

ŁUKASZ KUCHARCZYK

**CIAŁO W LABIRYNCIE ZNACZEŃ. O GRANICACH
CIELESNOŚCI W *PAMIĘTNIKU ZNALEZIONYM*
W *WANNIE* STANISŁAWA LEMA**

Pamiętnik znaleziony w wannie jest, na tle tak bardzo różnorodnego przecież pejzażu twórczości Stanisława Lema, powieścią osobliwą. Sam autor zwracał uwagę, iż utwór ten to „[...] oczywiście Kafka, ale przepuszczony przez Gombrowicza”¹. I tak w istocie jest²: warstwę fabularną tekstu można scharakteryzować jako trawestację Kafkowskiego *Procesu* lub *Zamku* czy też *Kosmosu* Gombrowicza: bezimienny bohater jest pracownikiem tajemniczego Gmachu – skomplikowanego aparatu agenturalnego, czegoś na kształt ogromnego biura, centrali wywiadu, który zdaje się posiadać totalną kontrolę nad wszystkim i wszystkimi. W budynku ma mu zostać przydzielona Misja, tak więc akcja (w gruncie rzeczy podrzędna wobec sensów alegorycznych czy też symbolicznych i metaforycznych) skoncentrowana jest na poszukiwaniach instrukcji, dzięki której narrator byłby w stanie poznać cel, jaki musi zrealizować. W ten sposób rozpoczyna wędrówkę po nieskończonych korytarzach tej równie fascynującej, co przerażającej instytucji. Oczywiście, każda próba poznania, czyli dowiedzenia się, na czym ma polegać Misja, kończy się „bankructwem rozumu”. Lem

¹ Stanisław Lem, *Sława i Fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*, wstęp Jerzy Jarzębski, tłum. fragm. z jęz. ang. Tomasz Lem, Kraków 2013, s. 41.

² Na temat sieci licznych intertekstów, jakie *Pamiętnik znaleziony w wannie* poprzez swą złożoną strukturę ewokuje, pisze wyczerpująco Marcin Wołk. Zob. Marcin Wołk, *Interteksty «Pamiętnika znalezionego w wannie»*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, red. Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski, Kraków 2003, s. 376–399.

prowadzi swego bohatera przez misternie skonstruowany labirynt, raz za razem sprawiając, iż ostateczny sens utworu niknie z pola widzenia czytelnika za kolejnym zakrętem korytarza. Jak mówi bohaterowi Prandtl z Wydziału Szyfrów: „Wszystko jest szyfrem. Pan też”³. Już pierwsze zdanie powieści może zapowiadać fiasko poznającego rozumu, przy jednoczesnej nieskończoności podejmowanych prób dotarcia do prawdy, gdyż tak naprawdę nie tyle rozpoczyna utwór, co raczej bezpardonowo wprowadza interpretatora w środek akcji – nie sposób ustalić, co było wcześniej: „...pokoju o numerze, na który opiewała przepustka, nie mogłem znaleźć”⁴. Nic dziwnego więc, iż Andrzej Stoff nazywa *Pamiętnik znaleziony w wannie* traktem epistemologicznym, który, poprzez maksymalne odkonkretnienie głównego bohatera, czyniąc z niego postać everymana, ma za zadanie zilustrować sytuację człowieka w ogóle – wobec świata i możliwości jego poznania:

Człowiek nie może istnieć bez wiary w sens, w cel swojego istnienia, bez przekonania, że powołany został do spełnienia w swym życiu (nawet: swym życiem, samym faktem istnienia) czegoś istotnego, że Ktoś lub Coś oczekuje od niego określonych wyborów i działań. Odzwierciedla to jego intensywna działalność religijna, filozoficzna, kulturowa, naukowa. Jest ona zawsze odpowiedzią na przeczuwany, rozpoznawany, odkrywany czy wyznawany Sens. I jakkolwiek jego treść może być różna dla różnych epok, kultur, społeczeństw, jednostek, to jedno ze znaczeń pozostaje zawsze niezmiennie: poszukiwanie uzasadnienia dla istnienia i aktywności⁵.

Powieść uznać więc można za metaforę epistemologiczną – w rozumieniu, jaki nadał temu terminowi Umberto Eco. Według włoskiego literaturoznawcy termin ten oznacza odzwierciedlanie (w sposób ogólny, a nie szczegółowy) przez formy, jakie przybiera

³ Stanisław Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Kraków 2017, s. 104.

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ Andrzej Stoff, *Powieść – traktat epistemologiczny*, w: tegoż, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 67.

sztuka w poszczególnych epokach, poprzez analogię, metaforę, nadanie idei określonego kształtu, sposób, w jaki nauka bądź kultura umysłowa danej epoki postrzega otaczającą rzeczywistość⁶. *Pamiętnik znaleziony w wannie* z całą pewnością to czyni, jest odpowiedzią na gwałtowanie zmieniające się paradygmaty naukowe wieku XX. Odkrycia fizyki, takie jak Einsteinowska względność czasu i przestrzeni, teoria nieoznaczoności Heisenberga, odkrycie atomu, freudyzm i psychologia behawioralna, wreszcie kryzys wszelkich wartości doprowadziły do wytworzenia postawy totalnego indywidualizmu. Równie istotne jest dla dwudziestowiecznego pejzażu Bergsonowskie *durée*, czyli koncepcja czasu subiektywnego, w którym poszczególne momenty zlewają się z sobą w taki sposób, że przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przechodzą jedna w drugą. W takich warunkach nowoczesna powieść staje się skrajnie subiektywna, a świat wewnętrzny bohatera jest nadrzędny wobec przedstawionej w utworze rzeczywistości. Zabieg subiektywizacji staje się czymś prymarnym, co znacznie komplikuje problemy poznającego podmiotu⁷. Dlatego też struktura labiryntu jest dla tego utworu kluczowa, gdyż obrazuje ona rzeczywistość w rozumieniu nowoczesnym jako wielopoziomową sieć różnorodnych znaczeń niedających się jednoznacznie skategoryzować. Utwór wpisuje się więc w nurt powieści-labiryntów, które Elżbieta Rybicka charakteryzuje w następujący sposób:

Wskazując cechy wspólne tekstowych labiryntów, można już wymienić właściwości interesującego nas modelu. Będą to przede wszystkim: podważanie wzorca powieści „arystotelesowskiej” lub zerwanie z nim, przebieg zdarzeń i fabuła o charakterze nie linearnym, lecz wielotorowym, wielokierunkowym, niejednokrotnie zagmatwana, przedstawianie faktów ze zmiennych punktów widzenia, konstruowanie przestrzeni jako nieciągłej, zamkniętej, o labilnym statusie ontologicznym oraz eksperymenty dokonywane na czasie – zakłócanie relacji temporalnych, niechronologiczność lub równoległość.

⁶ Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachewicz, Warszawa 2006, s. 86.

⁷ Zob. Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1995.

Postacie modelowane są jako zatomizowane, niecałkowite, alogiczne, niepewne własnej tożsamości i usiłujące ją zrekonstruować. Bohaterowie tacy wpisują się częstokroć w schemat mitu inicjacyjnego. Kompozycja w tego typu tekstach bywa z reguły rozluźniona, fragmentaryczna, eliptyczna, łączy lub zestawia heterogeniczne elementy. Jej niespójność może być rekompensowana powtórzeniami, leitmotiwami, wariantami. Do konstytutywnych cech zaliczyć można także: niekonkluzyjność, wewnętrzne sprzeczności, antynomie, paradoksy⁸.

Zdaje się, iż wiele z powyższej charakterystyki odnaleźć można w Lemowskiej powieści. Przede wszystkim sam fakt ciągłych „powtórzeń” Dokumentu oraz Instrukcji, które pozwoliłyby bohaterowi zrozumieć istotę Misji, lecz jedyne, co odnajduje, to wciąż nowe fałsyfikaty, sfalszowane kopie. Można również mówić o „niepełności” skonstruowanych przez Lema postaci, są jedynie figurami przypisanymi do urzędu, w którym pracują, poza pracą i obsesją tajności niejako tracą swój ontologiczny status. Sama przestrzeń Gmachu w istocie jest przestrzenią nieciągłą, będącą, jak pisze Andrzej Stoff, wyłącznie zbiorem miejsc odwiedzanych przez bohatera, niezawierającym choćby najmniejszego opisu skalającego obraz „miejsca akcji”⁹. Wyjście z budynku, czyli Brama, jest traktowane jako podawana dalej legenda. Nawet gdy bohater ją odnajduje, to jest ona jedynie uchylona, przy tym pilnowana przez straż, poza tym ostatecznie bohater do niej nie dociera. Warto też zauważyć, iż Gmach nie jest zbudowany w sposób zorganizowany, logiczny, wydaje się raczej, iż kolejne pokoje stwarzane są w sposób spontaniczny, wędrówka bohatera pozbawiona jest znamion ciągu przyczynowo-skutkowego, istnienie kolejnych pokoi nie jest umotywowane niczym innym niż chęcią wprowadzenia bohatera w poznawcze pułapki. Umberto Eco zauważa, iż abstrakcyjnym modelem domysłu jest właśnie labirynt. Autor *Imienia róży* przedstawia jego trzy warianty. Pierwszym jest typ grecki: nie można

⁸ Elżbieta Rybicka, *Labirynt: temat i model. Od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 3 (88), s. 72.

⁹ Andrzej Stoff, *Świat ze słów (o «Pamiętniku znalezionym w wannie» Stanisława Lema)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1989, nr 32, s. 128.

się w nim zgubić, podąża się w nim od wejścia do środka, następnie od środka do wyjścia. Oczywiście w środku labiryntu czeka Minotaur, metafora problemu, który staje na drodze człowiekowi, rozbudza w nim poczucie niepewności. Drugim typem labiryntu jest labirynt manierystyczny, rozgałęziony, z licznymi ścieżkami, które często kończą się ślepo, a wyjście jest tylko jedno. Trzeci typ to labirynt-kłęcz. Drogi krzyżują się dowolnie, nie ma tutaj wyjścia, ponieważ kłęcz jest nieskończone, pozbawione końcowego rozwiązania¹⁰. Zdaje się, iż Lemowska strategia zawarta w omawianej powieści prezentuje właśnie trzeci typ labiryntu – Gmach, którego drogami podąża bohater, jest właśnie nieskończonym kłęczem, w którym nie sposób odnaleźć rozwiązania, wyjaśnienia istoty Misji. Świadczą o tym przede wszystkim, wzmiankowane już, tajemnicze Dokument oraz Instrukcja. Maciej Płaza trafnie stwierdza, iż powieściowy bohater zachowuje się jak wzorcowy bohater nowoczesnej powieści labiryntowej. Początkowo posługuje się racjonalną analizą i zdrowym rozsądkiem, stopniowo jednak dostosowuje się do zasad panujących w instytucji, „wchłania” semantyczną paranoję¹¹. Sama przestrzeń jawi się też jako nieskończone powtórzenie. Oto jak bohater uświadamia sobie w rozmowie z Oficerem, iż pozornie przypadkowe spotkanie z Podsłuchowym Bassenknackiem mogło być tak naprawdę odgórnie zaplanowane:

Widmo szeregu takich samych, siworóżowych staruszków w okularach ze złotego drutu, którzy uśmiechali się cierpliwie, czekając za swymi biurkami, ich nieskończonej galerii wewnątrz schludnych, jasnych pokoi – wyroiło się z jego słów, aż zadrzałem wewnątrz¹².

Warto jeszcze zastanowić się nad przynależnością genologiczną *Pamiętnika znalezionej w wannie*. Do tej pory powieść była wpisywana przez swych interpretatorów w różne konteksty. Na przykład

¹⁰ Umberto Eco, *Dopiski na marginesie «Imienia róży»*, w: tegoż, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Kraków 2004, s. 521–522.

¹¹ Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, s. 397–398.

¹² Stanisław Lem, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 61.

Ewa Balcerzak traktuje utwór jako reprezentację Lemowskiego nurtu groteskowego¹³, Antoni Smuszkiewicz wpisuje ją w sferę fantastyki naukowej pisanej „na serio”¹⁴, Andrzej Stoff z kolei opisuje ją jako jedną z odmian Lemowskiego antykryminału¹⁵, Maciej Płaza zaś wpisuje *Pamiętnik znaleziony w wannie* w sieć Lemowskich tekstów poruszających problemy metafizyczne¹⁶. Choć często, jak widać, owe typologie są wzajemnie sprzeczne, to jednak trudno z każdą z tych opinii polemizować, po prostu rację mają tu wszyscy. Wydaje się natomiast, iż można utwór ten wpisać w jeszcze inny nurt genologiczny, mianowicie w sferę powieści reprezentujących tzw. *nouveau roman*. Świadczy o tym już sam amalgamat gatunkowy, jakim jest powieść. Warto też zwrócić uwagę na to, co pisze Michał Głowiński o formach labiryntu w literaturze. Badacz zauważa, iż labirynt odgrywa w nowej powieści doniosłą rolę – gatunek, który, przynajmniej w utopijnej teorii, miał odznaczać się totalną empirycznością, miał „być”, a nie „znaczyć”, finalnie skonstruował przestrzeń będącą „lasem symboli”, do czego wydatnie przyczyniła się właśnie figura labiryntu:

W nowej powieści przestrzeń zamknięta jest – by tak powiedzieć – przestrzenią poznania, a następnie – życia w ogólności. Świat ze swej natury niejasny i wyjaśnić się nie dający, świat, w którym zagubieni się czują nie tylko błądzący po jego ścieżkach bohaterowie, ale także opowiadający o nim narrator, staje się właśnie labiryntem. I tym bardziej to wyraziste, a zarazem znaczące, że zadaniem opowiadania nie jest bynajmniej rozświetlanie tego labiryntu, narzucanie mu porządku, przeciwnie, samo opowiadanie ma charakter labiryntowy, samo jest jakby wołaniem z jego czeluści¹⁷.

¹³ Zob. Ewa Balcerzak, *Stanisław Lem*, Warszawa 1973.

¹⁴ Zob. Antoni Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995.

¹⁵ Zob. Andrzej Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa 1983.

¹⁶ Zob. Maciej Płaza, *O poznaniu...*, dz.cyt.

¹⁷ Michał Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 156.

Powyższa charakterystyka dobrze obrazuje rolę przestrzeni w Lemowskiej powieści oraz jej epistemologiczną problematykę. W swej *Filozofii przypadku* Lem poświęca antypowieści sporo miejsca. Zauważa, że twórcy tego gatunku wykorzystują stochastykę, czynnik losowy, jako jedną z metod konstruowania dzieła literackiego¹⁸. Jednocześnie pisarz negatywnie ocenia próby odwzorowywania przez twórców *nouveau roman* naukowych osiągnięć z zakresu fizyki i matematyki. Na temat manii redukcji, charakterystycznej dla gatunku antypowieści, Lem ironizuje w swej *quasi-recenzji* powieści *Rien du tout, ou la conséquence* autorstwa Solange Marriot:

Antypowieść [...] postanowiła mianowicie podkreślić, że żadną iluzją niczego nie jest; „samopowieść” była jak magik, pokazujący publiczności podszewkę swych sztuczek; antypowieść miała być już nieudawaniem niczego – nawet samodemaskującego się czarnoksiężnika. A więc? Obiecała niczego nie komunikować, o niczym nie powiadamiać, nic nie oznaczać – lecz tylko być jak chmura, stołek, jak drzewo. W teorii to ładne. Zawiodła jednak, bo nie każdy może być zaraz Panem Bogiem, stwórcą autonomicznych światów; a już na pewno nie może nim być literat. Decyduje o klęsce sprawa kontekstów: od nich, czyli od tego, c o n i e w y p o w i e d z i a n e wcale, zależy sens tego, co powiadamy. Świat Pana Boga żadnych kontekstów nie ma, więc tylko taki mógłby go skutecznie zastąpić, który jest równie samowystarczalny. Żebyście się na głowie postawili, nigdy się to nie uda – w języku¹⁹.

Mit o zawieszeniu wszelkich sensów naddanych, utopijność pragnienia obiektywnego opisu świata, wyzbycia się epistemologii, wyzuwa Lem w strukturach antypowieści nie gorzej niż analizujący ją „zawodowi” krytycy i literaturoznawcy. Jednakże pewne elementy tego gatunku z całą pewnością w *Pamiętniku znalezionym w wannie* wybrzmiewają. Michał Głowiński w swym studium o francuskiej

¹⁸ Stanisław Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Warszawa 2010, s. 183.

¹⁹ Tenże, *Solange Marriot, «Rien du tout, ou la conséquence»*, w: tegoż, *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków 1985, s. 71.

antypowieści zauważa, że pragnie być ona refleksją nad własnymi możliwościami wyrazowymi i poznawczymi²⁰. Tak też rzecz się ma w omawianej powieści, prymarny sens naddany można by określić właśnie jako model próby poznania, którą raz za razem dokonuje Lemowski podmiot. Funkcją opisu w nowej powieści jest opis, który ma pełnić rolę obiektywizującą, ma po prostu być. W *Pamiętniku znalezionym w wannie* można coś takiego dostrzec: to bohater pragnie nadać poszczególnym przedmiotom czy gestom znaczenie, one zaś samo po prostu istnieją, jakby są odporne na każdą próbę ich interpretacji, trwają niewzruszone wbrew zabiegom, jakie podejmuje bohater w swym poszukiwaniu znaczenia. W dodatku tekst jest także refleksją nad możliwościami języka. Andrzej Stoff słusznie pisze, że jest to powieść o języku, o uwikłaniu poznania w jego gramatyczne i semantyczne prawidłowości i ograniczenia, o kłopotach i nieporozumieniach, które swe źródło mają nie tyle w samej naturze bytu, co w sferze pośredniej pomiędzy bytem i światem, czyli w inwencji oraz konwencji językowej²¹. Dla *nouveau roman* charakterystyczne jest także używanie techniki perspektywizmu. Widzenie jest dla tej strategii powieściowej kluczowe. Opis ma tu więc za zadanie nie tyle konstatowanie danego stanu rzeczy, co raczej mówienie o takim czy innym sposobie jego postrzegania. Bohater jest więc obecny nie wśród opisywanych rzeczy, lecz w samym ruchu opisu, który ma opisać jego sposób patrzenia na świat²². Perspektywizm wyraźnie jest zespolony ze zmysłowym pobudzeniem, interpretacyjna aktywność człowieka rozpoczyna się od bycia-w-świecie ciała, gdyż to ono staje się pośrednikiem pomiędzy „ja” a rzeczywistością. Ciało pozwala świadomości na zakotwiczenie się w sieci różnych współrzędnych, gdyż staje się dla podmiotu jedynym pewnym punktem odniesienia. Powieściowy narrator, usiłując wytłumaczyć sobie obserwowane zdarzenia, jest niezdolny do ich interpretacji z odmiennego punktu widzenia, skupia

²⁰ Michał Głowiński, «*Nouveau roman*» – *problemy teoretyczne*, w: tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 50.

²¹ Andrzej Stoff, *Świat ze słów...*, dz.cyt., s. 126.

²² Michał Głowiński, «*Nouveau roman*»..., dz.cyt., s. 56–59.

się na konkretnym aspekcie, a pomija inne, co skutkuje nieustannym fiaskiem interpretacyjnym. W ten sposób właśnie o roli ciała i świadomości w poznawaniu świata, na przykładzie *Kosmosu*, pisze Żaneta Nalewajk:

[...] wszelka tożsamość, podobnie zresztą jak zróżnicowanie wewnątrz bytu, wywodzi się z operacji, jakich dokonuje na nim świadomość. Wyodrębnia ona jakąś cząstkę materii z tła, to jest spośród innych przedmiotów, przez co w pewnym sensie neguje wszystko, co ową cząstką nie jest. Najbardziej wyróżniające się obiekty i zjawiska doświadczane są w sposób najbardziej intensywny: to one, wyławiane ze stanu anonimowości i zauważane jako pierwsze, zyskują największą wyrazistość i konkretność²³.

Tak więc w postawie narratora Lema wyczytać można pragnienie opisanie nieopisywalnej rzeczywistości, próbę uporządkowania chaosu. Z całą pewnością więc w tekst wpisany jest namysł nad Heisenbergowską teorią nieoznaczoności. Pomimo wyraźnie zaznaczonego w świecie wewnętrznym powieści bankructwa tego typu dążeń można stwierdzić, iż narrator opowiada się po stronie życia, po stronie prawdy, gdyż aż do końca nie zaprzestaje podejmowania nowych prób. Pragnie nadania sensu światu, który ze swej natury jest irracjonalny. Finał powieści również można odczytać poprzez genologiczną soczewkę antypowieści. Zbigniew Bieńkowski pisze, że francuska antypowieść wyróżnia się tym, że nie rozgrywa się w niej akcja, ponieważ nie jest ona istotna, lecz proces powstawania postaci, formowania się jej świadomości. Natomiast w momencie, gdy postać zdobywa już świadomość siebie oraz swego losu, swojego miejsca w świecie, utwór się kończy. W tradycyjnym modelu powieściowym wszystko powinno się dopiero rozpocząć, ale nowy model ma za zadanie ukazać sam proces formowania świadomości²⁴. Tak też dzieje

²³ Żaneta Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010, s. 254.

²⁴ Zbigniew Bieńkowski, *Modelunek powieści współczesnej*, w: tegoż, *Piekła i orfeusze. Szkice z literatury zachodniej*, Warszawa 2009, s. 286.

się w *Pamiętniku znalezionym w wannie*. W ostatniej scenie powieści narrator powraca do łazienki, jedyne miejsce będące poza wszechobecną inwigilacją. W wannie napotyka drugiego szpiega, bardzo podobnego do niego samego. Bohater widzi go już martwego, szpieg poderżnął sobie gardło. Jak wyznaje narrator:

Gdyby zostawił jakiś znak, cokolwiek napisanego, posłanie jakieś, ostatnią wolę, przestrożę, nakaz – znów miałbym się na bacności. Wiedział o tym i zostawił tylko to nagie ciało, jakby pragnął nagością swojej śmierci upewnić mnie, że nie ze wszystkim jestem otoczony zdradą – że jest przecież coś ostatecznego, nieodwołalnego, o takim znaczeniu, którego żadne zabiegi już nie odmieniają²⁵.

Dopiero u kresu tekstu bohater uzmysławia sobie straszną prawdę: jedynie śmierć wyzwoli go od nieustannej „interpretacyjnej służby”. Ale tam, gdzie nadchodzi zrozumienie, przychodzi także koniec opowieści. W momencie uświadomienia sobie w sposób egzystencjalistyczny, iż jedynie kres istnienia przyniesie ze sobą koniec podróży, fabuła się urywa, pozostawiając zrozpaczonego bohatera nad zwłokami. Temat cielesny jest w tej powieści bardzo istotny i w ścisły sposób powiązany z kategorią znaczenia oraz ciągle w powieści dokonywanymi na różne sposoby zabiegami szyfrowania i bezskutecznymi próbami deszyfrowania. Świadczy o tym przede wszystkim powszechne podejrzenie o sztuczność, atmosferę, którą można by nazwać „manią udawania”. Porucznik Blanderdash zachwyca się naturalnością twarzy narratora, szczególnie nosa, bohater pojmuję, iż wojskowy uznaje jego cielesność za sztucznie dokomponowaną. Cielesność jest w Gmachu jakby podstawową strategią utajniania, ukrywania się, nie stanowi ona tu źródła podmiotowości, ale raczej pełni funkcję maski, dzięki której nawet na poziomie oglądu wizualnego bohater nie jest w stanie zawyrokować, czy ten, z którym rozmawia, na pewno jest sobą – tożsamość pozostaje skryta za mgłą domysłów. Ukazanie własnego ciała oznaczałoby ukazanie prawdy,

²⁵ Stanisław Lem, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 327.

a tej nieprzejednana instytucja bohaterowi odmawia. Najlepiej świadczy o tym fragment, w którym narrator trafia do Wydziału Zbiorów:

Porucznik poprowadził mnie ku witrynom; za szklanymi płytami spoczywały, poręcznie oświetlone, na aksamitnej wyściółce, sztuczne uszy, mostki, nosy, imitacje paznokci, brodawek, rzęs, fałszywe flukcje i garby, niektóre ukazane pogładowo w przekroju, aby widoczna była ich wewnętrzna struktura; spotykało się nadymane, dominował wszakże włosień. Cofając się potrąciłem skrzynię z perłami i zadrzałem. To były zęby – rosochate i małe jak perełki, łopatkowate, z dziurką i bez, mleczne, trzonowe, mądrości²⁶.

Hipoteza, iż jest to tylko zbiór eksponatów, upada w momencie, gdy narrator dokonuje oglądu ciała porucznika:

Przyjrzałem mu się z bliska. Uszyty był z sążnistych bród, faworytów, peruk, nanizanych na nylonową osnowę z takim zamysłem, iż złotowłose tworzyły na tle całości wielki herb państwa²⁷.

Postać ta nie tyle więc posiada ciała, co posiada kamuflaż, maskę, która została mu odgórnie narzucona. Georges Bataille pisze, że maska stanowi wyraz ludzkiej samotności, jest czymś w rodzaju ucieleśnionego chaosu:

[...] Maska to chaos, który stał się ciałem. Widzę ją przed sobą jak bliźniego, a ten bliźni, który się we mnie wpatruje, przyjął postać mojej własnej śmierci. Poprzez obecność maski chaos nie jest już naturą obcą człowiekowi, ale samym człowiekiem ożywiającym swym bólem i swą radością to, co go niszczy. Jego, wtrąconego w chaos, w którym unicestwi się i zgnije, człowieka nawiedzonego przez demona, będącego wyrazicielem woli natury, która chce, żeby umarł i zgnił. To, co twarze bez przerwy komunikują sobie wzajemnie, jest dla życia ludzkiego tak cenne, tak kojące jak światło. Kiedy ten kontakt zostaje przerwany na skutek brutalnej decyzji, kiedy pokryte maską oblicze

²⁶ Tamże, s. 36.

²⁷ Tamże.

wchodzi do krainy nocy, człowiek jest już tylko wrogą sobie samemu naturą, ożywioną przez skrytą namiętność człowieka w masce²⁸.

Tak więc można stwierdzić, iż przedstawione w powieści ciała-kamuflaże stanowią figury ucieleśnionego chaosu, niepoznawalna rzeczywistość stapia się ze świadomością bohaterów w jedno, zostają oni odpodmiotowieni, zachodzi degradacja do poziomu przypisanej zawodowej funkcji, poza nią „ja” nie istnieje, gdyż nie posiada fundamentalnego „łącznika” pomiędzy sobą a światem, czyli właśnie ciała. Jest ono dla ludzi Gmachu czymś obcym, odgórnie narzuconym i fałszywym. Można też metaforycznie stwierdzić, iż tam, gdzie przestaje istnieć twarz, przestaje istnieć również prawda. Naturalnie więc nasuwa się kontekst myśli Lévinasa. Na rolę filozofii autora *Całości i nieskończoności* w powieści Lema zwracał już uwagę Marcin Wołk, według którego bohater opowieści nie szuka w twarzach napotykanym pracowników instytucji fałszu czy też masek, lecz właśnie autentycznej i jawnej obecności kogoś, kto powiedziałby mu prawdę o otaczającym go świecie, Inności, która pozwoliłaby nie na przymus poznania, lecz na sam dialog²⁹. Warto jeszcze może dodać, iż w świecie, gdzie nie istnieje twarz, nie zachodzi dialog, nie ma miejsca również na obecność dobra, gdyż, jak pisze francuski filozof, stosunek wobec Innego zakłada bycie dobrym, należy wziąć za niego odpowiedzialność. Przestrzeń bez dialogu jest przestrzenią aksjologicznie pustą, pozbawioną podstawowych wartości. Ponieważ Lemowski narrator nie może doświadczyć „epifanii twarzy”, niemożliwie jest także uobecnienie się postawy etycznej. O ścisłym zespoleniu ciała z pełnioną funkcją świadczy wizyta u Bassenknacka, którego bohater widzi jako drobnego staruszka w złotych okularach. Podśluchowy nie chce narratorowi wyjawić instrukcji dotyczących Misji i popełnia samobójstwo. Dopiero moment śmierci wyjawia prawdziwą tożsamość postaci, starość okazuje się jedynie kamuflażem:

²⁸ Georges Bataille, *Maska*, tłum. Jerzy Plewniak, w: *Maski*, red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986, s. 152.

²⁹ Marcin Wołk, *Interteksty...*, dz.cyt., s. 394.

[...] poczułem, jak jego napięte mięśnie rozpływają mi się w rękach. Sekunda – i trzymałem w objęciach trupa. Rozluźniłem chwyt – osunął się bezwładnie na podłogę, zeszywniały, bez kropli krwi w wargach, złote ramiączko okularów zesunęło się, a wraz z nim – dziecięco różowa, prześwitująca spod siwizny łysinka, ukazując kosmyk ukrytych pod nią kruczych włosów... [...] peruka spadła – jak odmłodził nagle po śmierci!³⁰

Tam, gdzie kończy się rola w Gmachu, kończy się też udawanie, maska opada, a wraz z nią (pozorne) życie. Rację ma więc Katarzyna Bocian, pisząc, iż groteskowe i absurdalnie wymienne ciała, przesadnie eksponowane, sztuczne w swych gestach i zastygłych pozach, jakby niezależne wobec kierującego nimi „ja”, podkreślają teatralną umowność świata przedstawionego³¹. „Staruszek” znika, przestaje istnieć w momencie, gdy przestaje być potrzebny jako kolejny urzędnik na drodze bohatera ku odkryciu znaczenia. Jeszcze bardziej wyrazistym przykładem jest postać Admiradiera – neologizm ten powinien świadczyć o istotności pełnionej funkcji, jednak sam bohater okazuje się jedynie parodią wodza. W momencie degradacji współpracowników narrator mówi o epoletach i naszywkach wrywanych wraz z „mięsem sukna” – metafora ta świadczy o tym, że w parze z degradacją funkcyjną idzie degradacja korporalna. Również sam Admiradier poza swym mundurem zdaje się nie istnieć. Narrator z bliska dostrzega twarz naznaczoną plamami wątrobowymi, bardzo drobną, o pokaźniej ilości brodawek, co wzbudza w nim litość. Moment rozpięcia munduru jest jak gdyby momentem zdradzenia słabości własnego ciała, które bohater dostrzega w trakcie zmiany perspektywy patrzenia z oddali na bliski, dokładny ogląd:

Już przedtem zauważyłem, w jakiej mierze mundur był dlań oparciem i jak, rozpiąwszy go niebacznie, nadwerężył związki swej osoby. Z bliska było jeszcze gorzej... Nie przez przypadek domagał się odległości,

³⁰ Stanisław Lem, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 54–55.

³¹ Katarzyna Bocian, *Pancerze i maski, czyli ciało jako narzędzie w fantastyce ostatniego półwiecza*, w: tejże, *Odmienne stany cielesności. Antropologia ciała w polskiej literaturze fantastyczno-naukowej*, Kraków 2009, s. 81.

dystansu! Tam – świsty niewinne, sapanie, klapka, a tu – peryferyjny rozrost bez pamięci, bez liku, milczkiem, cichcem, zalatujący krecią jakąś robotą. Miałżeby to być obłęd skóry, jej rojenia o późnym renesansie. Samorodna twórczość nad wapniejącymi żyłami? Ejże! Toż to był raczej bunt, rokosz, panika na prowincjach organizmu, próba wymknięcia się, pierzchanie, tajona zręcznie ucieczka we wszystkie strony – wszak skrycie bujały brodawki, wydłużały się narośle, paznokcie, pragnąc za wszelką cenę oddalić się od jak najbardziej steranej macierzy!³².

Analiza szczegółu jest więc niebezpieczna, ponieważ poprzez porównanie z całością potrafi odkryć zupełnie nową prawdę, ukazać „nowy dowód w sprawie”. Pozornie groźny wojskowy (czy urzędnik, w Gmachu są to chyba funkcje tożsame) okazuje się bezbronnym, słabowitym i schorowanym starcem, a wraz z mundurem pękają pozory władzy i mocy. Sztuczność napotykanych ciał podkreśla narrator w tekście wielokrotnie. Zakonnik-oficer dotyka go „[...] białą, miękką, jakby z sera ulepioną dłonią [...]”³³. Prandtl w momencie zdjęcia okularów, które narrator porównuje do maski, ukazuje skrywaną „zmęczoną bezradność”. Jeden z agentów, z którymi narrator pije wódkę, wyróżnia się charakterystyczną łysiną, która „jakby miała pęknąć”, co świadczy tym, że kostium ciała czasem nie potrafi już pomieścić ukrytej w nim tożsamości. Umowność ciała najbardziej widoczna jest w scenie libacji agentów, na którą trafia powieściowy bohater:

[...] Barran, siedzący przy mnie, chlusnął wódką w gardło – zauważyłem, że dźgnął się przy tym brzeżkiem szkła w nos, który nie odgiął się, ale został już taki, wgnieciony środkiem. Nawet tego nie zauważył – pomyślałem, ale nie zrobiło to na mnie wrażenia. Gruby, któremu było coraz goręcej, obnażył się do połowy, zarzucając kurtkę pidżamową na ramiona, i siedział świecący potem na gęstych włosach, wstrętny i tłusty, nareszcie odpiął uszy³⁴.

³² Stanisław Lem, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 162.

³³ Tamże, s. 71.

³⁴ Tamże, s. 252.

Ciało jest w powieści szyfrem nie tylko w sensie naddanym, implicitnym, teoria ta zostaje także bezpośrednio wyrażona w samym tekście, w dialogu narratora z księdzem Orifinim:

- [...] Po co nosisz sutannę? Żeby skryć mundur!!
- A po co nosisz ciało? Żeby skryć szkielet?³⁵.

Dominique Sila trafnie zauważa, iż Lem projektuje tutaj mechaniczny obraz człowieka: rozłożonego na części, zwichniętego, fragmentarycznego, podobnego do absurdalnego i martwego automatu³⁶. Skoro prawdziwa cielesność nie istnieje, nie może także zaistnieć punkt łączący „ja” i „ty”. Nie istnieje również „egzystencja anonimowa”, o której pisze Maurice Merleau-Ponty, pewna sfera transcendentna, gdzie istniały podmioty, nim doszło do ich rozdzielenia, nie istnieje wyraźne przypisanie do świata³⁷. Można też więc mówić, w przypadku koncepcji ciała zawartej w *Pamiętniku znalezionym w wannie*, o silnej obecności kategorii nieprzezroczystości, o której pisze George Herbert Mead. Według amerykańskiego filozofa ludzkie życie społeczne można opisać jako związek funkcji ruchów cielesnych, w którym udział nie jest ani całkowicie świadomy i pożądaný przez uczestników, ani też zupełnie nieświadomy i automatyczny. W stosunkach społecznych pojawia się moment nieprzejrzystości, czyli cielesny charakter związku społecznego, nieprzejrzystość ta sprawia, iż ciągle związek ten należy dookreślić, podjąć się raz jeszcze jego interpretacji, gdyż związek społeczno-cielesny jest wieloznaczny³⁸. I to właśnie czyni bohater. Najlepiej obrazuje to scena, w której chuchnięcie Prandtla interpretowane jest jako znak sprzyjania jego sprawie:

³⁵ Tamże, s. 295.

³⁶ Dominique Sila, *Stanisława Lema gry z Wszechświatem*, tłum. Barbara Czałczyńska, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, red. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989, s. 64.

³⁷ Herman Coenen, *Cielesność a życie społeczne*, tłum. Andrzej Kopacki, w: *Fenomenologia i socjologia*, red. Zdzisław Krasnodębski, Warszawa 1989, s. 266.

³⁸ Tamże, s. 277–283.

Odruchu tego nie należało lekceważyć – nie tylko dla jego ludzkiej wymowy, ale ponieważ skrywać musiał coś więcej oprócz litości: wiedzę o moim losie, o tym, co czeka mnie w Gmachu³⁹.

Uwikłanie jest w ciąg cielesnych znaczeń, które jednak finalnie ukazują się jako nic nie znaczące. Nieprzejrzyistość cielesnej komunikacji równie dobitnie podkreśla fragment, w którym narrator trafia na zbiór eksponatów przedstawiających dłonie zastygłe w przeróżnych gestach. Niektóre złożone są jakby do modlitwy, inne gniewnie grożą i tak bez końca. Narrator podejmuje próbę zinterpretowania gestów, ale ostatecznie stwierdza, że wszystkie dłonie jedynie wskazują na niego, wytykają go. Somatyczna interpretacja jest tylko złudzeniem, napotyka opór i pozostawia narratora z wiedzą równie małą, jak wszystkie wcześniejsze podejmowane we wnętrzach Gmachu próby.

Warto też zastanowić się nad zawartą w powieści estetyką ciała. Otóż w opisie każdej postaci Lem wyraźnie podkreśla jej brzydotę. Obecni w tekście bohaterowie są starzy, łysi, grubi, pokryci brodawkami, zmęczeni i znudzeni. Wydaje się, że w tej antyestetyce można podjąć trop gombrowiczowski. Barbara Zielińska pisze, iż źródła wszelkiego piękna w twórczości autora *Ferdydurke* mają swój początek w młodości biologicznej. Bezbłędność ciała jest tutaj równa dziełu sztuki. Młode ciało jest terenem gry sił naturalnych, a przez to prawdziwych, w przeciwieństwie do „pokrętnej fizyczności inteligencji”, która zrywa z logiką ciała⁴⁰. Można uznać, iż młodość podobnie traktowana jest w świecie Gmachu. Jak już zostało powiedziane, staruszek, który ginie, okazuje się zakamuflowanym młodzieńcem, który swą młodość może ukazać dopiero w momencie zgonu. Warto też zwrócić uwagę na słowa, które wypowiada w pijackim widzie kremator:

O! Młodości moja! Święte dzieciństwo moje i ty, domu ojczystych stron! Gdzież wy! Gdzież ja, dawny, pradawny... Gdzie rączki moje maleńkie, z paluszkami różowiutkimi, maciupeńkimi,

³⁹ Stanisław Lem, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 190.

⁴⁰ Barbara Zielińska, «Staczanie się w ciało». *Gombrowicz i cielesność*, „Ruch Literacki” 1994, nr 1–2, s. 27–28.

z paznokietkami słodkimi... Ani jeden nie został mi! Ani jeden... Żegnajcie... Glistam... nie: glizdam...⁴¹.

Wyraźnie zaznaczona jest tutaj tęsknota nie tylko za samą młodością, ale również za młodym ciałem. Tak jakby było ono czyste, jeszcze nieskalane kamuflażem, formami, jakie każe przyjmować dorosłość. Młodość symbolizuje tutaj prawdę, natomiast starość skomplikowanie, nieskończony ciąg znaczeń, pozbawionych finalnego wyjaśnienia. Co więcej, napotykanne postacie czują nietożsamość z własnym ciałem. Lekarz opowiada bohaterowi przypadłość pacjenta, który „schował się w własnym ciele” i zredukował samoświadomość do stopnia kosteczki w uchu, uważając inne części swego ciała za „nasłane”.

Koniecznym należy zwrócić uwagę na osobliwą fascynację, jaką wzbudza w bohaterze mały palec u dłoni martwego staruszka:

Wszystkie inne, na wpół zgięte, przylegały do siebie szczelnie, jak wymodelowane w muszlowato zakłęsłej bryle wosku – ten jeden, pulchniejszy jakby, zaróżowiony, drgał, i wydało mi się, że w tym niemożliwym wybryku, w dygotliwej figlarności jego poruszeń odnajduję żwawo rozproszoną naturę staruszka. Zarazem było w owym ruchu coś bezcielesnego, nad wyraz lekkiego, co odводziło myśl od zmartwychwstania, kierując ją ku owym najdrobniejszym i najszybszym gestom owadów, przejawiającym się jako delikatne zamazanie konturów odwłoku tuż przed odlotem. Rozszerzonymi oczami łowiłem dygot, coraz jawniejszy, nieustanny. – To nie może być! – wyrwało mi się⁴².

Można stwierdzić, że w obserwowanym palcu pragnie bohater odnaleźć jakiś ślad podmiotowości, odprysk prawdziwej natury zmarłego. Pragnie spostrzec jego prawdziwe ciało, a tym samym poznać jego tożsamość. Gmach jednak tego zrozumienia odmawia. Gdy Lemowski narrator zaczyna oglądać palec z bliska konstatuje: „Był jakby z pęcherza, miał wymalowane zmarszczki, nawet paznokieć.

⁴¹ Stanisław Lem, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 254.

⁴² Tamże, s. 73.

Proteza?⁴³”. Finalnie więc i ten, nikły zresztą, dowód na istnienie naturalności w przedstawianym świecie okazuje się fałszywy, każda próba zidentyfikowania rzeczywistości jako posiadającej substancję wpędza bohatera w kolejny poziom symulakru. Kolejną, równie interesującą, obsesją bohatera staje się czaszka. Bezimienny narrator napotyka ją w skrzydle szpitalnym, przedmiot wzbudza w nim niezdrową fascynację:

Podniosłem ją, pohnąłem w rękę, kość miała solidny ciężar, popukałem w nią zgiętym palcem i naraz, szybko, mrużąc powieki, przyłożyłem do nosa. W pierwszej chwili poczułem tylko kurz, niewinny, łaskoczący, ale przemknął w nim kręto jakiś śladzik, coś tam było, więc bliżej, gdy nozdrza moje dotknęły zimnej powierzchni, wciągnąłem gwałtowniej powietrze – tak! tak! cuch, cuszek raczej, jeszcze raz i, o, zdrado! Zionęło zgnilizną, wydającą nieprawę pochodzenie. Węszyłem, jak pijany, mord, który krył się za smukłą bladożółtawą elegancją, krwawą dziurę, z której została wylupiona, powąchałem jeszcze raz: połysk, schludność, biel – wszystko było oszustwem. Co za wstręt! Jeszcze raz powąchałem, chciwie, ze strachem, rzuciłem ją na stół i zacząłem gwałtownie wycierać wargi, nos, palce rąbkami kąpielowego płaszcza, a już ciągnęło mnie do niej na powrót, och, jak ciągnęło...⁴⁴.

Opanowuje ona umysł narratora, który nie może wyrzec się pokusy spoglądania na nią, myślenia o niej. Motyw czaszki ma swe źródła w biografii Lema. W ten sposób autor powieści pisze o kości, która znajdowała się w gabinecie jego ojca:

W gruncie rzeczy jeden tylko przedmiot, nie książka, odrobinę niepokoił. Leżała bowiem na jednej z półek, przed złożonymi grzbietami grubych tomów, kość skroniowa, wymacerowany preparat, przedstawiający rezultat tak zwanej doszczętnej operacji na uchu środkowym, z wydłutowanym sutkowym wyrostkiem. [...] Miała jakiś zapach szczególnie, przede wszystkim kurzu, książek, biblioteki, ale przeciekał przez to cienką strużką inny jeszcze, trochę niby

⁴³ Tamże, s. 76.

⁴⁴ Tamże, s. 238–239.

słodkawy, a trochę jakby zgniły. Obwąchiwałem ją czasem długo, jakby usiłując zrozumieć, co to jest właściwie, jakby węch był tym z moich zmysłów, który zaprowadzi mnie najdalej. Budziło to w końcu lekkie obrzydzenie [...]⁴⁵.

W *Przypadku i ładzie* Lem przyznaje, że czaszka w *Pamiętniku znalezionym w wannie* stanowi beletrystyczne odwzorowanie rzeźzonej kości i odgrywa w powieści nie do końca uświadomioną sobie przez niego samego rolę⁴⁶. Jak więc należy przedmiot ten postrzegać poprzez pryzmat funkcji sensotwórczej? Wydaje się, iż czaszka stanowi tutaj zapowiedź roli śmierci, fascynacja bohatera wyraża jego powolne uświadamianie sobie o jedynej drodze, którą musi podążać, by uwolnić się od wszechobecnej desemantyzacji. Można też obrąć inny, bardziej uniwersalny szlak odczytania: czaszka symbolizuje szkielet, a więc pewien fundament cielesności, podstawę, wokół której zbudowana jest „powłoka” każdej żywej istoty. Może więc przedmiot ten symbolizuje substancję, zdeponowany w tekście sens, który trwa u interpretacyjnych źródeł. Łaknący poznania bohater przenosi więc swe pragnienia w sferę symboliczną, czaszka staje się ewokacją znaczenia w ogóle.

Należy również zwrócić uwagę na scenę spotkania bohatera z dziewczyną. Lem projektuje w tym fragmencie parodię zmysłowego zbliżenia za sprawą polisemiczności zachowania postaci żeńskiej, co odzwierciedla zachowanie narratora. Z jednej strony jest owładnięty pożądaniem, z drugiej zaś strony jest pewien, co konkretne gesty znaczą, przez co zachowuje wstrzeźliwość. Nie potrafi stwierdzić, czy drżenie warg dziewczyny, ukrycie w dłoni maślanej bułeczki to gesty zamierzone czy przypadkowe, autentyczne czy udawane, nie potrafi nawet jednoznacznie orzec o ich realności. Tekst ponownie uruchamia cielesną nieprzejrzyistość, niejednoznaczność korporalnej semantyzacji. Bardzo istotna jest również perspektywa: z oddali dziewczyna jawi się narratorowi jako biała, porównuje ją do kwiatu lilii. Z bliska zaś dostrzega, iż biel na jej twarzy to tylko okruszki białego sera. Tak

⁴⁵ Tenże, *Wysoki zamek*, Warszawa 2009, s. 23.

⁴⁶ Tenże, <https://solaris.lem.pl/home/biografia/przypadek-i-lad>; dostęp: 15.05.2018.

więc symbolizujący dziewictwo, czystość kolor okazuje się kolejnym sfalszowanym znakiem, błędnym tropem. Ta satyra na klasyczną scenę miłosną obrazuje, że nie tylko rzeczywistość zewnętrzna wobec podmiotu jest niepoznawalna, ale również ta wewnętrzna, którą stanowią jego intymne pragnienia. Obie stanowią labirynty układów znaczeniowych, które przepełnione są fantasmagoriami, złudnymi nadziejami, błędami i przypadkami, jakie pojawiają się w interpretacyjnym postępowaniu.

Warto jeszcze powrócić do finalnej sceny *Pamiętnika znalezionego w wannie*. Kim właściwie jest „uczciwy szpieg”, który współdzieli z bohaterem łazienkę? W pozornie bezsensownej rozmowie przedstawia on bohaterowi kolejne zdarzenia, których ten już doświadczył, oraz zapowiada te, które są dopiero przed nim (na przykład „lilijną białość” dziewczyny). Po spotkaniu narrator uświadamia sobie, iż jest uwikłany we wciąż powtarzającą się konwencję, zaczyna rozumieć, iż jest jedynie jedną z wielu kopii takich samych agentów:

[...] byłem kimkolwiek, nikiem, stereotypową wersją, którymś tam z rzędu powtórzeniem, trząsałem się w tych samych, co poprzednicy, miejscach, jak igła gramofonowa, przetwarzająca rozjechane koleiny płyty w uczucie i głos. Moje melodramatyczne reakcje, uskoki, nagłe zwroty, zrywy, uniki, to, co dla mnie było zaskoczeniem, wewnętrzną inspiracją, kolejnym objawieniem prawdy – wszystko, wraz z obecną chwilą, stanowiło jedynie paragrafy instrukcji, nie mojej, nie dla mnie stworzonej, po prostu instrukcji wypróbowanej solidnie w działaniu...⁴⁷.

Powtórzenie zachodzi więc nie tylko na poziomie działań postaci czy sprawowanych ról w Gmachu, ale także na poziomie tożsamościowym, każdy posiada swą „zapasową kopię”. Można by orzec (jeśli zawierzyć słowom o uczciwości), że napotkany w łazience mężczyzna jest starszym sobowtorem narratora, świadczyłyby o tym włosy przyprószone siwizną, w ostatnich zaś scenach powieści sam bohater, oglądając swe odbicie w lustrze, stwierdza, iż postarzał się. Można

⁴⁷ Tenże, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 219.

więc uznać, iż obaj reprezentują tę samą postać, z tym że znajdują się na różnych segmentach drogi wyznaczonej odgórnie przez Gmach każdemu pracownikowi. Zastanawiającym przedmiotem jest brzytwa. Bohater używa jej, co akurat raczej nie jest zaskakujące, do golenia się – zdaje się, że wciąż powiększający się zarost można zinterpretować jako powiększający się rozpad tożsamości, coraz bardziej widoczne jej zacieranie się. „Uczciwy szpieg” odbiera ją bohaterowi, traktując jak swoją własność. Ostatecznie to właśnie ten przedmiot służy mu do odebrania sobie życia – golenie się narratora jest więc jakby przygotowaniem finalnego uświadomienia. Gdy narrator już rozumie, iż tylko śmierć stanowi wyzwolenie od totalnej desemantyzacji, i pragnie powtórzyć gest starszego sobowtóra, ten, choć przecież nie żyje, nie chce wypuścić brzytwy. Wydaje się, iż można całą tę scenę odczytać przez pryzmat koncepcji pragnienia mimetycznego René Girarda. Według niego mimetyzm to podstawowy mechanizm rządzący społecznościami, ogólna prawda o ludziach. Mimetyczność jest silnie powiązana z mechanizmem przywłaszczania, polegającym na pragnieniu posiadania tego, co mają inni, przy jednoczesnej niemożności osiągnięcia tego. Dlatego też dwaj mimetyczni rywale rozpoczynają naśladowanie, by zdobyć przedmiot, który wzajemnie wskazali jako pożądany. Powstaje więc trójkąt mimetyczny składający się z podmiotu pożądającego, przedmiotu pożądania oraz modelu zamieniającego się w rywala/przeszkodę⁴⁸. Pragnienie tego posiadania ma w swą strukturę wpisaną zawiść i zazdrość. Jak pisze Girard:

[...] nie ma nic gorszego dla podmiotu pragnącego niż ujrzenie w całej okazałości własnej imitacji. Im bardziej zmniejsza się dystans między pośrednikiem a podmiotem, tym bardziej zanika różnica; im wyraźniejsza staje się świadomość, tym bardziej intensywna staje się nienawiść⁴⁹.

⁴⁸ Zob. Anna Urbańska, *Koncepcja «mimesis» René Girarda*, „Etnografia polska” 1997, nr 1–2.

⁴⁹ René Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. Karolina Kot, Warszawa 2001, s. 80.

Pragnienie „według Innego” jest również zawsze pragnieniem „bycia Innym”. Wyraźnie tezy te Lem akcentuje w scenie kończącej utwór, w której w pełni uobecnia się starannie dotąd skrywana frustracja bohatera:

Brzytwa? Nie mogłem wyjąć jej z lodowatej garści. Dlaczego tkwiła w niej tak mocno? Czy uścisk palców nie powinien był raczej rozluźnić się z ostatnim uderzeniem serca? Dlaczego nie puszczał jej, choć tak ją wyłamywałem? Dlaczego oczy miał pełne fałszywych łez? Dlaczego nie leżał byle jak, lecz spoczywał dokładny, posągowy? Dlaczego twarz ukrył?! Dlaczego z rur wodociągowych zabrzmiał śpiew i wrzask, i ryk?! Dlaczego?!!

– Oddaj brzytwę, prowoku! – zawrzasnąłem. – Zdrayco!! Łaydaku!! Oddaj brzytwę!!!⁵⁰.

Brzytwa staje się więc przedmiotem pożądania, symbolizuje sferę transcendentną, której wroga przestrzeń narratorowi odmawia. Uświadamia sobie, iż tylko „po drugiej stronie” gra interpretacyjna ustaje, i czuje żal wobec starszego sobowtóra, który prawdę tę nie tylko pojął, ale również podjął odpowiednie kroki, których teraz, już martwy, samemu narratorowi odmawia. Tak więc jednym ze znaczeń, które bez końca maszerują w strukturze powieści, jest z całą pewnością istota ludzkiej cielesności. Cielesność niejasna, podejrzliwa, analizująca samą siebie, wciąż zwodzająca czytelnika. Ale zdaje się, że i w *Pamiętniku znalezionym w wannie* ukazuje ją Lem jako fundament podmiotowości, tyle że przekornie, poprzez ukazanie, co dzieje się z tożsamością, gdy powlekające ją ciało jest sztuczne, wymienne, służące jedynie jako kamuflaż. Podmiot przestaje wtedy istnieć poza pełnioną doraźnie funkcję, staje się niepełny, traci orientację wobec świata.

⁵⁰ Stanisław Lem, *Pamiętnik...*, dz.cyt., s. 328.

Summary

Body in the Labyrinth of Meanings. On Borders of Corporeality in Stanisław Lem's "Memoirs Found in a Bathub"

The article deals with ways of displaying motifs of corporeality and problems that are evoked by the Stanisław Lem's "Memoirs Found in a Bathub". It begins with the description of the novel as an epistemological metaphor that reproduces the universal picture of the 20th century science, then the current genological reception of the work is quoted, which allows the passage to its description as a work containing elements of French *nouveau roman*. The text also deals with the role of subjectivism in Lem's narrative strategy. The body described in the novel is an automatic, artificial body, serving as a mask. The whole reality of the novel's internal world is interpretive, but it still shows the hero's pursuit of truth, the desire to know it. The aesthetics of the body in the text is compared to the body aesthetics of Gombrowicz, its social functions and philosophical context are also described, based on the reflection of Maurice Merleau-Ponty and Emmanuel Lévinas.

Łukasz Kucharczyk (ur. 1990), doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, absolwent Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, gdzie pracuje jako asystent w Katedrze Literatury XX wieku. Autor pracy doktorskiej pt. *Granice ciała. Somapoetyka w twórczości Stanisława Lema* i kilkunastu artykułów naukowych. Publikuje teksty krytycznoliterackie w „Toposie” i „Frondzie LUX”. Pracuje również w charakterze nauczyciela języka polskiego jako obcego.