

Maciej Dajnowski
Uniwersytet Gdański

KRYMINAŁY STANISŁAWA LEMA JAKO EKSPERYMENTY GATUNKOWE

Stanisława Lema gra ze skonwencjonalizowanymi gatunkami literackimi pręcej czy później doprowadzić musiała do konfrontacji wyobraźni pisarza z tradycją powieści kryminalnej. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że na swej drodze pisarskiej sięgnął on po tę formę wcześniej – bo jeszcze przed swymi największymi osiągnięciami na polu powieści fantastycznych.

Wypadałoby zapytać najpierw, które z utworów autora *Solaris* uznać można za efekt – nieprzelotnego chyba – romansu z konwencją kryminału. Z całą pewnością inspiracje z niej płynące dadzą się śledzić w dorobku pisarza właściwie od debiutu (drukowanego w odcinkach w 1946 r. *Człowieka z Marsa*)¹ aż po kres twórczości beletrystycznej (za taki przyjmijmy umownie *Fiasko* z 1987 r.). Z pewnością szczególna w tym zasługa schematu fabularnego – śledztwo jest wszakże *pars pro toto* modelem wszelkiej sytuacji poznawczej. Tutaj zajmę się jednak tylko dwoma utworami, których związek z tradycją powieści kryminalnej jest oczywisty i które w tym kontekście omawiane są właściwie przez wszystkich badaczy dorobku Lema. Mowa o *Śledztwie* z 1959 roku i o późniejszym o półtorej dekady *Katarze* (1976).

Znający obie powieści miłośnicy klasycznego kryminału zgodzą się, że ich klasyfikacja jako utworów tego gatunku mimo wszystko budzić może wątpliwości. Owszem, w obu przypadkach mamy do czynienia z fabułami osnutymi wokół wątku śledztwa (w pierwszym – policyjnego, w drugim – prowadzonego przez prywatną agencję). Owszem, w obu powieściach przedmiotem dochodzenia są zdarzenia o znamionach

¹ Pierwodruk na łamach „Nowego Świata Przygód” (1946, nr 1-31); oficjalne polskie wydanie książkowe ukazało się dopiero nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej w 1994 r. (zob. J. Jarzębski, *Posłowie: Golem z Marsa*, [w:] S. Lem, *Człowiek z Marsa*, Warszawa 1994, s. 130-132, 143; A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 9-13).

przestępstwa (w pierwszej – kradzieże czy też przemieszczanie trupów w kostnicach, w drugiej – szekspirowska zgoła „parada zgonów”). Owszem, w obu utworach zadaniem czytelnika jest podążanie w ślad za bohaterem i dokonywanie, jakby nazwał to Umberto Eco, wycieczek inferencyjnych, czyli – w pomienionych przykładach – prób odpowiedzi na pytanie, kto jest sprawcą domniemanych przestępstw/zbrodni. W obu przypadkach mamy do czynienia przy tym z narratorem o ograniczonych kompetencjach – w *Śledztwie* dominuje trzecioosobowa narracja personalna zbieżna z punktem widzenia bohatera, w *Katarze* mamy narrację pierwszoosobową, kreowaną co prawda *ex post*, ale prezentującą przebieg zdarzeń w sposób na tyle chronologiczny, że umożliwia wcześniejsze poznanie rozwiązania zagadki. Owocuje to, rzecz jasna, niepełną wiedzą odbiorcy, która jest warunkiem *sine qua non* kreowanej zagadki (i czytelniczej satysfakcji)². Wreszcie napomknąć można o pewnych właściwościach innogatunkowych, które cechują obie powieści. W przypadku starszej – mamy do czynienia z silnie obecnym w toku narracji substratem powieści grozy, w przypadku młodszej – istotnym elementem kompozycyjnym jest aura rodem z fabuły sensacyjnej³.

Pokrótce tu wyliczone podstawowe, łatwe do zidentyfikowania i dość oczywiste cechy gatunkowe zdają się jednak tracić moc w obliczu niekwestionowanego faktu: w obu utworach zakończenie (tożsame mniej więcej z rozwiązaniem zagadek) niezbyt dobrze się mieści w ramach ustabilizowanej konwencji gatunkowej kryminału.

Spróbujmy spojrzeć na problem od strony dwóch dobrze w naszej tradycji literaturoznawczej zdomowionych porządków genologicznych zaproponowanych przez polskich badaczy problemu w minionym półwieczu⁴.

Pierwsza z tych propozycji – o obliczu strukturalno-semiotycznym – sformułowana została swego czasu przez Michała Głowińskiego. Sprowadza się ona do tezy, że gatunek

² Zagadnieniom przyjemności czytelnika, a także kategorii gry w odniesieniu do fenomenu powieści kryminalnej i jej odbioru poświęcił studium zatytułowane *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału* (Gdańsk 2013) M. Kraska. Wobec teoretycznego i erudycyjnego rozmachu tej książki niniejszy szkic może sobie rościć ambicje jedynie do bycia przyczynkiem w badaniach nad hermeneutycznie zorientowaną gatunkowością (niektórych) utworów S. Lema.

³ Aczkolwiek określam właściwości te jako innogatunkowe, nie sądzę, by można było w związku z nimi mówić o jakimś szczególnym synkretyzmie *Śledztwa* czy *Kataru*. Bez wątplenia nie są bez zasług dla odświeżenia i uatrakcyjnienia formuły powieści kryminalnej w epoce swego powstania, niemniej trudno je uznać za absolutne *novum*, zważywszy na historyczne związki wszystkich trzech modeli fabuły (detektywistycznej, sensacyjnej, fantastycznej), występujących wspólnie już choćby w powieści gotyckiej czy awanturniczej.

⁴ Wybór akurat dwóch modeli jest podyktowany raczej retoryczną potrzebą zaakcentowania polaryzacji istniejących stanowisk w tej mierze (na potrzeby krótkiego artykułu) niż lekceważeniem innych – licznych także w minionym ćwierćwieczu – propozycji genologicznych, by wymienić jedynie studia R. Sendyki (*Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006; *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006) czy koncepcje zebrane w tomach *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000 i *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009.

jest pewnym abstrakcyjnym zbiorem inwariantnych cech utworu, cech powtarzalnych we wszystkich utworach realizujących dany wzorzec, powstałych w określonym momencie procesu historycznoliterackiego⁵. Mimo relatywizacji zagadnienia względem historyczno-kulturalnej zmienności tendencji literackich propozycja ta zachowuje istotny rys esencjalizmu. Gatunek istnieje tu w sposób „mocny”, ma charakter ode-rwany, lecz intersubiektywny i jest definiowalny dla każdego wybranego momentu rzeczywistości kulturowej, podobnie jak definiowalne i intersubiektywne są „supergatunkowe” struktury długiego trwania, to znaczy inwariantne zespoły genologicznych cech historycznie niezmiennych.

Teoria druga – nowsza – zaproponowana została przez Stanisława Balbusa w artykule *Zagłada gatunków*. Jej niekwestionowaną zaletą jest silniejsze niż u Głowińskiego związanie omawianej kwestii z zagadnieniem odbioru i jego bardzo indywidualnych uwarunkowań (a więc swoisty antyesencjalizm). Balbus – idąc tropem Jerzego Ziomka – proponuje przyjęcie koncepcji genologicznego pola odniesienia, jednostkowej (osobnej dla poszczególnego czytelnika, względnie wspólnoty interpretacyjnej) przestrzeni hermeneutycznej, wobec której plasuje się każdorazowo czytany utwór. Interakcja tekstu i owego genologicznego pola odniesienia decyduje (decyzję podejmuje, rzecz jasna, odbiorca) o atrybucji gatunkowej utworu, przy tym nie dla każdego odbiorcy i nie przy każdej lekturze musi owa atrybucja przybierać identyczny kształt. Czytelnik odnajdujący w tekście pewne elementy znaczące – swoiste indeksy gatunkowe, rozpoznawalne dzięki swemu uwikłaniu w tradycję literacką – sumuje te sygnały, dokonując pewnego gatunkowego rozpoznania, i włącza znane sobie reguły interpretacyjne gatunku w akt lektury⁶.

Rzecz jasna zadziałanie mechanizmów opisywanych przez Balbusa wymaga uprzedniego istnienia ustabilizowanego systemu gatunkowego (wraz z repertuarem cech rozpoznawalnych jako wzmiankowane indeksy genologiczne). Jest więc jego teoria znacznie mniej uniwersalna niż ta Głowińskiego, w sposób wyraźny związana z określonym momentem w dziejach rozwoju literatury – sprawdza się mianowicie doskonale w przypadku obcowania z pisarstwem późnego modernizmu („literaturą wyczerpania”, literaturą sylwiczną). Niemniej – skoro analizowane tu utwory Lema można śmiało

⁵ Zob. M. Głowiński, *Gatunki literackie*, [w:] *idem*, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.

⁶ Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6. Autor przekształca twórczo hipotezę zaproponowaną przez J. Ziomka w odniesieniu do badań nad fikcją literacką i problematyką prawdy w dziele literackim, zob. J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, [w:] *idem*, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994; poniekąd interpolowane tu pojęcie wspólnoty interpretacyjnej – zob. S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, tł. A. Grzeliński, [w:] *idem*, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.

w takim właśnie nurcie pomieścić – próba aplikacji teorii Balbusowskiej nie powinna być w omawianym przypadku nadużyciem.

Konsekwencją zaakceptowania zaczerpniętej od Balbusa koncepcji jest także możliwość przyjęcia, że sam system genologiczny jest układem dynamicznym, pozostającym w nieustannym ruchu, opartym bardziej na Derridiańskiej *différance* niż na trwałych tożsamościach. Ów ruch znaczeń (rozpoznań i przypisań gatunkowych) zachodzi w sposób mniej lub bardziej dla odbiorcy świadomy w każdej chwili lektury, przy czym zarówno poszczególne indeksy gatunkowe (cechy utworu), jak i całościowe rozpoznania (gatunkowe atrybucje) charakteryzuje brak stałej więzi znaczącego ze znaczoną, innymi słowy: zawsze istnieje możliwość rozpoznania przez różnych odbiorców tych samych cech tekstualnych jako indeksów różnych gatunków i dokonania przez nich odmiennych rozpoznań gatunkowych. Zarówno bowiem pojedyncze cechy indeksalne, jak i rozpoznawane całości genologiczne zachowywać się mogą na kształt de Manowskiej alegorii – odsyłają nie do „twardego”, zobiektywizowanego katalogu (cech lub gatunków), lecz do „płynnego”, indywidualnego repertuaru *déjà lu*⁷.

Jakiego rodzaju zysk płynie z tych rozważań w przypadku lektury dwóch powieści Lema, na których powinienem tu skupić uwagę? Oczywiście ani *Śledztwo*, ani *Katar* nie są utworami sylwicznymi w sensie, jaki pojęciu temu nadał niegdyś Ryszard Nycz⁸. Nie są utkane z jawnych cytatów, charakteryzuje je dość tradycyjna, domknięta i całościowa kompozycja i tak dalej. Niemniej równocześnie określa je pewna stała właściwość prozy Lemowskiej, jaką jest nieustająca gra z zastanymi konwencjami i środkami wyrazu artystycznego⁹. Nie jest żadnym odkryciem stwierdzenie, że autor *Cyberiady* w żywiole pastiszu (aż po jego skrajne postaci parodii czy persyflażu) czuł się jak ryba w wodzie. Znakomita większość jego ważniejszych utworów daje się opisać w kategoriach gry z całym zespołem hipo- i architektów, wobec których można, a niekiedy wręcz powinno się je sytuować w akcie interpretacji.

Przyjrzyjmy się najpierw *Katarowi*, który – mimo że późniejszy – kryje w sobie, w moim odczuciu, mniej zagadek niż starsze odeń *Śledztwo*. Strukturę fabularną tej powieści – z kluczowym wyjątkiem rozwiązania – określa bieg zdarzeń zorganizowanych wokół jałowego dochodzenia w sprawie szeregu tajemniczych i w niejasny sposób powiązanych morderstw. Inny substrat gatunkowy – o posmaku powieści sensacyjnej – jest tu w strukturę świata przedstawionego uwikłany w sposób trudny do wyabstrahowania

⁷ Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, tł. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003.

⁸ Zob. R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec instytucji literatury*, [w:] *idem*, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

⁹ Zob. np. J. Jarzębski, *Intertekstualność a poznanie u Lema*, [w:] *idem*, *Wszechświat Lema*, Kraków 2002; M. Płaza, *Przestrzeń intertekstualna apokryfu*, [w:] *idem*, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006.

z przebiegu zdarzeń i ich charakterystyki, niemniej wyrazisty. Oprócz domniemań, że za sprawą kryją się jakieś potężne, działające w ukryciu struktury przestępcze, wobec których zarówno półprywatne śledztwo, jak i międzynarodowe sieci policyjne pozostają bezradne, należy tu wskazać stałą aurę osobistego zagrożenia, w jakiej działa główny bohater, a także przynajmniej jedno zdarzenie, względem fabuły epizodyczne, lecz widowiskowe – krwawy zamach na dworcu lotniczym.

Nie będzie także nadużyciem wskazanie, że obok pomienionych swoją rolę w ukształtowaniu rzeczywistości przedstawionej odgrywa skromniejszy, ale obecny wątek fantastyczno-naukowy. W tej mierze zasadniczo ważnym elementem jest udział nauki (ze szczególnym wskazaniem na rachunek statystyczny i zastosowanie komputerów) w finalnym rozwiązaniu zagadki. Zarówno przy tym metoda, jak i sposób odpowiedzi na pytania związane z doborem „ofiary”, przyczyną i cokolwiek upiornym przebiegiem zgonów mają charakter odrobinę futurystyczny.

Jak już nadmieniałem, *Katar* – przy wszystkich literackich i filozoficznych zaleczeniach – wydaje mi się jednak powieścią mniej wyrafinowaną niż *Śledztwo*. Dzieje się tak za sprawą kompozycji zamkniętej na możliwość wieloznacznych interpretacji. Nie znajdziemy tu – co już zostało powiedziane – klasycznej kody powieści kryminalnej, ku której to formie *Katar* przy wszelkich niejednoznacznościach gatunkowych ciąży. Sens rozwiązania zagadki w pełni się jednak tłumaczy i to w kontekście zarówno powieściowych zdarzeń, jak i – znanej dobrze z wszelkiego rodzaju paratekstów – filozofii samego pisarza¹⁰.

Nie znaczy to zresztą, że aktywności interpretacyjnej czytelnika nie może podlegać niebłaha wcale sfera globalnych znaczeń powieści. Dzieje się tak po części i dlatego, że – jak wiele utworów prozy dwudziestowiecznej – *Katar* czytany może być jako parabola, utwór, w którym całkowicie autonomicznej fabule towarzyszy istnienie suplementarnego zespołu znaczeń nadbudowanych nad rzeczywistością przedstawioną¹¹. Jak to zauważono już dawno, korpus prozy Lemowskiej charakteryzuje jako całość między innymi stałe ciśnienie ku pytaniom o cel, sens, metody poznania i o sposób pojmowania prawdy w ogóle. Są to więc na ogół powieści i opowiadania o charakterze parabol (jeśli nie zgoła traktatów) epistemologicznych. Jest to – skądinąd – jedna z tych własności jego prozy, które pozwalają (np. według kryteriów sugerowanych przez B. McHale'a)¹² uznać je za klasyczne przykłady dojrzałego modernizmu. Z drugiej strony ta właśnie cecha tłumaczy zasadnie słabość autora do posługiwania się schematem fabularnym

¹⁰ Zob. np. S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 1968.

¹¹ Zob. np. M. Michalski, *Strategia paraboliczna*, [w:] *idem*, *Dyskurs – apokryf – parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.

¹² Zob. B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, tł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.

śledztwa, jako synekdochicznym czy metonimicznym modelem *trial-and-error process*, właściwego poznaniu w ogóle¹³.

Ze *Śledztwem* sprawa ma się nieco inaczej. Opisy rutynowych procedur dochodzeniowych Scotland Yardu zogniskowane są tutaj wokół nietypowego przestępstwa, które ma znamiona makabryczno-groteskowe i tchnące grozą zarazem. Ten ostatni wymiar – groza – związany jest nie tylko z niezrozumiałymi motywami stojącymi za znikaniem czy poruszaniem zwłok w prowincjonalnych kostnicach, ale także z niejasnym przebiegiem tych zdarzeń, nader często nasuwającym na myśl klasyczne paradoksy „zamkniętego pokoju”. Element upiorny (uparcie odrzucane przez policjantów domniemanie, że trupy ruszają się same) jest przez Lema konsekwentnie wzmacniany dzięki personalnej perspektywie narracyjnej – bieg wypadków poznajemy za sprawą prowadzącego czynności dochodzeniowe policjanta, który nieustannie znajduje się w stanie podwyższonego napięcia, spowodowanego irracjonalnym lękiem i presją związaną z samym śledztwem. Swoista upiorność powieści jest zatem sfunkcjonalizowana względem zarówno „epistemologicznej” fabuły, jak i poglądów Lema na poznanie w ogóle, zważywszy na to, jak często podkreślał on zawodność ludzkiego aparatu poznawczego – jego endogenny antropocentryzm, podatność na działania schematyczne, aktywność czynnika irracjonalnego. W tym wymiarze *Śledztwo* dokładnie prefiguruje późniejszy *Katar* i nie inaczej rzecz się ma z substratem literatury fantastyczno-naukowej w nim obecnej – jednego z możliwych rozwiązań zagadki dostarcza matematyk, specjalista od analizy statystycznej, a sama zagadka w jego ujęciu mogłaby się tłumaczyć działaniem prawa wielkich liczb.

Co różni „policyjną” powieść Lema z lat pięćdziesiątych XX wieku od na poły sensacyjnej fabuły z lat siedemdziesiątych, to kwestia otwartości kompozycji. Inaczej niż w *Katarze*, „wielki finał” *Śledztwa* bynajmniej nie jest jednoznaczny – zarówno śledczy, jak i asystujący im czytelnik pozostają w pewnym sensie z pustymi rękoma. Nie znaczy to, że brakuje możliwych rozwiązań kłopotliwej serii wydarzeń – przeciwnie, niektóre z nich mają nawet konsekwencje administracyjno-prawne i z tego punktu widzenia dochodzenie może zostać uznane za zakończone. O tyle jednak, o ile fabuła ma charakter zamknięty (w tym sensie jest analogiczna i do *Kataru*, i do uklasyczonego schematu fabularnego kryminału w ogóle), pole do interpretacji przebiegu wydarzeń

¹³ Zob. uwagi U. Eco na temat „metafizyki powieści kryminalnej”: U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *idem, Imię róży*, tł. A. Szymanowski, „Kolekcja Gazety Wyborczej”, Warszawa [s.a.], s. 521; autor ustanawia relację pomiędzy schematem fabularnym powieści kryminalnej, procedurą *trial-and-error-process* oraz semantyką labiryntowej przestrzeni świata przedstawionego, która dla obu pozostałych członów buduje rodzaj ramy, sama zaś, będąc metaforą, odsyła do tej samej domeny sensów, jakimi są ogólne pytania epistemologiczne. Świetnym przykładem takiej „synergii symbolicznej” jest Lemowski *Śledztwo* (którego przestrzeń przedstawiona jest dosłownie labiryntem labiryntów), a także – nieomawiany tutaj – *Pamiętnik znaleziony w wannie* z 1961 r.

ma charakter bardzo szeroki. Wraz z bohaterami-policjantami czytelnik może snuć domniemania o rozmaitym charakterze, sam zaś pozostaje z dylematem dotyczącym tego, z jaką właściwie formą powieściową miał do czynienia. Nie jest wykluczone, że *Śledztwo* rzeczywiście jest – trochę tylko nietypowym – kryminałem. Można się zgodzić, że rozwiązanie przyjęte przez policję jest adekwatne, można także podejrzewać, że utajonym bohaterem powieści jest przestępca tak utalentowany, że udało mu się wywieść śledczych w pole (i że mamy do czynienia z opowieścią o przestępstwie doskonałym). Czytelnik może jednak przyjąć za dobrą monetę naukowo-statystyczne wyjaśnienia doktora Scissa, i wówczas przy zewnętrznych pozorach powieści kryminalnej *Śledztwo* staje się parabolą przemian zachodzących we współczesnym poglądzie na charakter procesów rządzących rzeczywistością (i na metody ich poznania). W tej sytuacji przyjąć trzeba, że przestępstwa miały charakter jedynie domniemany, sam utwór zaś balansuje na granicy kryminału i jakiejś innej jeszcze formy. Można wreszcie – któż broni? – zaakceptować upiorny wymiar zdarzeń oraz z lekka psychotyczną aurę narracji i zinterpretować je jako zewnętrzny wyraz ukrytych zjawisk o charakterze metafizycznym, godzących w zdroworozsądkową, pooświeceniową wizję świata. W tym ostatnim przypadku atrybucja genologiczna lokowałaby powieść w przestrzeni *weird fiction* czy po prostu fantastyki (w wymiarze, jaki jej nadawał R. Caillois)¹⁴.

O ile więc gatunkowe związki *Kataru* z konwencją powieści kryminalnej dają się powiązać w sposób stosunkowo prosty, choćby za sprawą dość tradycyjnie rozumianych kategorii synkretyzmu gatunkowego lub intertekstualnego dialogu, o tyle przypadek *Śledztwa* jest bardziej złożony. Wielowymiarowość interpretacyjna tej powieści pozostaje w moim odczuciu w silnym sprzężeniu zwrotnym z zagadnieniem genologicznej atrybucji – decyzje w jednej sferze są brzemiennie w skutki w drugim, komplementarnym obszarze. Jest *Śledztwo* i typową dla Lema powieścią-traktatem epistemologicznym, i opowieścią o grozie istnienia-poznania (o grozie rozumienia pojmowanego w duchu Heideggerowskim) i – jeżeli taka wola czytelnika – trzymającą w napięciu historyjką o wędrujących zwłokach.

Wszystkim tym *Śledztwo* jest równocześnie i jakby samo sobie na przekór (skoro część przynajmniej wzmiankowanych sensów wzajem się wyklucza). W porządku teoretyczno-genologicznym stanowi to właśnie przypadek, który łatwiej jest (i bodaj bardziej konkluzywnie) opisywać w kategoriach gatunkowego pola odniesienia, przestrzeni hermeneutycznej i wolności interpretacyjnej odbiorcy.

Niezależnie jednak od indywidualnych wyborów interpretacyjnych (i decyzji co do gatunkowej atrybucji utworu) *Śledztwo* pozostaje (*Katar* w stopniu mniejszym)

¹⁴ Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, tł. J. Lisowski, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, Warszawa 1967.

znakomitym przykładem możliwości, jakie zrealizować może wybitny pisarz dzięki potencjałowi drzemiącemu w dość przecież tradycyjnie rozumianym schemacie fabularnym powieści kryminalnej.

STANISŁAW LEM'S "DETECTIVE STORIES" AS EXPERIMENTAL LITERARY GENRES

Summary

The plot of a detective story can be interpreted as a metonymy of a cognitive situation, a model of cognition recognized in its general conditions. Due to this fact, novelists (especially those belonging to the universe(s) of late modernism and postmodernism) often take advantage of this kind of plot and create novels-metaphorical treatises on human epistemological potential (or rather: the very lack of it). This is also true in the case of Stanisław Lem's prose. As the late modernist (or pre-postmodernist), he was focused on presenting unequivocality of human cognition in general, attaining this aim by playing with plural discourses, genres, pre-existing texts and traditional literary forms. The literary convention of detective story was one of his favourite writing strategies. *Śledztwo* (*The Investigation*, 1959) and *Katar* (*The Chain of Chance*, 1976) are two of his novels which can be recognized as perfect examples of detective fiction. Nonetheless, their genological structure is more complicated, as they are the effect of the subtle game described above (played by the author invoking multiple conventions). The theory of genre proposed by Stanisław Balbus a few years ago seems to be a useful strategy to depict that specific relation between the author, the amorphous genological space, and the reader (the relation that is characteristic for Lem's "detective stories").