zmien., Kraków 1988, s. 51.

⁵⁴ Idąc tropem wskazanym przez Hansa Beltinga, można powiedzieć, że człowiek jest nie tyle posiadaczem obrazów, co zostaje poddany ich dyktatowi: „Jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył, nawet wtedy, gdy stale ponawia próby zapanowania nad nimi” (H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 13).

przez separację zaborczą, usiłującą uczynić swoim to, co obce⁵⁵. Innymi słowy, dramat samookreślenia i samopoznania wymaga odosobnienia, zagubienia się; toteż Brama stanowi dla bohatera pokusę rezygnacji z misji, ale też groźbę zatra-
cenia inicjacyjnej wartości izolacji.

Anais Nin – wspominając lekturowe iluminacje, towarzyszące jej w trakcie lektury twórczości Franza Kafki – zauważała w nieco konfesyjnym tonie:

Sama zrozumiałam Kafkę nie wtedy, gdy czytałam go po raz pierwszy, ale kiedy usiłowałam znaleźć jakieś biuro w Empire State Building i błędziłam zupełnie identycznymi z wyglądu korytarzami [...]. Z pewnym opóźnieniem zda-
liśmy sobie sprawę z nieznanego dotychczas niepokoju, jaki wywołują u czło-
wieka olbrzymie, anonimowe, amorficzne organizacje⁵⁶.

Podobne wrażenie zdaje się nie odstępować czytelnika utworu Lema nie tyl-
ko w trakcie lektury, lecz również w konfrontacji z rzeczywistością świata poza-
tekstowego, o którym coraz więcej wiemy, coraz mniej go rozumiejąc. Odczyty-
wany w ten sposób *Pamiętnik...* – przez pryzmat doświadczeń pozalekturowych
(zwłaszcza współcześnie, w dobie natłoku informacyjnego⁵⁷) – to świadectwo
porażki epistemologicznej, rozważanej na dwu płaszczyznach. Doświadcza jej
bowiem zarówno bohater powieści, niezdolny do zorientowania się w strukturze
Gmachu, jak i odbiorca, pragnący odtworzyć sens wędrówek protagonisty utwo-
ru po labiryntach budowli.

Adam Mazurkiewicz

Space as an image of consciousness in the novel *Memoirs Found in a Bathub* by Stanisław Lem

(summary)

This paper discusses one of the most polysemic novels by Stanisław Lem – *Pamiętnik
znaleziony w wannie*. The main protagonist's world, bereft of liaison with what is outside,
is completely contained within his own mind. Paradoxically, it is impossible to achieve
self-identification, indissolubly linked with isolation, in the labyrinth of corridors. The
protagonist's "self", striving to "be oneself", cannot attain plenitude of identity because
it is not able to define itself in relation to the structures of the Building.

⁵⁵ B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 150.

⁵⁶ A. Nin, *Powieść przyszłości*, przekł. A. Kołyszko, [w:] *Współczesna proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybrał Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 279.

⁵⁷ Zob. M. Plaza, dz. cyt., s. 408.