Dariusz Brzostek

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Gdzie kończy się literatura? *Głos Pana i Golem XIV* — Stanisława Lema „resztki (po) powieści”

Słowa kluczowe: Stanisław Lem, powieść, konwencja literacka, psychoanaliza, fantazjowanie

Keywords: Stanisław Lem, novel, literary convention, psychoanalysis, daydreaming

Monografiści twórczości Stanisława Lema są zgodni co do tego, że jego pisarstwo ewoluowało powoli od narracyjnych form fabularnych realizujących konwencję science fiction ku piśmiennictwu dyskursywnemu — esejowi, felietonowi, traktatowi filozoficznemu. Odnotowując pojawienie się tej tendencji przy okazji publikacji *Głosu Pana* w roku 1968, Antoni Smuszkiewicz zauważa, że: „[d]oprowadziwszy do wyżyn artyzmu fabularną prozę fantastycznonaukową, teraz rezygnuje Lem z jej podstawowych, zdawałoby się, wyznaczników”¹. Badacze dorobku autora *Solaris* zgadzają się także, iż ewolucja ta ma kształt procesu, trwającego wiele lat redukcji warstwy fabularnej na rzecz fragmentów czysto dyskursywnych o charakterze spekulatywnym, futurologicznym, epistemologicznym. W związku z tym bez trudu udaje się odnaleźć również „formy pośrednie” ilustrujące kolejne etapy przechodzenia Lema „od powieści do traktatu”. Jak podkreśla Jerzy Jarzębski:

Boć przecie żywioł eseju przenika także wiele spośród jego utworów *stricte* literackich bądź paraliterackich. Zaliczyć można do nich niektóre teksty z *Doskonałej próżni* czy *Wielkości urojonej*, *Golema XIV*, *Prowokację* czy *Bibliotekę XXI wieku*; również takie powieści, jak *Głos Pana* czy *Wizja lokalna* zawierają całe wyodrębnione partie o charakterze wyraźnie eseistycznym².

¹ A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 285.

² J. Jarzębski, *Literackie przygody uniwersalnego Rozumu (o eseistyce Stanisława Lema)*, [w:] *idem, Wszechświat Lema*, Kraków 2003, s. 134.

Opinii tej wtóruje Andrzej Stoff, czytając *Głos Pana* „po latach”:

Głos Pana czytany współcześnie, po *Doskonaliej próżni*, *Wielkości urojonej*, *Katarze*, *Golemie XIV*, *Wizji lokalnej* i *Prowokacji*, ujawnia swoją rolę zwornika twórczości wcześniejszej i, częściowo, zapowiedzi dzieł przed chwilą wyliczonych. Wraz z tą powieścią kończy się właściwie fabularność w książkach Lema. Jeżeli jej elementy pojawiają się później, to albo jako skutek kontynuacji wcześniej już istniejącego cyklu, albo jako pretekst (*Wizja lokalna*), albo też jako składnik poprawionej wersji dawnego utworu (w tym znaczeniu, w jakim *Katar* jest powtórzeniem na innym materiale literackim filozoficznej koncepcji *Śledztwa*). Odtąd przewagę zdobędzie dyskurs nierozcieńczany już atrakcyjną przygodą, myśl występować będzie w stanie większej kondensacji, na jaką pozwala esej, powiastka filozoficzna, formy parodiujące piśmiennictwo użytkowe i naukowe³.

Zdaniem Stoffa zresztą „*Solaris* i *Głos Pana* odpowiadają tej fazie rozwoju powieści, w której utrata atrakcyjności przez fabułę wiąże się ze wzrostem ambicji intelektualnych”⁴.

Nie jest to bynajmniej głos odosobniony, wszak krytyka literacka wielokrotnie traktowała właśnie *Głos Pana* jako esej, chociaż i w odniesieniu do *Solaris* Stanisław Grochowiak mówił o „zacieraniu się granic między powieścią fantastyczno-naukową a esejem filozoficznym”⁵. Problem ten trafnie podsumowała Małgorzata Szpakowska:

Przekonanie o wadze podejmowanych problemów okazało się silniejsze od potrzeby artystycznej ekspresji. Spośród utworów beletrystycznych powstałych w ciągu ostatnich kilku lat najciekawszym chyba wydaje się *Głos Pana*, gdzie nikła fabuła jest już całkiem jawnie pretekstem do teoretycznych rozważań na temat możliwości (i sensowności) kontaktu z pozaziemskimi cywilizacjami. Ale *Głos Pana* wyznacza tylko jeden kierunek, niejako pseudofabularny; obok niego istnieje także drugi, ostatecznie dominujący⁶.

Pogląd ten nie zmienia się po latach, kiedy możliwe jest całościowe ujęcie dorobku autora: „[j]eszcze pisząc *Głos Pana* (1968), Lem zdaje sobie sprawę, jak wielkie możliwości daje pisarzowi połączenie eseju z beletrystyką, zakładającą fikcyjność akcji, bohaterów oraz realiów”⁷. W tym kontekście nie bez znaczenia będzie też zapewne fakt, że Edward Balcerzan swą książkę *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty* rozpoczyna właśnie, ni mniej, ni więcej, jak tylko cytatem z *Głosu Pana*, do którego wraca raz jeszcze w finale rozważań, podając go jako przykład powieści, w której „bohaterowie mówią esejami”⁸.

³ A. Stoff, *Czy słysząc jeszcze „Głos Pana”?*, [w:] *idem, Lem i inni*, Bydgoszcz 1990, s. 75.

⁴ A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Toruń 1983, s. 149.

⁵ S. Grochowiak, *Nad „Solaris”*, „Nowa Kultura” 1961, nr 39. Cyt. za: <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/solaris/352-recenzja-solaris-nad-solaris> (dostęp: 29.03.2018).

⁶ M. Szpakowska, *Ucieczka Stanisława Lema*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1972, nr 3, s. 84.

⁷ L. Wasiliewa, *Książka z biblioteki XXI wieku*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 2 (12), s. 235.

⁸ E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 428.

A jednak pytanie o literackość tych właśnie utworów Lema bywało zazwyczaj stawiane w odniesieniu do tego, dlaczego i w jaki sposób pisarz odchodził od powieści w stronę filozoficznego eseju? Jan natomiast chciałbym sformułować je tu nieco inaczej, pytając o to, dlaczego Lem w swych tekstach dyskursywnych pozostawił „resztki (po) powieści”? Używam w tym kontekście pojęcia „resztki” nieprzypadkowo, co uzasadnię wyczerpująco w zakończeniu niniejszego szkicu. Aby zbadać interesujący mnie problem, zestawię w tym miejscu dwa ważne — z perspektywy formalnej właśnie — utwory pisarza: „jeszcze powieść” *Głos Pana* (1968) i „już nie powieść” *Golem XIV* (1981).

Wbrew pozorom oba dzieła dotyczą bardzo podobnego tematu, formułując zbliżone pytania i otwierając analogiczne pola problemowe. Tym, co przykuwa uwagę Lema oraz protagonistów jego opowieści, jest wszak w obydwu wypadkach kwestia komunikacji — (nie)możliwego kontaktu i nieuniknionego (nie) zrozumienia bytów, które wobec siebie sytuują się na pozycjach radykalnej odmienności. W *Głosie Pana* — podobnie jak wcześniej w *Edenie*, *Solaris* czy *Niezwyrodnym* — stajemy w obliczu „pierwszego kontaktu” człowieka z pozaziemską inteligencją. I tak jak w poprzednich powieściach, tu również samoświadomość oraz inteligencja „obcego” pozostają domniemane, a komunikacja w istocie pozorna — determinowana bowiem przez wiele nieporozumień, uproszczeń, przybliżeń i nadinterpretacji. W *Golemie XIV* zostają wprawdzie spełnione warunki fortunnej komunikacji — oto sztuczna inteligencja w postaci tytułowego superkomputera przemawia w ludzkim języku i obdarza człowieka swą mądrością, a jednak na zakończenie wykładu oznajmia: „[p]onieważ nie mogłem odcisnąć w waszym języku dowodów prawdy, mówiłem niedowodliwie i kategorycznie”⁹. Sam język, jakim zmuszony jest posługiwać się Golem XIV, redukuje zatem jego wiedzę, okradając zarazem ludzkich słuchaczy z obszernej części prawdy, która mogłaby stać się ich udziałem, gdyby tylko nie byli niezbyt udanymi produktami biologicznej ewolucji. Radykalna obcość — nie pozaziemska w tym wypadku, lecz cybernetyczna — pozostaje zatem ostatecznie tyleż nieludzka, co nieosiągalna w kategoriach poznawczych i komunikacyjnych.

Przyjrzyjmy się teraz nieco uważniej pierwszej z tych opowieści. Jerzy Jarzębski trafnie zauważa, że

w *Głosie Pana* problem kontaktu rozpatrzony zostanie z innej strony — jako pojmowane w kategoriach moralnych i filozoficznych spotkanie człowieka z hipotetyczną wyższą cywilizacją. Tu również fabuła jest jedynie rusztowaniem dla refleksji o porządku Bytu, o determinizmie i indeterminizmie wraz z ich etycznymi konsekwencjami¹⁰.

⁹ S. Lem, *Golem XIV*, Kraków 1981, s. 64.

¹⁰ J. Jarzębski, *Stanisława Lema podróż do kresu fabuły*, [w:] *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczyński, B. Okólska, Poznań 1989, s. 136.

Ta filozoficzno-etyczna dominanta problemowa powieści owocuje zatem w konsekwencji swoistym kompozycyjnym redukcjonizmem — osłabieniem fabularności na rzecz wzmocnienia dyskursywnego potencjału relacjonowanej historii, której protagoniści, jak pamiętamy, „mówią esejami”. A jednak, nawet w tak minimalistycznie potraktowanej fabule, będącej „rusztowaniem dla refleksji”, Lem pozostaje wierny pewnym chwytom czysto literackim, wybierając np. tak konwencjonalne rozwiązania kompozycyjne, jak choćby forma „znalezonego rękopisu”. *Głos Pana* zawiera zarówno *Notę* wydawcy, jak i *Przedmowę* autora publikowanego rękopisu. W tej pierwszej fikcyjny profesor, Thomas V. Warren, oznajmia: „[k]siążka ta jest opublikowanym manuskrytem, jaki znaleziony został w pośmiertnych papierach Profesora Piotra E. Hogartha”¹¹. W drugiej sam Hogarth wyznaje: „[g]dybym naprawdę zamierzał spisać własną biografię, która okazałaby się wobec tomów na półce antybiografią, nie musiałbym usprawiedliwiać tych wyznań”¹². Mamy tu więc do czynienia ze swoistą „fikcją autobiografistyczną” — nie Lema, rzecz jasna, lecz fikcyjnego naukowca zaangażowanego w pracę nad projektem *Masters Voice*, który okazał się „wielką przygodą ludzkości”.

Ten literacki chwyt rozpoznają bez trudu wszyscy miłośnicy fantastycznych powieści awanturniczych oraz powieści w ogóle. Przywołajmy dwa, dość oczywiste, przykłady:

Był to rękopis hiszpański; jakkolwiek bardzo słabo znałem ten język, to przecież zdołałem pojąć, że znalazł rzecz zajmującą: rękopis zawierał historie o kabalistach, zbójcach i upiorach¹³;

a także:

Szesnaście sierpnia 1968 roku wpadła mi w ręce książka pióra niejakiego księdza Valleta, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abaye de la Source, Paris 1842)¹⁴.

Można się zatem zastanawiać, czy w obliczu eseistycznego charakteru wypowiedzi bohaterów tej powieści i przerostu warstwy dyskursywnej nad fabularną ów zabieg kompozycyjny, znany choćby z *Rękopisu znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego i *Imienia róży* Umberto Eco, nie ma się stać swoistym, zamierzonym przez Lema, gwarantem literackości tej historii, ciężącej wyraźnie ku filozoficznej spekulacji przybranej li tylko w pozór zdarzeniowości. To nieusuwalne napięcie między literackością a dyskursywnością *Głosu Pana* dostrzega zresztą także Jarzębski, pisząc: „[o]powiedziana przez profesora Hogartha historia badań nad tajemniczym neutrinowym sygnałem jest więc raczej traktatem filozoficznym niż

¹¹ S. Lem, *Głos Pana*, Kraków-Wrocław 1984, s. 5.

¹² *Ibidem*, s. 26.

¹³ J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. E. Chojecki, t. 1, Warszawa 1976, s. 5.

¹⁴ U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001, s. 5.

fabułą”¹⁵. Co więcej, zdaniem badacza, daje się w tej powieści wskazać bardzo wyraźnie miejsce, w którym kończy się fabuła, zostawiając miejsce filozoficznym spekulacjom: „[w]raz z oddaleniem groźby atomowej apokalipsy kończą się w powieści zdarzenia sensacyjne — reszta to klasyczny u Lema metadyskurs”¹⁶. W obliczu tej opinii Jarzębskiego, podzielanej również przez Smuszkiewicza, Stoffa i Szpakowską, można bez większego ryzyka założyć, że redukcja fabularności, towarzysząca eseizacji kolejnych powieści Lema, jest prostą i nieuniknioną konsekwencją zmiany dominanty tematycznej i problemowej jego utworów — przekształcenia fabuł ilustrujących zagadnienia naukowe w dyskursywne spekulacje osadzone w fikcyjnym świecie, w którym jedno fantastyczne wydarzenie („list z kosmosu”, „powstanie sztucznej inteligencji” etc.) staje się pretekstem do teoretycznych refleksji o charakterze epistemologicznym czy etycznym. Ewolucja ta znamionuje zmianę aspiracji intelektualnych autora oraz zastąpienie Lema-pisarza Lemem-filozofem czy też może nawet Lemem-mędrce, który nie potrzebuje już kosmicznych anegdot, by rozważać zajmujące go problemy.

Golem XIV to już (raczej/z pewnością?) nie powieść lub może nie-powieść:

Tu fabuła istnieje już tylko w postaci szczątkowej. Książkę wypełniają refleksje maszynowej nadinteligencji, która od swych słuchaczy bierze jedynie język i kategorie myślenia, nie szuka w nich jednak partnerów dialogu — nie mówiąc już o jakimkolwiek partnerstwie w działaniach¹⁷.

Historia powstania i odejścia Golema jest już tylko pretekstem, dającym narratorowi możliwość przytoczenia jego obszernych monologów — ujętych w formę akademickich wykładów adresowanych do ludzi, postrzeganych przez komputer jako niezbyt pojętni uczniowie. Oczywiście pierwszym pytaniem, jakie należy postawić w tym kontekście, jest pytanie o to, czy w *Golemie XIV* odnajdujemy w ogóle jakiekolwiek tekstualne ślady powieściowości („resztki fabularne”: epizodyczne zdarzenia, konstrukcje postaci literackiej etc.), czy też jest to po prostu filozoficzny esej, w którym — wzorem wcześniejszych *Dialogów*, respektujących skonwencjonalizowaną tradycję Platona i Berkeley’a — wypowiada się fikcyjna persona? Tu jednak sytuacja jest nieco bardziej złożona. Zwróćmy uwagę na taki oto fragment *Posłowie* do *Golema XIV*, a zatem miejsca, w którym autor powieści — przynajmniej teoretycznie — porzuca literackość na rzecz dyskursu o charakterze autobiograficznym bądź metaliterackim¹⁸. W wypadku książki Lema rzecz przedstawia się nieco inaczej:

¹⁵ J. Jarzębski, *Bóg, diabeł i list z Kosmosu*, [posłowie w:] S. Lem, *Głos Pana*, Warszawa 2008. Cyt. za: <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/glos-pana/82-poslowie-glos-pana> (dostęp: 29.03.2018).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ J. Jarzębski, *Stanisława Lema podróż...*, s. 137.

¹⁸ Przykładem takiej strategii twórczej niech staną się słynne *Dopiski na marginesie „Imienia róży”* Eco, opublikowane po raz pierwszy w piśmie „Alfabeta” 1983, nr 49, a następnie włączane do kolejnych edycji powieści. Autor zastrzega w nich m.in., że: „[p]isarz nie powinien objaśniać swoje-

Po raz drugi znalazłem się w tej galerii przed miesiącem, kiedy przyjechałem do siedziby MIT-u, by odwiedzić archiwum i zajrzeć w nim do starych protokołów. Byłem sam i galeria wydała mi się bardzo przestronna. Choć nieodwiedzana i bodaj niesprzątana, była idealnie czysta. Powiodłszy palcem po szybach, przekonałem się, że nie ma na nich ani krzty kurzu. Także informatory w niszach błyszczały, jakby dopiero co zainstalowane. Miękką grubą powłoka na podłodze tłumi każdy krok. Chciałem wcisnąć klawisz informatora, ale nie zdobyłem się na to. Schowałem do kieszeni rękę, którą dotknąłem klawisza, gestem dziecka, przestraszonego własnym uczynkiem — że dotknąłem tego, czego nie wolno dotykać. Pochwyciłem się na tym zdziwiony, nie rozumiejąc, co to było. Nie myślałem bowiem wcale, że jestem w grobie, i że to, co majaczy pod taflami szyb, jest trupem, chociaż taka myśl nie byłaby niedorzeczna, zwłaszcza że w świetle lamp, które zapłonęły, gdy wyszedłem z windy, zaskoczyła mnie martwota kolosalnej studni. Wrażenie rozkładu i opuszczenia potęgował wygląd powierzchni mózgu, sfałdowanej jak zastygły w brudzie lodowiec. Z jego szczelin wystawały sprasowane w tafle styki Josephsona, tak grube pod ścianami, że przypominały sprasowane płatami liście tytoniu w suszarni. To, że byłem w grobowcu, przemknęło mi przez głowę dopiero, gdy wróciwszy do podziemi, wyjechałem pochylnią na światło słonecznego dnia. Wtedy też dopiero zdziwiłem się, że ten budynek, który ze swoją galerią był jakby z góry budowany na mauzoleum, nie stał się nim i że nie odwiedzają go tłumy ciekawych. A przecież publiczność lubi oglądać zwłoki potężnych istot. W tym zapomnieniu i unieważnieniu tkwi nadal zbiorowy rozmyśl. Milcząca zмова świata, który nie chce mieć nic wspólnego z Rozumem, nienaruszonym, ni złagodzoną, nieoswojonymi żadnymi uczuciami. Z tym olbrzymim przybyszem, który znikł nagle i cicho jak duch¹⁹.

Fragment ten, będący w istocie subiektywnym opisem przestrzeni — miejsca, w którym znajdował się tytułowy superkomputer i zamieszkujący go cybernetyczny umysł przed swym zagadkowym, choć zapowiedzianym zniknięciem w świecie czystej abstrakcji — można poddać dość prostej i wydajnej poznawczo próbie literackości, traktując go właśnie jako literacki opis, czyli — jak pisał przed laty Janusz Sławiński: „składnik literackiego tekstu narracyjnego, [...] o tyle, o ile współwystępuje i współdziała z formami opowiadania”²⁰. Rzecz jasna, w zajmującym nas przypadku *Golema XIV* dyskusyjny pozostaje status „współwystępowania i współdziałania” tego opisu z formami opowiadania, wszak cały tekst sprowadzony zostaje do dwóch wykładów — monologów sztucznej inteligencji, w *Posłowie* zaś warstwa zdarzeniowa rzekomej fabuły zostaje zredukowana do informacji o kluczowych faktach (zniknięcie Golema, wizyta narratora w MIT). Tym istotniejsze staje się pytanie o to, czy opis ów przejawia inne konstytutywne składniki opisu literackiego. Wiemy z całą pewnością, że w cytowanym tekście *Posłowie* opis nie jest „miejscem przerwy w znaczeniowym organizowaniu się opowiadania”, co Sławiński uznaje za jedną z jego trzech cech charakterystycznych²¹ — choć, nadmienmy koniecznie, jest jedną z kilku takich rozbudowanych

go dzieła, po cóż bowiem pisałby powieść, która jest wszak maszyną do wytwarzania interpretacji”. Zob. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *idem, Imię róży*, s. 501–502.

¹⁹ S. Lem, *Golem XIV*, s. 124–125.

²⁰ J. Sławiński, *O opisie*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1981, nr 1 (55), s. 119.

²¹ *Ibidem*, s. 122.

partii deskryptywnych. Prezentuje natomiast bez wątpienia dwie pozostałe cechy deskrypcji: „stanowi porządek czysto sumatywny” oraz „składniki, które dzięki niej pojawiają się w polu przedstawienia, mają najczęściej charakter jednorazowy, przygodny, jeśli nie wręcz przypadkowy”²². Jest więc opisem, będąc „odповідzią na pytania o własności rzeczy, miejsc i postaci”²³. Jest to także, co nie podlega dyskusji, opis scalony, a zatem „zespół zdań opisowych, tworzących mniejszą lub większą wyspę w tekście narracyjnym”²⁴ (przy oczywistym zastrzeżeniu, że narracyjność całego tekstu jest dyskusyjna, co jest przedmiotem naszego dociekania). Cechuje go zarazem „ciążenie ku czystej *enumeratio*” — próba wyliczenia, czy też może interpretującego wymienienia (z nazwy), elementów składowych owego „grobu”, w którym spoczywają niezakłócenie doczesne szczątki elektro-nowego mózgu nauczającego ludzi „o człowieku” i „o sobie samym”. Nie ulega także wątpliwości, że Lemowska deskrypcja realizuje/uprzywilejowuje, wymieniony przez Sławińskiego jako jeden z trzech, tzw. model operacyjny,

w którym głównym czynnikiem konstytuującym słownik nazwań jest wspólna im wszystkim relatywizacja znaczeniowa do słów czy wyrażeń oznaczających spostrzeganie, obserwowanie, rozpoznawanie, interpretowanie widzianego, porządkowanie danych percepcyjnych, systematyzowanie wiedzy o czymś, a więc operacje klasyfikowania, typologizowania, porównywania²⁵.

Świadczą o tym liczne czasowniki i imiesłowy oznaczające czynności postrzegania zmysłowego („dotknąłem”, „powiodłszy palcem”) oraz interpretowania tych postrzeżeń („zdziwiłem się”, „przemknęło mi przez głowę”). W ten sposób, jak sugeruje Sławiński, elementy opisowe zostają zsubiektywizowane przez sprowadzenie ich do postaci interpretujących rzeczywistość korelatów procesów poznawczych. Interesujący staje się zatem w tym kontekście ten aspekt opisu, który Sławiński charakteryzuje za Philipppem Hamonem, pisząc, że „opis jest »świadomością leksykograficzną« fikcji, ustalając w każdym wypadku rozległość i zróżnicowanie słownika, jakim dysponuje autor dzieła (ściśle biorąc: narrator)”²⁶.

Trzeba tu jednak zaznaczyć, że narratorem *Posłowie* jest doktor Richard Popp — naukowiec zajmujący się problemami kontaktu ze sztuczną inteligencją, przedmiotem cytowanego opisu zaś — fragment laboratorium MIT — studnia, w której znajdują się części składowe nieczynnego komputera. Tym, co przykuwa uwagę interpretatora w kwestii „świadomości leksykograficznej” narratora, jest w pierwszej kolejności dobór słownictwa użytego do opisu owej „rzeczywistości technologicznej”. Jest to bowiem słownictwo bynajmniej nieodwołujące się do żargonu cybernetyki ani nawet języka nauki czy filozofii, lecz sięgające po metafory i porównania bliskie dyskursowi religijnemu, szczególnie zaś jego aspektowi tanatologicznemu. Mowa jest bowiem o: „grobie” i „trupie”, „martwocie kolo-

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 125.

²⁴ *Ibidem*, s. 124.

²⁵ *Ibidem*, s. 130.

²⁶ *Ibidem*, s. 128.

salnej studni”, „rozkładzie i opuszczeniu”, „grobowcu” i „podziemiach”, „mauzoleum” i „zwłokach potężnych istot”, wreszcie zaś, w perspektywie bez mała metafizycznej, o „duchu”. Przywołanie takiej leksyki w wypowiedzi naukowca w kontekście opisu pomieszczenia, w którym spoczywa nieaktywna maszyna (nawet myśląca), a w istocie „wyłączony komputer”, musi budzić zainteresowanie. Wkraczamy tu bowiem w ten obszar literackiego komunikowania, który w innym tekście Janusz Sławiński określił mianem „zdolności produkowania sensów naddanych” wytwarzanych przez przestrzeń świata przedstawionego, tak jak „wypowiedź deskryptywna generuje samą przestrzeń przedstawioną”²⁷. W ten sposób w wypowiedzi literackiej otwiera się zupełnie nowa sfera znaczeń, gdyż:

Przedmioty, odległości, kierunki, sceny, krajobrazy mogą aktualizować w rzeczywistości przedstawionej dzieła nową — to znaczy niewyprowadzalną z semantyki samego wysłowienia — warstwę konotacji o mniej lub bardziej wyraźnym nacechowaniu symbolicznym²⁸.

Obraz „grobowej krypty Golema XIV”, którą odwiedza naukowiec, zyskuje zatem — za sprawą użytego słownictwa, poprzedzających wizytę zdarzeń oraz tematu podjętej w tych okolicznościach refleksji narratora — wymiar symboliczny o raczej eschatologicznym niż naukowym charakterze. Nie interesuje mnie jednak w tym miejscu identyfikacja owej symboliki, lecz sam fakt pojawienia się w tekście *Posłowa* sensów naddanych ufundowanych przez opis przestrzeni przedstawionej. To on bowiem determinuje *de facto* literacki charakter wypowiedzi zamykającej tę właśnie książkę Lema. Oczywiście, musimy to koniecznie zaznaczyć, ów literacki opis w *Posłowie* do *Golema XIV* ma także, jako część narracji fabularnej (czy też quasi-fabularnej), pewne słabości — odsyła bowiem wprost do zdarzeń, które nie mają swojego miejsca w porządku fabuły utworu i które z konieczności wypada określić mianem „zdarzeń nieprzedstawionych” lub „współprzedstawionych”, by użyć tu znanego Ingardenowskiego pojęcia²⁹. Nie jest to jednak poważny problem poznawczy dla prezentowanej tu refleksji, której przedmiotem nie jest wszak odkrycie powieściowego charakteru analizowanego dzieła, lecz zbadanie znaczących w porządku semantyki i genologii, a także psychologii procesu twórczego „resztek (po) powieści”, jakie Lem zdecydował się pozostawić w tym dyskursywnym, eseistycznym tekście.

Aby rozwikłać tę zagadkę, musimy najpierw dookreślić nieco stosunek Stanisława Lema — pisarza i teoretyka — do literatury w ogóle oraz literatury fantastycznonaukowej w szczególności. Nader surowa ocena potencjału artystycznego fantastyki naukowej zawarta jest już w opublikowanej po raz pierwszy w 1970 r. *Fantastyce i futurologii*, w której Lem pisze:

²⁷ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1978, s. 21.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 322–323.

sprawa jest prosta: Science Fiction odznacza się drugorzędnością tandety i kiczu. Tandetą jest kiepskim rozwiązaniem zadania, które można pokonać innymi środkami i inną metodą; kicz to bękart fascynacji i banału; jest on informacją zdegradowaną do poziomu ostatecznej łatwizny, jakkolwiek źródłowo w danej kulturze centralną lub przynajmniej istotną. Stan SF jest szczególnie żałosny przez to, że sprzeczny z jej intencją aspirowania ku szczytom myśli; w tym właśnie rozejściu się zamiaru i wykonania, które czyni produkt karykaturą zamysłu, tkwi *differentia specifica* SF — w odróżnieniu od wszystkich innych form beletrystyki brukowej, bo one nie żywią przecież wcale analogicznych pretensji. Właśnie tandetnie zrealizowane plany stają się, przez bezprawną pretensjonalność, kiczem, który pragnie zawsze uchodzić za to, czym w samej rzeczy nie jest, to znaczy za sztukę pełnowartościową³⁰.

U schyłku swej kariery pisarskiej Lem nie pozostawiał już żadnych złudzeń co do literackiej oraz poznawczej wartości fantastyki naukowej — konwencji, którą przez lata realizował i doskonalił we własnych powieściach. W *Bombie megabitowej* pisze wprost, że science fiction przedstawia: „[u]niwersum jako hiper-superbijatykę międzykulturowych zderzeń”³¹, w którym zamiast technicznych wynalazków prezentuje się „pseudonaukowe urządzenia”³², a miejsce naukowych racjonalizacji zajmują „bajdoły specjalistycznie kształtowane”³³. Lem nie ukrywa zresztą swych inspiracji filozoficznych i upodobań literackich: „Saint-Exupéry i Conrad, Schopenhauer i Russell, Dostojewski i Eddington jako autor dzieła o wewnętrznej budowie gwiazd”³⁴. Twórców science fiction nie poważa (poza drobnymi wyjątkami) i nie aspiruje do tego, by zasiadać w ich gronie, ostatecznie zaś — nie bez satysfakcji — przyznaje, że z ulgą przyjął informację o pozbawieniu go „członkostwa honorowego Science Fiction Writers of America”³⁵. Ujawnia także swoją „pasję do filozofowania” i nie kryje tego, że wiele jego powieści to po prostu „próby modelowania problemów filozoficznych”³⁶. Zarazem jednak od roku 1951 — publikacji pierwszej powieści, *Astronautów* — aż do 1987 — publikacji ostatnich powieści: *Fiaska* i *Pokoju na Ziemi* (w istocie zaś nawet dłużej) — Lem pozostawał czynnym twórcą utworów science fiction, pomstującym niezmiennie na mizери innych autorów, literacki gust czytelników-dyletantów oraz niezbywalną, konwencjonalną skazę fantastycznonaukowego „bajdolenia”.

Z zestawienia krytycznych wypowiedzi oraz praktyki pisarskiej Stanisława Lema wyłania się zatem pewna sprzeczność, która przykuwa spojrzenie psychoanalityczne — wyspecjalizowane w dostrzeganiu konfliktów w aktywności ludzkiego aparatu psychicznego: „kocham i nienawidzę”; „pogardzam, lecz pożądam”; „lękam się, więc pragnę” etc. Warto chyba zatem rozważyć ten aspekt osobowości artystycznej autora *Solaris* właśnie w kontekście psychoanalitycznej teorii procesu twórczego.

³⁰ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1989, s. 577–578.

³¹ S. Lem, *Bomba megabitowa*, Kraków 1999, s. 212.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2003, s. 167.

³⁵ *Ibidem*, s. 236.

³⁶ *Zob. ibidem*, s. 374–376.

Trzeba pamiętać, że w klasycznym ujęciu Freudowskim samo pojęcie fantazjowania odnosi się do dwóch podstawowych kategorii: „braku” oraz „zabawy”. Wszak sam twórca psychoanalizy zauważa wprost: „[p]isarz czyni to samo, co dziecko, które się bawi: stwarza on świat fantazji, który traktuje z całą powagą, czyli wyposaża go w wielkie potencjały afektów, jaskrawo odróżniając go od rzeczywistości”³⁷. Czyni to, ponieważ:

Siłami napędowymi fantazji są niezaspokojone życzenia — każda fantazja stanowi spełnienie życzenia, jest formą poprawienia niesatysfakcjonującej rzeczywistości. Życzenia te, siły napędowe fantazji, różnią się w zależności od płci, charakteru i warunków życia indywiduum oddającego się fantazjowaniu, bez trudu można by jednak wyróżnić w nich dwa podstawowe kierunki. A zatem chodzi tu albo o życzenia ambicjonalne, służące wywyższeniu osobowości, albo o życzenia erotyczne³⁸.

Pozycja dorosłego jest oczywiście trudniejsza niż dziecka, gdyż — jak stwierdza Freud:

wśród życzeń, na których gruncie wyrastają jego fantazje, znajdują się i takie, które powinno ukrywać; z tego powodu dorosły wstydzi się fantazjowania jako czegoś dziecinnego i niedozwolonego³⁹.

Sytuacja pisarza jest zatem ambiwalentna, pozostaje on bowiem nieustannie między „wstydem dorosłego” a „dziecięcą rozkoszą fantazjowania”:

autor łagodzi egoistyczny charakter marzenia na jawie za pomocą zmian i zatajeń, przekupując nas czysto formalnym, czyli estetycznym zyskiem rozkoszy, jaki daje nam w przedstawieniu swych fantazji⁴⁰.

W tym kontekście literackość, ujęta np. w formę powieści, pośredniczy między rozkoszą (fantazjującego) autora a rozkoszą (czytającego te fantazje) odbiorcy. Wszystko to nie tłumaczy jednak jeszcze w sposób zadowalający Lemowskich „resztek po powieści”, osadzonych w dyskursywnej narracji *Golema XIV* i *Głosu Pana*.

Aby poprawnie odczytać funkcję i znaczenie ich obecności w obu tekstach, musimy „powrócić do Freuda” w jego Lacanowskiej interpretacji. Najwierniejszy z uczniów francuskiego psychoanalityka, Jacques-Alain Miller, tak dookreślił opinię Lacana o „symptomatycznych resztkach” (franc. *les restes symptomatiques*) procesu wyparcia:

Nasza praktyka wykracza poza punkt, który Freud uważał za koniec analizy. W naszej praktyce towarzyszymy konfrontacji podmiotu z symptomatycznymi resztkami. Oczywiście, przechodzimy przez moment deszyfrowania prawdy symptomu, ale dochodzimy do symptomatycznych resztek i nie mówimy tutaj: „s to p”. Analityk nie mówi „s to p” i analizant nie

³⁷ S. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, [w:] *idem, Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 145.

³⁸ *Ibidem*, s. 147.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 152.

mówi „s t o p”. W tym okresie analiza jest prowadzona w oparciu o bezpośrednią konfrontację podmiotu z tym, co Freud nazwał symptomatycznymi resztkami, a którym my nadajemy zupełnie inny status. Pod nazwą „symptomatyczne resztki” Freud natknął się na realne symptomu, na to, co w symptomie jest poza-sensem⁴¹.

Rzecz jasna w kategoriach psychoanalitycznych symptom pozostaje rezultatem procesu wyparcia. Jest to wynik procesu, w którym „symptom, który najpierw przedstawia się jako ciało obce w stosunku do »j a«, usiłuje coraz bardziej złączyć się z nim w jedno, to znaczy usiłuje połączyć się z »j a«”⁴². Wyparcie to dotyczyć może oczywiście różnych fantazji (oraz ich źródeł), „które powinno ukrywać” — w tym tych „ambicjonalnych, służących wywyższeniu osobowości”. Wróćmy zatem do Lema.

W odniesieniu do praktyki twórczej autora *Głosu Pana* rodzi się tu wiele istotnych oraz intrygujących pytań:

— Czy wyparta została literackość pojmowana przez pisarza jako forma zewnętrzna, narzucona (prze)mocą konwencji opowieści fantastycznonaukowej, z którą wszak Lem niechętnie się utożsamiał na rzecz formy dyskursywnej, „filozoficzności” (jak sugeruje Szpakowska), czyli autonomicznej refleksyjności podmiotu?

— Czy ceną za tę niemożność rozkoszowania się sobą jako autorem (twórcą literatury fantastycznonaukowej) są „symptomatyczne resztki” literackości — owe szczątki fabuły pozostawione w eseju, lecz usytuowane poza sensem literackiej konwencji — bo niemal zupełnie zbędne z punktu widzenia kompozycji tekstu, niezbędne jednak w perspektywie rozkoszowania się fantazjowaniem?

— Czy zatem w grę może wchodzić tu Lemowskie rozkoszowanie się sobą jako pisarzem?

Rezygnacja z literackości pozostawia symboliczne resztki należące do porządku zewnętrznego wobec autora — do Lacanowskiego porządku symbolicznego, do porządku języka i prawa — w tym wypadku (Lema-autora) — do konwencji science fiction.

W tym kontekście owe „resztki (po) powieści” w utworach Lema stają się symptomatyczne⁴³, mają bowiem wiele cech psychoanalitycznego symptomu, z których najważniejsze pozostają dwie: (1) są trwałe; (2) powtarzają się w wielu późnych tekstach autora *Solaris*⁴⁴. Jeśli zatem literackość — literackie fantazjowanie — jest dla podmiotu źródłem rozkoszy (Lacanowskiej *jouissance*), lecz podlega zarazem procesowi wyparcia — jako wstydlive czy infantylne, a w wypadku Lema także niezgodne z aspiracjami pisarza, bo „nienaukowe”, „niefilozoficzne”

⁴¹ J.A. Miller, *Czytać symptom*, przeł. P. Ostaszewska, „Psychoanaliza. Czasopismo NLS” 2014, nr 5, s. 139.

⁴² *Ibidem*, s. 140.

⁴³ W istocie zaś „postsymptomatyczne” dotyczą wszak tego, co pozostało z literackiego symptomu.

⁴⁴ Zob. J.A. Miller, *op. cit.*, s. 138.

i „niepoważne” (jak „bajdoły science fiction”) — to znikając z dyskursu i z mowy autora, pozostawia po sobie resztki. Jak bowiem zauważa Miller: „[m]ożna by rzec, że statusem ciała żyjącego jest rozkoszowanie się samym sobą. To, co wyróżnia ciało bytu mówiącego, to fakt, że jego *jouissance* podlega wpływom mówienia”⁴⁵. W tym sensie symptom „wprowadza *Ersatz* — *jouissance*, której nie potrzeba”⁴⁶, rozkosz wyprodukowaną przez znaczący, wynikającą wprost z mowy⁴⁷. Symptomatyczne „resztki (po) powieści” w późnych tekstach Lema sytuują się w tym kontekście poza sensem jego utworów, niepokojąc czytelników i intrygując krytyków, zaświadczając jednocześnie o istnieniu rozkoszy „bytu mówiącego” — *jouissance* pisarza, płynącej wprost z fantazjowania, które realizuje się w mowie.

Where the literature ends? *His Master's Voice* and *Golem XIV* — Stanisław Lem's “relics of a novel”

Summary

The paper discusses the literary works of Polish science fiction writer — Stanisław Lem, particularly two of his late novels: *His Master's Voice* (1968) and *Golem XIV* (1981). The essay focuses on the relics of a novel in these non-narrative works, including the lectures of an artificial intelligence (*Golem XIV*) and scientific essays on the first contact between humans and alien life form (*His Master's Voice*). A subject of the paper is the psychoanalysis of the creative process and the reading of the relics of a novel such as a description (as a pattern of development) or a found-manuscript device in terms of Lacanian theory of the symptom and the theory of *jouissance* of the speaking subject (*parlêtre*).

⁴⁵ *Ibidem*, s. 140.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Zob. ibidem*.