

„Niby-wspomnienia”. Sygnały autotematyzmu i kategoria wyzwania w *Wysokim Zamku* Stanisława Lema

ABSTRACT. Rafał Jakub Skowroński, „Niby-wspomnienia”. *Sygnały autotematyzmu i kategoria wyzwania w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema* [“Quasi-memories”. Autothematicism and the Category of Challenge in Stanisław Lem’s *Highcastle*]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 189–206. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.9>.

The article focuses on the phenomenon of autothematicism and the category of challenge in *Wysoki Zamek* by Stanisław Lem. The initial recognition of autobiography as the books genre and the evocation of previous analyses of the text in relation to the theory of the autobiographical triangle, provide the basis for an updating thesis on the dominance of the category of challenge and the widespread presence of autothematic phenomena in the work. Next, the history of Artur Sandauer’s concept of “autothematicism” and the evolution of the term in Polish literary studies are reviewed. Signals of autothematicism within the narrative, genre and stylistic conventions are outlined, as well as the importance of self-consciousness for this phenomenon in *Wysoki Zamek*.

KEYWORDS: autothematicism, category of challenge, Stanisław Lem, autobiography

„Chciałbym w tym dzienniczku jawnie przystąpić do konstruowania sobie talentu – tak jawnie, jak Henryk w trzecim akcie fabrykuje sobie ślub... Dlaczego – jawnie? Gdyż pragnę, ujawniając siebie, przestać być dla was zbyt łatwą zagadką. Wprowadzając was za kulisy mojej istoty, zmuszam siebie do wycofania się w jeszcze dalszą głąb”.

W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*

„Niby-wspomnienia”

Wysoki Zamek powstał w Domu Pracy Twórczej Willa Astoria w czerwcu 1965 roku² i ukazał się w maju 1966 roku³, kiedy Stanisław Lem miał już prawie 45 lat i wydał dużą część swoich docenianych (powszechnie i krytycznie) utworów. Można spośród nich wymienić powieści: *Szpital przemienienia*, *Eden*, *Solaris*, *Pamiętnik znaleziony w wannie*; opowiadania

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2018, s. 58.

² S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 407.

³ *Ibidem*, s. 541.

wchodzące w skład cyklów: *Opowieści o pilocie Pirxie*, *Cyberiada*, *Dzienniki gwiazdowe*; eseje: *Dialogi*, *Summa technologiae*). Ta autobiografia nie jest jednak podsumowaniem, tylko podróżą w odległą przeszłość i rzeczywistość do tej pory niepojawiającą się w innych utworach autora *Głosu Pana*. Nie jest to tekst w pełni zachowujący normy gatunkowe, chociaż Lem podejmuje się spisania wyznania koncentrującego się na doświadczeniu samotności, a całość można również nazwać opowieścią-świadcstwem o dorastaniu we Lwowie – mieście metonimicznie wyróżnionym już w tytule, którego po wojnie i przesiedleniu Lem postanowił nigdy już nie odwiedzać. Próby ustosunkowania się badaczy do przekraczania gatunkowych granic w *Wysokim Zamku* kończyły się nawet błędną tezą, że można nazwać ten utwór powieścią autobiograficzną⁴.

Ze względu na to, że jest to tekst, który powstał w czasach, kiedy forma autobiografii zdawała się już wyczerpana, możliwe, że Lem – zdając sobie sprawę z tego wyczerpania – szukał nowych rozwiązań formalnych. Nie wszyscy uważali, że wyszło to dobrze. Tomasz Burek stwierdzał:

W *Wysokim Zamku*, który, jak nadmienilem, określa się gdzieś mianem powieści, wielokształtność wynika z tego, że nic w nim nie zostało sumiennie doprowadzone do swojej pełnej konsekwencji, ani eksperyment z pamięcią, ani poszukiwanie genezy, ani autoironiczny esej, ani tym bardziej duchowy pamiętnik; jest to więc raczej niedokształcenie, usypisko obumarłych form i stylów, zdeformowanych wspomnień, porzuconych pomysłów, którym brak siły, by się rozwinąć⁵.

Burek nazywa niedoprowadzenie do końca pomysłów Lema w tekście „kompleksem galicyjskim” i usterką utworu. Może jednak jest tak, że mamy do czynienia z celowym rozbiciem struktury? Nie ukrytym, lecz bezpośrednio objaśnianym przez narratora. Lem w jednym z listów do Mrożka stwierdza, że stworzył tekst gatunkowo sytuujący się pomiędzy pamiętnikiem a esejem: „Książeczkę, wypichconą w Zakopanem, wysłałem wydawcy – jest to 120-stronicowy tomik niby-wspomnień z dzieciństwa, pełen dywagacji wszelakiego rodzaju, niby-eseistycznych”⁶.

W świetle teorii Philippe’a Lejeune’a⁷ *Wysoki Zamek* to wzorcowy przykład autobiografii: narrator podaje już na początku dane adresowe („Mieszkaliśmy przy ulicy Brajerowskiej, pod czwartym numerem, na drugim piętrze”⁸), które pozwalają stwierdzić, że główny bohater jest narratorem z przeszłości. Dzięki adresowi możemy ustalić jedność narratora z autorem

⁴ T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 99.

⁵ *Ibidem*, s. 105.

⁶ S. Lem, S. Mrożek, *op. cit.*, s. 419.

⁷ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5(23), s. 31–32.

⁸ S. Lem, *Wysoki Zamek*, Kraków 2020, s. 13.

(choćby przez sprawdzenie rzeczywistego adresu z dzieciństwa pisarza). Dodatkowo została spełniona reszta warunków (opowieść prozą, losy bohatera).

W ramach odpowiedzi na ciągle powtarzające się niewłaściwe klasyfikacje *Wysokiego Zamku* Lem potwierdził bezpośrednio status gatunkowy swojej autobiografii:

Przed wszystkim muszę tu jednak oświadczyć, że nie jest to żadna powieść, co niejednokrotnie twierdziła krytyka. Tam nie ma ani jednego elementu fikcyjnego, a jeśli można mówić o jakimś kłamstwie, to chyba tylko w tym sensie, w jakim sztukę pojmować możemy jako „piękne kłamstwo”⁹.

Powyższe dość oczywiste argumenty są dowodami na wystąpienie paktu autobiograficznego. Warunki do jego zaistnienia – jak stwierdza także Ewa Szczepkowska – „przystają do *Wysokiego Zamku*”¹⁰. Badaczka wskazuje jednak inny problem (podkreślany przez Tomasza Burka): wciąż zmieniający się gatunek, poszczególne fragmenty utworu można nazwać pamiętnikiem, autobiografią lub esejem.

Jak wiemy, literatura niefikcjonalna dzieli się na trzy podgatunki: literaturę faktu, literaturę dokumentu osobistego i esej. Autobiografia mieści się wewnątrz literatury dokumentu osobistego¹¹. Jest to o tyle ważne, że tylko tego gatunku dotyczą zagadnienia paktu autobiograficznego i trójkąta autobiograficznego – korzystając z tej teorii, jeżeli uznamy *Wysoki Zamek* za esej w przebraniu, to zasady trójkąta autobiograficznego nie powinny znaleźć zastosowania w analizie. Zanim odrzuci się możliwość przynależności tekstu do danej kategorii, zasadne wydaje się spojrzenie na obecność w nim postawy wyzwania, której oznaką są często eksperymenty formalne pisarza. Tutaj problem sprawia jednak recepcja utworu – dotychczasowe analizy podkreślają znaczenie kategorii świadectwa jako dominującej strategii opowiadania.

Małgorzata Czermińska w *Autobiograficznym trójkącie* omawia *Wysoki Zamek* w rozdziale analizującym autobiografię z dominującym aspektem świadectwa i nazywa go książką poświęconą raczej pamięci niż dzieciństwu: „*Wysoki Zamek* jest w znacznym stopniu opowieścią o bezskutecznych próbach pokonania czasu”¹². Swoje konstatacje rozszerza we wznowionym

⁹ S. Bereś, S. Lem, *Tako rzeczy Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2018, s. 9.

¹⁰ E. Szczepkowska, *Gra z autobiografią w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema*, [w:] *Stanisław Lem: pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, Kraków 2003, s. 365.

¹¹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, wyd. 2 zmien., Kraków 2020, s. 16.

¹² *Ibidem*, s. 186.

wydaniu monografii na podstawie wniosków z lektury książki *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* Agnieszki Gajewskiej – badaczki rozważającej twórczość Lema z perspektywy *genocide studies*¹³. To właśnie doświadczenie zagłady stanowi cezurę w życiu Lema, odcina go od doświadczeń dzieciństwa. Jednocześnie ten temat zostaje w *Wysokim Zamku* przemilczany – choć, jak wskazuje Gajewska, jest w pewien sposób obecny i ważny¹⁴. Tym tropem badawczym podąża także Artur Hellich, który *Wysoki Zamek* nazywa kryptoautobiografią i skupia się na aspekcie maskowania tożsamości etnicznej przez autora *Solaris* – ukrywania siebie w intymnym tekście przez grę konwencją¹⁵.

Niezaprzeczalnie obecna w tej autobiografii jest również postawa wyznania – doświadczenie samotności i alienacji okazuje się w warstwie narracyjnej *Wysokiego Zamku* ciągle obecne, często pojawia się w ramach autoanalizy, ale pobrzmiewa też w partiach tekstu skupiających się na przestrzeniach, które zwykle są domeną świadectwa (zabytkowy Wysoki Zamek jest metaforą przestrzeni odizolowanej, pustej, którą cechuje aczasowość; jako zamknięta jest także przedstawiana przestrzeń szkolna). Ta postawa pozornie zdaje się kolidować z koncepcją niesienia wiernego świadectwa przeszłości. Istnieje jednak jeszcze trzecia możliwość – częste przechodzenie od wspomnień do introspekcji i wtrącanie pozornie niezwiązanych dygresji to nie błędy autorskie, lecz raczej sugestia, że być może mamy do czynienia ze szczególnym ułożeniem kompozycji i treści, a dla odbiorcy najważniejszy powinien być trzeci wierzchołek trójkąta autobiograficznego – kategoria wyzwania. Ta zaś w sposób szczególnie jest ujawniana przez zabiegi autotematyczne; w nich często zawiera się prowokacja charakterystyczna dla tego sposobu opowiadania. To właśnie sygnały autotematyzmu ostatecznie rozstrzygają niejasności genologiczne: jeżeli stanowią dowód na występowanie i dominację kategorii wyzwania w *Wysokim Zamku*, to wszelkie głosy podważające gatunkowy status tej autobiografii tracą znaczenie.

¹³ *Ibidem*, s. 187.

¹⁴ A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016, s. 159–160.

¹⁵ A. Hellich, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018, s. 124. Badacz w ten sposób definiuje „kryptoautobiografie” – są to autobiografie, w których autorzy nie ujawniają pełnej prawdy o sobie ze względu na różne ograniczenia (np. konieczność zastosowania autocenzury) i „grają z konwencją pisania o sobie «wszystkiego»” (*ibidem*, s. 239).

Koniec konwencji

Współczesne rozumienie pojęcia „autotematyzm” zaproponował Artur Sandauer, który w nowych formach literatury awangardowej początku XX wieku upatrywał rozwinięcia romantycznego chwytu ujawniania w tekście zamiaru pisarskiego¹⁶. Autotematyzm w modernizmie został rozwinięty, bywał nawet najważniejszym elementem budowy powieści, co według Sandauera dało początek absurdalnej literaturze o niczym (bo o samym sobie). Często wskazywanym tekstem założycielskim tej formy literackiej jest eksperymentalna powieść Karola Irzykowskiego *Pałuba*. Celem utworu nie była jednak, jak sugerował Sandauer, pusta gra artystyczna, lecz zakwestionowanie realizmu jako kierunku artystycznego, a także demitologizacja autora jako panującego nad fikcyjnym światem.

Wątki autotematyczne w literaturze są jednak obecne od antyku – zwykle w postaci metafory utworu-pomnika lub pochwały bóstw zsyłających natchnienie. Wystarczy wspomnieć Owidiuszową Elegię IV 10 ze zbioru *Tristia*¹⁷ albo *Exegi monumentum* Horacego¹⁸. W literaturze polskiej te wzorce przyswajali artyści już we wczesnym renesansie – po utwór Owidiusza sięgnął w elegiach Klemens Janicjusz¹⁹; również Kochanowskiemu nie jest to motyw obcy, wykorzystał go m.in. w poemacie *Muza*²⁰.

Polska literatura autotematyczna znacznie rozwinęła się dopiero po II wojnie światowej, jako odpowiedź na powstanie awangardowej „nowej powieści” (*nouveau roman*) we Francji w latach 50. To utwory wypełnione autotematycznymi refleksjami warsztatowo-psychologicznymi albo próbami przeprowadzenia wewnętrznej metodologii, noszące znamiona autobiografizmu, a ich bohaterami najczęściej są pisarze – np. w przypadku *Gór nad czarnym morzem* Macha (1961), *Małej apokalipsy* Konwickiego (1979) czy *Miazgi* Andrzejewskiego (1979)²¹.

Sandauer pierwszy raz dotknął problematyki autotematyzmu, analizując poezję Paula Valéry’ego w szkicu *Konstruktywny nihilizm* (1947). Pomysł pisania o pisaniu w ramach pomysłu literackiego nazywa „samo-tematycznością” i już wtedy wskazuje na obecność identycznego zabiegu

¹⁶ J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2, s. 109.

¹⁷ R. Krzywy, *Pochwały ludzi, zjawisk i rzeczy*, [w:] *idem, Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Warszawa 2014, s. 61.

¹⁸ *Vide* S. Megala, *Exegi monumentum*, „Teksty” 1976, nr 4–5(28–29).

¹⁹ R. Krzywy, *op. cit.*, s. 59.

²⁰ *Vide* S. Łempicki, „*Marszałek*” i „*Muzy*” J. Kochanowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1930, nr 27.

²¹ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *idem, Porządek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 92.

w *Pałubie*²². Jest przy tym nastawiony bardzo negatywnie do tej koncepcji. Autor – uzasadnia – w obliczu konieczności ograniczania siebie w celach twórczych woli nie podjąć żadnej decyzji i pogrąża się w bezowocnym pisaniu o samym pisaniu. Do tego pomysłu powraca w szkicu *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*. Tym razem pojawia się termin „autotematyzm”²³ – to podniesiony do rangi metody kompozycyjnej romantyczny chwyt związany z autoironią bajroniczną, rozumiany jako zabieg demaskujący zamiar pisarski²⁴. Rozszerzone jest uzasadnienie przyczyn rezygnacji z podejmowania tematu pisarskiego na rzecz autotematyzmu – to wynik rozwoju świadomości pisarzy i sztuki pisarskiej w XIX wieku i dotarcie do granicy twórczej w dwóch kierunkach: potrzeby tworzenia fikcji (ujawniającej się we wszechwiedzy narratora) lub autentyku (zakładającego prawdziwość opisu). Twórcy na przełomie wieków uświadomili sobie ogrom możliwości pisarskich (formalnych i problemowych) oraz zużycie materii twórczej. Takie doświadczenie potencjalności – według Sandauera – początkowo wybrzmiewało w kreacjach postaci literackich Stendhala czy Balzaka²⁵. Ostatecznie jednak, jak w przypadkach Valéry’ego czy Irzykowskiego, doprowadziło do zbędnych eksperymentów literackich, do odmowy określenia się po stronie fikcji lub autentyku i prób tworzenia dzieł, które łączyłyby te dwie kategorie.

Co interesujące, Lem omawia szczegółowo problem potencjalności w *Wysokim Zamku* właśnie w ramach refleksji autotematycznych. Zaczyna się, jak u Sandauera, od refleksji nad stopniowymi przemianami w sztuce, chociaż bardziej niż z rozwojem sztuki samej w sobie wiąże je Lem z kolejnymi rewolucjami technologicznymi: „Epoka minęła, dom metafizycznej niewoli runął pod pchnięciami technicznej cywilizacji i artysta okazał się straszliwie wolny. Zamiast dekalogu tematów nieskończoność świata, zamiast objawienia – poszukiwanie, zamiast nakazu – wybór”²⁶. Nie tylko temat, lecz także sięgający po opozycyjność sposób budowania wyводу jest podobny u Sandauera: „Właśnie bowiem niechęć do samookreślenia każe poecie cofnąć dzieło w owo stadium przygotowawcze, gdzie przeciwieństwa się łączą, gdzie odmowa wyboru jest wyborem, brak tematu – tematem, jałowość – twórczością”²⁷.

Lem zauważa rozwój świadomości artystycznej w kolejnych epokach, aż do wykroczenia autora przed tekst w dwudziestowiecznej sztuce awan-

²² A. Sandauer, *Konstruktywny nihilizm*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 535.

²³ A. Sandauer, *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Warszawa 1985, s. 459.

²⁴ *Ibidem*, s. 457.

²⁵ *Ibidem*, s. 458.

²⁶ S. Lem, *op. cit.*, s. 188.

²⁷ A. Sandauer, *O ewolucji...*, *ed. cit.*, s. 459.

gardowej, ale wskazuje, że już w dawnych arcydziełach, czyli utworach przekraczających granice gatunkowe w swoich czasach, twórcy ujawniali się w dziele: „przeczuwam bowiem [...] – czytamy w *Wysokim Zamku* – obecność aktywną twórcy jako przewrotność swoistą, jako podświadomością może tylko dawkokowane mikroskopijne bluźnierstwo [...]”²⁸. Nie zarzuca, jak Sandauer, braku zdecydowania autorom, którzy nie chcą podjąć się kontynuacji dawnych norm artystycznych w obliczu nadmiaru możliwości twórczych. Raczej wskazuje na pewną pułapkę, sytuację paradoksalną, w której znaleźli się wszyscy artyści, również oni: „Wiedza o tym, że można całkiem inaczej, odrzucenie konieczności nieodpartej na rzecz oceanu uświadomionych technik, stylów, chwytów, sposobów – skuwa myśl i ręce wolnością wyboru”²⁹. Wolność to niewola – trzeba jednak w tym przypadku to sformułowanie inaczej rozumieć niż w rzeczywistości lektury *Roku 1984* Orwella.

Sandauer jednoznacznie negatywnie ocenia zjawisko autotematyzmu; nazywa je ucieczką w „samotreść”, zabiegiem służącym raczej eksperymentowaniu niż tworzeniu metody³⁰. Wskazuje kolejną cechę utworów z rozbudowanymi partiami autotematycznymi, którą włącza do sceptycznej oceny całego zjawiska: w takich narracjach widoczna jest niechęć do wartościowania treści psychicznych³¹. Nie byłoby jednak właściwe tak jednoznaczne odczytanie autotematyzmu. Lem wskazuje inny efekt kryzysu wyczerpania tematów i piekła nieograniczonych możliwości – zagrożeniem jest ryzyko konwencjonalizacji wszystkiego.

Nie jest tak, jak pisze Sandauer, że autotematyzm na pytanie: „O czym pisać?” odpowiada tylko: „O niczym, o pisaniu”³². To kategoria o wiele szersza, często traktowana jako narzędzie przeciwko potencjalności. Kazimierz Wyka w analizie *Pałuby* wskazuje na podobieństwo niektórych tez Irzykowskiego do zapoznanych powszechnie później teorii psychologicznych Zygmunta Freuda czy Alfreda Adlera, co wyraźnie kłóci się z tezą o niechęci do wartościowania treści psychicznych w autotematyzmie, a całość nazywa nawet traktatem „psycho-moralnym”. Wyka elementy autotematyczne określa jako „quasi-powieść o powieści” i wskazuje ich cel: mają podkreślić główne tezy i zamierzenia autora³³. Zauważa nawet, że analityczny traktat odautorski

²⁸ S. Lem, *op. cit.*, s. 188.

²⁹ *Ibidem*, s. 156.

³⁰ Tę tezę krytyk cofa w przypisie dodanym we wznowieniu tekstu, w którym stwierdza, że autotematyzm jednak wykształcił pewną metodę i szkołę artystyczną (*vide* A. Sandauer, *O ewolucji...*, *ed. cit.*, s. 460).

³¹ A. Sandauer, *O ewolucji*, *ed. cit.*, s. 462. Zdaje się, że chodzi nie tylko o treści psychiczne, lecz także o podważenie zabiegu wartościowania w ogóle.

³² *Ibidem*, s. 461.

³³ K. Wyka, *Wstęp do „Pałuby”*, [w:] *idem, Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 379.

jest najważniejszą częścią utworu, i wskazuje jego prekursorską wartość³⁴. Autotematyzm stanowi więc w tym odczytaniu przydatne narzędzie krytycznego odbiorcy – ma ułatwić analizę dzieła, chociaż utrudnia jego lekturę. Czy jednak poprawna jest teza, że omawiane zjawisko zaczęło się od *Pałuby*?

Danuta Danek zauważa, że autotematyzm nie pojawił się w powieści w XX wieku, ale był znany temu gatunkowi od zawsze, jest obecny także we wcześniejszym eposie. Danek przytacza inwokację z *Odysei* i odnajduje w niej „wypowiedzi w dziele o dziele” (np.: „Męża głoś, Muzo”); podobnie przygląda się mowie Cyserona w obronie Archiasza³⁵. W tym drugim przypadku czyni celną uwagę o retorycznym rodowodzie powieści, co jest punktem wyjścia do jakobsonowskiej z ducha refleksji nad zjawiskiem autotematyzmu³⁶.

Interesującym kontekstem i rozwinięciem dla powyższych rozważań wydaje się koncepcja metatekstu. „Metatekst” w teorii literatury definiuje się jako „tekst mówiący o innym tekście; także tekst naśladowy inny tekst lub powstały w wyniku jego przekształceń”³⁷ albo jako sytuację narracyjną, w której podmiot mówiący przechodzi „od wypowiadania się o czymś [...] do komentarza na temat samego procesu czy sposobu wypowiadania się”. Trochę węższe znaczenie proponuje perspektywa językoznawcza. Pojęcie metatekstu tłumaczy Anna Wierzbicka – zwraca uwagę na dwugłosowość w monologu, która pojawia się w tekstach naukowych, kiedy autor wywodu komentuje czynność pisania (np.: „W tym rozdziale będę mówić o...”), i przypomina, że już Michaił Bachtin pisał o dialogiczności (jedna z sytuacji dialogiczności dotyczy odnoszenia się do wypowiedzi w jej ramach)³⁸. Metatekst to możliwy do wydzielenia fragment w ramach tekstu głównego, ściśle z nim połączony, składający się z wyrażen, które eliptycznie sygnalizują akt mówienia³⁹.

Kategorię metatekstowości rozwija Kazimierz Ożóg, zarysowując koncepcję „operatorów metatekstowych” – elementów językowych, których jedynym zadaniem jest odniesienie się do procesu pisania/mówienia⁴⁰. Dzielią się one na dwa typy, w ramach których: 1) organizują proces przekazu tekstu, 2) mówią coś o tekście, będąc jego częścią⁴¹. Rozszerzają zatem zbiór tego,

³⁴ *Ibidem*, s. 383.

³⁵ D. Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3, s. 202.

³⁶ *Ibidem*, s. 203.

³⁷ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 304–305.

³⁸ A. Wierzbicka, *Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1971, s. 107.

³⁹ *Ibidem*, s. 108.

⁴⁰ K. Ożóg, *Operatory metatekstowe w polszczyźnie potocznej*, [w:] *Z polszczyzny historycznej i współczesnej*, red. T. Ampel, Rzeszów 1997, s. 130.

⁴¹ *Ibidem*.

co może być materia metatekstu (to już nie tylko sygnał „mówienia”, jak u Wierzbickiej), i mają wiele funkcji: przez redundancję budują spójność lokalną i globalną, wyznaczają ramy wypowiedzi i tekstów, segmentują tekst (np. na rozdziały) i wskazują na związki pomiędzy poszczególnymi całościami oraz uporządkowanie logiczne tekstu (np. przez wyliczenia: po pierwsze, po drugie itd.). Ważny wniosek z tych rozważań brzmi tak: operatory metatekstowe nie są niepotrzebnymi dodatkami, lecz ważnymi narzędziami uspoijniającymi tekst lub sygnalizującymi świadomość autora.

Operatory metatekstowe są też jednym z najprostszych wskaźników autotematyczności. Można ich znaleźć wiele w *Wysokim Zamku*, nawet w ramach jednego akapitu: „O ileż łatwiej jest mi opowiadać [...]. Ale nie chcę właśnie tego robić [...]. Nie spisuję bowiem”⁴². Operatory metatekstowe wskazują tylko miejsca, w których autor się ujawnia – nie ujmują istoty całego zjawiska, a raczej maksymalnie je zawężają.

Termin „autotematyzm” – w przeciwieństwie do wielu autorskich propozycji terminów zastępczych zjawiska (takich jak „quasi-powieść o powieści” Wyki i „wypowiedzi w dziele o dziele” Danek) – jest krótki i zrozumiały, ale, jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, nie do końca precyzyjny⁴³. Sandauer nie zaproponował nigdy wyraźnej definicji; jego następcy rozszerzali lub zawężali granicę pojęcia. Tymczasem zastosowana zbitka wyrazów nie jest wystarczająco pojemna, bo od początku nie chodziło tylko o „auto-temat”. Podraza-Kwiatkowska proponuje mimo to pozostać przy „autotematyzmie” i nie ograniczać go do oryginalnego znaczenia. Od siebie dodaje, że powinien dotyczyć także „zjawiska wzmożonej autoświadomości twórczej”⁴⁴. Autoświadomość może się ujawniać przez wypowiedź narratora, kształt dzieła lub warstwę symboliczną. Badaczka dodatkowo zauważa za Danutą Danek, że nie można ograniczać zjawisk autotematycznych do literatury XX wieku, chociaż nie podejmuje się stworzenia zarysu historycznego zjawiska i skupia się jedynie na literaturze Młodej Polski.

Pojawiają się więc już od końca lat 60. głosy, żeby uwzględnić całą historię literatury podczas rozważania zjawiska autotematyzmu. Mniej popularne są poszukiwania jego śladów w literaturze niefikcjonalnej. Małgorzata Czermińska w artykule z 2005 roku pojęcie „autotematyzmu” przyjmuje jako dobrze zgłębione przez teoretyków; zauważa jednak, że rzadko wiąże się je z autobiografizmem:

⁴² S. Lem, *op. cit.*, s. 77.

⁴³ M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria II, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1974, s. 224.

⁴⁴ *Ibidem*.

Autobiografizm i autotematyzm na pozór wywodzą się z biegunów przeciwstawnych. Pisanie o sobie zakłada bowiem (w stanie pierwotnej naiwności) niefiksionalność dokumentu (utopia szczerości wyznań), natomiast pisanie o pisaniu, biorąc w cudzysłów iluzjonistyczną fabułę, obnaża literackość, zgęszcza ją do ekstraktu meta-literackości, tworzy sztukę dla sztuki. Jednak wiele autobiografii późnego modernizmu odsłania swoją świadomą kreacyjność, z wyznania częstokroć przekształca się w wyzwanie i dwuznacznie gra z czytelnikiem autotematycznymi dywagacjami⁴⁵.

Autobiografia korzysta, jak każdy tekst, z pewnych wzorców i form – nic dziwnego, że niektórzy autorzy postanowili w końcu zwrócić uwagę na jej kreacyjność, na pułapki w pisaniu o sobie z przeszłości. W przypadku Lema ważne będzie rozważenie problemu zawodności pamięci ludzkiej, który uderza w bardzo ważną kwestię wiarygodności autobiografii jako tekstu niefiksionalnego.

Wydaje się, że pomimo wielu studiów poświęconych zagadnieniu i stworzeniu licznych rozszerzających oraz zawężających pojęć wciąż nie do końca sprecyzowane pojęcie „autotematyzmu” ma się dobrze – zarówno w teorii, jak i w literaturze. Joanna Grądział-Wójcik pod koniec artykułu z 2015 roku, w którym komentuje pół wieku rozważań innych teoretyków, proponuje następującą definicję autotematyzmu:

Autotematyczne w węższym znaczeniu są teksty skoncentrowane na sobie samych, interesujące się własnym językiem, ujawniające swój proces powstawania, w szerszym zaś – utwory wypowiadające się na temat literatury w ogóle, umieszczające akcję w środowisku literacko-artystycznym, czyniące swym bohaterem poetę lub powieściopisarza, prezentujące program literacki⁴⁶.

Ponownie jest to tylko ogólne zarysowanie granic pojęcia. Trafne wydaje się jednak wyznaczenie dwóch przestrzeni badań, chociaż proponuję jeszcze nieco inaczej je zróżnicować: na wąską, czyli łatwą do ustalenia i opisaną dzięki wypracowanym już terminom, oraz szeroką, czyli wymagającą indywidualnego rozpatrzenia w kontekście najważniejszych powiązanych z danym utworem zagadnień. W końcu trudno przewidzieć, co może być przedmiotem autotematycznych rozważań, jeżeli możliwości są tak szerokie, jak szeroka jest nauka o literaturze.

Analiza poszczególnych utworów pod kątem zabiegów autotematycznych oprócz ustalenia oczywistych sygnałów autotematyczności (np. operatorów metatekstowych, obecności autora) wymaga przyjrzenia się poszczególnym

⁴⁵ M. Czermińska, *Autor – podmiot – osoba. Fiksionalność i niefiksionalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005, s. 212.

⁴⁶ J. Grądział-Wójcik, *op. cit.*, s. 113.

zmiennym aspektem twórczym, którym dany autor w rozważaniach poświęca uwagę. Tak też należy postąpić w przypadku *Wysokiego Zamku*, a zacząć trzeba od motywacji tych zabiegów, kwestii świadomości autora.

Sygnaly autotematyzmu: narracja, autoświadomość, konwencja

Małgorzata Czermińska uczyniła z *Dziennika* Witolda Gombrowicza najbardziej znany przykład utworu zawierającego postawę wyzwania, chociaż wskazywała, że nie był on całkowicie pionierski i że także później powstało wiele ważnych dzienników opartych o grę z czytelnikiem⁴⁷. Zdaje się, że nie da się omówić niektórych zagadnień teorii trójkąta autobiograficznego bez odniesienia ich do prekursorskich pomysłów autora *Ferdydurke*. Podkreślany i przywoływany wiele razy przez Czermińską jest gombrowiczowski pomysł zwrócenia się do czytelnika w utworze, w którym jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej tworzone głównie do szuflady, bez intencji publikacji zapisków nawet po śmierci. Ten bardzo wyraźny przykład zwrotu do „TY”, rozszerzający parę wyznania i świadectwa do trójkąta, może być łatwo odczytany jako proste otwarcie gatunku na szeroką publiczność – celem nie jest jednak obnażenie siebie, zmaksymalizowanie wyznania, a skomplikowanie obrazu własnego. Gombrowicz pisze: „Wprowadzając was za kulisy mojej istoty, zmuszam siebie do wycofania się w jeszcze dalszą głąb”⁴⁸.

Wyraźnym sygnałem autotematyczności, a jednocześnie ważnym elementem postawy wyzwania w *Wysokim Zamku* jest gra narracyjna, jaką podejmuje Lem. Wydaje się, że zostajemy dopuszczeni do intymnej sfery życia – wspomnień na temat dzieciństwa, domu, szkoły. Im dłużej jednak podążamy za opowieścią, tym trudniej zrozumieć autora i jego cel – niby korzysta z czasu przeszłego, ale opowiada o dziecku, trzymając się jego perspektywy; jednocześnie mówi w pewnym stopniu o sobie aktualnym, a dodatkowo często pojawiają się komentarze dystansujące opowieść od przeszłości, które można streścić następująco: może było tak, a może jakoś inaczej. Dziecko czasem znika całkowicie. Czy w ogóle zobaczyliśmy świat z jego perspektywy? Trzymając się koncepcji narratora zdystansowanego Wayne’a C. Booth’a⁴⁹, można stwierdzić, że w *Wysokim Zamku* występuje sytuacja czasowego, intelektualnego i moralnego dystansu narratora i dziecka, będących przecież tą samą osobą (a także autorem). Czasami ten

⁴⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, ed. cit., s. 41.

⁴⁸ W. Gombrowicz, *op. cit.*, s. 58.

⁴⁹ W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 1(62), s. 231–242.

dystans jest tak duży, że narrator spogląda na siebie jak na inną osobę – już we wstępie Lem ocenia, co uczynił w ramach autobiografii dziecka, którym był: „obłowilem się na nim, splądrowałem mu kieszenie, szuflady, kajety”⁵⁰. Przeważnie w narracji przyjmuje się perspektywę dziecka, dzięki czemu jednostkowa historia może zawierać wiarygodne elementy zarówno świadectwa, jak i wyznania. To jednak długa, świadoma gra, która nie zostaje w pełni przerwana w całym tekście. Rozszerzając nieco koncepcję dystansu narratora do postaci, można stwierdzić, że w *Wysokim Zamku* pojawiają się trzy rodzaje narratora zdystansowanego do dziecka: ukryty za dzieckiem, wychodzący przed dziecko i całkowicie zdystansowany do dziecka. W trzecim przypadku dziecko staje się przedmiotem zainteresowania narratora, jego zachowania zaś – źródłem refleksji, podczas których perspektywa dziecka i perspektywa wspominającego dorosłego zanikają zupełnie na rzecz rozważania dziecka jako motywu literackiego lub przedmiotu zainteresowania psychologii bądź pedagogiki. To pierwszy wyraźny sygnał autotematyzmu.

Pograżony w lekturze *Wysokiego Zamku* odbiorca może się zastanawiać: jak to jest, że chociaż autor twierdzi, iż nie uświadamiał sobie w dzieciństwie doświadczenia samotności, to jednak tak często powraca do tego zagadnienia w narracji i tak bardzo stara się je doprecyzować i wielowymiarowo przedstawić? To niewątpliwie jeden z objawów „ja” analizującego i ważny element autokreacji. Lem chce nie tyle opowiedzieć historię o dziecku, którym był, ile wytłumaczyć, dlaczego nie jest w stanie tego zrobić – to historia o dochodzeniu do świadomości i braku odwrotu od tego stanu. Dlaczego jednak opowiadanie o samotności wydaje się tak ściśle powiązane z przebudzeniem świadomości twórcy? Samotność zawsze towarzyszy procesowi twórczemu, jest jego katalizatorem, bo tworzymy zawsze samotni, z wnętrza. Po pierwsze, wszyscy artyści mają w takim gabinecie prywatne podręczniki i narzędzia pisarskie, za pomocą których zawsze oryginalnie rozwiązują problemy artystyczne⁵¹. Po drugie, jeżeli za wewnętrzny gabinet artysty uznamy wyobraźnię, trzeba pamiętać, że jest ona zawsze skierowana w przyszłość⁵² i tym samym zdana na siebie. Jednocześnie przecież artysta nie zawsze uświadamia sobie rolę samotności (choć długie wystawienie na nią prowokuje częstsze sytuacje autorefleksji), a jego pierwszymi odruchami obronnymi mogą być próby utajenia stanu, zdystansowania się do niego lub wejścia w konflikt ze zwykle dojmującym uczuciem. Dopiero zadanie sobie pytania, czy samotność może być wolnością, prowadzi do szerszej,

⁵⁰ S. Lem, *op. cit.*, s. 10.

⁵¹ K. Kaśkiewicz, *Samotność geniusza*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 413.

⁵² S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 432.

dobrowolnej introspekcji. Potrzeba doświadczania odosobnienia oznacza częstsze oddawanie się rozmyślaniom i rozwijanie samoświadomości. Ta zaś jest ściśle związana ze zjawiskiem autotematyzmu. Jak? W największym skrócie – przez potrzebę zdobycia pełnego panowania nad materią twórczą i wyrażenia tego w sztuce.

Maria Podraza-Kwiatkowska proponuje uznać „autoświadomość” za sygnał autotematyzmu i wskazuje trzy sposoby występowania tego zjawiska w tekstach literackich. W pierwszym przypadku świadomość warsztatowa autora zostaje zasygnalizowana bezpośrednio przez wypowiedzi narratora. To miejsca, w których opowiadający komentuje proces pisania albo oddaje się refleksjom teoretycznoliterackim, np.: „Nie wszystko jest kpina, ponieważ wszystko okazało się konwencją, także język, także alfabet, także reguły składni i gramatyki”⁵³. Druga metoda zakłada ujawnianie autoświadomości przez kształt dzieła – są to utwory o utworach, a raczej utwory podejmujące jako temat własną formę: „Wiersz ujęty w formę sonetu jest tu jednocześnie opisem, historią, pochwałą lub przyganą sonetu”⁵⁴. W tym przypadku świadomość autora objawia się przez zdolność posługiwania się i komentowania realizowanej formy. Jest obecna w *Wysokim Zamku* – rozdział drugi rozpoczyna się wskazaniem wzorca zdania inicjalnego autobiografii: „Norbert Wiener zaczął swoją autobiografię od słów *I was a child prodigy*, byłem cudownym dzieckiem; ja mógłbym tylko *I was a monster*, byłem potworem”⁵⁵. Trzeci sposób zakłada zakomunikowanie autoświadomości autorskiej przez warstwę symboliczną – dotyczy to głównie poezji i nie pokrywa się z przyjętym młodopolskim rozumieniem „symbolu”, a jest związane z inną koncepcją badaczki. Wprowadza ona do badań literaturoznawczych pojęcie „symbolu-klucza” – to symbol, który często powraca w literaturze i podejmuje istotny problem danej epoki⁵⁶. Dla zjawiska autotematyzmu takimi symbolami według Podrazy-Kwiatkowskiej są symbol genezyjski i symbol architektoniczny⁵⁷. Pierwszy, przez temat stwarzania świata, wchodzi w przestrzeń rozważań o improwizacji, drugi zaś, przez odniesienie do budowania (projektowania), stanowi dowód na świadomość kompozycyjną autora. W prozie podobne znaczenie mógłby mieć motyw, a w przypadku autobiografii Lema – motyw dziecka. Jest on powszechny dla formy autobiografii, a dodatkowo związany z ważnymi dla autotematyzmu kwestiami introspekcji i rozwoju (genezy artysty). Innym ważnym motywem, szczególnie w perspektywie

⁵³ S. Lem, *op. cit.*, s. 194.

⁵⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 230.

⁵⁵ S. Lem, *op. cit.*, s. 45.

⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 233–234.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 235.

wszystkich powyższych rozważań, może być motyw samotności dotyczącej głównego bohatera, a jednocześnie inicjującej rozwój artystyczny.

W odniesieniu do kategorii wyzwania trzeba zauważyć, że wszelkie poszlaki w tekście sugerujące osiągnięcie przez autora samoświadomości mają podwójny charakter: z jednej strony odsłaniają to, co ma zostać odsłonięte, dając wgląd w umysł i charakter opowiadającego, z drugiej – autor, tworząc swój spreparowany wizerunek, może odciągać uwagę od tematów zbyt intymnych lub niewygodnych, swojego prawdziwego „ja”. To kolejny sposób prowadzenia, charakterystycznego zarówno dla wyzwania, jak i autotematyzmu.

Konwencje literackie pojawiają się w *Wysokim Zamku* na wielu poziomach kreacji dzieła literackiego – skupię się jednak na kwestiach gatunku i stylu, komentowanych także przez autora w tekście. Polemika z konwencją jest kolejnym sygnałem autotematyczności – korzystając naprzemiennie z chwytów pamiętnikarskich, autobiograficznych i eseistycznych, Lem komentuje czasami właśnie stosowane w narracji zabiegi, np.: „Nakreśliłem tu coś w rodzaju propozycji esejów pod tytułami «Gimnazjum jako subkultura» i «Gimnazjum jako żywioł»”⁵⁸. Świadomość nieprzystawalności różnych form do siebie w ramach jednego utworu wyraził później autor *Solaris* w liście do Mrożka, kiedy – próbując określić ostateczną formę gatunkową *Wysokiego Zamku* – nieprecyzyjnie stwierdza, że stworzył coś, co jest „niby-autobiografią” i „niby-esejem”⁵⁹. To jednak nie usterka, lecz celowa komplikacja autoportretu przez wykraczanie poza standardowe oczekiwania względem autobiografii. Nie odrzuca przy tym konwencji zupełnie, ale wchodzi z nimi w polemikę.

Narrator gra nie tylko formą gatunkową, lecz także stylem, zmieniając sposób opowiadania: szczegółowość opisów Lwowa przypomina język bedekerów, dygresje zaś – język naukowy. Styl zmienia się też w zależności od sytuacji narracyjnej, co odnotowuje narrator: „Styl zmienił się mi w ostatnich zdaniach, zbilibijniał, bo chyba tak tylko można mówić o tych sprawach. A może homerowym?”⁶⁰. Oczywiście nie jest to precyzyjna autoanaliza, a raczej ironiczne zagranie, zdystansowanie się zarówno do norm (ich nieskuteczności, potrzeby ciągłego szukania właściwego języka do przekazania historii), jak i opowieści oraz jej głównego bohatera. Jednocześnie pisarz korzysta konsekwentnie z tych utartych schematów kształtowania wypowiedzi literackiej.

Porażkę zastosowanych metod nie zawsze ogłasza się wprost – bowiem iluzja ma trwać aż do końca. Znamienne, że podczas kulminacji refleksji autotematycznych (rozdział szósty) autor próbuje odwrócić uwagę od siebie – najpierw narrator stwierdza, że problem współczesnego artysty sta-

⁵⁸ S. Lem, *op. cit.*, s. 96.

⁵⁹ S. Lem, S. Mrożek, *op. cit.*, s. 419.

⁶⁰ S. Lem, *op. cit.*, s. 125.

nowi nadmiar możliwości, szuka więc on (artysta) ograniczenia i wybiera perspektywę dziecka, które nie zdaje sobie sprawy z nadmiaru możliwości; okazuje się to jednak skazane na porażkę, ponieważ artysta jest o wiele bardziej świadomy od dziecka i nie może tej świadomości ograniczyć. Jako przykład narrator podaje naturalność własnej nieświadomości jako dwunastolatka („Robiłem wszystko, co umiałem, nie ścigałem żadnych celów realnych, a jedynie własny mój, dwunastoletni pułap”⁶¹), co odciąga uwagę od tego, że Lem jest także takim artystą, który w dziecku się nie mieści i może o dawnej perspektywie tylko teoretyzować. Mimo to kontynuuje i stwierdza na koniec: „[...] nie o sprawach dorosłych, ale o dziecku mowa. Wróćmy więc do niego, tak doskonale, jak się tylko da, niepogodzeni”⁶².

Jeżeli lektura dosłowna nie odkrywa pełnego potencjału utworu, to jaki inny cel może mieć autor? Powyższe obserwacje prowadzą do wniosku, że nie konkretne wspomnienia są tu ważne, a sposoby opowiadania o nich. Refleksja nad konwencją wchodzi tym sposobem na poziom autotematyzmu znany z rozważań nad „nową powieścią francuską” Michała Głowińskiego⁶³.

Czy zasadne jest zastosowanie tej teorii do analizy dzieła niefikcjonalnego? Przed udzieleniem odpowiedzi przyjrzyjmy się najpierw cechom autotematyzmu według tej teorii. Głowiński stwierdza, że w razie występowania „powieściowej metodologii powieści”: 1) dzieło jest instytucją, którą rozumie się jako ustabilizowany sposób mówienia; 2) przedmiot refleksji stanowi to, jak zastosowana konwencja określa działania twórcy i odbiorcy; 3) refleksja teoretyczna może znajdować się w każdym elemencie powieści (narracji, stylu); 4) pojawia się próba wewnątrzpowieściowej krytyki utrwalonych sposobów powieściowego mówienia; 5) powieść nie jest już analizą rzeczywistości, ale naszego sposobu interpretowania rzeczywistości; 6) powieść staje się więc badaniem, czyli sprawdzaniem możliwości technicznych przyjętego sposobu mówienia⁶⁴. Spróbujmy odnieść wymienione powyżej cechy „powieściowej metodologii powieści” do podobnych albo analogicznych zabiegów w *Wysokim Zamku*: 1) utwór jest w najogólniejszym sensie autobiografią (czytelną formą literacką); 2) przedmiot refleksji stanowi to, w jaki sposób konwencje (gatunkowe, stylistyczne) narzucają twórcy prowadzenie narracji autobiograficznej, a czytelnikowi automatyzowanie odbioru (szukanie świadectwa i wyznania); 3) refleksja teoretyczna objawia się przez specyficzne ukształtowanie narracji (różne poziomy dystansu, sprawdzanie granic konwencji narratora z perspektywą dziecka); 4) pojawia się próba krytyki różnych sposobów opowiadania w autobiografii (problem

⁶¹ *Ibidem*, s. 191.

⁶² *Ibidem*, s. 195.

⁶³ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 94.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 94–97.

pamięci, nieskuteczność różnych technik literackich obrazowania wspomnień); 5) autobiografia nie opowiada o rzeczywistej przeszłości, ale o sposobach interpretowania jej i opowiadania o niej (próba opowieści o domu, szkole, Lwowie); 6) utwór jest badaniem możliwości technicznych danego sposobu mówienia (np. możliwości stylu pamiętnikarskiego). Chociaż widać zbieżności, nie są one dokładne; dodatkowo problemem pozostaje zakres badań wyznaczony przez Głowińskiego – należałoby się zastanowić, czy należy rozciągać go na przestrzeń literatury dokumentu osobistego, czy też po prostu wyróżnić kolejny rodzaj autotematyzmu, którego wyznacznikiem byłoby podejmowanie refleksji autotematycznej przez sprawdzanie granic konwencji literackich. Niewątpliwie jednak wyłania się z tego porównania specyficzny typ myślenia o dziele w dziele – bez względu na fikcjonalność czy niefikcjonalność gatunku.

Kategoria konwencji jest rozważana w utworze w formule autotematyzmu. Co więcej, i tutaj uwidoczniają się prowokacyjność rozważań, wyzwanie, które autor rzuca odbiorcy. Proponując wciąż nowe wzorce w postaci różnych konwencji i rozwiązań stylistycznych, autor zachęca do zachowania czujności i odrzucenia odbioru biernego, oczekującego jasnych odpowiedzi co do tego, jak opowiadać o dzieciństwie. O ile to, co możemy nazwać opowieścią o Lwowie i młodości, stanowi pozornie prostą, przejrzystą, pełną informacji warstwę utworu, o tyle warstwa refleksyjna (eseistyczna), zawierająca zabiegi autotematyczne, sugeruje zachowanie podejrzliwości w stosunku do wyznań i opisów, kwestionowanie rzetelności wielowymiarowego narratora.

Autobiografia Lema jest wciąż odkrywana na nowo – nie tylko wśród lemológów, lecz także w szerszych badaniach nad literaturą dokumentu osobistego. Jerzy Jarzębski tak wspomina ponowną lekturę *Wysokiego Zamku* po latach: „Musiałem go pewnie czytać dawniej jeszcze – i mało uważnie, jeśli w pamięci nie została mi konstrukcja tej książki, jej wewnętrzne zapętlenie – swoiste, inne niż w przypadku fantastyki”⁶⁵. Małgorzata Czermińska, chociaż uznaje utwór za skoncentrowany na świadectwie i pamięci, zauważa szczególne znaczenie refleksji autotematycznych⁶⁶. Odczytanie *Wysokiego Zamku* z perspektywy zjawisk autotematycznych prowadzi do wniosku, że nie poznajemy czytelnich wspomnień naznaczonych podkreślanym przez Tomasza Burka „kompleksem galicyjskim”⁶⁷, lecz raczej esej o wadliwości konwencji, którymi opowiadamy o dzieciństwie. Utwór jest eksperymentem na tworzywie literackim, auto-autobiografią, sprawdzeniem możliwości metod i konwencji – nie tylko w odniesieniu do tej konkretnej historii, lecz także do każdej opowieści o młodości w ogóle.

⁶⁵ J. Jarzębski, „Dziecko, którym byłem”, [w:] S. Lem, *op. cit.*, s. 217.

⁶⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *ed. cit.*, s. 186–187.

⁶⁷ T. Burek, *op. cit.*, s. 102–103.

BIBLIOGRAFIA

- Bereś S., Lem S., *Tako rzeczy Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2018.
- Booth W.C., *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 1(62).
- Burek T., *Zamiast powieści*, Warszawa 1971.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, wyd. 2 zmien., Kraków 2020.
- Czermińska M., *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005.
- Danek D., *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3.
- Gajewska A., *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *idem, Porządek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2018.
- Grądział-Wójcik J., *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015.
- Hellich A., *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018.
- Jarzębski J., „Dziecko, którym byłem”, [w:] S. Lem, *Wysoki Zamek*, Kraków 2020.
- Kaśkiewicz K., *Samotność geniusza*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.
- Konstańczak S., *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.
- Krzywy R., *Pochwały ludzi, zjawisk i rzeczy*, [w:] *idem, Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Warszawa 2014.
- Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5(23).
- Lem S., *Wysoki Zamek*, Kraków 2020.
- Lem S., Mrożek S., *Listy 1956–1978*, Kraków 2011.
- Łempicki S., „Marszałek” i „Muzy” J. Kochanowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1930, nr 27.
- Megała S., *Exegi monumentum*, „Teksty” 1976, nr 4–5.
- Ożóg K., *Operatory metatekstowe w polszczyźnie potocznej*, [w:] *Z polszczyzny historycznej i współczesnej*, red. T. Ampel, Rzeszów 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M., *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria II, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1974.
- Sandauer A., *Konstruktywny nihilizm*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Warszawa 1985.
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002.
- Szczepkowska E., *Gra z autobiografią w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema*, [w:] *Stanisław Lem: pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, Kraków 2003.

Wierzbicka A., *Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1971.

Wyka K., *Wstęp do „Pałuby”*, [w:] *idem, Modernizm polski*, Kraków 1968.

Rafał Jakub Skowroński – doktorant Szkoły Doktorskiej przy Wydziale Filologicznym UG w dyscyplinie literaturoznawstwo. Publikował w łódzkim „Literaturoznawstwie” i krakowskim „Ruchu Literackim”. Stypendysta fundacji imienia Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Interesuje się kulturą Dalekiego Wschodu. ORCID: 0000-0002-9215-6453. Adres e-mail: <rafal.skowronski@phdstud.ug.edu.pl>.

Rafał Jakub Skowroński – a phd student at Szkoła Doktorska przy Wydziale Filologicznym UG in the discipline of literary studies. He has published in “Literaturoznawstwo” in Łódź and “Ruch Literacki” in Kraków. Scholarship holder of the Stanisława Fleszarowa-Muskat Foundation. Interested in the culture of the Far East. ORCID: 0000-0002-9215-6453. E-mail address: <rafal.skowronski@phdstud.ug.edu.pl>.