

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

WARSZTATY I KONFRONTACJE

ŚLEDZTWO STANISŁAWA LEMA JAKO DEKONSTRUKCJA KRYMINAŁU

ALICJA SMARUJ

UNIwersytet Gdański

79

Wstęp

Stanisław Lem wpisuje *Śledztwo* w schemat kryminału, jednak nie po to, aby w sposób klasyczny go wypełnić, ale aby obnażyć i podważyć jego założenia filozoficzne. Wyraźnie odwołując się do spetryfikowanego w literaturze modelu powieści detektywistycznej, dokonuje szeregu przekroczeń. W pewien sposób dekonstruuje ten wzorzec – reinterpretuje go w taki sposób, aby obnażyć jego zawodność.

Wymienione powyżej działania współgrają z pojęciem Derridiańskiej dekonstrukcji, jednak w bardzo ograniczonym stopniu. Wszak, jak pisze Bogdan Banasiak, „dekonstrukcja nie prowadzi do jakiegokolwiek całościowego i wyczerpującego odczytania, w ogóle, jak się wydaje, nie jest interpretacją – raczej »dywagacją« czy, jak chce sam dekonstruktor, »aktywnością przekształceniową«, (Banasiak 2002: 103). Jest więc przede wszystkim grą ciągłej interpretacji i co chyba najważniejsze, zakłada się w jej ramach brak apriorycznie nadanego tekstowi zewnętrznego niejako wobec tego tekstu sensu, a także postuluje ograniczenie działań interpretatorskich do

rzeczywistości wewnątrztekstowej. Założenia te, jak się zdaje, nie stały u podstaw stworzenia *Śledztwa*. Rezygnuję z nich także w obrębie niniejszej pracy na rzecz bardziej tradycyjnej hermeneutyki. Używam więc pojęcia „dekonstrukcji” w znaczeniu ogólniejszym i bardziej potocznym – jako procesu demontowania pewnej całości.

Jako że w omawianym utworze zasadniczą rolę odgrywa dyskusja z pewnym wzorcem gatunkowym (fakt, że ma on swoje źródło w literaturze popularnej, go nie dyskredytuje), warto poczynić na wstępie pewne uwagi genologiczne. Rzadkość realizowania tradycyjnych gatunków literackich jest zjawiskiem symptomatycznym dla tak zwanej literatury wysokiej XX wieku. Nie znaczy to jednak, że genologia stała się nieaktualna. „Im bardziej gatunki literackie się rozpadają, tzn. im bardziej dekonstruuja się ich paradygmaty, lub mówiąc ściślej – im bardziej konkretne teksty literackie z paradygmatów tych nie chcą korzystać, albo co więcej – korzystają z nich, aby im zaprzeczyć – tym częściej pojawiają się w tychże tekstach różnego rodzaju i rzędu sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej” – pisze Stanisław Balbus (Balbus 1999: 31). Zdaniem badacza obecne w tekstach odwołania do wzorców genologicznych nie stanowią w sposób jednoznaczny o przynależności dzieła do takiego wzorca, odsyłają jednak do określonej przestrzeni hermeneutycznej, której kształt jest zależny od czytelnika. Sposób identyfikacji przez odbiorcę wskazywanego w dziele gatunku często warunkuje przyjęcie przez niego pewnego stylu lektury i ma swoje konsekwencje interpretacyjne.

W obrębie niniejszego artykułu przyjmuję za punkt wyjścia teorię Balbusa, do której skłaniał się także w swoim artykule o kryminałach Lema Maciej Dajnowski (Dajnowski 2016), gdyż pozwala ona wyzyskać genologię bez konieczności podejmowania decyzji względem atrybucji gatunkowej dzieła. Chciałabym pokazać, jakie znaczenie może mieć dla odczytania *Śledztwa* uważne przyjrzenie się sposobom, w jakie wzorzec kryminału zostaje przez Lema przekroczone.

Kryminał jako gatunek

Z omówionych powyżej względów warto na początek pokrótce przedstawić i uporządkować cechy, które wyróżniają powieść kryminalną spośród innych typów prozy. Zgodnie ze *Słownikiem literatury popularnej* powieść kryminalna jest to „odmiana powieści, w której podstawową dominantą kompozycyjną jest fabuła powiązana ze zbrodnią, jej dokonywaniem oraz wyjaśnianiem przyczyn i ujawnieniem osoby sprawcy” (Martuszevska 1997: 319). Najbliższą

Śledztwu odmianą kryminału jest powieść detektywistyczna, która ukształtowała się w Europie w XIX wieku, a w pierwszej połowie XX wieku była realizowana w formie najbardziej uschematyzowanej. Sztandarowym przykładem tego typu powieści są oczywiście *Przypadki Sherlocka Holmesa* Arthura Conan Doyle’a. Centralna dla tego podgatunku jest postać detektywa o zasadniczo niezmiennym w toku powieści charakterze, którego podstawową metodą działania jest śledztwo – z założenia zakończone wykryciem i ukaraniem sprawcy.

Kryminałem w sposób teoretyczny zajmował się także sam Lem – w roku 1959, a więc w czasie, gdy po raz pierwszy zostało wydane *Śledztwo*, napisał esej *O powieści kryminalnej*. Wskazuje w nim cechy gatunku podobne do wymienionych powyżej, przedstawia także swoje zarzuty wobec literatury tego typu. Na szczególną uwagę zasługuje to, co autor *Solaris* uznaje za „jedno z największych [...] kłamstw całego gatunku” (Lem 1962: 69) – mianowicie wpisane w kryminał przekonanie, że realizacja zaplanowanego z góry ludzkiego działania jest możliwa bez większych zakłóceń spowodowanych przypadkiem. Poszukiwanie równowagi pomiędzy chaosem zdarzeń a ich podporządkowywaniem się celowemu działaniu człowieka uznaje Lem za jedno z najtrudniejszych zadań stojących przed każdym pisarzem, oprócz, jak ironicznie stwierdza, autora kryminałów, który zrzeka się życiowej prawdy na rzecz „zegarkowości intrygi” (Lem 1962: 70-71).

We wzorcu tym, choć bywa krytykowany nie tylko przez Lema (Płaza 2006: 332-337), pisarze dostrzegają również potencjał dość szczególny – Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* określa powieść kryminalną jako „intrygę najbardziej metafizyczną i filozoficzną” i dowartościowuje stawiane przez kryminał pytanie „kto zawinił?”, uogólniając je do uniwersalnego pytania o przyczynę i naturę zachodzących w świecie zjawisk (Eco 1991: 612-613). Kryminał poprzez dominujące w jego kompozycji śledztwo stanowi także, jak pisze Jerzy Jarzębski, pewien „model poznawczej procedury” (Jarzębski 2001: 190) – jest gatunkiem bardzo silnie zorientowanym na odzwierciedlanie procesu poznawania. Szczególnej pozycji powieści kryminalnej w szerszej – przekraczającej wąski dość profil tej pracy – perspektywie poświęcone są książki Mariusza Kraski (Kraska 2013) i Mariusza Czubaja (Czubaj 2010). Pierwszy z autorów przygląda się problemowi odbioru kryminału, drugi zaś analizuje powieść kryminalną w perspektywie antropologicznej.

W moim artykule chciałabym przyjrzeć się trzem płaszczyznom *Śledztwa* przez pryzmat ich relacji z konwencją tradycyjnej powieści detektywistycznej. Pierwsza z nich, najważniejsza chyba, ale też najobszerniej omówiona i najgruntowniej przebadana przez literaturoznawców (spośród których autorami najbardziej trafnych moim zdaniem koncepcji są Jerzy Jarzębski i Maciej Płaza),

związana jest z podjętą przez Lema polemiką z tradycyjnym dla powieści kryminalnych indukcyjnym procesem poznawczym. Kolejne zaś stanowią propozycję spojrzenia na niekonwencjonalność *Śledztwa* z nieco innej perspektywy: druga dotyczy procesu dojrzewania głównego bohatera, trzecia natomiast obecności w powieści motywów groteskowych.

Sieć

„Abstrakcyjnym modelem domyślania się jest labirynt” – stwierdza w kontekście kryminału Eco i opisuje trzy schematy labiryntu, odpowiadające odmiennym modelom poznawczym: grecki, w którym centrum i droga wyjścia są dzięki nici Ariadny w zasadzie znane, manierystyczny (przypominający kształtem drzewo), w którym choć wiele jest ślepych zaułków (nagle kończących się konarów), można odnaleźć rozwiązanie (pień) oraz s i e ć, w której każda droga krzyżować się może z dowolną inną, brak obszarów uprzywilejowanych oraz – brak wyjścia (Eco 1991: 613). Dwa pierwsze typy labiryntu dają się przełożyć na schemat tradycyjnej powieści detektywistycznej, trzeci zaś będzie stał wobec nich w opozycji – i tym samym najbliższy jest, jak się zdaje, *Śledztwu*.

Czytelnik otrzymuje spory zestaw charakterystycznych dla zwyczajnego kryminału rekwizytów – śledczy gromadzą poszlaki związane z tajemniczymi „poruszeniami” i zniknięciami zwłok i próbują skrupulatnie odtwarzać bieg wydarzeń. Ich rozciągnięte na przestrzeń całej powieści wysiłki nie przynoszą jednak rezultatów. Od początku także proponuje się odbiorcy alternatywne wyjaśnienie sprawy – poproszony o pomoc przez Głównego Inspektora Scotland Yardu, pełen zapału badawczego matematyk Sciss odkrywa korelację pomiędzy tajemniczymi zdarzeniami a zachorowalnością na raka, twierdzi też, że kolejne zajścia mają silny związek z panującą danej nocy pogodą. Dopuszczalna okazuje się więc niemieszcząca się w zwyczajnym kryminale możliwość, że sprawcą dziwnych przestępstw jest nie nekrofil czy szaleniec, lecz przyroda czy ogólniej – przypadek. Wobec takiego przeciwnika pojedyncze umysły i standardowe metody śledztwa są bezsilne, świat zaś wygląda nie jak lamigłówka, lecz jak „zupa” (by użyć określenia Gregory’ego). Wszystko jest możliwe.

Lem, jak podkreśla Płaza (Płaza 2006: 346-347), przelamuje w swojej powieści kryminalność do tego stopnia, że pytanie „kto zawinił?” postawione przez Eco, choć zdawało się uniwersalne, okazuje się bezsensowne. Czyni to, aby ukazać filozoficzne konsekwencje, jakie mają związane m.in. z mechaniką kwantową odkrycia naukowe dokonane w XX wieku. Bohaterowie *Śledztwa* zdaniem Płazy odzwierciedlają trzy różne typy myślenia o świecie. Sciss ze swoją teorią

statystyczną jest reprezentantem podejścia empirycznego i zdaniem badacza „ma do zakomunikowania tylko kilka podstawowych empirycznych reguł: dedukcję jako jedyną sprawdzalną metodę myślenia, probabilistyczny charakter prognoz i nieusuwalną nieoznaczoność [w znaczeniu zasady Heisenberga – AS] obserwacji i pomiarów” (Płaza 2006: 351). Postawa Shepparda odzwierciedla z kolei nowoczesną filozofię poznania – Główny Inspektor zdaje sobie sprawę z chaosu rzeczywistości i tego, że nie jest ona sama w sobie znacząca, uznaje jednak, że można doszukiwać się w jej obrębie prawidłowości (Płaza 2006: 351-352). Wreszcie Gregory jako klasyczny detektyw, próbując bezskutecznie zastosować do wysuwania coraz to nowych hipotez indukcję, uosabia błędy przestarzałego modelu poznania. Jest także nosicielem dyskomfortu „metafizycznego”, w jaki wprawił człowieka wiek XX (Płaza 2006: 354).

Powieść stanowi więc swego rodzaju eksperyment myślowy, który ma na celu pokazanie czy wręcz zamodelowanie różnych postaw epistemologicznych. Uwikłanie w dobrze znaną czytelnikom strukturę kryminału jest potrzebne z jednej strony do tego, aby obnażyć zawodność sposobu myślenia, który odzwierciedla gatunek, z drugiej, aby stworzyć przestrzeń do dyskusji na temat natury rzeczywistości.

„Obcy – to był on sam”

Choć badacze zwracają uwagę na obecny w powieści Lema ból towarzyszący głównemu bohaterowi, związany z rozpoznawaniem przez niego rzeczywistości jako chaosu, stosunkowo niewiele uwagi poświęcają rozwojowi osobowości porucznika Gregory’ego na przestrzeni dzieła. Czytając *Śledztwo* można jednak odnieść wrażenie, że jest to w znacznej mierze powieść o Gregorym i ewolucji jego poglądów na naturę zjawisk, które próbuje badać, oraz o trudzie psychicznym, jakiego wymaga od niego proces przemiany myślenia. Uznanie *Śledztwa* za powieść inicjacyjną czy powieść o dojrzewaniu byłoby przesadzone, jednakże nietypowy dla kryminału wątek rozwoju wewnętrznego postaci detektywa jest w nim niewątpliwie obecny i, jak mi się wydaje, wart analizy.

Czytelnik poznaje porucznika Gregory’ego jako młodego i ambitnego policjanta, któremu Główny Inspektor Sheppard decyduje się powierzyć śledztwo w nietypowej sprawie. Między innymi z powodu związanej z detektywem narracji personalnej można odnieść wrażenie, jakby cała rzeczywistość koncentrowała się na nim właśnie, jakby przyciągał do siebie trudne do wytłumaczenia zjawiska – i jakby sprawa znikania zwłok była po to przede wszystkim, aby mogła dokonać się jego przemiana.

Warto na początku przypomnieć scenę pomijaną zazwyczaj przez badaczy, a w kontekście konstrukcji głównego bohatera bardzo znaczącą. Gregory, wędrując po labiryntowym Londynie, trafia w uliczkę, na której drugim końcu spostrzega dziwnie zachowującego się mężczyznę. Gdy chce go zignorować i wyminąć, tamten zastępuje mu drogę. Po chwili skonsternowany porucznik odkrywa, że nieznajomy to jego lustrzane odbicie, że „obcy – to był on sam” (Lem 1969: 36-37). Nie trzeba tłumaczyć, jak wiele rozmaitych interpretacji może ta scena zrodzić ze względu na bagaż symbolicznych znaczeń, który jest przypisany w kulturze lustrami i spotkaniom z sobowtórem oraz „obcemu” czy „innemu” (do tego rozpoznawanemu w sobie samym). Zagadnienie to wymagałoby osobnych studiów. Na potrzeby tego wywodu wystarczy chyba podkreślić, że nierozpoznanie siebie w lustrze towarzyszy niedojrzałości i opisane zdarzenie potwierdzać może tezę, że przygoda porucznika ma go doprowadzić do samopoznania.

Ważna w kontekście przemiany wewnętrznej Gregory’ego jest relacja, jaka łączy go z Sheppardem. Główny Inspektor „objawia się” porucznikowi w aurze niesamowitości – dzwoni do lokalu, w którym ten akurat przebywa i zaprasza do wyjątkowo mrocznego domu, innym razem pojawia się tajemniczym sposobem w pokoju policjanta. Co istotniejsze jednak, pełni wobec podwładnego funkcję przewodnika (nosi zresztą, jak zauważył Płaza, zakamuflowane znaczące nazwisko: *shepherd* – ang. ‘pasterz’ [Płaza 2006: 351]), czuwa nad nim, udziela lekcji. Powierza śledztwo porucznikowi niemal uroczystymi słowami: „postanowiłem dać panu tę sprawę” i „będzie ją pan prowadził sam”, gdyż jak twierdzi, zauważył, że Gregory jest w problem „osobiście zaangażowany” (Lem 1969: 41). Uświadamia młodemu człowiekowi, że trudno rozeznaczyć się w czymś, czego zobaczyć można tylko niewielki fragment (czyni to na przykładzie fotografii [Lem 1969: 45-46]), celowo rozbudza jego niepokój – każe sformułować wątpliwości i podkreśla, że seria „poruszeń” zwłok wydaje się bezosobowa jak prawo natury. Wreszcie w momencie największego napięcia w trakcie dialogu oświadcza, że choć jest przekonany, iż sprawa musi być rozwiązywalna, Gregory „być może odrzuci [...] to rozwiązanie” (Lem 1969: 49). Rzuca więc podwładnemu wyzwanie nie tyle czysto zawodowe (kryminalne), ile osobowościowe, intelektualne, epistemologiczne.

Gregory od początku przeczuwa naturę misji, którą otrzymał, choć nie w pełni jest zdolny ją zrozumieć: „Był w nim jakiś niepokój, krążył jak krew, aż zawarł się w słowach: stała się bieda. Coś bardzo niedobrego i nieodwołalnego zaszło tego wieczoru...” (Lem 1969: 54). Czuje, jak sądzę, że raz wytracony z równowagi myślenia, do którego przywykł, nie będzie już mógł do niej wrócić. Przez większość akcji powieści próbuje bronić swojego pierwotnego stanowiska, ucieka

się do dobrze sobie znanych metod prowadzenia śledztwa, szuka sprawcy przestępstw niemal rozpaczliwie, uważając, że jeśli mu się to nie uda, będzie zmuszony uwierzyć w „cud”. Jest niejako w potrzasku własnego myślenia, co uświadamia mu pisarz Black w słowach: „nigdy, nigdy nie zrezygnuje pan ze sprawcy, bo jego istnienie implikuje pańskie!” (Lem 1969: 160).

Postawa młodego człowieka wraz z rozwojem powieści pod wpływem rozmów ze Scissem i Sheppardem oraz własnych studiów ulega jednak przemianie. Pod koniec swej wędrówki przygnębiony myśli: „Gdybym mógł wszystko cofnąć [...] Ale to wszystko, wszystko, o miesiące wstecz. Mało. O rok? Głupstwo. Nie wywinę się...” (Lem 1969: 202). Wie jednak, że poznanie nie sposób odwrócić i wygłasza wobec dobrotliwego Głównego Inspektora pełen bólu monolog, w którym uznaje, że światem rządzi chaos (Lem 1969: 202-205). Takie rozpoznanie natury świata jest zbieżne z rozpoznaniem przez niego swojej własnej natury: „Może i my... [...] ...i my jesteśmy tylko czasami, to znaczy: raz mniej, niekiedy prawie znikamy, rozplywamy się, a potem nagłym wysiłkiem, scalając na chwilę rozpadające się rojowisko pamięci... na dzień stajemy się...” (Lem 1969: 205).

Scena ta, dzięki której czytelnik ostatecznie może spostrzec przemianę, jaka dokonała się w świadomości bohatera, jak już zostało wspomniane, dzieje się w obecności Shepparda – który nie pozwala porucznikowi popaść w nihilizm. Proponuje nową hipotezę rozwiązania i prosi, by Gregory ją zbadał. W ten sposób sprawa niejako zatacza koło. Bohater znów jest posłany, by prowadzić śledztwo, choć jeszcze przed chwilą przekonany był, że to niemożliwe. Podejmuje się zadania, rusza jednak odmieniony – dojrzały. „Kryminał” Lema nie kończy się rozwiązaniem zagadki dlatego, że to nie ona była głównym problemem powieści...

„Harce szkieletów”

Kolejnym aspektem *Śledztwa*, który moim zdaniem warty jest uwagi w kontekście dekonstrukcji wzorca kryminalnego, jest obecność w nim elementów groteskowych: przede wszystkim na poziomie motywiki, ale także jako pewnej zasady budowania powieści. Groteska jest terminem trudnym do zdefiniowania, niosącym za sobą długą historię, tym bardziej więc należy wyjaśnić, w jaki sposób będzie rozumiana w obrębie tego artykułu. Groteską nazywam tutaj, opierając się głównie na uwagach Macieja Dajnowskiego (Dajnowski 2005: 31-40) oraz Włodzimierza Boleckiego (Bolecki 1998: 345-361), kategorię estetyczną występującą m.in. w literaturze, za której najważniejszą cechę uznać można łączenie elementów (w ramach świata

przedstawionego) i zasad (w ramach konstrukcji czy też języka) niepasujących do siebie w obrębie przyjmowanych w danej epoce kanonów, przez co osiągnany jest efekt z pogranicza komizmu oraz grozy. Kategorie wykazujące pewne pokrewieństwa z groteską to absurd, niesamowitość, makabryczność, karykatura, parodia, satyra, ironia i komizm. Można także wymienić pewne motywy uznawane często za typowo groteskowe (choć należy mieć świadomość, że jest to stwierdzenie nieco ryzykowne ze względu na fluktuacje znaczeniowe terminu): zdeformowane, karykaturalne czy hybrydyczne postacie, lalki, kukły, manekiny, karnawał, koszmar senny i im podobne. Jako taka, kategoria groteski ze względu na swój deziluzyjny charakter, nie mogłaby się raczej pojawić w kontekście kryminału wiernie realizującego wzorzec „holmesady” (Jarzębski 2001: 190) z jej powagą i (choćby nawet powierzchownym czy wręcz pozornym) weryzmem.

Za zastanawiający uznaje fakt, że dotychczasowi komentatorzy *Śledztwa* nie odwoływali się raczej w jego kontekście do kategorii groteski. Jarzębski wspomina o czarnym humorze i chwytach rodem z *horror story* (Jarzębski 2001: 191). Płaza motywy, które zamierzam omówić, uznaje (słusznie zresztą) za rekwizyty służące przede wszystkim uruchomieniu układu intertekstualnych odniesień związanych z dziewiętnastowiecznym kryminałem w stylu Edgara Alana Poe (Płaza 2006: 345-346). Stoff natomiast podkreśla ich niewytłumaczalność i fakt, że tworzą one wokół Gregory’ego „atmosferę niezwykłości” i „nastrój udręczenia” (Stoff 1983: 111). Wydaje mi się jednak, że – przynajmniej we współczesnym odbiorze powieści – wprowadzenie do rozważań terminu groteski jest zasadne.

Elementy groteskowe chciałabym podzielić na kilka grup. Po pierwsze, wrażenie groteski wywołuje sam przedmiot śledztwa oraz jedna z hipotez rozwiązania zagadki – poruszane przez „czynnik biologiczny” zwłoki. Gregory opisuje zjawisko (co prawda z pewną przesadą, gdyż chcąc sprowokować Scissa) następująco (Lem 1969: 123):

W głębi obszaru niskiej zapadalności czynnik poczał działać z pełnym rozeznaniem, niczym istota świadoma, lecz nie posiadał jeszcze doświadczenia. Nie wiedział, na przykład, że nagim zwłokom jest — jak by to powiedzieć — niezręcznie pojawiać się wśród ludzi, że z tego mogą być kłopoty i trudności. Uruchamiając następnego nieboszczyka z serii, zatroszczył się o odpowiedni przydzwiewek. [...] Później nauczył się czytać [...]

Ale to światło rozumu zmacone zostało za sprawą zbytniego przybliżenia się do granicy obszaru niskiej zapadalności na raka. Tam mógł już tylko wprawić zeszytywniałe członki w ruchy kiepsko skoordynowane, w pewien rodzaj makabrycznej gimnastyki, wstawanie i filuterne wyglądanie przez okno kostnicy cmentarnej... [...] wiem, co może przerazić angielskiego konstabla. Taniec trupów. Słabnącą świadomością wspomniiał widać Holbeina i średniowieczne harce szkieletów.

Gregory odwołuje się tu bezpośrednio do *danse macabre*, uznawanego za sztandarowy motyw groteskowy w sztukach plastycznych. Używa także języka żartobliwego do opisu zjawisk, które powinny wszak budzić trwogę.

Po drugie, efekt niesamowitości zmieszanej z absurdem pojawia się w szeregu pobocznych elementów świata przedstawionego – przede wszystkim w wyglądzie posiadłości państwa Fenshaw, gdzie pokój wynajmuje porucznik, oraz w zachowaniach gospodarzy, ale także w szeregu pomniejszych motywów: nierozpoznanie się w lustrze, trafieniu na uliczkę karłów, spotkaniu z żebrakiem nieprzyjmującym jałmużny. Dom jest niemal karykaturalny i labiryntowy – wiktoriański, niezbyt wygodny, pełen rzeźb, fresków i luster. Gospodyni ma w zwyczaju w towarzystwie czarnych kotów całymi dniami przesuwając się po nim ze swoim stołeczkiem, sprząając rozmaite zakamarki. W nocy zaś z sypialni gospodarza dobiegają serie dziwacznych odgłosów, które przyprawiają Gregory’ego o bezsenność i są dla niego dodatkowym źródłem nerwowego napięcia. Skutkują też wreszcie koszmarem, w którym widzi pana Fenshaw sterującego nagimi manekinami kobiecymi niczym kukielkami w celu przywołania duchów... Niepokojące zdarzenia związane z domem są niejako miniaturą zagadki, z którą główny bohater musi się zmagać w trakcie śledztwa, i być może też odzwierciedleniem wewnętrznego zagmatwania Gregory’ego. Stanowią połączenie elementów dziwnie niedopasowanych, niejako losowych. Pozwalają odczuć, że świat bohatera ze swoją przypadkowością jest nie do pojęcia, że naturalna dla niego losowość sprawia wrażenie sztuczności.

Opisane dotychczas motywy z dwóch grup mieszczą się całkowicie w obrębie świata przedstawionego. Wydają się ze względu na swój niesamowity charakter podważać kryminalność *Śledztwa*, przyczyniać się do dementowania zagadki. Ale również sytuują powieść w obrębie nieco innej tradycji – spod znaku Poego nie Conan Doyle’a, co podkreśla Płaza. Silna intertekstualność powieści może sama w sobie zostać uznana za cechę groteskową, dla której hybrydyczność czy kolażowość jest jednym z wyznaczników.

Po trzecie wreszcie, sam fakt korzystania ze schematu kryminalnego przez Lema w sposób polemiczny, z jednej strony wypełnianie założeń gatunku, z drugiej przekraczanie ich, świadoma zabawa konwencją, wojownicze niemal nastawienie wobec wpisanych w modelowy kryminal norm mogą zostać uznane za działania groteskowe. Wówczas kategoria ta stałaby się zasadniczą dla mówienia o *Śledztwie*. Dajnowski stwierdza (Dajnowski 2005: 34):

Groteska wydaje się zawsze bazować na stosunkowo łatwo rozpoznawalnym zniekształceniu pewnego wzorca, mianowicie konwencjonalnego przedstawienia postaci, sytuacji bądź nadrzędnych wobec tej ostatniej reguł rządzących światem przedstawionym. Ewolucyjny (współczesniejszy) wariant tej struktury polega na poddawaniu zniekształceniu także samych spetryfikowanych konwencji artystycznych.

Nie jestem przekonana, czy rzeczywiście należałoby całkowicie podporządkowywać odczytywanie *Śledztwa* grotesce, sądzę jednak, że patrzenie na powieść Lema przez pryzmat tej kategorii jest zasadne, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę funkcje, jakie zazwyczaj ona pełni, czyli przede wszystkim kontestację obowiązującego porządku artystycznego czy filozoficznego (tu: nieprawdopodobnej pozornie werystycznej struktury kryminału oraz związanych z nim przestarzałych schematów epistemologicznych).

Zakończenie

Lem w *Śledztwie* korzysta z konwencji powieści kryminalnej, aby podważyć stojące u jej podstaw stanowisko filozoficzne – że świat jest rozwiązywalną łamigłówką, a człowiek w bardzo niewielkim stopniu podlega chaotycznym wyrokom przypadku. Czyni odstępstwa od wzorca detektywistycznego na kilku poziomach. Po pierwsze podaje w wątpliwość naturę zjawisk, z którymi zmagają się śledczy i wikła bohaterów w znacznym stopniu w przypadek. Po drugie każe głównemu detektywowi przejść filozoficzną, niemal duchową przemianę. Po trzecie wreszcie, uruchamia repertuar zabiegów groteskowych. Powołuje tym samym do życia powieść pozornie prostą, stanowiącą jednak znaczne wyzwanie interpretacyjne.

Bibliografia

- Banasiak Bogdan. 2002. „De interpretatione. Deleuze versus Derrida”. *Nowa Krytyka* 13: 97-118.
- Balbus Stanisław. 1999. „Zagłada gatunków”. *Teksty Drugie* 6 (59): 25-39.
- Bereś Stanisław. 2009. *W kosmosie przypadków: antykryminały Stanisława Lema*. W: Magowska Anita, red. *Makrokosmos versus Mikrokosmos*, 115-130. Poznań: Wydawnictwo Kontekst.
- Bolecki Włodzimierz. 1998. Groteska. W: Sławiński Janusz, red. *Słownik terminów literackich*, 345-361. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czubaj Mariusz. 2010. *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficynka.

- Dajnowski Maciej. 2005. Grotteska w twórczości Stanisława Lema. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dajnowski Maciej. 2016. Kryminały Stanisława Lema jako eksperymenty gatunkowe. W: Ruszczyńska Marta, Dorota Kulczycka, Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, red. Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem, 19-26. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego 5. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Eco Umberto. 1991. Dopiski na marginesie *Imienia róży*. W: *Imię róży*, Adam Szymanowski, tłum., 593-623. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jarzębski Jerzy. 2001. W labiryncie świata. W: *Lem Stanisław. Śledztwo*, 190-195. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jarzębski Jerzy. 2003. Intertekstualność a poznanie u Lema. W: *Wszechświat Lema*, 103-129. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kraska Mariusz. 2013. Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Lem Stanisław. 1962. O powieści kryminalnej. W: *Wejście na orbitę*, 51-74. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław. 1969. *Śledztwo*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Martuszevska Anna. 1997. Powieść kryminalna. W: *Żabski Tadeusz*, red. Słownik literatury popularnej, 319-324. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Płaza Maciej. 2006. O poznaniu w twórczości Stanisława Lema. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Stoff Andrzej. 1983. Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.