

Maria Kobielska

Uniwersytet Jagielloński

Kryptonimy i echa. Proza Lema jako tekst pamięci

O książce Agnieszki Gajewskiej
*Zagłada i gwiazdy. Przeszłość
w prozie Stanisława Lema*

Abstract

Cryptonyms and Echoes: Lem's Prose as a Memory Text

The article is a review of Agnieszka Gajewska's book *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* [Holocaust and the stars. The past in the prose of Stanisław Lem]. The author discusses Lem's autobiographical prose, realistic fiction and science fiction as a memory text in disguise, in terms of such categories as trauma and testimony.

Słowa kluczowe: Stanisław Lem, Agnieszka Gajewska, Zagłada, pamięć, świadectwo

Keywords: Stanisław Lem, Agnieszka Gajewska, Holocaust, memory, testimony

Sam tytuł monografii Agnieszki Gajewskiej zaznacza przesunięcie perspektywy, na jakim zasadza się jej pomysł badawczy i który stanowi o jego innowacyjności. Mistrzowska proza science fiction, w oczywisty sposób czytana zwykle jako wychylona w przyszłość, została tu potraktowana jako medium pamięci. W interpretacji Gajewskiej twórczość Lema jest projektem „budowania opowieści niepoddającej się głównym nurtom pamięci zbiorowej, zacierania [ale, co ważne, nie całkowitego usuwania – dop. M.K.] śladów osobistych przeżyć, połączonego z etycznym wezwaniem do dawania świadectwa o tych, którzy umarli”, posługującym się do osiągnięcia tych celów „aluzyjnością, ezopowym językiem oraz przekształcaniem istniejących wzorów narracyjnych”¹. Analiza poznańskiej badaczki zmierza do wskazania mechanizmów tych przekształceń, rozszyfrowania aluzji i wydobycia na jaw ukrytego w nich wyznania i pamięciowej interpelacji. Zamiar ten wymaga więc szczegółowej pracy z tekstem, ustaleń biograficzno-archiwalnych oraz umieszczenia ich rezultatów w kontekście teorii pamięci, traumy i świadectwa – przy jednoczesnym uwzględnianiu dotychczasowego funkcjonowania przedmiotu badań w ramach literatury fantastycznej.

Prekursorem takiej praktyki badawczej jest rzecz jasna Grzegorz Niziołek i jego książka *Polski teatr Zagłady*, przywoływana przez Gajewską we wstępie *Zagłady i gwiazd* oraz niejednokrotnie w toku wywodu. Niziołek, jak wiadomo, analizuje powojenny dorobek polskiego teatru, skupiając się na przeoczonych, źle zobaczonych, „podlegających rozmaitym procederom zawłaszczania i deformacji” obrazach *Zagłady*, które – nawet, a może zwłaszcza, jeśli nie zostały rozpoznane przez współczesnych dziełu odbiorców – sprawiły, że teatr stawał się „miejszem cyrkulacji afektów związanych z historycznymi doświadczeniami”, „traumatycznego powtórzenia, terapeutycznego przeniesienia, obronnego wyparcia”². Możliwość zastosowania strategii inspirowanej podejściem Niziołka w badaniach nad literaturą drugiej połowy XX wieku pokazała – z podobnymi skutkami – Agnieszka Dauksza³, interpretując *Pornografię* Witolda Gombrowicza jako tekst, w którym wbrew dotychczasowym odczytaniom na szeroką skalę obecne jest afektywne świadectwo *Zagłady*. Interpretacje konkretnych obrazów i figur zaproponowane przez badaczy wydają się nagle oczywiste – co tym bardziej dojmujące, że nie były przecież zupełnie widoczne ani odczytywane dopóty, dopóki nie zostały przez nich

¹ A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2017, s. 13–14. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

² G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 57.

³ A. Dauksza, *Ciążąca (nie)obecność. Gombrowicz wobec wojny i Żydów [w:] eadem, Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, s. 180–202.

wskazane. Podobne przesunięcie perspektywy – tylko jeszcze bardziej efektywne i na pierwszy rzut oka kontrowersyjne, ze względu na siłę fantastycznego kamuflażu w prozie Lema – proponuje *Zagłada i gwiazdy*.

Pierwszą część swojej książki Gajewska tytułuje *Lem(berg)land*. Spaja ją wątek Lwowa, w interpretacji autorki – nie tylko rodzinnego miasta pisarza, ale także swego rodzaju ośrodka jego wyobraźni; cała twórczość Lema da się według niej czytać jako kolejne „próby opowiedzenia alternatywnej wersji wyobraźni symbolicznej regionów, których historia została zepchnięta w niepamięć lub zlekceważona” (s. 12) w okresie PRL. Gajewska rekonstruuje tu różne warianty biograficznych pamięci lwowiaków – Polaków, Ukraińców, Żydów – odnosząc je do zróżnicowanych kulturowych wzorów pamięci, konstruujących i przetwarzających „kreatywno-anachroniczną narrację o przeszłości [miasta – dop. M.K.]” (s. 56) i tzw. Kresów, a właściwie takie narracje w liczbie mnogiej. Nie trzeba wspominać, że narracje te działają często według wzorca, który Michael Rothberg określa jako „pamięć rywalizacyjną” – konkurując ze sobą, udowadniając prymat polskiej czy ukraińskiej wersji i deprecjonując bądź po prostu przemilczając niepasujące do niej wątki. Czy pamięć o Lwowie mogłaby być – kontynuując myśl Rothberga – wielokierunkowa, wiążąc ze sobą różne grupy i tożsamości, stanowić „elastyczną przestrzeń dyskursywną, w której poszczególne grupy nie tyle wyrażają wcześniej sformułowane stanowiska, ile w zasadzie wytwarzają siebie przez dialogiczne interakcje z innymi”⁴, a więc także konstruować „wizję solidarności dzięki zróżnicowanemu podobieństwu”⁵? Takiej próby podjęła się niedawno Ola Hnatiuk w *Odwadze i strachu* (książce niewykorzystywanej w *Zagładzie i gwiazdach*), której cel określiła w wywiadzie jako „pokazanie innej wizji dziejów, stworzenie podstawy do wielowątkowej narracji o Lwowie”⁶ wobec redukcyjnej i rywalizacyjnej „pamięci narodowej”. Jak pisze Gajewska, *Wysoki Zamek* Lema to „jedna z nielicznych narracji, jakie zostają przyjęte za własne zarówno przez Polaków, jak i Ukraińców” (s. 104). Jak się jednak okaże, ze względu na szczególnie skomplikowaną pamięciową strategię konstruowaną w kolejnych tekstach pisarza trudno byłoby je jednoznacznie określić jako wielokierunkowe (jak również rywalizacyjne).

Zdaniem Gajewskiej topografia i historia Lwowa rezonuje w bardzo wielu tekstach Lema – choć echa te często są stłumione czy wręcz ukryte. „Miejscem zamieszkania Pirxa [...] na planecie Ziemia jest Lwów i to tam znajduje się porzucona przez pilota biblioteka” (s. 21) – ta hipoteza Gajewskiej, wspar-

⁴ M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2016, s. 19.

⁵ *Idem, Między Paryżem a Warszawą. Pamięć wielokierunkowa, etyka i odpowiedzialność historyczna*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 174.

⁶ O. Hnatiuk, *Lwów może łączyć*, w rozmowie z U. Pieczek, „Znak” 2018, nr 1, s. 58–59.

ta zestawieniem szczegółów *Opowieści o pilocie Pirxie* i autobiograficznego *Wysokiego Zamku*, mogłaby posłużyć za skrótowy wstęp do prezentacji jej sposobu myślenia o pisarstwie Lema. Ten ostatni utwór jest rzecz jasna podstawowym obiektem zainteresowania *Lem(berg)landu*; skomponowany jak klasyczne wspomnienia z lat młodości (Gajewska pokazuje jego podobieństwo do *Zegara słonecznego* Jana Parandowskiego) okazuje się jednak raczej „fantazją o Lwowie” (s. 71). Fantazja ta realizuje złożoną pamięciową strategię, bynajmniej nieograniczającą się do idealizacji okresu dzieciństwa czy nostalgizacji Kresów, zaznaczając komplikacje czasoprzestrzeni Lwowa, miasta „wędrującego” z państwa do państwa, spod jednej władzy pod drugą, z ustroju do ustroju; zmieniającego nazwy i istniejącego w kilku porządkach temporalnych. Echa życia w tych „zagięciach czasoprzestrzennych” pojawiają się, zdaniem Gajewskiej, w skomplikowanej kompozycji czasu w realistycznej i fantastycznej prozie Lema, „mylącej tropy” i ustanawiającej „palimpsest odmiennych porządków chronologicznych” (s. 65–66). W samym *Wysokim Zamku*, jak pokazuje autorka, przenikają się wspomnienia dziecięcych doświadczeń i ślady nieco późniejszych traumatycznych wydarzeń, często ujętych rzeczowo, w parentezach i wtrąceniach, tak jakby nie miały zaburzać toku opowieści. Lem zdecydował się praktycznie wyeliminować z niej wątek lwowskiej mniejszości żydowskiej, a zupełnie – kwestię żydowskości własnej rodziny.

Wielu dotychczasowych komentatorów twórczości pisarza podążało za wersją biografii podawaną przez samego Lema, szanując jego „prawo do opowieści o sobie samym” (s. 76), opowieści ostrożnej, dyskretniej, być może względnie bezpieczniejszej; jak zauważa Gajewska, „powojenna historia Polski niejednokrotnie udowodniła, że strategia ta była słuszna” (s. 78). Ostatni jak dotąd biograf pisarza, Wojciech Orliński, w swojej niedawno wydanej książce *Lem. Życie nie z tej ziemi* (która zresztą bardzo wiele zawdzięcza faktograficznym ustaleniom Gajewskiej, jej głównej tezie i konsultacjom z badaczką, jakie autor odbył jeszcze przed wydaniem *Zagłady i gwiazd*) dostarcza wielu argumentów za tym, że była to nie tyle spójna „wersja” biografii, ile rwana „gra pozorów, której ulegali nawet najwięksi specjaliści”⁷ – jak Tomasz Fiałkowski i Stanisław Beres, którzy przeprowadzili wywiady-rzeki z tym „mistrzem zwodzenia swoich rozmówców”⁸. Z uwag Orlińskiego, podobnie jak z dociekań Gajewskiej, wyłania się obraz pisarza, który nieustannie „kluczy”, „odwraca uwagę”, „nie mówi całej prawdy”⁹, „krąży za zasłonami z półprawd”¹⁰, żartuje, ucieka w anegdotę, dygresje, „luki, uniki”¹¹, „strzępki informacji”¹². Zarówno autobiograficzna, jak

⁷ W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017, s. 98.

⁸ *Ibidem*, s. 72.

⁹ *Ibidem*, s. 86.

¹⁰ *Ibidem*, s. 105.

¹¹ *Ibidem*, s. 56.

¹² *Ibidem*, s. 31.

i fikcjonalna proza Lema w pewien sposób kontynuowałaby tę jego życiową strategię, przenosząc jej chwytły na literacki poziom. Rozszyfrowywanie tych chwytów – choć może być interpretowane jako kontrowersyjne przełamanie dyskrekcji Lema – wydaje się jednak znamieniem uważnej lektury, poważnie traktującej ludzką historię pisarza i pełną pułapek konstrukcję tekstu.

Łącznikiem między utworami Lema omawianymi w pierwszej części książki Gajewskiej jest, mówiąc ogólnie, niefantastyczność światów w nich przedstawionych. Oprócz *Wysokiego Zamku* autorka czyta tu wczesne powieści Lema, powstałe na początku jego drogi twórczej, a wydane ze względu na perypetie z cenzurą w 1955 roku – jako trylogia *Czas nieutracony*, składająca się ze *Szpitala Przemienienia* (jedynego z tych tomów, który był potem wielokrotnie wznawiany oraz zyskał sobie szeroką rozpoznawalność), *Wśród umarłych* i *Powrotu*. Sposób, w jaki autorka przypomina *Czas nieutracony*, skłania do wyobrażenia sobie alternatywnej historii twórczości Lema, jaka mogłaby się wydarzyć, gdyby teksty te udało się wydać zaraz po ich napisaniu (ostatni, podobnie zresztą jak *Wśród umarłych* dołączony na sugestię cenzury, został ukończony w 1950 roku). Wówczas Lem nie debiutowałby jako autor science fiction, powieścią *Astronauta* (1951), ale prozą w szerokim rozumieniu realistyczną, osnutą wokół czasów wojennych i tuż po wojnie. Wtedy też *Czas nieutracony* okazałby się nie tyle tekstem spóźnionym – jak pisze Gajewska, „po odwilży musiały [...] w tym cyklu powieściowym razić ideologiczne dysputy partyjnych kolegów” (s. 103) – ile mocnym otwarciem, za sprawą którego debiutant mógłby pójść inną, niefantastyczną literacką ścieżką. W lekturze Gajewskiej *Czas nieutracony*, niespecjalnie funkcjonujący dotąd w kontekście literatury wojennej i Zagładowej, jawi się jako pełna pułapek i zagadek narracja zmagająca się z wyzwaniem świadectwa.

Taka interpretacja powieściowej fikcji wymaga oczywiście szczególnej czujności. Gajewska identyfikuje np. lwowskie realia *Szpitala Przemienienia*, wynajdując topograficzne aluzje do tamtejszego Szpitala Izraelickiego w opisie tytułowego zakładu – aluzje cząstkowe, kamuflowane przez fikcyjne nazwy geograficzne i odpodobnione okoliczności. Ta strategia dalej prowadzi do powiązania zbrodni opisanej w tekście, okupacyjnej „likwidacji” szpitala psychiatrycznego, z losem żydowskich mieszkańców miasta. *Szpital...* okazuje się parabolą, a zarazem głęboko, wielokrotnie zaszyfrowanym rezerwuarem traumatycznego doświadczenia. Gajewska odczytuje ukryte znaczenia konkretnych obrazów, metafor i metonimii budujących na pozór tylko nie-Zagładowe, choć okupacyjne, realia świata przedstawionego trylogii Lema.

W ten sposób w pierwszej części swojej książki Gajewska, interpretując realistyczne teksty Lema odnoszące się do lwowskich realiów i okupacyjnej traumy, przygotowuje grunt pod kolejny, dużo bardziej nieoczywisty krok: zasadzającą się na kategorii przeszłości lekturę fantastycznych utworów pisarza. Sytuuje jednocześnie jego realistyczne teksty wobec wzorców

pamięci „kresowej”, lwowskiej, polskiej, okupacyjnej, pokazując ich strategiczne skomplikowane. Lem, jak się wydaje, stroni szczególnie od włączenia się w rothbergowską rywalizację pamięci – ale tak, aby jednocześnie zminimalizować ryzyko wiążące się z konstruowaniem pamięci wielokierunkowej, która zwykle okazuje się prowokacyjna wobec wcześniejszych wzorów. Jeżeli w prozie Lema obecne byłyby elementy wielokierunkowej strategii, to nie na zasadzie jawnych zestawień, a zakamuflowanych, nieostatecznych aluzji.

W drugiej części książki Gajewskiej, *Rozszczepieniu*, spotykają się ze sobą wspomniane teksty realistyczne i te przynależące do obszaru science fiction. Tytułowe rozszczepienie – czy raczej rozszczepianie – dotyczy tu sfery podmiotowej, mnożących się w interpretowanej przez badaczkę twórczości Lema „portretów wielokrotnych” (s. 105) czy „rozdwojonych życiorysów” (s. 109). Pierwszą z takich „rozplenionych” postaci jest fikcyjny protagonista *Szpitala Przemienienia*, w którego losach zakamuflowana została „opowieść o życiu po tzw. aryjskiej stronie, ukrywaniu się, ucieczce z getta” (s. 107) – zakamuflowana wielokrotnie, ponieważ Stefan Trzyniecki nie jest żyjącym po aryjskiej stronie, ukrywającym się i uciekającym Żydem, ale Polakiem, który wielokrotnie jest brany za takiego – jeśli zawrzeć porządkowi narracji, pomyłkowo, ale w zastanawiająco regularny, dojmujący sposób.

Jak się okazuje, również inne postaci *Czasu utraconego* można uznać za nośniki autobiograficznych aluzji; w drugiej części książki obok tekstów realistycznych przywołano ze względu na ten aspekt m.in. następujące utwory fantastyczne: *Głos Pana*, *Powrót z gwiazd* i *Solaris*. Ich reinterpretacja prowadzi do wniosku, że przedstawione w nich światy „nawiedzane [są – dop. M.K.] przez koszmar Zagłady” (s. 151), a konkretnie przez widma czy powidoki traumatycznych doświadczeń pogromu we lwowskim więzieniu Brygidki, w getcie i wreszcie uchodźstwa – doświadczeń, które były udziałem Stanisława Lema, których był on świadkiem bądź przez które został pośrednio dotknięty. Podobne role odgrywa wiele „figur ojcowskich” (s. 147), odwołujących się w niektórych aspektach do rzeczywistego Samuela Lehma. W tym kontekście Gajewska ustala szczegółową i w dużej części dotąd nieznaną faktografię okupacyjnych i powojennych losów Lema i jego rodziców, a dalej również wcześniejszą historię rodziny. Opiera się na starannej pracy archiwalnej, co pozwala na ujawnienie wielu nowych danych i dokumentów, a także na udostępnionych jej zapiskach Barbary Lem, żony pisarza, oraz na ponownej pieczołowitej lekturze jego tekstów i korespondencji.

Żaden z analizowanych przez Gajewską tekstów, poza *Wysokim Zamkiem*, nie jest rzecz jasna ściśle oparty na życiu pisarza; mowa tu raczej o „wielokrotnionych śladach [podkr. moje – M.K.] autobiograficznych” (s. 116), śladach zostawionych na powierzchni tekstu w rozproszeniu na wiele postaci jednocześnie, z których każda przenosi jakiś ułamek okupacyjnego i Zagładowego doświadczenia. Lemowskie postaci okazują się niejako ukrycie sylleptyczne – choć nie tyle można tu mówić o „śmiałym wkroczeniu autora

do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii”¹³, jak pisał w *Języku modernizmu* Ryszard Nycz, ale o jego utajonym, napiętym przyczajaniu się w ostentacyjnie fingowanym – fantastycznym – świecie przedstawionym. Tekstowy chwyt rozszczepiania (auto)biografii i składania postaci na nowo z heterogenicznych elementów Gajewska tłumaczy przez odniesienie do zjawiska dezintegracji tożsamości pod wpływem traumatycznych przeżyć. Budowanie zapośredniczającego narracyjnego dystansu, szczególnie uchwytne przez używanie trzeciej osoby przy ekspresji swoich własnych przeżyć i afektów, może być także strategią obronną – trwaniem kamuflażu. Ta marańska konstrukcja szczególnie widoczna jest w wypadku postaci o tożsamości żydowskiej, które z zasady są w prozie Lema ukazywane konsekwentnie z perspektywy zewnętrznej, jakby w ponawianym wciąż geście zaprzeczenia: „Żyd to nie ja”, w żadnym sensie, nawet „ja” narracyjne czy „ja” stanowiące medium narracji personalnej. Za przykład może posłużyć Rappaport z *Głosu Pana*, który składa wstrząsającą relację odnoszącą się do okupacyjnych przeżyć autora, ale w narracji zostaje ona zapośredniczona w mowie zależnej (z bardzo niewielkimi, jak się wydaje, elementami mowy pozornej) należącej do narratora fingowanego, jakim jest kolejna postać – Hogarth, też z kolei połączona z wizerunkiem autora za pomocą kilku wyrazistych aluzji. „Sylleptyzm traumatyczny”, jeśli mogę sobie pozwolić na takie określenie, byłby więc szczególnym przypadkiem tekstowej strategii wiążącej fikcję i autentyk – produkującym przez rozszczepienie dystans będący warunkiem opowieści, a jednocześnie, w niedopowiedzeniu, redukującym go, wyłaniającym fikcyjną postać z traumatycznego doświadczenia realnej osoby.

W trzeciej części Gajewska robi ostatni krok do realizacji swojego celu – tropi ślady, mikro- i zakamuflowane świadectwa tytułowej *Zagłady w kosmosie*, które to sformułowanie, czytane po przygotowaniu, jakie stanowiły poprzednie rozdziały, nie brzmi już właściwie zaskakująco. Lemowska science fiction jest naznaczona nie tylko tropami Lwowa, tropami autobiografii, ale i tropami tragicznej historii XX wieku. Autorka odwołuje się tu do wczesnego *Człowieka z Marsa* (pisanego jeszcze w czasie wojny – stąd w tym wypadku echa okupacyjnej rzeczywistości wdzierające się, często bez dobrego uzasadnienia, w opowieść o tzw. kontakcie z obcą cywilizacją, okazującą się szczególnie przejmującą), *Edenu*, *Niezwycięzonego*, *Powrotu z gwiazd*, *Pamiętnika znalezionego w wannie*, niektórych z *Opowieści o pilocie Pirxie*, *Podróży jedenastej z Dzienników gwiazdowych*, a także mniej znanego i osobnego przypadku opowiadania sensacyjno-wojennego *Plan anti-V*. Ośrodkiem zainteresowania Gajewskiej najpierw staje się figura Robinsona – rysuje to bardzo ciekawy moment jej kulturowej ewolucji. Powszechnie znane jest przejście postaci rozbitka z literatury przygodowej w imaginarium wojenne i Zagładowe – w figurę osamotnionego przeżywcę w gruzach

¹³ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.

miasta, określanego często za Czesławem Miłoszem i Jerzym Andrzejewskim mianem „Robinsona warszawskiego”. Jak się okazuje po dokładnej analizie okoliczności, w jakich pojawiają się w prozie Lema kolejne postaci kosmicznych Robinsonów, nie tyle stanowią one podjęcie klasycznego i popularnego w fantastyce motywu wywodzącego się od dzielnego Crusoe, ile odsyłają jednocześnie do jego naznaczonego traumą XX-wiecznego (i, co istotne, żydowskiego) wcielenia.

Kolejnym motywem przewodnim tych rozważań jest – widoczna we wspomnianym wyżej przypadku relacji Hogartha i Rappaporta z *Głosu Pana* – pozycja ocalonego i świadka, w jakiej znajdują się kolejni protagoniści i narratorzy. „W Kosmosie”, przy mistrzowskim użyciu całego instrumentarium s.f., Lem inscenizuje sytuacje, w których na jaw wychodzą zawikłania świadectwa. Być może najważniejsze z nich łączą się z sytuacją świadczącego, który nigdy nie jest „w pełni” uczestnikiem traumatycznego doświadczenia – nawet jeśli ocalał, a tym bardziej jeśli był postronnym obserwatorem, niedoszłym ratownikiem, spóźnionym poszukiwaczem prawdy o wydarzeniach, usiłującym na koniec podjąć próbę zadośćuczynienia czy uratowania pamięci. Stąd ekstremalne ryzyko świadczenia, gdy „zetknięcie z grozą i cierpieniem innych grozi utratą integralności, szaleństwem oraz planowaniem samobójstwa” (s. 175). Stąd też narracje o „świadkach w Kosmosie” miewają szczególną „lękową strukturę” (s. 172), przenikają je obsesyjne motywy, jak np. demaskacji przez odbicie w lustrze czy śmierci przez uduszenie, a także dezintegracji ciała, zwłok, rozkładu, selekcji, sennego obezwładnienia, koszmaru, powracających głosów, widm.

Czytając interpretacje Gajewskiej, trudno oprzeć się ich sile przekonywania: to jedne z tych odczytań, po których zapoznaniu się zadajemy sobie pytania, jak dotąd można było tego nie dostrzec – podobnie jak we wspomnianym wypadku niejako patronującego książce *Polskiego teatru Zagłady*. Przesunięcie perspektywy, jakiego dokonuje autorka, uzasadnia się samo dzięki efektom interpretacyjnym, jakie przynosi – a polegają one zarówno na błyskotliwych powiązaniach pozornie odległych elementów, jak i na stopniowym wyjaśnianiu Lemowskich nieciągłości, powodów pojawiania się luk czy potencjalnych funkcji pozornych tekstowych niedociągnięć. Nie oznacza to odsunięcia pytania o kompletność takiej strategii interpretacyjnej – o to, czy proponowane przez Gajewską klucze do Lema są całościowe, i czy miałby być on odtąd czytany właśnie jako pisarz wojny i Zagłady, szczególnie finezyjnie kamuflujący zamiar świadectwa.

Czy tekst s.f. zostanie w pełni wytłumaczony, jeżeli spojrzymy na niego jako na „rezyduum osobistych, pokoleniowych i rodzinnych traum, przechowywane w niezwykłych [...] niesamowitych przestrzeniach, wyobcowane i osamotnione, ukryte na obcych planetach [...]” (s. 216) – a więc na tekst, którego fantastyczna poetyka jest czymś na kształt dosłownej warstwy przypowieści czy alegorii, literalnego rozumienia ironii czy mowy ezopowej? Na szczęście

przypisanie Gajewskiej takiego deprecjonującego ten typ literatury zamiaru byłoby uproszczeniem, a wyczytanie z jej książki roszczenia do wytyczenia drogi do pełnej lektury Lema – wbrew jej własnym deklaracjom. Jak pisze we wprowadzającej części książki, spięcie całego korpusu tekstów Lema jedną spójną interpretacją nie było jej celem (a zapewne, można dopowiedzieć, byłoby niemożliwe) – tym bardziej że skupiała się nie na „wszystkich aspektach powieści”, a na „poszczególnych wątkach, motywach i biografiach protagonistów” (s. 44). Choć więc po lekturze jej uderzających interpretacji można by nabrać wrażenia, że dzieło Lema jako całość to wręcz jedno wielkie odesłanie do przeszłości, jest to raczej uboczny skutek przyjętej strategii „ogłędania w wielkim zbliżeniu” właśnie tych aspektów analizowanych tekstów. Interpretatorka układa je w taki sposób, aby wiązały się ze sobą w zasadniczą całość, jednak ich funkcje w analizowanych utworach są migotliwe, nieciągłe, rozspójnione – co odpowiada przecież wspomnianym trybom działania trudnej pamięci, poddanej napięciom mającym swoje źródła i w traumie, i w obronie tożsamości, i w polityce.

W ciągu lektury *Zagłady i gwiazd* powraca więc pytanie o status tych nieciągłych śladów z punktu widzenia ewentualnego zamiaru ekspresji doświadczenia. Nie jest to tylko naiwne pytanie o intencję autorską, ale także o to, czy – albo: w jakim stopniu – przekonująco czytane przez Gajewską „ślady historii” mają charakter zaplanowanego szyfru, kamuflażu, a Lem bardzo świadomie składa w swojej prozie „świadcstwo kryptonimowane” (s. 45), paraboliczne, „przedstawia [swoje – dop. M.K.] doświadczenia okupacyjne poprzez aluzje, asocjacje, porównania” (s. 9), czy też raczej są to traumatyczne „echa szoku” (s. 62) czy „rozpaczy” (s. 66), „sennie powidoki” (s. 213), „nagłe ingerencje świata z przeszłości w życie codzienne i twórcze” (s. 22). Jeżeli zaś aluzje – to zamierzone do odczytania, jak rebusy, czy ukrywające swoje odniesienia? Gajewska przywołuje oczywiście liczne Lemowskie autokomentarze (zarówno wydane drukiem, jak i pochodzące z niepublikowanej korespondencji), nie sposób jednak ograniczyć się do nich w odpowiedzi na tę kwestię; ciekawe jednak, że w tych nielicznych przypadkach, gdy autor poruszał temat wykorzystania własnych doświadczeń w twórczości, podkreślał, że warunkiem zrozumienia tych aluzji jest przynależność do wspólnoty tego doświadczenia, „rzucając tym samym badaczom swojej twórczości wyzwanie” (s. 218).

Wyinterpretowany z tej prozy mechanizm pamięci nie da się jednak wpisać w żaden z tych biegunowych modeli – ani w tryb spontanicznego nawiedzenia przez widma przeszłości, mimowolnych traumatycznych powrotów, ani w staranne planowanie przez piszącego szarady do rozwiązania przez czytającego. Jak pisze Gajewska, sposób działania literatury jako medium świadectwa zasadza się na tym, że „echa pamięci głębokiej podlegają przekształceniom i przeobrażeniom, wchodząc w dialog z dotychczasowymi konwencjami i gatunkami oraz z wiedzą historyczną” (s. 66). Wspomniane echa ujęte są więc w szyfry czy kamuflaże, a pamięciowa

konstrukcja prozy Lema jednocześnie jest budowana z wykorzystaniem mechanizmu aluzji i stapia go w jedno z poruszeniami niezbornego traumatycznego wspomnienia. Konstrukcja ta, jak argumentuje Gajewska, może zostać znaleziona we wszystkich typach tekstów pisanych przez Lema. Być może uniki, aluzje, rozszczepienia i historie alternatywne Lema wpisywałyby się jednocześnie we wszystkie strategie „performansów pamięci”: testimonialne, rekonstrukcyjne i kontrfaktyczne, by skorzystać z podziału wprowadzanego przez zespół projektu badawczego realizowanego wspólnie przez UJ, UW i Uniwersytet w Poczdamie (w ramach którego ukazała się ostatnio książka *Robotnik. Performanse pamięci*¹⁴). Pisząc autobiografię (*Wysoki Zamek*), Lem kamufluje jej żydowskość, pisząc fikcję, kamufluje jej autobiograficzność, pisząc science fiction, kamufluje w niej historyczne świadectwo. Autobiografia, fikcja realistyczna i fantastyczna, jak pokazała Agnieszka Gajewska, stanowią więc pod tym względem kontinuum – we wszystkich obecne są zarówno wyobraźniowe przetworzenia, jak i ślady rzeczywistości, a podkreślająca te pierwsze lektura tekstów realistycznych przygotowuje do komplementarnego przesunięcia perspektywy przy pamięciowej interpretacji pozostałych.

Bibliografia

- Dauksza A., *Ciążąca (nie)obecność. Gombrowicz wobec wojny i Żydów* [w:] eadem, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.
- Gajewska A., *Zagłada i gwiazdy. Przeszołość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2017.
- Hnatiuk O., *Lwów może łączyć*, w *rozmowie z U. Pieczek*, „Znak” 2018, nr 1.
- Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Orliński W., *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017.
- Robotnik. Performanse pamięci*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska, Warszawa 2017.

¹⁴ *Robotnik. Performanse pamięci*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska, Warszawa 2017. Jeśli chodzi o tytułowy termin „performans pamięci”, autorki deklarują koncentrację na badaniu „przeszłości zapisanej i powtarzanej w ciele i poprzez ciało” (D. Sajewska, D. Sosnowska, *Wstęp. Symulacje i stymulacje*, s. 13), zaś definiując główne rozumienie performatywności, odwołują się do formuły „teatralności w wymiarze medialnym” i argumentują, że „taka perspektywa pozwala [...] na uwydatnienie teatralności w »innorodnych« praktykach artystycznych nie tyle w odwołaniu do teatru jako sztuki opartej na bezpośrednim doświadczeniu, ile raczej w odwołaniu do filozoficznego ujęcia teatralności jako bycia pomiędzy, funkcjonowania wymykającego się wszelkiej pewności, jakiegokolwiek stałej naturze czy ujednolicającej refleksji teoretycznej” (s. 15–16).

Rothberg M., *Między Paryżem a Warszawą. Pamięć wielokierunkowa, etyka i odpowiedzialność historyczna*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013.

Rothberg M., *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2016.