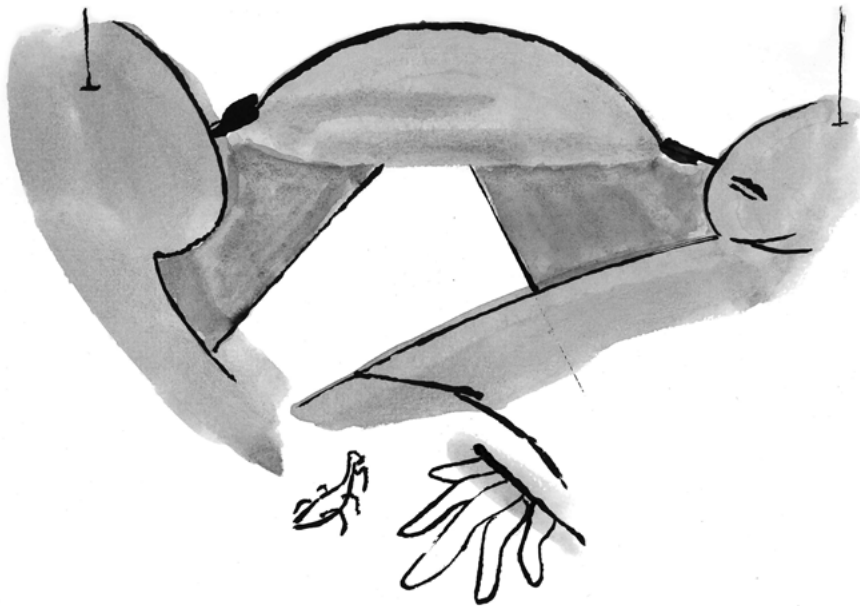


„CZYŻ MOŻNA BYĆ WIELOŚCIĄ NARAZ?”. O MASCE STANISŁAWA LEMA

AGATA ROSOCHACKA



Maska w twórczości Stanisława Lema jest utworem wyjątkowym pod kilkoma względami. Szczególnie są zwłaszcza okoliczności narracyjne opowiadania: w żadnym innym utworze Lema narratorem nie była kobieta, ponadto kobieta ta jest maszyną.

O nieczęstej obecności kobiet we „wszechświatach Lema” pisano wiele¹. Badaczki orientacji feministycznej twierdzą wręcz, że kobieta w twórczości Lema wcale nie występuje, że można jedynie mówić o jej obecności pozornej, że gdy się pojawia, to „okazuje się «ona» czymś, czym naprawdę nie jest” [Parker 95]. Postaci kobiet, twierdzą niektóre badaczki, nie funkcjonują w fikcyjnych rzeczywistościach Lema na tych samych co mężczyźni zasadach. Nawet w tych utworach, w któ-

rych postaci kobiece zdają się pełnić funkcję najistotniejszą, nie są jednoznacznie podmiotowe. Zdaniem interpretatorów, tak jest u Lema przede wszystkim w *Solaris* i w *Masce*. Jak zaznacza Jo Alyson Parker, Harey – bohaterka *Solaris* – jest co najwyżej odbiciem kobiety w męskim wyobrażeniu, wspomnieniu, a bohaterka *Maski* jest kobietą jedynie rzekomo, bowiem: „sztuczna kobieta kończy wtłoczona w rubrykę sztucznych inteligencji w ogóle” [97]².

² Autorka dochodzi do takiego przekonania z powodu pomyłki wynikającej z brzmienia przekładu opowiadania na język angielski. Por. Jerzy Jarzębski: „Np. «robot» (a tak nazwana jest bohaterka opowieści) jest po angielsku, jak niemal wszystkie byty nieosobowe, rodzaju nijakiego, podczas gdy u Lema w oryginale jest: «maszyna», tzn. bohaterka raz uzyskanej «żeńskości» do końca nie traci”. Przypis nr 5 Jerzego Jarzębskiego do cytowanego artykułu Parker.

¹ Należy zob. [Glaserapp; Jekutsch; Parker].

Wojciech Michera interpretuje natomiast niesamoistne postaci kobiece u Lema w kontekście psychoanalizy Lacanowskiej. Zdaniem Michery przerażająca postać Maski³ nie budzi grozy ze względu na to, że zastępuje podmiotowość męską: „Przerażające jest raczej to, co sprawia, że takie odwrócenie staje się niemożliwe – owa «niepełność» kobiecości, [będącej] «realną innością», [nie] przeciwieństwem męskości, lecz tym, co «obala prawdziwą opozycję między męskością a kobiecością»” [321]. Odwołując się do Lacana, Michera stwierdza, że Maska jest „«realną innością», wewnętrzną «różnicą» podmiotu, którą poskromić można jedynie – ale tylko na chwilę, na jeden krok – za pomocą «teatralnej reprezentacji» lub «teatralnej maszynerii», «mechanizmu protetycznego ciała»” [323]⁴.

Jak już wspomniałam, narratorka *Maski* jest dla Lema nietypowa jeszcze pod innym niż płęć względem. Historia Maski jest bowiem opowiadana przez nią samą – w narracji maszyny. I choć można stwierdzić, że w twórczości Lema istoty sztuczne są bohaterami pojawiającymi się często, zwłaszcza jako główne postaci *Cyberiady*, *Bajek robotów*, to jednak w przypadku Maski mamy do czynienia z sytuacją pod wieloma względami odmienną. Przede wszystkim roboty czy maszyny pojawiające się w tych cyklach są trójosobowymi bohaterami, a nie pierwszoosobowymi narratorami⁵. Ponadto wymienione zbiory utworów utrzymane są w estetyce groteski komicznej, w odróżnieniu od *Maski*, której ton, jak pisze Jerzy Jarzębski, „jest jednak solennie poważny” [38]. Choć *Maska* nie jest utworem tak jednoznacznie komicznym jak *Bajki robotów*, to jednak wyraźnie groteskowe konstrukcje

³ Dla przejrzystości prowadzonego wywodu (podobnie jak większość interpretatorów tego utworu Lema) nazywam narratorkę opowiadania „Maską”, mimo że w korpusie opowiadania bohaterka nie zostaje tak nazwana ani razu. Tytułowa „maska” nie musi więc koniecznie odnosić się do narratorki, również dobrze można stwierdzić, że „maską” jest np. przyjęta konwencja czy realia świata przedstawionego utworu. Ponieważ jednak czytelnik nie poznaje imienia bohaterki (a raczej – poznaje wiele jej imion, bez wskazania na właściwe), interpretując utwór, posługuję się imieniem „Maska”. Dokonuję więc pewnego (chcąc nie chcąc: interpretacyjnie naznaczonego) uproszczenia na rzecz funkcjonalności i komunikatywności wywodu.

⁴ Trop psychoanalityczny jest jednym z wielu tropów interpretacyjnych Michery, poświęca on bowiem odczytaniu *Maski* Lema obszerną książkę-esej, niezwykle bogatą w konteksty interpretacyjne. Zdaje się jednak, że podczas namysłu nad płcią narratorki *Maski* to właśnie psychoanaliza Lacanowska jest kontekstem przez Micherę wyróżnionym.

⁵ Najpoważniejszym, poza *Maską*, przypadkiem w twórczości Lema, gdy mamy do czynienia z narracją maszyny, jest *Golem XIV*, gdzie narracja maszyny wpleciona jest w zestaw tekstów, które badacze twórczości Lema nazywają apokryficznymi. *Golem XIV* jest gatunkowo tworem nieoczywistym, oscylującym między dyskursywnością a narracyjnością, zob. [Płaza 70-98, 436-478].

hybrydycznego ciała bohaterki, pełnego anachronizmów świata przedstawionego czy różnorodnych zabiegów konwencjonalno-stylistycznych sytuują *Maskę* bliżej *Cyberiady*, niż można by się początkowo spodziewać po wspomnianym przez Jarzębskiego „solennie poważnym tonie”. Ironiczne jest udostownienie obrazu kobiety-modliszki (*femme fatale*), a więc jednej z głównych metafor modernistycznych.

Zdaniem Rogera Caillois obecność modliszki w mitach wszystkich kultur i czasów wynika z niepokojącej analogii między kobietą a modliszką. „Modliszka pożera samca, z którym spółkuje – człowiek wyobraża sobie, że istota płci żeńskiej pożre go, zwabiwszy w swe objęcia. Tam – akt, tu – wyobrażenie [...]” [145]. Choć francuski filozof podkreśla narzucający się paralelizm, to dostrzega również dystans, różnicę między zabójczą samicą owada a kobietą. Przekroczenie tego dystansu – zrównanie kobiety i modliszki – daje efekt groteskowy, a jednocześnie jest ironicznym ziszczeniem najgłębszych męskich obaw i fantazji.

Modernistyczna wyobraźnia bardzo chętnie przyrównuje modliszkę do precyzyjnej i bezlitosnej maszyny, przywołany zostaje mit o Pandorze – „automacie zrobionym przez boga-kowala na zgubę ludziom [...]. Również i w literaturze występuje – jako kobieta fatalna – pojęcie kobiety-maszyny, kobiety sztucznej, mechanicznej, niemającej nic wspólnego z istotami żywymi, ale zawsze zabójczej” [145].

Modernistyczny lęk przed kobietą-maszyną można wywodzić z potrzeby ochrony męskiego, silnego podmiotu przed destrukcyjną siłą uwolnionej kobiecości i przed „nienaturalną” mechanizacją świata. Lęk wynika ze świadomości zastępowalności przez kobietę – z jednej – i/bądź maszynę – z drugiej strony. Kobieta-maszyna staje się w tej perspektywie wrogiem podwójnym, a więc monstrualnie niesymetrycznym – jest w opozycji podwojonej, dwoiście złowroga.

Interesujące są też inne aspekty sytuacji narracyjnej *Maski* – świat przedstawiony ma cechy świata przeszłego (świadczą o tym elementy takie jak: król, bal⁶, suknie, zamczykso, konwenanse i in.), nie jest to jednak żadna przeszłość konkretna czy choćby możliwa. Jak pisze Lem, narracja *Maski* osadzona jest „w warunkach nietypowych dla fantastyki naukowej, mianowicie całkowicie fantastycznych. Ma się rozumieć, jest nieprawdopodobne, żeby w jakimś królestwie, z feudalnym, zbliżonym do średniowiecznego ustrojem i poziomem kulturalnym, mógł z powodzeniem powstać automat absolutnie podobny do człowieka” [“Przedmowa” 12]. Mamy więc do czynienia z historią alternatywną.

⁶ Bal postrzegany jest zresztą przez narratorkę jako maskarada – otaczający ją ludzie przedstawieni są jako tańczące manekiny, a ich twarze jako maski, zob. [*Maska* 14].

Lem wykorzystał w *Masce* konwencje powieści awanturycznej, opowieści grozy czy powieści gotyckiej, którym podlega styl wypowiedzi narratorki. Konwencje te do pewnego stopnia prowokują też większość fabularnych posunięć⁷. Lem posługuje się więc motywem fatalnej miłości, potwornej przemiany, tajemniczą atmosferą narracji, antynomiczną parą bohaterów (Maska–Arrhodes), kłutwą, pościgiem, mroczną zbrodnią, porwaniem i tym podobnymi. Wyraźne są też charakterystyczne dla konwencji *Maski* fascynacje odkryciami naukowymi epoki, pod wpływem których powstał chociażby *Frankenstein, czyli współczesny Prometheus*⁸ Mary Shelley.

Historia interpretacji *Maski* pokazuje, że opowiadanie to jest utworem chętnie analizowanym. Pociągająca wieloznaczność *Maski* sprawia, że badacze przyglądają się jej z wielu perspektyw⁹, jej polisemia skłania do wycinkowych interpretacji utworu bądź odwrotnie – prowokuje do wypowiedzi niezwykle obszernych i niejednorodnych¹⁰. Interpretacje *Maski* często się nawzajem wykluczają, a jeśli w czymś są zgodne, to chyba w tym, że jedną z głównych cech tej opowieści jest jej niejasność i niekonkluzywność. Jarzębski stwierdza: „Nie potrafię do końca przeniknąć sensu *Maski*, jest to chyba najbardziej tajemniczy utwór Lema” [38]. Lem zaś, że *Maska* zadziwiła go samego [“Przedmowa” 11].

Próba odczytania wielokrotnie już analizowanego utworu Lema wydaje się warta ponownego podjęcia w kontekście protetycznym¹¹ z kilku względów. Ośmiela do tego stylistyka *Maski*, która zaciera granice między żywym, mięsnym ciałem a martwą, niewzruszoną materią. Tym zawieszeniem podziału naznaczony jest cały świat przedstawiony utworu, nie tylko postać Maski. Za przykład wszechobecnego zatarcia granic między

żywym a martwym może posłużyć wspomnienie narratorki wejścia na bal:

„Pamiętałam budzenie się w drzwiach sali pałacowej, kiedy byłam już na jawie niniejszej, pamiętałam nawet lekkie zgrzytanie, z jakim otwarły się te rzeźbione podwoje i maskę twarzy lokaja, upodobnionego służbistą gorliwością do pełnej uszanowania lalki – żywy woskowy trup” [*Maska* 16-17].

Podobnie niejasny margines między żywym a martwym charakteryzuje schadzki Maski z Arrhodesem w parku, gdy towarzyszące im kamienne rzeźby przypominają mit o Pigmalionie i Galatei: „Symbole, wydęte w głązy, nagie amorki, fauny, syleny, śliskie ociekłym wodą marmurem, upodobniały się chmurnością do szarego nieba” [25].

Ponadto nierzadka u Lema hybrydyczna cielesność na ogół jest pretekstem do rozważań nad problematyką omnipotencji (w rozwinięciach utopijnych bądź dystopijnych¹²), w przypadku *Maski* natomiast ciało protetyczne prowokuje do zupełnie innych (i chyba ciekawszych) dociekań. Kontekst protetyczny pozwala uchwycić skomplikowaną konstrukcję tożsamościową narratorki oraz ponownie odczytać wieloznaczne zakończenie *Maski*. Kategoria interpretacyjna ciała protetycznego jest więc najbardziej użyteczna wobec tych kwestii, które stawiają największy opór w odczytaniu opowiadania Lema.

Wśród wielu wątpliwości, które budzi próba analizy *Maski*, interesuje mnie przede wszystkim pytanie podstawowe, ale wielokrotnie zadawane zarówno przez samą narratorkę, jak i przez interpretatorów utworu: kim jest Maska? Jej tożsamość jest bowiem problematyczna pod każdym względem. Próbując ją określić, natykam się wciąż na opór przy każdym z czynników konstytuujących tożsamość, a uznać za nie można: ciało, pamięć, imię oraz sytuację kulturową¹³.

Ciała

W krótkim streszczeniu warto przyjrzeć się kolejnym etapom powstawania tożsamości Maski.

Opisująca narodziny narratorki początkowa scena *Maski* stylizowana jest na język biblijny, czyniąc wyraźne aluzje do Księgi Rodzaju. Jasne jest jednak, że w opowiadaniu Lema mamy do czynienia z kreacją wtórną – powstająca istota formowana jest przez maszynę, nie jest tworem organicznym ani „naturalnym”. Mechanicznym narodzinom towarzyszą odczucia

⁷ Ciekawym kontekstem interpretacyjnym może być również modernistyczna i późniejsza fascynacja pisaniem, narracją jako swoistym rodzajem automatu/automatyzmu.

⁸ Postać Arrhodesa z *Maski* jest przez wielu badaczy interpretowana w kontekście mitu o Prometeuszu. Nasuwa się też analogia do powieści Mary Shelley, w której bezimienny i heterogeniczny potwór prześladowuje swego stwórcę – doktora Frankensteina, podobnie jak Maska ściga Arrhodesa. Z drugiej zaś strony za Prometeusza można uważać króla, na którego polecenie Maskę stworzono.

⁹ Przykładowo: dla Macieja Płazy Maska „jest zapisem procesu poznania i samopoznania. [...] jest zarówno hipotezą na temat ontologii i epistemologii sztucznej istoty, ale też metaforą każdego samopoznania, uwolnioną” [438], w genderowej interpretacji Jo Alyson Parker Maska „jest symbolem ludzkiej dwoistości, a jej zaprogramowanie pod względem płci to synekdocha odbijająca programowaną naturę każdego ludzkiego zachowania” [96].

¹⁰ Jak w przypadku cytowanej książki Michery.

¹¹ O protetycznej perspektywie interpretacyjnej zobacz w innych moich artykułach [“Protetyczna propozycja”; “Proteza”; “Potworne ciała”].

¹² Zob. m.in. następujące utwory Stanisława Lema: *Czy pan istnieje, Mr. Johns?, Przekładaniec, Kongres futurologiczny, Wyprawa profesora Tarantogi, Dzienniki gwiazdowe* (zwłaszcza: *Podróż trzynasta, Podróż dwudziesta, Podróż dwudziesta pierwsza, Podróż dwudziesta trzecia*), *Rozprawa, Altruizyna*.

¹³ Wszystkie te elementy opisać można łacińskim pojęciem *habitus*, którego wieloznaczność koreluje z tytułową „maską”.

rozkoszy i lęku. Bohaterka początkowo nie ma określonej płci i wypowiada się w neutrum. Zmienia się to wraz z kolejnym etapem opowieści:

„Wtedy z nieposłyszonym, odczuty tylko dźwiękiem cieniutkiej struny, co pękła we mnie, uczułam napływ płci tak gwałtowny, że chwycił mnie zawrót głowy i przymknęłam powieki. A gdy stałam tak, z zamkniętymi oczami, dobiegły mnie ze wszech stron słowa, bo razem z płcią wszedł we mnie język” [Maska 6].

Krok ku płci i językowi jest również krokiem w ciało. Metalowa postać nieznanego (nawet samemu sobie) stworzenia zostaje przyobleczone w ciało niemal nieludzko pięknej dziewczyny. Już na początku mamy więc sytuację nietypową, to bowiem ciało ludzkie jest wtórne dla ciała maszyny, podobnie jak proteza zostaje do niej dołączone, naddając jej płci i języka.

Narratorka podczas balu poznaje dwóch determinujących jej los mężczyzn: króla, w którym przeczuwa swego stwórcy i władcę, oraz Arrhodesa – mędrca, w którym rozpoznaje swój cel. Wstępując w ciało kobiety, narratorka zdaje sobie bowiem sprawę, że została powołana do zgładzenia Arrhodesa. Pod nową postacią Maska bez trudu uwodzi mężczyznę i rozpoczyna z nim niebezpieczną grę. Jednak tożsamość pięknej uwodzicielki nie wymazuje wspomnień o jej narodzinach jako istoty mechanicznej.

Kolejnym etapem tworzenia się Maski jest gest otwarcia ciała kobiety i wypuszczenia z niego metalowej modliszki. W niejednoznacznej, przypominającej poród scenie bohaterka rozcina nożem brzuch, z którego wydobywa się mechaniczny owad:

„W lustrze wyglądało to, jak gdybym się chciała nożem pchnąć, scena dramatycznie czysta, wytrzymała w stylu do ostatniego szczegółu przez wielkie łożo z baldachimem, dwa szpalery wysokich świec, błysk w moim ręku i moją błądź, ponieważ ciało moje leżało się straszliwie, kolana ugięły się pode mną, jedna tylko dłoń z ostrzem miała należytą pewność. [...] Cóż to był za potworny strach, tak patrzeć w siebie! Nie ważyłam się dotknąć srebrzystej powierzchni, przeczystej, niepokalanej, odwłok podługowaty jak trumienka mała lśnił, odzwierciedlając w sobie pomniejszone płomyki świec, poruszyłam się i wtedy ujrzałam jego przytulone płodowo odnóża, cienkie jak szczypcy, wchodziły w moje ciało i pojęłam nagle, że to nie było ono, obce, inne, to byłam dalej ja sama” [Maska 29].

Scenę tę Jo Alyson Parker interpretuje jako „udolnienie Lacanowskiego «stadium zwierciadła»” [100]. Płaza podkreśla z kolei: „Przepoczwarczenie Maski jest często interpretowane jako znak rozdarcia tożsamości na to, co świadome i nieświadome” [447]. Zdaniem Jarzębskiego jest to podzielenie na to, co „biologiczne, animalne, uczuciowe – i to, co

bezwzględne, mechaniczne, zdeterminowane” [40]. Interpretatorzy zdają się jednak zgodni w twierdzeniu, że gest rozcięcia ciała jest krokiem ku wolności, ku autonomicznej tożsamości, jest bowiem gestem odrzucenia fałszywej skóry.

Można mieć jednak wątpliwości. U Lacana konfrontacja z obrazem ujrzanym w lustrze pozwala na zrodzenie się z chaosu fragmentarycznych członków ciała pierwszego odpowiednika zjednoczonego „ja”. W opowiadaniu Lema natomiast „scena z lustrą” nie jest momentem zjednoczenia, ale oddzielenia. Na dodatek z tego rozdzielenia nie rodzi się jednolite poczucie tożsamości narratorki, ale raczej przechodzi ona kolejny etap, niekoniecznie zmierzający ku scaleniu. Pytań o to, kim jest, wątpliwości i ambiwalentnych odczuć wcale nie ubywa. Rozcięcie ciała wymagałoby więc jeszcze innego odczytania. Najpierw jednak prześledźmy dalszy rozwój fabularny utworu.

Jako obdarzona nadzwyczajną siłą i zdolnościami tropienia metaliczna modliszka rozpoczyna pościg za Arrhodesem. Świadoma swego przeznaczenia, równocześnie próbuje mu się oprzeć – dowiedzieć się, w jakim stopniu jest zaprogramowaną maszyną, której celem jest zabić, a w jakim obdarzoną wolną wolą niezależną istotą. Wieloznaczne zakończenie opowiadania nie daje pewnego rozstrzygnięcia tej kwestii. Bohaterka odnajduje Arrhodesa, gdy ten już umiera, nie dowiadyuje się więc, czy znalazłaby w sobie siłę, by sprzeciwić się wpisanemu w nią programowi i ocalić byłego kochanka. W końcowej scenie, w nastroju ulgi i uspokojenia, mechaniczna narratorka trzyma w ramionach umierającego Arrhodesa.

Narratorka przechodzi więc przez kilka etapów, doświadcza kolejnych przemian, kolejnych inkorporacji. Które z wcieleń Maski jest tym „właściwym”? Interpretatorzy na ogół uważają, że jest nim metaliczna postać modliszki, a ciało kobiety stanowi tylko zewnętrzną powłokę. Jednak gdyby ciało to było zaledwie zewnętrznym, łatwo podlegającym oddzieleniu przebraniem, wyraźnie osobnym wobec Maski przedmiotem, to nie wpływałoby ani na jej percepcję, ani na poczucie tożsamości. Natomiast ciało, w które wstępuje mechaniczna narratorka, jest przez nią odczuwane, czemu daje wyraz, opisując je od wewnątrz:

„Czułam za to już w pełni moją nagość, piersi, brzuch, uda, szyję, ramiona, niewidzialne stopy, skryte bogatym strojem, dotknęłam topazu w złocie, świetlikiem pulsującego między piersiami, czułam też wyraz mej twarzy [...]” [Maska 7-8].

Jednocześnie Maska nadzwyczaj dobrze przedstawia swoje ciało, jak widziane z zewnątrz, choć w cytowanej tu scenie z balu nie miała jeszcze okazji przejścia się w lustrze.

Maska odczuwa ciało kobiety w sposób dwuznaczny: zarówno sytuując się w nim, od środka – jako siebie, jak i od zewnątrz – jako przedmiot. Dwoistość ta dotyczy również cieleśnie przeżywanych emocji, które czasem akceptuje jako własne, nie odnosząc się do nich jak do przedmiotu wiwisekcji, czasem zaś jako narzucone, obce, wpojone wraz z programem. Tak jest z rumieńcem: „poczułam, że się rumienię. Ten rumieniec nie był naprawdę mój, wpłynął mi na policzki, ogarniał twarz, zaróżowił płatki uszu, co wybornie czułam, lecz ja ani się zmieszałam, ani zachwyciłam, ani zadziwiłam tym obcym człowiekiem, w końcu jednym z wielu, zagubionym pomiędzy dworakami – powiem wyraźniej: z rumieńcem tym nie miałam nic wspólnego [...] ten rumieniec zdawał się częścią dworskiej etykiety, tego co właściwe, podobnie jak wachlarz, krynolina, topazy i uczesanie” [*Maska* 12].

Relacja między ciałem kobiety a metalowym ciałem modliszki nie jest więc tak jednoznaczna, jak mogłoby się pozornie wydawać. Trudno tu używać jasnych pojęć całości i dodatku. Do opisu kobiety-maszyny potrzeba języka zawieszającego wyraźną granicę między wnętrzem i zewnątrz. Ciało narratorki charakteryzuje bowiem pewien brak, gdy jest jedynie ciałem mechanicznego owada. Brak ten związany jest między innymi z płcią: jako metalowa istota przed wstąpieniem w ciało kobiety nie posiada płci, natomiast po zrzuceniu ludzkiej cielesności płeć w niej pozostaje, brakuje jednak jej fizycznego potwierdzenia – związane są z tym miłosno-erotyczne tęsknoty za pięknym ciałem kobiety. O braku wspomina również Michera, ponownie odwołując się do kontekstu psychoanalizy Lacanowskiej. Gdy relacja identyfikacji nie ma wystarczająco pewnego fundamentu, na którym mogłaby oprzeć się konstrukcja podmiotowa, rozpoczyna się „alienujący proces separacji podmiotu. [Odniesieniem identyfikacji staje się] ów szczególny obiekt, który Lacan określa jako *petit 'a'*. Skutki tej zmiany są katastrofalne, bowiem *'a'* wprowadza w relację samoidentyfikującą «brak», «nieobecność» lub raczej «obecność braku», ową «odrobinę niebytu» – «śmierć». Jest to punkt, w którym podmiot widzi swoją niekompletność, skazę spowodowaną przez *a*, które jest właśnie tym, czego mu brakuje, i od czego zatem oczekuje, że wypełni źródłowy rozdziew. «Zszycie» to może się jednak dokonać tylko tymczasowo, przez zamaskowanie «pęknięcia» i podsunęcia w jego miejsce «protezy», bowiem *a* (jako brak, wobec którego podmiot buduje swoją tożsamość) nie jest czymś, co można zrozumieć; można się z nim jedynie konfrontować – co istnieje wyłącznie jako relacja” [Michera 329].

Brak wypełniany przez protezę nie oferuje więc całości, ale tworzy nadmiar; jest tak w przypadku Maski,

gdy towarzyszy jej ciało kobiety. Ciało to nie spaja jej tożsamości, ale wprowadza dodatkowe poczucie niejednolitej konstrukcji, wprowadza dyskurs powątpiewania, podważania przy jednoczesnej niemożliwej do spełnienia potrzebie rozdzielenia się na „ja” i dodatki.

Temu jednoczesnemu występowaniu braku i nadmiaru, niemożności rozdzielenia wnętrza od zewnątrz, tego, co samodzielne, od tego, co jest konstrukcją pomocniczą, odpowiada Derridiański parergon. W pracy *Prawda w malarstwie* Jacques Derrida poświęca wiele miejsca na omówienie zaczerpniętego z *Krytyki władzy sądzienia* Kanta pojęcia parergonu. Parergon pojawia się w tekście królewieckiego filozofa, gdy pisze o ramie obrazu, ubraniach kamiennych postaci rzeźb, ale parergonami nazywa on również przykłady, które towarzyszą pisaniu teoretycznemu, są pomocą dla myśli, która nie jest samodzielna.

W interpretacji Derridy parergony nie leżą w obrębie tego, czemu towarzyszą, ale towarzyszenie to nie pozostaje bez wpływu na ich wnętrze. Parergon styka się, dotyka, napiera, naciska, ciśnie się, szuka, wywiera nacisk na granice. Parergon jest potrzebny, gdy ciału (bądź myśli) niezbędna jest pomoc, gdy nie jest ono w stanie świadczyć o sobie całkowicie, gdy potrzebne są mu podpórki. Parergon współbrzmi u Derridy z dwoma innymi pojęciami: suplementem i protezą, wszystkie trzy charakteryzuje bowiem niejasne ustanowienie na granicy wnętrze–zewnątrze. W tekście Derridy parergon jest stosunkiem „pojęcia do nie–pojęcia”, lokuje się na obramowaniu ciała jako „proteza” – konkluduje Derrida [*Prawda* 92]. Parergon pojawia się wobec ułomności, „która domaga się uzupełnienia w postaci protezy” [92] czy w postaci wózka inwalidzkiego, dzięki któremu „posuwa się do przodu coś, co nie utrzymuje się na własnych nogach, co nie ustanawia się samo z siebie w procesie swego rozwoju” [93].

Parergon, suplement i proteza bywają dla Derridy synonimiczne, jednakże wobec kontekstu ciała to właśnie pojęcie protezy odznacza się szczególną adekwatnością. Ciało kobiety jest bowiem dla maszyny protezą, ale nie inną niż tą opartą na zasadzie parergonu. Nie jest to proteza konkretnej części ciała bądź konkretnego zmysłu czy doświadczenia, ale proteza będąca obramowaniem dla całości ciała, dla całości istnienia, tożsamości. Opisując ciało Maski, posługiwać się będącymi wymiennie pojęciami protezy i parergonu (a także suplementu, który ma wobec nich znaczenie nadrzędne), stale mając na myśli ich przystawienie.

Tytułowa maska w kontekście cielesności nie jest więc jedynie przedmiotowym rekwizytem, który można porzucić, łatwo wymienić na inną, czysto od siebie oddzielić. Protetyczną maską jest ciało pięknej dziewczyny, której brzuch ukrywa metaliczną modliszkę.

Jest nią też rola kochanki, którą bohaterka odgrywa wobec Arrhodesa w początkowych scenach opowiadania. Protezą jest konwencja (zarówno społeczna, jak i literacka), której ulegają postaci opowiadania. Ale nie tylko tożsamość bohaterki związana z rolą kochanki, pięknej dziewczyny, uwodzicielki, uczestniczki balu i schadzki jest protetyczną maską. Narratorka nie potrafi jednoznacznie stwierdzić, że jej prawdziwe, ukryte „ja” tożsamość jest z postacią mechanicznej modliszki, że składa się na nie program w nią wpisany, zadanie, które ma wykonać, pościg i zabójstwo. Metaliczny owad wychodzący z ciała kobiety również jest maską. Świadczy o tym etymologiczne znaczenie słowa użytego przez Lema do opisu modliszki – larwa dawniej oznaczała między innymi maskę¹⁴.

Bohaterka ma w sobie wiele tożsamości i związane z nimi wspomnienia, pragnienia, odruchy. Wszystkie postrzega jednak jako maski, wobec wszystkich próbuje się dystansować, poszukując siebie pod powłokami tych postaci. Zarówno bowiem postać dziewczyny, jak i maszyny-modliszki są jej narzucone, a narratorka, próbując się im przeciwstawić, wciąż nie jest pewna, czy i jej zachowanie nie jest częścią wpisanego w nią programu. Opowiadanie Lema zdaje się stawiać tę kwestię nie tylko narratorce. Niepewność ontologiczna związana z maską dotyczy przecież nas wszystkich. Czy jestem samym sobą, czy mam wolną wolę? A może ulegam społecznym, kulturowym, cielesnym, językowym konwencjom, przymusom? Może ktoś/coś wdrukował mi moje przekonania, zaprojektował moje decyzje, dawno napisał już mój los¹⁵?

To właśnie ta podmiotowa, tożsamościowa niepewność związana z ontologicznymi konsekwencjami protetycznego ciała Maski sprawia, że spotkany przez narratorkę na drodze jej pościgu mnich, przysłaniający oczy, nazywa ją swoją siostrą¹⁶. Jest mu ona bowiem równa w niewiedzy: „Jakkolwiek byśmy się bowiem różnili, niewiedza twoja, którą mi wyznałaś, a w którą ja wierzę, czyni nas równymi przed Prowidencją” [*Maska* 40]. Wyznawany przez mnicha providencjalizm oznacza wiarę w opatrność, a więc w nieustanną troskę Boga, która nie pozostawia istot samym sobie. Jednak wiara w providencję może być postrzegana ambiwalentnie, oznacza bowiem również przekonanie o uczestniczeniu w planie, który nie zostanie

¹⁴ „Larwa, maska, maskara, mara, z łac. *larva*” [Brückner 290].

¹⁵ Tak pisze na ten temat Parker: „Czy nasza wolna wola nie jest przypadkiem takim samym kłamstwem, jak wolna wola maszyn spełniających nasze rozkazy? W istocie inteligentne mechanizmy obnażają trudności, jakie mamy w definiowaniu naszej podmiotowości, problematyzują jako takie pojęcie podmiotu” [94].

¹⁶ O „pokrewieństwie” narratorki z mnichem świadczy również pochodzenie słowa „modliszka” – łac. *mantis religiosa* – dosłownie: modląca się.

zrozumiany, nie pozwala więc na pełną swobodę działań.

Pamięci

O ciele Maski trudno jest mówić w oderwaniu od jej wspomnień. W dziejach pamięci pojawia się wiele metafor cielesnych, między innymi metafora pamięci jako żołądka, zapamiętywania poprzez zjedanie pisma, ucieleśniania Biblii, pojawia się również pamięć fizycznie bolesna, wypalająca się w ciele¹⁷.

Szczególnym przypadkiem pamięci jest pamięć doświadczana poprzez przedłużenia ciała, pamięć zapośredniczona, protetyczna. Ten rodzaj pamięci, podobnie jak proteza, jest rzeczywiście ulokowany w ciele; składają się na niego sensualne wspomnienia wyprodukowane przez doświadczenie medialnej reprezentacji.

Po wstąpieniu w kobiecą cielesność pozostaje Masce pamięć narodzin jako mechanicznej istoty, jednocześnie jednak zalewają ją wspomnienia związane z postacią, w którą została wcielona. Możemy mówić więc o protetycznej pamięci narratorki, jej medialnym zapośredniczeniem jest ciało kobiety:

„Lecz jako Angelita byłam chowana w spiecu południa i patrząc w tę stronę wstecz, widziałam białe mury odwrócone wapiennymi plecami do słońca, uschłe palmy, dzikie psy o potarganej sierści u tych palm, oddające spieniony mocz na ich łuskowate korzenie, i kosze pełne daktyli, zaschłych lepką słodyczą, i medyków w zielonych szatach, i schody, kamienne schody opadającego ku zatoce miasta, wszystkimi murami odwróconego od upałów, sterty rozsypanych winnych gron, żółknących w rodzyнки, podobne do kup gnoju i znowu moją twarz w wodzie, nie w lustrze, a woda lała się z dzbana srebrnego – przyćmionego starością. Pamiętałam nawet, jak nosiłam ów dzban i jak woda, poruszając się w nim ciężko, obciążała mi dłoń” [*Maska* 18].

Szczególnie istotne w przytoczonym cytacie jest to, że zachowana przez narratorkę pamięć jest związana z ciałem, pamięta nie tylko obrazy z dzieciństwa, ale również doznania zmysłowe: zapachy czy ciężar dzbana. Na pamięć narodzin jako maszyny nakładają się wspomnienia dzieciństwa hrabianki. Dodatkowa pamięć nie wypiera poprzedniej ani nie jest jednoznacznie materiałem sztucznym.

Jak pisze Alison Landsberg, pamięć protetyczna, jak sztuczny organ, często naznacza traumą. Taką traumą staje się dla Maski ciało kobiety i związana z nim sensualna pamięć, to one bowiem nie pozwalają jej na jednoznaczne odnalezienie stabilnej tożsamości. Landsberg decyduje się nazywać ten rodzaj wspomnień

¹⁷ Por. [Butzer 195; Assmann 113].

protetycznymi także dlatego, by podkreślić ich pożyteczność (poręczność) oraz to, że mogą stać się pomocnymi instrumentami w artykułowaniu etycznej relacji z innymi [20-21]. Tożsamościowe poszukiwania Maski i jej etyczne dylematy (związane z wpisaniem w jej program przeznaczeniem zgładzenia Arrhodesa) możliwe są jedynie dzięki doświadczeniom ciała i utworzeniu się protetycznej pamięci.

Również dla Celi Lury protetyczność ciała i protetyczność pamięci są ze sobą ściśle powiązane. Zarówno bowiem protezy percepcyjne (a więc protezy pamięci), jak i protezy mechaniczne (a więc protezy ciała) tworzą możliwość „samo-rozszerzeń”, przedłużeń. Pisząc o kryteriach stwarzania się indywidualnej tożsamości, Lury stwierdza:

„Do tych kryteriów należy też ucieleśnienie – to znaczy postrzeganie jednostki poprzez rozpoznanie, że posiada unikatowe, niepowtarzalne ciało [...]. Jednak posiadanie rozpoznawalnego ciała historycznie nie było wystarczające dla określenia indywidualności. Ciągłość świadomości i pamięci są również niezbędne dla osoby, by pretendować do odrębnego statusu jako indywidualności” [7].

Maska nie spełnia wymogów niepowtarzalnego ciała ani ciągłej, jednolitej pamięci, w terminologii Lury nie ma więc szans na tożsamość indywidualną, jest natomiast tożsamością eksperymentalną – powstającą w protetycznym ciele i pamięci. Pamięć związana z kobiecym ciałem Maski również nie jest jednorodna, narratorka posiada bowiem w sobie wiele różnych historii i każda z nich jest równie możliwa, równie realnie odczuwana jako jej własna:

„A kim byłam? [...] każdy historię własną włókl za sobą, jak wzbity kurz ciągnie się za wozem pustynnym, trop w trop, gdy ja byłam z tak dalekich stron, jakbym nie jedną miała historię, lecz ich wielość, [...] czyż można być wielością naraz? Pochodzić z wielu porzuconych przeszłości? Logika moja, wyjęta z blekotu wspomnień, mówiła mi, że nie można, że muszę mieć jakąś przeszłość jedną, a skoro jestem hrabianką Tlenix, Duenną Zoroennay, młodą Wirginią, osieroconą w zamorskim kraju Langodotów przez ród walandzki, skoro nie umiem odróżnić zmyślenia od rzeczywistości, odnaleźć siebie we własnej prawdziwej pamięci, to może jednak śnić?” [*Maska* 9].

Niemożność podjęcia decyzji co do swojej przeszłości łączy się z niemożnością wyznania siebie. Już wtedy, gdy narratorka w ciele pięknej kobiety uwodzi Arrhodesa, próbuje się ze swą wolną wolą, sprawdza, czy może powiedzieć mu o tym, kim jest i do czego została stworzona. Szczerłość ta nie jest możliwa, język odmawia jej posłuszeństwa, przy Arrhodesie może wypowiedzieć jedynie to, co nie wykracza poza konwencję

romansu. Jest jednak też drugi powód, dla którego Maska nie może wyznać swojej tożsamości:

„Nie powiedziałam mu tej nocy, kim jestem, nie chciałam mu bowiem kłamać, a nie znałam prawdy. Prawda nie może być sprzeczna, a ja byłam duenną, hrabianką i sierotą, wszystkie te genealogie krążyły we mnie, każda mogła się wypełnić, gdybym przyznała się do niej, pojmowałam już, że prawdę wyznaczy mój wybór i kaprys, cokolwiek wypowiem, zdmuchnie obrazy pominięte, lecz trwałam chwiejna wśród owych szans, bo mi się w nich czaił jakiś podstęp pamięci – byłabym najzwyczajniej niespełna rozumu konfabulantką, która wymknęła się pieczy zatroskanych należycie bliskich?” [13-14].

Narratorka woli pozostać niezdecydowana wobec tej wielości siebie, pomimo że wielość każe jej wciąż spierać się z własną pamięcią. Wybór konkretnej historii z tych, które w sobie nosi, oznaczałby pogodzenie się z programem w nią wpisany, oddanie pola walki. Maska woli się zmagać ze sobą niż zgodzić na jedną narrację, na jedno imię, na jedną pamięć – a więc na indywidualną tożsamość. Maska z jednej strony pragnie dotrzeć do swej prawdziwej, jednolitej istoty, z drugiej jednak – przeczuwa, że zdecydowanie się na którąkolwiek tożsamość byłoby dla niej zgubne.

Ostatnia scena nie pozwala nam stwierdzić, czy Maska zabiłaby Arrhodesa, czy nie – a więc ustalić najważniejszy (jak by się mogło zdawać) wyznacznik tożsamości Maski. Zarazem nie pozwala więc określić możliwości podejmowania przez nią wolnych decyzji. To zakończenie skłania większość interpretatorów do określania *Maski* utworem nierozstrzygalnym. Jeśli jednak opisać tożsamość Maski za pomocą pojęć protetycznego ciała i protetycznej pamięci, zakończenie przestaje być tak niejasne – niewiedza staje się wybawicielką, zachwyca, pozwala na empatyczne towarzyszenie agonii Arrhodesa (stylizacja na pietę), a po jego śmierci, gdy już niemożliwe było jednoznaczne rozstrzygnięcie tożsamości Maski, oddzielenia jej od „programu”, niewiedza właśnie przynosi uspokojenie. Na koniec utworu Maska zdaje się więc rozumieć, że tylko protetyczna tożsamość jest dla niej możliwa, tylko dzięki niej uchroni się przed jednolitą konwencją. Poszukiwania tożsamości związane z wielością, z niemożnością oddzielenia „ja” od dodatków, protez, kończą się, gdy narratorka rozumie, że Maska to ta niejednolita konstrukcja, w której fundament „ja” nie jest możliwy, zawsze bowiem jest już poddany parergonalnej grze, łańcuchowi suplementów, protetycznych zszyć.

Opowieści

Droga, którą przebywa Maska w poszukiwaniu własnej tożsamości, nie byłaby możliwa bez pewnego gestu. Skoro bowiem Maska nie może spojrzeć w głąb

swej własnej czaszki, a kierowana do wewnątrz analiza okazuje się płonna, narratorka równolegle do gestu wiwisekcji podejmuje gest od siebie do świata – jest nim podjęcie opowieści.

Narracyjna praca Maski jest ściśle powiązana z omawianą wcześniej pamięcią protetyczną narratorki. Zapośredniczona pamięć może bowiem prowadzić do przyjmowania za swoje pewnych modeli narracyjnych, konwencji językowych, a nawet całych ciągów fabularnych. Dmitrij Buck twierdzi, że Maska potrzebuje konstrukcji pomocniczych do wyrażania samej siebie, „czyni z przeszłych wydarzeń «literaturę»” [119] w „procesie przechodzenia od samych zdarzeń do opowieści snutej o nich” [118]. Zdaniem Michery „przekroczenie tego progu inicjuje proces «podwojenia» podmiotu; proces, który – jak się jeszcze okaże – nie ma końca i musi prowadzić do szaleństwa” [88].

Posługiwanie się zabiegami narratywizującymi czy fabularyzującymi ma wpływ na formułowanie się naszych wspomnień. Niekiedy też całe fragmenty „obcych” opowieści zostają użyte, uwewnętrznione jako własne. Ta asocjacyjna działalność pamięci może dokonywać się w sposób świadomy, gdy na przykład narrator wyraźnie odnosi się do swej pamięci kulturowej, by przekazać osobiste doświadczenie, porównując własną sytuację do sytuacji zapamiętanej z powieści bądź filmu. Jednakże dzieje się tak również wtedy, gdy narrator nie ma świadomości zapośredniczenia elementów swej historii, a opowiadając o doświadczonej przez siebie przeszłości, posługuje się doświadczeniem protetycznym.

Harald Welzer uważa, że wcielanie nieautentycznych doświadczeń do opowieści o własnej historii jest zabiegiem naturalnym dla funkcjonowania pamięci, która próbuje się wysłowić. Pamięć, jak pisze, sięga „bez trudu po zastane elementy rzeczywistości, które – z punktu widzenia terażniejszości – wydają się «pasować» do własnej przeszłości” [57].

Wykorzystywanie materiału „sztucznego” przy formułowaniu w opowieść własnej przeszłości jest szczególnie pomocne przy doświadczeniach traumatycznych. Towarzyszący Masce brak interpretowałam już wyżej jako wynikający z traumy, brak ten jest też pewną ułomnością, kalectwem niewiedzy o samej sobie: o tym, jak powstała, jaki jest zakres jej wolności, co świadczy o jej tożsamości. Wobec tej niewiedzy Maska podejmuje konkretne działanie, jej opowieść nie jest bowiem jedynie pierwszoosobową narracją, towarzyszy jej stematyzowany odbiorca, o którym dowiadujemy się z dwóch jedynie momentów [zob. *Maska* 30 i 43].

Jak pisze Płaza, narracja *Maski* powinna być „rozumiana szeroko, jako proces samopoznania i zdobywania samorozumienia – jest kierowana do wyższej instancji,

która w ramach tej narracji nie może zostać ujawniona” [450]. W przypadku Maski możemy więc mówić o pewnym autobiograficznym geście narratorki. Bowiem: „Narracja kobiety-maszyny staje się nie tylko jej auto-tekstualizacją, «auto-biografizacją», ale autobiografią przytoczoną w całości na użytek widzów-słuchaczy” [Michera 88]. Poprzez sugestię występowania w świecie przedstawionym konkretnego słuchacza bądź słuchaczy, bohaterka wysławia się wobec konkretnego zewnątrz. Następuje więc oddzielenie świata opowieści i świata słuchaczy. To oddzielenie charakterystyczne jest dla autobiografizującej opowieści. Gest wyznania siebie jest ruchem parergonalnym, sięga bowiem ku światu, próbując wskazać na swe granice, a jednocześnie, posługując się opowieścią, narracją, językiem, sytuuje autobiografię w miejscu obramowania, a nie wewnątrz.

Funkcjonowanie pamięci w autobiograficznej narracji ma charakter protetyczny. Uzupełniająca proteza pojawia się wtedy, gdy coś, co powinno być pełne, takie nie jest. Wypełnia więc lukę, ale poprzez swoją różność – naddaje. Tak jest i z pamięcią. Pamięć własnej historii i chęć szczerego wysłowienia siebie jest wielokrotnie tematyzowana przez narratora *Wyznań* Rousseau (w kontekście których Derrida pisze o suplemencie [“To niebezpieczne”]), jednak pamięć jest skłonna do pomyłek i luk [Rousseau 221]. Ten rodzaj działalności literackiej próbuje nie tylko przywołać opowieść, ale również stworzyć historię o samym sobie, stara się być opowieścią o przeszłych tożsamościach, co w przypadku *Maski* Lema staje się wyjątkowo jasne i dosłowne.

Zarówno proteza, jak i autobiografia przywoływane są, by wypełnić pewien brak, wspomóc to, co okaleczone. Proteza odpowiada na potrzebę ciała, które nie jest pełne, autobiograficzna opowieść natomiast jest próbą dopełnienia naznaczonej lukami pamięci oraz próbą wysłowienia się „ja”, zespolenia się „ja”, które ma nadzieję na osiągnięcie pełni dzięki swej opowieści. Autobiograficzna chęć wypowiedzenia wynika więc z okaleczeń, które domagają się rekompensat: narracyjnych, fikcjonalnych, figuratywnych czy intertekstualnych. Podjęcie skazanej na niepowodzenie próby opowiedzenia o sobie wynika z potrzeby wysłowienia siebie przeszłego. Próbę tę Janet Verner Gunn porównuje (za Merleau-Pontym) do fantomowej kończyny: „Osoba, której amputowano kończynę, nadal odczuwa obecność odjętej części ciała i nie jest to wynikiem oszukiwania się ani świadomej decyzji o ignorowaniu bolesnego doświadczenia. Doświadczenie fantomowej kończyny to rezultat uprzedniego zaangażowania jednostki «w pewien fizyczny i między-ludzki świat», które trwa «mimo trudności i okaleczeń»... Autobiografia sprzeciwia się okaleczeniu – zarówno *temps*

perdu [utraconego czasu], jak i *jambe perdu* [utraconej nogi]" [168].

Akt autobiograficzny Maski byłby więc w tym kontekście aktem protetycznym – zastąpieniem amputowanej pełni tożsamości (w tym ciała kobiety), wiarygodnej pamięci o sobie, działalnością kulturową, która protetyzuje tożsamość autentyczną – tożsamością narratora.

Metaforę protetycznego autobiografizmu udosłownił David Wills, pisząc w 1995 roku książkę pod tytułem *Prosthesis*. Jest to jednocześnie dyskursywna wypowiedź o tekstualnym i cielesnym charakterze protezy, kulturowa autobiografia, mówiąca o Willsie przez pryzmat jego pamięci książek, wierszy, obrazów czy filmów, ale również próba dotarcia do pamięci osobistej – związanej z postacią ojca, który stał na dwóch nogach: jednej swojej, a drugiej protetycznej: „często tu powtarzane «ja» powinno zawsze być czytane jako «ja» protetyczne, będąc zmuszonym do łączenia w związek naturalnego z nienaturalnym, z nogą ojca, drewnianą bądź inną, lub z tekstem, nie ma «ja» niezwiązanego z wydarzeniem protetycznym, z wydarzeniem pisma” [19].

Protetyczne uzupełnianie opowieści w akcie literaturyzacji jest, zdaniem Marka Zaleskiego, „stemplem «martwoty tekstu», martwoty przeciwstawianej zielonemu drzewu życia. Żyjemy w więzieniu języka i już sam fakt, że coś dostaje się w tryby jego mediacji, przesądza o tym, że autor zamiast twarzy otrzymuje maskę” [81].

Tytułową maską jest więc również protetyczny gest autoopowieści, który możemy zinterpretować, odnosząc się także do figury prozopopei – figury retorycznej polegającej na przywołaniu wypowiedzi osób, które same nie mogą już zabrać głosu (przedmioty, zwierzęta, nieobecni, zmarli). Greckie pochodzenie słowa wskazuje również na jego pokrewieństwo z maską: *prosopon* oznacza twarz (bądź maskę właśnie), *poiein* to działanie, dramatyzacja.

Bliskiej relacji między prozopopeją a autobiografią przyjrzał się wnikliwie Paul de Man w artykule pod

wiele znaczącym tytułem *Autobiography as De-facement*. Struktura autobiografii, zdaniem de Mana, „zakłada zarówno zróżnicowanie, jak i podobieństwo, jedno i drugie jest bowiem wynikiem wzajemnego zastępowania się” [309]. Dla autora *Alegorii czytania* charakterystyczne jest powiązanie okaleczeń z piśmem – czytany bądź tworzony. I tak w *Excursion* William Wordsworth opisuje życie Thomasa Holma – „historię głuchego mężczyzny, dla którego kompensatą kalectwa jest lektura, zastępowanie odgłosów natury czytaniem książek” [de Man 312]. De Man twierdzi, że „owe figury deprywacji – kaleki, ciała topielców, ślepi żebracy, dzieci mające umrzeć” [312] są poetyckimi figurami „ja” Wordswortha.

Autobiografizująca opowieść narratorki utworu Lema jest więc samą tytułową maską – próbującą protetycznie uzupełnić okaleczoną całość tożsamości. Prozopopeiczna figura związana jest zarówno z maską, deformacją twarzy, jak i z autobiograficzną opowieścią tego, co martwe bądź nie-żywe. Narratorka *Maski* jest więc dosłownym przykładem literackim prozopopeicznej autobiografii w rozumieniu de Mana.

Maska Lema wyłaniająca się z powyższej interpretacji jest opowieścią o pościgu za tożsamością. Pościg realizuje się w dwóch równoległych gestach: **oddzielenia** (ciała „właściwego” od protetycznego, swej „własnej” historii od protetycznych wspomnień, indywidualnej tożsamości od jej uzupełniających protez, zewnętrznych imion, istotowości opartej na wolnej woli, oswobodzonej od wpływów) i **konstrukcji** poprzez opowieść, nadawanie sobie konkretnego kształtu, określenia w autonarracji. Oba dążenia zawadzą – narratorka nie zyskuje pełnej, całościowej formy. Jednak końcowa scena *Maski* świadczy o odkryciu rozkosznej, ale i uspokajającej tożsamości protetycznej oraz zgodzie narratorki na zakończenie opowieści, na umieszczenie się w jej obramowaniu. •

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Assmann, Aleida. „Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej”. Translated by Piotr Przybyła. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, edited by Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, 2009, pp. 101-142.

Brückner, Aleksander. „Larwa”. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, 1985, p. 290.

Buck, Dmitrij. „Maska”. Translated by Jerzy Jarzębski, *Teksty Drukie*, no. 3, 1992, pp. 108-122.

Butzer, Günter. „Metaforyka pamięci”. Translated by Magdalena Saryusz-Wolska. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, edited by Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, 2009, pp. 185-209.

Caillois, Roger. „Modliszka”. Translated by Krystyna Dolatowska. *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, pp. 121-163.

- Derrida, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Translated by Małgorzata Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, 2003.
- . "To niebezpieczne uzupełnienie." Translated by Bogdan Banaś. *O gramatologii*, Wydawnictwo KR, 1999, pp. 195-222.
- Glaserapp, Małgorzata. "Femina astralis – kobiecość w powieściach fantastycznonaukowych Stanisława Lema." *Summa Lemologiae. Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, edited by Jerzy Jarzębski, et al., Wydawnictwo Literackie, 2003, pp. 256-274.
- Gunn, Janet Verner. "Sytuacja autobiograficzna." Translated by Jadwiga Węgrodzka. *Autobiografia*, edited by Małgorzata Czermińska, Słowo/obraz terytoria, 2009, pp. 145-168.
- Jarzębski, Jerzy. "Science fiction a polityka – wersja Stanisława Lema." *Wszczęświat Lema*. Wydawnictwo Literackie, 2003, pp. 10-67.
- Jekutsch, Ulrike. "Płeć maszyny. Różnice płci w opowiadaniach Stanisława Lema *Rozprawa i Maski*." Translated by Elżbieta Kalinowska. *Summa Lemologiae. Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, edited by Jerzy Jarzębski, et al., Wydawnictwo Literackie, 2003, pp. 276-295.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, 2004.
- Lury, Celia. *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*. Routledge, 1998.
- Lem, Stanisław. *Maska*. Wydawnictwo Literackie, 1976.
- . "Przedmowa do Maski." *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, no. 1, 2009, pp. 11-13.
- de Man, Paul. "Autobiografia jako od-twarzanie." Translated by Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki*, no. 2, 1988, pp. 307-318.
- . "Autobiography as De-facement." *Modern Language Notes*, vol. 94, 1979, pp. 919-930.
- Michera, Wojciech. *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Parker, Jo Alyson. "(U/od)plciowienie maszyny. «Maska» Stanisława Lema." Translated by Jerzy Jarzębski, *Teksty Drugie*, no. 3, 1992, pp. 93-198.
- Płaza, Maciej. *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Rosochacka, Agata. "Potworne ciała protetycznego. Obcość uwe wnętrzniona." *Świat i Słowo*, vol. 18, no. 1, 2012, pp. 125-136.
- . "Protetyczna propozycja. Ciało, doświadczenie, podmiot." *Kultura i Historia*, vol. 20, 2011, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/kulturowe-aspekty-ciala-cielesnosci-i-plci>.
- . "Proteza jako metonimia i metafora. Pamięć, media, literatura." *Literatura w mediach. Media w literaturze II. Od dzieła do przestrzeni zjawisk*, edited by Katarzyna Taborska, et al., Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim, 2012, pp. 223-237.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Wyznania*. Translated by Tadeusz Boy-Żeleński, Zielona Sowa, 2003.
- Welzer, Harald. "Materiał, z którego zbudowane są biografie." Translated by Magdalena Saryusz-Wolska. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, edited by Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, 2009, pp. 39-57.
- Wills, David. *Prosthesis*. Stanford University Press, 1995.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1996.

ABSTRACT

"CAN ONE BE A MULTITUDE AT THE SAME TIME?" ON STANISŁAW LEM'S *THE MASK*

AGATA ROSOCHACKA

In the proposed interpretation, Lem's *The Mask* is a story of a pursuit of a coherent identity. On one hand, this aspiration is realised through attempts to isolate the "proper" body of the Mask from the prosthetic, one's "own" history from prosthetic memories, individual identity from its supplementary prosthetics, external names, finding relevance based on free will, getting free of influences. On the other hand – through attempts to create identity in a constructive gesture of storytelling, giving oneself a shape, definition in self-narrative. These parallel aspirations are not fulfilled, both one and the other fail – the narrator fails to gain a whole, integral form. Instead, the final scene of *The Mask* offers

the discovery of a pleasurable but also soothing prosthetic identity and the narrator's consent to complete the tale, to be fitted within its frame.

Keywords: *The Mask*, Stanisław Lem, prosthesis, Jacques Derrida, Paul de Man, supplement, parergon, prosopopoeia, autobiography, prosthetic memory, prosthetic body.