



**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu**

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Instytut Filologii Polskiej

Marcin Kluczykowski

Numer albumu: 528223

Lalka Barbie w kulturze polskiej

Barbie Doll in Polish culture

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Przemysława Czaplińskiego

Poznań 2020

Spis treści

Wstęp	7
I. Na zawsze Barbie – o lalce półoficjalnie	14
Lala, Lilli, Lili, Lulu, Lillith, lila – sekretne życie lalki	15
Barbara Millicent Roberts – wieczna młodość, wieczna reklama	24
Nieskończone możliwości	32
Osobowość ultranowoczesna	35
II. Za magicznymi schodami – Barbie w Polsce	37
Kopciuszek	39
Pantoflisko	41
Podróbki	46
Schodami w górę	48
Schodami w dół	55
Schodami w bok	60
Komnaty	65
III. Świat zabawy. Zabawa – Wyobraźnia – Barbie	67
Zabawa i alternatywne rzeczywistości	68
„Ze zwyczajem się nie walczy”. <i>Tajemniczy ogród</i>	70
Plastikowi. <i>Poczwarka</i>	75
„Łagodne monstrum z rodzaju muppetów”. <i>Wszyscy kochamy Barbie</i>	82
Zwyczajna Flecistka. <i>Rzeźnia</i>	89
Wigilia	94

IV. Świat fetyszy. Barbie i dorośli malcy	98
1. Michał Witkowski	102
Barbie Kamp	103
Śmieci ponawlekane na szyi	106
Przepoczwarzzone w Barbie	109
Śmierć żywego Kena	115
2. Wielka, ciepła, brzuchata Barbie. <i>Życzenie Sabiny</i> Olgi Tokarczuk	118
Kampowanie wstydu	124
V. Z czego składa się Kopciuszek? – Barbie, ciało i Plastik	126
Ciało demokratyczne, ciało niemożliwe, ciało dialektyczne	128
Cielesność i cielistość. <i>Lebensborn</i> Mamzety	131
Boskie światło. <i>MBCZJB</i> Piotra Naliwajki	135
Nowy początek. <i>Grzech pierworodny</i> Alicji Żebrowskiej	142
Pod sukniami	149
VI. Barbie i przemoc	152
Przemoc i płęć	153
Córki przemocy	155
Zabawa. <i>Let's play</i> Magdaleny Poprawskiej	158
Dziecinne ciało. <i>Barbie</i> Zbigniewa T. Gieniewskiego	161
Podpałka	164
VII. Pełna Barbie, pusty Kalisz	167
Sabrina, wszechpotężna czarownica	169
Demony	173
Baśń tysiąca zmyśleń	175

Zakończenie	177
Bibliografia	181

Czesc! (Hello!) I'm Polish Barbie. Let me tell you about Poland, a land of many forests and rivers. We are neighbors of Germany and The Czech Republic. Many poles live in our capital, Warsaw, one of the loveliest cities in Europe. Visit Wilanow Palace and see many beautiful paintings, sculptures and furnishings. The scenic Polish countryside is full of fun. We love to dance the polonez, a dance we invented here. There are also many animals in the Polish forests. You might see a lynx, wild boar, wolf or even a brown bear. The folk costume I am wearing is a lovely example of festival attire. I am wearing my blonde hair in two thick braids with a pretty crown of flowers. I hope one of the boys asks me to dance! Please come and visit Polska soon! Do Widzenia! (Goodbye!)¹

¹ Opis z opakowania Polskiej Barbie z kolekcjonerskiej edycji Lalek Świata firmy Mattel z 1998 roku. Cytat za: <http://fleurdoll.wordpress.com/2010/04/24/polish-barbie-barbie-polka> [dostęp: 20.07.2018]. Pisownia oryginalna.

Wstęp

Lalce Barbie udało się być Polką w tradycyjnym stroju krakowskim. Informowała wówczas świat o najciekawszych elementach naszego kraju, przekonując przy tym, że Polska ma sąsiadów tylko na zachodzie i południu². W 2002 roku w ramach serii ubrań i książek *Poznaj Świat* (zeszyt numer 26) Barbie odwiedziła Polskę, prezentując się w rozłożystej niebieskiej sukni, którą jednak trudno uznać za reprezentatywną dla mody i historii kraju. Lalka była podekscytowana możliwością wysłuchania recitali fortepianowych i doświadczenia dzikiego życia w tutejszych lasach³. W roku 2018 Barbie ujawniła się światu jako Martyna Wojciechowska, wyróżniając tym samym podróżniczkę i celebrytkę jako wzór do naśladowania przez dorastające dziewczyny. Ponadto na jednej z edukacyjnych grafik Mattel uwiecznił Barbie także jako Marię Curie-Skłodowską, przedstawiając ją w wersji współczesnej – w różowych okularach i z laptopem w takim samym kolorze. I to już z polskiego kontekstu w zasadzie wszystko.

Barbie nie była więc Danutą Wałęsową, ani Dorotą Wellman. Nie była także Beatą Kozidrak, Marylą Rodowicz, Elżbietą Jaworowicz, Ireną Santor, Ireną Szewińską, Hanną Suchocką, Anną Grodzką, Ciotką Klotką, Katarzyną Dowbor, Moniką Olejnik, Katarzyną Nosowską, Małgorzatą Walewską, Grażyną Torbicką, Grażyną Kulczyk, Otylią Jędrzejczak, Jadwigą Staniszkis, Manułą Gretkowską, Edytą Górniak, Krystyną Jandą, Stanisławą Celińską, Grażyną Szapołowską, Joanną Szczepkowską, Izabelą Scorupco ani Magdaleną Cielecką. Nie była też Korą, Dodą, Shazzą, Brodką czy Frytką. Nie była nawet Jolantą Kwaśniewską, choć to już naprawdę skandal.

W związku z powyższym łatwo o konstatację, że Barbie nie ma wiele wspólnego z Polską. A więc i że wszystko, co pojawi się na kolejnych stronach tej pracy, będzie tylko próbą doklejenia do kontekstu polskiego czegoś, co w ogóle do niego nie przylega i co nie jest dla niego istotne. W końcu lalka Barbie musi wcielić się w każdą znaczącą i sławną kobietę świata, ma więc sporo zaległości do nadrobienia poza naszym krajem. W niniejszej pracy postaram się jednak udowodnić, że Barbie mimo wszystko ma z nim sporo związków, że jej oddziaływanie

² Zob. cytaty będący mottem rozprawy (poprzednia strona).

³ Ibid.

realizuje się na wielu polach i że brak lalkowych wizerunków najsłynniejszych polskich kobiet niczemu w istocie nie szkodzi.

Przedmiotem mojej rozprawy są przede wszystkim zróżnicowane formy obecności lalki Barbie w polskiej twórczości artystycznej – literaturze, teatrze, sztukach wizualnych, malarstwie oraz filmie. Decyzja o analizie zróżnicowanych, często mało znanych lub zapomnianych, reprezentacji wynika z przeświadczenia, że właśnie w twórczości artystycznej tematy istotne dla społeczeństwa, państwa, kultury czy zbiorowości są prezentowane z największą złożonością. Jak sądzę, lalka Barbie jako ikona popkultury wybrzmiewa najpełniej właśnie w tego typu ujęciach, gdyż swobodniej niż



1. Barbie-Polka - edycja kolekcjonerska Lalki Świata

– na przykład – w tekstach naukowych, prasie czy mediach, dochodzi do zestawienia zabawki nie tylko z jej macierzystymi i najbardziej oczywistymi kontekstami, ale także tymi, które początkowo mogą się wydawać od niej jak najbardziej odległe. Z kolei takie konfrontacje stają się dla mnie istotnym i znowuż – nie zawsze jednoznacznym – komentarzem dla tematów ważnych dla współczesnej popkultury. Zarazem pragnę zaznaczyć, że istotne pozostaną dla mnie liczne konteksty związane z lalką – biografie jej założycieli, informacje prasowe dotyczące nowych produktów, wspomnienia internautów, a także publikacje o charakterze naukowym analizujące jej wpływ na współczesną kulturę światową. Lalka Barbie jest dla mnie probierzem wielu przemian społecznych – socjalizacji dzieci, obsadzania rodziców w nowych rolach, przedłużania wieku niedojrzałości, wreszcie przyswajania kultury masowej przez polskie społeczeństwo. W związku z tym wszelkie materiały opisujące ją uznaję za przydatne.

Przy analizie wybranych przeze mnie prac pomocne będą koncepcje i metodologie, które zestawione w jednej rozprawie nie prezentują spójnego dyskursu. Ich różnorodność umożliwi mi jednak wykorzystanie złożoności tkwiącej w podjętym temacie oraz swobodniejsze przemieszczanie się pomiędzy utworami z różnych dziedzin sztuki. Dlatego też będę posiłkował się ustaleniami z zakresu: socjologii kultury, antropologii kulturowej, psychologii zabawy, posthumanizmu oraz teorii genderowych.

Przyjmując, że „rzecz” jest terminem pojemniejszym niż „przedmiot”, w kontekście zabawki Mattel będę starał się używać przede wszystkim pierwszego terminu, gdyż mieści on w sobie także m.in. osoby i idee. Remo Bodei twierdził, że „przedmiot, który przeistacza się w rzecz, zaczyna ukazywać zarówno ślady naturalnych i społecznych procesów, które go wytworzyły, jak również idee, uprzedzenia, skłonności i gusta całego społeczeństwa”⁴. Jak sądzę, przykładem takiej rzeczy jest właśnie amerykańska lalka. Zabawka, określana często jako „luksusowa” i „elegancka”, umożliwia odmienne spojrzenie na ostatnie trzy dekady polskiej rzeczywistości. Jest symbolem Zachodu, rzeczą ekskluzywną, czy też, by użyć słów Doroty Masłowskiej, pleonazmem Stanów Zjednoczonych „zesłanym do mrocznej Polski”⁵. Smukłe ciało lalki staje się tu emanacją pragnień społecznych, które są zapośredniczone przez męskie spojrzenie i przez zachodnie normy wizualności. Wpływa to bardzo znacząco na preferencje kobiet dotyczące ich własnego wyglądu. Użytkowniczki, zauroczone atrakcyjną idolką z plastiku, podejmują działania naśladowcze, mniej lub bardziej upodabniając się do niej. Na jednym biegunie tych reakcji znajduje się zamiłowanie do koloru różowego czy otaczanie się gadżetami (często z podobizną lalki), a na drugim wcielanie się kobiet w role lalek na czas promocji produktów, fascynacja chirurgią plastyczną i ruch Żywych Barbie. Ostatnimi czasy w kulturoznawczych i socjologicznych analizach Barbie nie jest już przedstawiana wyłącznie jako postać bierna i szkodliwa. Umożliwia to jeszcze większą problematyzację zagadnień uruchamianych przez Barbie „na zesłaniu” – sytuacji kobiet, peryferyjności miejsca, praktyki kopiowania zachodnich norm i kształtowania lokalnych przeobrażeń popularnej zabawki.

Decydując się na symboliczną, a jednocześnie polityczną cezurę roku 1989 nie mam zamiaru udowadniać, że był to rok przełomowy dla podjętego przeze mnie tematu. Historia jest zbyt dynamicznym i złożonym procesem, aby można ją interpretować jako spójny paradygmat kulturowy, który da się



2. Poznaj Świat - zeszyt 26

zamknąć w datach. Rok 1989 nadal pozostaje jednak dla mnie istotny co najmniej z trzech powodów: po pierwsze jako data rozpoczęcia transformacji ustrojowej, warunkującej nasilenie

⁴ R. Bodei, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Warszawa 2016, s. 51.

⁵ D. Masłowska, *Nasze życie z Barbie*, „Przekrój” nr 49 2003.

związków kultury z kapitalizmem; po drugie jako moment wzmożenia importu oryginalnych i produkowania podrabianych lalek Barbie; po trzecie – najistotniejsze – jako umowny początek krytyczno-artystycznego przetwarzania lalki.

Charakter pojawienia się Barbie na świecie przypomina historię pogardzającego kobietami Pigmaliona, który tworząc ich substytut – posąg – obdarzył go erotycznym afektem i skoncentrował się na adoracji. Obecność lalki Barbie w kulturze wiąże się z jej permanentnym uzależnieniem od współczesnego Pigmaliona, którym jest dyskurs patriarchalny. Sądzę, że jest to widoczne także w narodowo-martyrologicznych wzorcach kultury polskiej. W takiej wersji Barbie, będąca początkowo przedmiotem łatwego modelowania, sama okazuje się czynnikiem modelującym.

W związku z tym, że uznaję Barbie za siłę modelującą i sprawczą, w tekście będę używał określeń upodmiotawiających lalkę. Decyzja ta wiąże się nie tylko z intrygującym faktem, że „podmiot” sam oznaczał kiedyś „przedmiot”⁶. Refleksję dotyczącą zasadności uosabiania przedmiotów i rzeczy znaleźć można m.in. w pismach Grahama Harmana, Bjørnara Olsena czy Igora Kopytoffy⁷. Píše o tym także Marek Krajewski:

Możemy więc przyjąć, że przedmiot *żyje*, o ile w obrębie określonej zbiorowości, jest „po coś”, a to „po coś” oznacza przede wszystkim możliwość albo konieczność zrobienia z nim czegoś, przy jego pomocy, udziale albo ze względu na niego czy pod jego wpływem. Przedmioty *żyją*, o ile wysuwają wobec nas skuteczne roszczenia do tego, by coś z nimi zrobić, skuteczne, a więc takie, które wiążą się z odpowiedzią na nie [...] Przedmiot *żyje* więc wówczas, gdy wyzwala działanie, umożliwia jego przeprowadzenie albo uniemożliwia zrealizowanie czegoś. Przedmiot przestaje *żyć*, gdy staje się obojętnym aspektem naszych działań, gdy niczego od nas nie żąda, ani niczego nam nie oferuje i nie zabrania, na nic, co konstytuuje daną zbiorowość, nie wpływa. Warto zaznaczyć, iż przedmioty są *żywe* w sposób niezależny od ich fizycznego istnienia i stanu [...]. Tym, co ożywia obiekty materialne, jest ludzkie działanie, które zostaje na nie skierowane, ale też takie, które prowokuje sam przedmiot⁸.

Uważam więc, że lalka Barbie *żyje* przede wszystkim dlatego, że jej obecność warunkuje nieskończoną ilość reakcji społeczeństwa i koniecznych przewartościowań kultury. Dzieje się tak również w Polsce, nawet jeśli wydawać by się mogło, że proces ten dziś nie jest tak wyraźny, jak chociażby na przełomie wieków.

W obliczu szerokiego zakresu zagadnień powiązanych z rolą Barbie w kulturze muszę zrezygnować z referowania i problematyzowania niektórych kontekstów. Nie będę zatem

⁶ Jak przekonuje Remo Bodei. Więcej w: R. Bodei, *op. cit.*, s. 34.

⁷ Por. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013; B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, oprac. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005.

⁸ M. Krajewski, *Sq w życiu rzeczy*, Warszawa 2013, s. 69.

rekonstruował europejskiej historii dzieciństwa i historii zabawy. Nie zatrzymam się na dłużej przy historii lalek i nie opiszę znaczenia i roli XX-wiecznego namysłu nad figurą lalki-manekina. Nie poświęcę osobnego rozdziału przedstawieniom Kena czy rodziny Barbie, choć pojawiają się one w analizach pojedynczych utworów. Nieliczne wycieczki w przeszłość będą wynikały przede wszystkim z wątków uruchamianych w omawianych przeze mnie utworach lub z tropów odsyłających do lalki Barbie i ewokowanych przez nią znaczeń, które okazać się mogą istotne dla analizy jej współczesnego kontekstu. Tak stanie się przede wszystkim w rozdziale pierwszym, gdzie dzięki mało znanej historii Bild Lilli postaram się zreferować kontekst kulturowy, który mógł wpłynąć na wizerunek Barbie.

Nie będę zagłębiał się również w to, jak w czasie PRL-u prezentowały się rodzime wzorce kobiecości, gdyż jest to szeroki temat, którego ramy tej dysertacji nie są w stanie pomieścić. Warto jednak przy myśleniu o tym, jak dzisiejsi twórcy interpretują figurę lalki, zwrócić uwagę na fakt, że estetyka przedstawień kobiet i zabawek nie narodziła się w Polsce, na przykład, w momencie otwarcia wystawy *Urządzenia korekcyjne* (1996) Zbigniewa Libery. Dzieła z lat 60., 70., 80. autorstwa Władysława Hasiora, Natalii LL, Izabelii Gustowskiej czy Zofii Kulik – a więc twórców sztuk wizualnych – w bardzo niejednoznaczny sposób dyskutują z tematami wychowania i socjalizacji, wykorzystują zabawki czy ironicznie grają z ikonicznymi przedstawieniami kobiecości. Podobne chwytły pojawiają się także w dziełach pochodzących z ostatnich trzech dekad analizowanych przeze mnie w niniejszej pracy. Warto więc mieć w pamięci, że są one efektem twórczego kontinuum i że sprawcze możliwości Barbie, choć podobno nieskończone, niekoniecznie muszą wiązać się z nagłym przewrotem całej polskiej sztuki.

Barbie od momentu pojawienia się na rynku pozostaje obiektem łatwej krytyki – głównie ze strony publicystów, często także artystów. Samo wprowadzanie lalki do utworów wiąże się z ryzykiem schematycznego przetwarzania kliszy kulturowej do postaci, której to, co złe ma przede wszystkim blond włosy, duże piersi i różowe ubranie, a to, co dobre i niewinne jest uznawane za nieatrakcyjne. Uważam, że atakowanie zabawki – w wielu przypadkach oczywiście zasadne – często staje się zastępnikiem poważnego namysłu nad jej rzeczywistą rolą w kulturze. Dlatego postaram się prześledzić przede wszystkim te utwory, w których lalka prowokuje namysł, nie będąc wyłącznie pretekstem do wylewania kulturowych żalów. Interesować będą mnie przede wszystkim, choć niewyłącznie, przedstawienia spopularyzowane – tak w łagodny, jak i bezwzględny sposób.

Rozprawa składa się z siedmiu rozdziałów. W dwóch pierwszych koncentruję się głównie na historyczno-socjologicznych aspektach obecności lalki Barbie w Polsce i na świecie. W pięciu kolejnych skupiam się na perspektywie analityczno-interpretacyjnej. Układ rozdziałów wynika z ujęcia problemowego – prezentacji stopniowego kolonizowania przez lalkę kolejnych sfer społecznych i kulturowych: dziecięcej zabawy, świata fetyszyzowanej konsumpcji oraz wzorców cielesności. Ostatnie rozdziały prezentują przede wszystkim możliwe reakcje na silną pozycję Barbie we współczesnej kulturze. Poruszane przeze mnie problemy badawcze są warunkowane przez wspólne cechy analizowanych utworów artystycznych.

Pisanie pracy doktorskiej czy artykułu naukowego może kojarzyć się z zajęciem hermetycznym. Sama próba wyjaśnienia w trakcie rozmowy poruszanego w pracy tematu czy kontekstów, jakie się z nim wiążą, może nadużyć cierpliwości słuchacza. Inaczej sytuacja ta prezentuje się, gdy interlokutor dowie się, że tematem podjętym w pracy naukowej jest lalka Barbie. Lalka firmy Mattel znaczy sama przez siebie. Jest obiektem konfesyjnym – po wywołaniu jego nazwy na twarzach dorosłych rozmówców najpierw pojawia się wyraz zakłopotanej ciekawości, a po chwili z ich ust, jakby mimowolnie, wypływają historie dotyczące wspólnego dorastania. W dzisiejszych czasach w końcu „każdy ma wspomnienie z Barbie”⁹ (BJIK; 18).

Gdy poinformowałem bliskich, że moja praca będzie traktowała o Barbie, obdarowano mnie wieloma gadżetami związanymi z lalką. Ten objaw sentymentu, który dziś wiąże się również z łatwą dostępnością wielu produktów, okazał się reakcją naturalną. I tak otrzymałem między innymi kartki pocztowe z Pragi, na których w rzędkach poustawiano kilkadziesiąt różnych typów Barbie sprzed dekad. Na dwóch z nich w samym centrum umieszczono lalkę w sukni ślubnej. Zakupiono mi również malowankę „Barbie” wydawnictwa AMEET (numer malowanki 47), na której prócz różowej okładki, podpowiadającej, jakimi barwami powinny być pomalowane białe kartki, czekało również sporo rebusów i zagadek, które należało rozwiązać „najpiękniej”, jak się potrafi. Na moim koncie na portalu społecznościowym regularnie pojawiają się dodawane przez znajomych hiperłącza do nagrań, zdjęć i wydarzeń związanych z Barbie czy memów prezentujących lalkę w zestawieniach absurdalnych. Opowieściom i informacjom dotyczącym Barbie nie ma końca. Co istotne, każdy jest przy tym

⁹ Mary F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003, s. 18. Kolejne cytaty z tej publikacji będę oznaczał skrótem BJIK i odpowiednimi numerami stron.

w stanie wzbogacić je o własne doświadczenia. Pod tym względem lalka okazuje się demokratyczna.

Na lalkę Barbie można dziś się natknąć niemal wszędzie. Ale nie jest to obecność jednolita – zróżnicowane są nie tylko reprezentacje, lecz także sposoby patrzenia. W powieści *Zaginiona* Andrzeja Pilipiuka pojawia się następujący fragment:

Eksagentka rozejrzała się. [...] Po drugiej stronie przejścia ulokowała się dziwna grupka. Z przodu siedziały starsza kobieta o aparycji nauczycielki i młoda, ciemnowłosa dziewczyna, mogąca sobie liczyć około osiemnastu lat. [...] W następnym rzędzie siedzieli dwaj młodzi mężczyźni, zapewne studenci. Cała czwórka była do siebie w nieuchwytny sposób podobna. Wszyscy mieli ciemne włosy i brązowe oczy, w pierwszej chwili można by ich wziąć za Cyganów, ale posiadali zbyt jasną karnację. Dziewczyna figurą i buzią przypominała trochę Barbie, ale ładne grube brwi sprawiały, że wyglądała znacznie sympatyczniej niż plastikowa lala. No i oczywiście nie była aż tak chuda¹⁰.

Co więc przesądza o podobieństwie opisanej dziewczyny do lalki? Skoro bliżej jej do cyganki, skoro ma grube brwi, ciemne włosy i brązowe oczy? Skoro nie jest taka chuda? Czy najsłynniejsze modele Barbie nie wyglądają sympatycznie? Każdy zapewne udzieliłby innej odpowiedzi na pytanie dotyczące tego, gdzie w kobiecie, gdzie w ogóle w człowieku zaczyna się Barbie. A także czy estetyka większości rodzimych reklam telewizyjnych, szczególnie tych dotyczących produktów gospodarstwa domowego, jest bardzo pokrewna obrazom pochodzącym ze świata firmy Mattel. Czy pośród prezenterek telewizyjnych, tancerek teleturniejów, aktorek¹¹ jest więcej kobiet bardziej podobnych do Barbie czy też należałoby je uznać raczej za zaprzeczenie lalki? Czy Magdalenę Ogórek można przyrównać do Barbie? A Magdalenę Cielecką? A Ninę Terentiew? Czy pierwsza dekada lat dwutysięcznych jest bardziej plastikowa od lat 90.? Czy polskie dziewczynki, bardzo często otaczające się różowymi gadżetami, można już uznać za lalki Barbie, czy to wciąż za mało w porównaniu do ich zachodnich „odpowiedników”? Barbie coraz bardziej, mimo ewidentnej widoczności jej hiperkobiecych kształtów, staje się zjawiskiem rozproszonym, dlatego tym ciekawsza wydaje mi się możliwość analizy tych jej przedstawień, w których odbiega od swego kanonicznego wizerunku lub zostaje umieszczona w sytuacji, o której zapewne sama wołałaby nawet nie mieć pojęcia.

¹⁰ A. Pilipiuk, *Zaginiona*, Lublin 2004.

¹¹ W autotematycznym spektaklu *Aktorzy żydowscy* (2015) Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie w reżyserii Anny Smolar lalka Barbie została zaprezentowana jako przykład aktorki nieżydowskiej.

I. Na zawsze Barbie¹² – o lalce półoficjalnie

Rozważania nad obecnością Barbie w Polsce wymagają chociaż pobieżnego naszkicowania kontekstów związanych z jej pojawieniem się w połowie ubiegłego wieku na międzynarodowym rynku zabawek. Jest to o tyle istotne, że już przed amerykańską premierą lalka istniała, choć w odmiennej wersji, w świadomości części europejskich odbiorców. Następnie – pomiędzy jej oficjalnymi narodzinami w Stanach Zjednoczonych a „zesłaniem do mrocznej Polski”, a więc w okresie przeszło trzydziestu lat¹³ – świat był świadkiem zawrotnej kariery, którą nie może poszczycić się żadna inna współczesna zabawka. Bogactwo wątków, anegdot i możliwych opowieści o samej lalce stanowi dla mnie kłopotliwą pułapkę – muszę w nią wejść i nie wolno mi w niej zbyt długo pozostać. Aby stosunkowo szybko przejść do kontekstu polskiego, postaram się zasygnalizować ważne, choć absolutnie nie jedyne, wątki związane z jej karierą. Będą nimi: pochodzenie lalki, sposoby jej reklamy oraz wpływ zabawki na jej odbiorców.

Każdy z wymienionych wątków wiąże się z konstrukcją odpowiednich opowieści z lalką w roli głównej. W ich ramach wyszczególniłbym z kolei trzy dominujące typy. Pierwszy z nich – opowieść oficjalna – to wszelkie zabiegi marketingowe, działania medialne, przyjęte strategie rynkowe, opowiedziane historie oraz kulturowe normy konsekwentnie propagowane i wymyślane przez producenta lalki, firmę Mattel, od 1959 roku. Kolejny – opowieść nieoficjalna – to szereg historii „podróbek”, pośród których za dominujące uznaję twórczość internetową (m.in. grafiki, filmiki) oraz działania artystyczne odnoszące się do oficjalnych opowieści, reinterpreterujące i komentujące skutki wpływów lalki na rzeczywistość. Na ostatni typ – opowieści indywidualnej – składają się miliony prywatnych historii tworzących się codziennie w głowach bawiących się konsumentów. I choć lalka Barbie przez ostatnie sześćdziesiąt lat wykorzystywana była na wiele sposobów, to właśnie możliwość zabawy od samego początku była jej główną ofertą.

Jestem przekonany, że oficjalna historia Barbie potrzebuje rozwinięcia, które pomoże w zrozumieniu jej późniejszej obecności w Polsce. W niniejszym rozdziale postaram się więc połączyć wszystkie typy opowieści o lalce, gdyż myślę, że syntetyczne spojrzenie najpełniej

¹² Tytuł jest nawiązaniem do książki M.G. Lord *Forever Barbie*, który odsyła z kolei do wyrażenia „forever young”.

¹³ Lalka oficjalnie pojawiła się na polskich półkach sklepowych dopiero w 2001 roku, więc w takiej wersji byłby to okres przeszło czterdziestu lat.

zaprezentuje fenomen Barbie i złożoność jej mnogich reprezentacji we współczesnej kulturze. O ile opowieści propagowane przez Mattel będą w moich rozważaniach, szczególnie w tym rozdziale, podstawą dla prezentacji kolejnych etapów historii lalki, o tyle w dalszej części pracy ustąpią one miejsca interwencjom artystycznym. Historia Barbie to nie tylko kalendarium umów, transakcji i statystyk sprzedaży. To także zapis podróży między różnymi społeczeństwami i kulturami, gdzie niektóre istotne treści są wyolbrzymiane po to, by inne trudno było odnaleźć.

Lala, Lilli, Lili, Lulu, Lillith, lila – sekretne życie lalki

W kontekście głównego tematu tej pracy – obecności Barbie w polskiej kulturze – bardzo ważna okazuje się kwestia pochodzenia zabawki. Przy założeniu, że na historię lalki składają się nie tylko opowieści tworzone przez Mattel, ale także wydarzenia poprzedzające jej powstanie, można stwierdzić, że najsłynniejsza zabawka XX wieku jest w pewien szczególny sposób związana z Polską. Jej twórczyni oraz prezeska firmy Mattel – Ruth Handler – była najmłodszą z dziesięciorga dzieci polskich emigrantów żydowskiego pochodzenia. Jej ojciec – Jakub Moskowicz – opuścił Warszawę w 1907 roku z powodu antysemickiej atmosfery w kraju. Po dwóch latach sprowadził do Stanów Zjednoczonych żonę Idę oraz ich siedmioro dzieci¹⁴. Działo się to więc na kilka lat przed narodzinami Ruth. Pisanie o obecności Barbie w Polsce okazuje się tym samym dokumentowaniem nie tylko adaptacji zachodniego produktu do polskich realiów, ale także opowieścią o swoistym powrocie. Spotkanie po latach umożliwia zestawienie ze sobą odmiennych kręgów kulturowych, temp przemian i rozwijających się symultanicznie historii. Co także istotne, rodzice męża Ruth i zarazem współzałożyciela Mattel – Elliota Handlera – byli żydowskimi emigrantami z Ukrainy. Państwo to, co postaram się pokazać w kolejnym rozdziale, także odegra ważną rolę w kształtowaniu współczesnych reprezentacji lalki Barbie.

To, co poprzedza debiut Barbie w 1959 roku, wiąże się z opowieścią nieoficjalną, z którą właściciele Mattel nigdy nie chcieli identyfikować swojego produktu. Bezpośrednią inspiracją dla powstania Barbie czy też po prostu jej prawdziwą tożsamością, była pochodząca z Niemiec lalka Lilli. W latach 50. Ruth Handler zauważyła, że jej córka – Barbara¹⁵ – tworzy

¹⁴ Robin Gerber, *Barbie i Ruth*, przeł. A. Laskowska, Białystok 2017, s. 37-38.

¹⁵ Barbie zawdzięcza swoje imię Barbarze Handler, natomiast Ken synowi Handlerów – Kennethowi. Córka Jacka Ryana – jednego z kreatorów lalki – twierdzi, że imię zostało jej nadane po jej własnej matce (kwestia ta zostaje przez nią poruszona w jednym z odcinków serialu *The toys that made us* [2017] poświęconemu zabawce firmy

z papieru lalki mające postać osób dorosłych. W tym samym okresie, w trakcie podróży po Europie, Ruth wraz z Barbarą natknęły się na niemiecką zabawkę. Lalki Lilli były jednak przede wszystkim przeznaczone dla mężczyzn, którzy otrzymywali je na swoje wieczory kawalerskie, umieszczali na deskach rozdzielczych samochodów lub sugestywnie wręczali dziewczynom. Po wykupieniu praw do lalki pierwszym zadaniem stojącym przed Handler było więc stworzenie takiego odpowiednika Lilli, który zainteresowałby całkowicie inną grupę konsumentów.

Lilli była odwzorowaniem ekskluzywnej prostytutki z niemieckich grafik dla dorosłych autorstwa Reinharda Beuthiena¹⁶. Jej przygody ukazywały się w hamburskim piśmie „Bild-Zeitung”. Bohaterka grafik uchodziła za zdecydowaną, pełną klasy, modną, budzącą podziw postać, której wygląd niektórzy łączyli z wizerunkiem Marlene Dietrich¹⁷. Lilli nie miała żadnych oporów, by mówić o seksie. Zazwyczaj jej przygody koncentrowały się wokół spotkań z przyjaciółkami lub chłopakiem, czasami również z szefem. Jej podstawowym źródłem dochodu była jednak praca sekretarki. Prostytucja pozwalała



3. Grafiki przedstawiające przygody Bild Lilli

bohaterce powiększyć zarobki i podwyższyć poziom życia. Głównym tematem poruszonym przez Lilli w rozmowach była moda, choć nie stroniła ona również od tematów politycznych czy społecznych. Regularnie w jej zachowaniu czy w wypowiedziach przez nią kwestiach pojawiał się wyraźny podtekst seksualny (na przykład: „Mogłabym utrzymywać się bez łysiejących, starych mężczyzn, ale mój budżet już nie”; „Wschód słońca jest tak piękny, że zawsze zostaję w nocnym klubie do samego rana, by go zobaczyć!”). Nie wiadomo zbyt wiele

Mattel). Z kolei w oficjalnej opowieści Barbie niejako sama buduje własne uniwersum symboliczne, jest jego pramatką, ustanawia początek, do którego w latach późniejszych inni mogą nawiązywać.

¹⁶ Jennifer Latson, *The Barbie Doll's Not-for-Kids Origins*, „Time”, <http://time.com/3731483/barbie-history>; Eric Clark, *Doll power: Barbie celebrates 50th anniversary and toy world dominances*, „The Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/4014779/Doll-power-Barbie-celebrates-50th-anniversary-and-toy-dominance.html> [dostęp: 26.04.2015].

¹⁷ Marlene Dietrich w połowie lat 40. nagrała ponadto cover piosenki *Lili Marleen*, uważanej za najsłynniejszą niemiecką piosenkę okresu II. wojny światowej. Lili była dziewczyną autora tekstu piosenki – żołnierza Hansa Lepia. Sam tekst utworu opowiada o schadzce żołnierza z dziewczyną tuż obok bram koszar.

o inspiracjach Bauthiena, prócz tego, że pierwsza, bardziej dziecięca, wersja Lilli nie spodobała się wydawcy „Bild-Zeitung”.

Dla naszkicowania szerszego pola wpływów cofnę się na chwilę w dalszą przeszłość. Można w niej odnaleźć niemało figur pokrewnych Lilli i Barbie. Spróbuję więc zbadać, co mogło wpłynąć na Bauthiena.

Gdyby szukać najbliższych skojarzeń z Bild Lilli, natrafić można na Lili – postać z zapomnianej dziś powieści publikowanej w odcinkach we francuskim piśmie „L’Écho de Paris” – *La femme-enfant* Catulle’a Mendèsa z 1891 roku¹⁸. To oczywiście przede wszystkim zbieżność leksykalna¹⁹, ale trudno nie zwrócić uwagi na powiązania z kreacją głównej bohaterki utworu. Jest to opowieść o malarzu, estecie, który zakochuje się w młodziutkiej prostytutce o imieniu Lili. Mężczyznę hipnotyzuje przede wszystkim jej spojrzenie – niewinne i zalotne jednocześnie. Dziewczyna jest postacią bardzo tajemniczą; opisy jej zachowania sugerują, że jest



4. Plakat promujący *La Femme-enfant*

zarazem i dziecięca, i dorosła; wstydliva i rozwiązła; zwierzęca i anielska. Co istotne, na plakacie reklamującym książkę na wpół rozebrana bohaterka pozuje pogrążonemu w rozpacz malarzowi, wpatrując się w trzymaną przez siebie, bogato ubraną, lalkę. By pójść jeszcze dalej, jak dowodzi za Ruth Florack – Elizabeth Boa²⁰ – autor słynnej *Lulu*, Frank Wedekind, w pracy nad swym utworem silnie inspirował się utworami Mendèsa. Można więc i w tej postaci, i znów

¹⁸ Za: Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, *Pupilla*, Gdańsk 2014, s. 19. W kolejnych cytatach z tej pozycji będę posługiwał się literą P oraz numerami stron.

¹⁹ Wprowadzając w opowieść o *filles fatales* Przyłuska-Urbanowicz zauważyła: „Gdyby wypowiedzieć te nazwy osobnicze [...] jedną po drugiej, utworzyłyby aliteracyjną serię: «Lulu – Alice – Lolita – Lucia», dobrze oddającą uporczywie powtarzalny, nawrotowy charakter motywu *fille fatale*, choć przypominającą o czymś jeszcze: o brzmieniowym, materialnym wymiarze języka – o tym, co wydaje się jedynie naddatkiem wobec samej treści, a co stanowi żywioł drapieżnych dziewczynek, rozmiłowanych w czczych z pozoru grach *signifiants*. Powtarzająca się w owym szeregu głoska «l» przywodzi na myśl słodycz lodów i lizaków, a także okazuje się śpiewnym emblematem dziecięcych eksperymentów z aparatem mowy. Jest jednak jednocześnie najbardziej erotyczną spośród wszystkich głosek, dlatego zamazuje różnice między niewinną igraszką a wyrafinowaną grą seksualną” (P; 8-9). Do wyliczeń tych można więc dopisać Lilli i Lili, które nie tylko zachowują „słodkie l”, ale swoim zachowaniem wpisują się w powyższy krąg bohaterek. Interesująca wydaje się pochodność pseudonimów artystycznych, pod którymi występując performerki nowej burleski: „Słowa klucze można podzielić na kilka kategorii: imiona (zazwyczaj zawierają «zmysłową» głoskę «l», na przykład: Lily, Lulu, Lola, Juliette”. Zob. Agata Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Warszawa 2016, s. 282.

²⁰ Elizabeth Boa, *The Erotic Child in Early Modernism*, w: *Modernist Eroticism: European Literature After Sexology*, red. A. K. Shaffner, S. Weller, University of Kent 2012, p. 25.

– nie tylko ze względu na pokrewne brzmienie imion – odnaleźć powiązania w kreacji bohaterek – młodych, kuszących i tajemniczych.

Dochodzi tu więc do powiązania Barbie ze światem nimfetek, pozornie dość oczywistego, dotąd jednak utrudnionego z racji wulgarnie rozwiniętego ciała lalki i jej ostentacyjnie sztucznej powierzchowności. Posiadanie Barbie jest legalne. Posiadanie nimfетки – niekoniecznie. I choć wydaje się, że to sama nimfетка może posiadać Barbie, to przecież znajduje się ona w okresie stopniowego rezygnowania z zabawy lalkami. Nimfетка bawi się już kim innym. Jednocześnie Barbie zachowuje w sobie sporo z dziecięcego powabu – jest wręcz ostentacyjnie słodka, preferuje róż, występuje w dziecińczych filmach i jest ulubioną towarzyszką dziecięcych zabaw.

Za znamienny uważam fakt, że rok 1959 nie jest tylko datą pojawienia się na rynku lalki Barbie, ale również premiery skandalicznej, a do dziś najśłynniejszej powieści o nimfette i jej adoratorze – *Lolity* Vladimira Nabokova. Sam temat *filles fatales* jest zagadnieniem bardzo szerokim w kontekście powiązań z Barbie i Bild Lilli. Oczywiście, ich pokrewieństwa nie należą do najważniejszych tematów tej pracy, jednak zwrócenie na nie uwagi może dodatkowo dookreślić, rozszerzyć i choć częściowo wytłumaczyć tak silną pozycję Barbie nie tylko w kulturze masowej ostatniego wieku, ale także w twórczości artystycznej. W moich późniejszych analizach wątek *filles fatales* może się okazać także istotnym kontekstem dla dialektycznych powiązań lalki z jej odbiorcami – tymi młodszymi, jak i dorosłymi.

Lulu Wedekinda, jedna z najbardziej klasycznych nimfetek, była początkowo bohaterką dwóch głośnych dramatów – *Ducha ziemi* (1891, opublikowanego w złagodzonej wersji w 1895) i *Puszki Pandory* (1902), którego druku i sprzedaży szybko zakazano. Po latach – w 1913 roku – autor połączył obie części cyklu w *Lulu*, usuwając niektóre z ich istotnych epizodów. Po dziś dzień *Lulu* funkcjonuje w wielu wersjach. W 1937 roku odbyła się premiera jej operowej wersji, w której, z racji przedwczesnej śmierci kompozytora – Albana Berga – brakowało trzeciego aktu²¹. Właściwie więc każda z wersji tej opowieści jest w jakiś sposób kaleka,

²¹ Ostatnim polską realizacją sceniczną tekstu Wedekinda jest *Lulu* w reżyserii Michała Borczucha w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. W mającym premierę w 2007 roku spektaklu silnie wybrzmiewa przede wszystkim aspekt prób dostosowywania tytułowej bohaterki do fantazji kolejnych bohaterów (nie tylko męskich, w spektaklu pojawia się także zakochana w niej kobieta). Każda z prób nawiązania trwałej relacji z Lulu kończy się porażką. Rolę tytułową zagrała tutaj Marta Ojrzyńska, przez cały spektakl podkreślając nieprzystawalność i komizm oczekiwań kolejnych postaci względem niezmiennej Lulu. Swoistym rozszerzeniem spektaklu był projekt Zorki Wollny *Lulu*. W wideo performansie artystki Marta Ojrzyńska nadal wciela się w rolę Lulu. Wollny filmuje ją jednak w prywatnym mieszkaniu aktorki, bez innych postaci ze spektaklu, poszerzając tym samym namysł nad wcielaniem się w – nie tylko kulturowo rozumiane – rolę (K. Paprocka, *Kobiety portret wielokrotny*, „Teatr” nr 2 2010, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/99022,druk.html>). Warto również wspomnieć, jedynie kontekstowo, o dwóch innych utworach polskich twórców. Jedną z nich jest ceniona realizacja opery *Lulu*,

wybrakowana i niejako niegotowa – jak jej główna bohaterka – do przedwczesnej inicjacji. Lulu to kobieta-dziecko, dojrzewająca nastolatka. W dalszych wersjach opowieści bohaterka ujawnia się czytelnikom głównie w obecności kolejnych mężów, alfonsów i właścicieli, stając się przez to bardziej ich fetyszem, rzeczą, niż żywą osobą. Dla każdej z postaci historii Wedekinda Lulu jest kimś innym, zarazem nie zostaje w nich ukazana wyłącznie jako ofiara, ale także współtwórczyni zła. Jest w jej obecności – uwarunkowanej podejściem kolejnych męskich bohaterów – coś z zabawy. Każdy z nich dostosowuje Lulu do własnych potrzeb, modeluje ją sobie wedle własnych zachcianek.

Lulu posiada wiele cech, które można przypisać także Barbie. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, analizując Lulu, zauważa: „Tajemnicą pozostaje dla czytelnika pochodzenie bohaterki”; „Lulu ani trochę się nie starzeje” (P;32); jest „zachwycającym kuriozum”; to „stworzenie [...] nieświadome zła, jakie wyrządza”; „figura odstępstwa, pokusy, zmysłowego pożądania i zmysłowej ułudy”; „metafora «symulakryczności» oraz «bez-esencjalności»”; „Metamorfozy są żywiołem Lulu – właściwie nie istnieje poza nimi. Choć mężczyźni najbardziej interesuje jej ciało, nagość wydaje się tu kwestią drugorzędną. Dziewczynka objawia się, prezentuje samą siebie poprzez wyszukane stroje”; „Lulu przebiera się nieustannie”; „Zmiany strojów to w istocie, oprócz uwodzenia mężczyzn, jej kluczowa umiejętność (może zresztą właśnie ów niebywały talent do ciągłego przeobrażania się po części decyduje o jej zniewalającej mocy)”; jest opisywana jako „męska projekcja” (P;33); „Lulu także wkracza w męski świat jak niosąca nadzieję iluzja, jak wywrotowa siła, która podważa utrwalone hierarchie, a jednocześnie chroni przed upiorną wizją doskonałej stabilizacji” (P;47); jest nieruchoma, „wielokrotnie zostaje ukazana jako lalka czy marionetka”(!); „Lulu jest rzeczą pośród innych rzeczy” (P;56); „Lulu to zatem również system – system skonkretyzowany, «przebrany za rzecz», uobecniony w fetyszu, jakim jest dziewczęce ciało” (P;57); „Wedekind po raz kolejny sięga tutaj do wyobrażeń kulturowych końca wieku, zgodnie z którymi kobieta jest dopiero sobą jako istota martwa lub w najlepszym razie – śpiąca. Jej ciało upodobnione do przedmiotu, chłodnego i sztywnego manekina, staje się całkowicie bierne, receptywne w stopniu doskonałym” (P;60); w końcu „Przypomina trochę lalkę Barbie – w wymyślonej kiedyś przez firmę Mattel, obłędnej wersji z otwieraną jak szkatułka piersią” (P;70)²². Cechy łączące

której dokonał Krzysztof Warlikowski w brukselskim La Monnaie w roku 2012. Z kolei w 1980 roku we Francji dramat Wedekinda zekranizował Walerian Borowczyk.

²² Podobieństwa te można mnożyć dalej. Dla zachowania toku wywodu, przenoszę je jednak tutaj: „U progu XX wieku ambiwalentna wizja kobiety jako istoty niebezpiecznej, a zarazem bezbronnej, na wpół modliszki, na wpół nimfy, czerpie swoją moc ze szczególnego połączenia dwóch wizji kultury: o rozwiązłej, pozbawionej ludzkich uczuć kurtyzanie i niewinnym, silnie emocjonalnym dziecku” (P;49,51); „Równocześnie postępuje [...] proces

Lulu i lalkę Barbie składają się zarazem na esencję każdej z nich. Byłyby to: możliwość metamorfozy i zarazem pasywność obiektu oglądania, wieczna młodość, nieskończoność możliwości czy przywiązanie do sfery wizualnej przy jednoczesnej nierealności wpisanej w ich wygląd.

W oficjalnej opowieści Barbie nie pochodzi z konkretnego miejsca. Wiadomo jedynie, że na początku kariery była nastolatką mieszkającą w Willows w stanie Wisconsin, natomiast pod koniec lat 90. stała się nastolatką z Nowego Jorku. Nie wiadomo nic o jej narodzinach, ani o rodzicach (tak samo jest z Lulu; jeśli jednak, zgodnie z sugestią firmy Mattel, uznamy, że w przypadku Barbie rodzicami byli Handlerowie, dla Lulu będzie to Wedekind²³). Pierwszy model zabawki był bardzo blady, podobnie jak bohaterka Wedekinda, która „ma wyjątkowo bladą cerę”²⁴. Barbie wydaje się nie mieć świadomości ani swojej seksualności, ani wpływu, jaki jej zachowanie może mieć na bawiące się nią dzieci. Wychowuje kolejne pokolenia, choć nigdy nie jest to omawiane przez firmę Mattel²⁵. Jest „systemem przebrany za rzecz”, który działa tym silniej, im częściej zmieniają się jej przebrania. Mnogość wymienionych powiązań słynnej nimfетки z Barbie uzmysławia ambiwalencje wpisane w najsłynniejszą zabawkę ubiegłego wieku. To, co było oczywiste w momencie jej premiery – wątpliwości inwestorów i współautorów, co do przeznaczenia lalki z biustem dla małych dzieci – okazuje się w tym kontekście jeszcze bardziej złożone.

W celu poznania dalszych leksykalnych i znaczeniowych powiązań z kolejnymi wcieleniami istot pokrewnych Barbie, warto cofnąć się o kolejnych kilkanaście wieków. Wydaje się, że wpływ na wizerunki Lili i Lulu mogły mieć również konstytutywne dla kultury europejskiej teksty Biblii, a także greckiej oraz babilońsko-asyryjskiej mitologii. Za bardzo istotną w tym kontekście uznaję Lilith z Księgi Izajasza (Iz 43, 14) czy też w wersji hebrajskiej

infantylności kobiety, znajdując swój wyraz w przekonaniu, że kobieta to w zasadzie duże dziecko” (P;52); „Bohaterka ma przy tym pewną dodatkową zaletę: nie zachodzi w ciążę”; i wreszcie: „Bo choć Lulu w niektórych momentach jawi się jako suma innych przedmiotów, jako efekt oddziaływania kostiumów i masek, gładka powierzchnia bez substancji, sama także ma status przedmiotu – towaru, podarunku i fetysza”; „Bohaterka świetnie odnajduje się w świecie towarów, bo stanowi jego «znak firmowy»”; „wystawione na pokaz kobiece ciało – zwłaszcza ciało dojrzewającej dziewczynki – to emblemat kultury konsumpcyjnej, zogniskowanej wokół erotyki i estetyki produktu” (P;57).

²³ „Jej rodzicami byli Ruth i Elliot Handler, właściciele powstałej w 1945 roku firmy Mattel Creations”. Zob. <http://superbrands.pl/wp-content/uploads/2014/03/Barbie.pdf> [dostęp: 4.05.2015].

²⁴ Frank Wedekind, *Lulu. Tragedia monstrum*, przeł. M. Muskała, J. Margiński, Kraków 2007, s. 107.

²⁵ Oczywiście w sprzedaży pojawiały się modele, w których Barbie przejmowała rolę osoby nauczającej. Były to m.in. nauczycielka w szkole (sprzedawana z tablicą, małą ławeczką-uczennicą i ławeczką do nauki), nauczycielka baletu (w zestawie młodziutka uczennica i mnóstwo gadżetów – w tym specjalne drążki i kozły) czy chociażby nauczycielka gry w piłkę (w zestawie m.in.: dwie małe uczennice, kilka różnego rodzaju piłek, bramka, siatka, notatnik, naklejki).

Lilit, Lilith lub Lillith(!)²⁶ ze wczesnośredniowiecznego tekstu rabinackiego – *Alfabetu Ben Sira*. Jedno z najśłynniejszych przedstawień malarskich Lilith autorstwa Brytyjczyka Johna Colliera pochodzi zresztą z 1892 roku. Powstało więc zaledwie rok po premierze powieści Mendèsa i *Ducha ziemi* Wedekinda. Obok węży, oplatających ciało stojącej Lilith, uwagę zwraca tutaj także burza jej długich, gęstych, miodowych włosów.

Należy od razu wspomnieć, że istnieje bardzo wiele wersji mitu o Lilith i na dokładną analizę ich wszystkich nie ma tu miejsca. Przytoczę więc jedynie ustalenia, które w intrygujący sposób korespondują z głównym obiektem mojego namysłu²⁷. Imię Lilith pochodzi najprawdopodobniej od Lilitu – żeńskiego demona z mitologii babilońsko-asyryjskiej. Lilith była uważana za pierwszą żonę biblijnego Adama. Sądziła, że jest równa mężowi i odmawiała współżycia z nim. Ostatecznie uciekła od mężczyzny, udała się nad Morze Czerwone, gdzie miała oddawać się seksualnie demonom i płodzić z nimi potomstwo. Na wielu ikonografiach wąż, który skusił Ewę – drugą żonę Adama – posiada odpowiednio albo głowę, albo cały tułów Lilith. W przedstawieniu Colliera węże wydają się jej immanentnymi, tożsamymi z nią częściami.



5. John Collier, *Lilith*

Lilith przedstawiano także zamiennie z Lamią. Takie imię pojawia się w Wulgacie oraz w greckiej mitologii, gdzie Lamia była libijską królową związaną z Zeusem. Po porzuceniu jej przez Boga oraz porwaniu jej dzieci przez Herę, Lamia sama zaczęła uprowadzać obce dzieci i właśnie z tą praktyką jest przede wszystkim kojarzona. Lilith/Lamia miała również je mordować, co stwarza dość ironiczny kontekst dla silnego wpływu lalki Barbie na bawiące się nią dzieci. Zarazem, jak sądzę, warto w przypadku Lilith zasygnalizować również dwa

²⁶ Roman Zajac, *Kim była Lilith?*, Kościół.pl, <http://www.kosciol.pl/article.php/20040414214808845> [dostęp: 29.04.2015].

²⁷ Lilith pojawia się m.in. w ostatnim dramacie Sławomira Mrożka *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama* (2013). W jej wizerunku można wychwycić elementy pokrewne przedstawieniom Barbie i Lilli: kobieta ma „wspaniałe blond włosy”; ustawia samą siebie w opozycji do biblijnej Ewy, uznając, że „Ja istnieję jako odwieczny mit, który obejdzie się bez dzieci”; na zabawie karnawałowej Lilith pojawia się, podobnie zresztą do Ewy, w masce kota, co koresponduje z wyglądem lalek Bild Lilli (więcej o tym zagadnieniu za chwilę). Sztukę Mrożka wystawiono w 2013 roku w warszawskim Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana w reżyserii Jarosława Gajewskiego. Rolę Lilith zagrała Afrodyta Weselak, pod względem wizualnym bardzo podobna do kobiety przedstawionej na obrazie Colliera. Za: S. Mrozek, *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*, „Dialog”, nr 2 2013.

źródłosłowy jej imienia, gdyż wynikają z nich ciekawe dla rozważań o Barbie i *filles fatales* konsekwencje.

Imię Lilith może pochodzić od hebrajskiego słowa *lulti*, które oznacza „lubieżność”²⁸. Na inny, jeszcze ciekawszy, źródłosłów naprowadza fragment książki *Świat zabawy. Narodziny nowego wieku ludyicznego* Jamesa E. Combsa:

w filozofii indyjskiej uważa się, że świat zrodził się z ducha zabawy, z kosmicznej zabawy zwanej *lila*. Może to być nawet źródło imienia żeńskiej poprzedniczki Ewy, Lilith, która nauczyła Adama bawić się, tym samym włączając go w ludzki wyścig, *sansara*, niekończący się cykl ziemskiego życia²⁹.

Dodając do tego fakt, że na początku XX wieku Carl Gustav Jung właśnie z Lilith uczynił główną ekspresję animy u mężczyzny³⁰, wywoływane przez tę postać pole skojarzeniowe, umożliwia odmienne spojrzenie na ostatnie kilka dekad rozwoju świata zabawek. Umieszczenie odległej, ale wybranej niebezzasadnie, etymologii nazwy Bild Lilli pomiędzy lubieżnością a zabawą naprowadza na prymarne wytyczne, pomiędzy którymi ukształtowano wizerunek lalki dla dorosłych, a dalej – także samej Barbie. Wytyczne swego złożonego wizerunku zabawka zawdzięcza więc ekskluzywnym prostytutkom, nimfetkom, demonom i półboginiom. Poprzez z pozoru niewinną zabawę lalką Barbie wzorce te pomagają w nauczaniu „lubieżności”.

W tym momencie można powrócić do wieku XX i okresu krótkiej kariery zabawki magazynu Bild. Lilli pojawiła się w sprzedaży w barach, sklepach z tytoniem, z rzadka również w punktach z zabawkami już w 1955 roku. Wielu rodziców bez znajomości przywołanych przeze mnie kontekstów, otwarcie buntowało się przeciwko kupowaniu lalki swoim dzieciom. Niektóre z modeli można było również nabyć w innych krajach, między innymi w Stanach Zjednoczonych. Towarzyszyły im także miniaturowe wersje „Bild-Zeitung”. Nie były to jedyne dodatki do Lilli. Widząc potencjał w lalce, niemieckie firmy produkujące zabawki zaczęły tworzyć i sprzedawać



6. Bild Lilli

²⁸ James R. Lewis, *The Dream Encyclopedia*, Visible Ink Press 2010, p. 136-137

²⁹ James E. Combs, *Świat zabawy. Narodziny nowego wieku ludyicznego*, przeł. O. Kaczmarek, Warszawa 2011, s. 200.

³⁰ Uczeń Junga – Zygmun Hurwitz – był autorem monografii na temat Lilith. Zob. Siegmunt Hurwitz, *The First Eve: Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*, Daimon 2012.

domki i ich wyposażenie, zapowiadając to, co za niedługi czas miało stać się tak istotną częścią świata Barbie³¹.

Handler błyskawicznie zakupiła prawo do Lilli i po dokonaniu odpowiednich zmian – przede wszystkim w talii i biuście – zaczęła sprzedawać pod nowym imieniem amerykańskiemu odbiorcy³². Jej „nieczysta” przeszłość odeszła w zapomnienie, nie wydostając się na światło dzienne przy promocji w Stanach³³. Lalka po odrealniających a zarazem dodatkowo seksualizujących zabiegach mogła nareszcie trafić do rąk małych dziewcząt. Mattel wykupił wszelkie prawa do Lilli w 1964 roku³⁴. Wtedy też zaprzestano jej produkcji.

Rzeczywista i nieoficjalna historia Barbie przypomina więc opowieści o wstydlivej przeszłości osoby, która zmienia miejsce zamieszkania, robi sobie operacje plastyczne i jako gwiazda o nowej tożsamości medialnej osiąga olbrzymi sukces. Pierwsza wersja Barbie jest w końcu niebywale podobna do Bild Lilli. Obie mają podłużną twarz; cienkie, osadzone wysoko, delikatnie mażnięte łuki brwi; cienie na szerokiej przestrzeni powiek; czarne obwódki oczu, bardziej przypominające oczy kota niż człowieka, rzucające wyzywające, skierowane w bok spojrzenie³⁵; cieniutki nos, pomalowane na czerwono usta. Istnieją



7. Pierwszy model Barbie

³¹ O Lilli powstał nawet film fabularny, również niejako zapowiadając przyszłe praktyki inscenizacyjne związane ze światem zabawek Mattel. *Lilli — ein Mädchen aus der Großstadt* (Lilli – dziewczyna z wielkiego miasta) w reżyserii Hermanna Leitnera miała premierę w 1958 roku.

³² Mniej oficjalna historia powstania Barbie naprowadza na postać Johna Ryana, którego żony, w tym aktorka Zsa Zsa Gabor, opowiadały po latach o orgiach organizowanych przez mężczyznę w biurach Mattel. Firma zatrudniła Ryana między innymi po to, by tworzył jak najlepsze materiały, z których następnie powstawały zabawki. Mężczyzna uchodził za osobę uzależnioną od seksu, a co istotne – gustował przede wszystkim w prostytutkach ucharakteryzowanych na dziewczynki, przypominające wyglądem lalki Barbie. Według Oppenheimera skłonności Ryana miały duży wpływ na projekty tworzonych przez niego zabawek. Więcej o tej historii i innych, niechlubnych działaniach firmy Mattel m.in. w: Jerry Oppenheimer, *Toy Monster: The Big, Bad World of Mattel*, Wiley 2010; David Gordon, *Man who created Barbie and Ken dolls was „kinky swinger with manic need sexual gratification”*, „Dailymail”, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1109882/Man-created-Barbie-Ken-dolls-kinky-swingermanic-need-sexual-gratification.html> [dostęp: 27.04.2015].

³³ Ruth Handler miała wówczas nie wiedzieć o niechlubnej przeszłości Lilli.

³⁴ Więcej informacji o Lilli można znaleźć m.in. w: M.G. Lord, *Forever Barbie: The Unauthorized Biography of a Real Doll*, Avon Books 1995.

³⁵ Silnie oddziałuje tutaj rodowód lalki: „Modernistyczne imaginariusz roi się od kobiet-kotów, kobiet-tygrysów, sfinksów oraz chimery. Kobiece twarze niepokojąco upodabniają się tutaj do zwierzęcych pysków [...]. W 1893 roku włoski profesor medycyny i psychiatrii sądowej Cesare Lombroso popełnia we współpracy z historykiem Guglielmio Ferrero dzieło *Kobieta jako zbrodniarka i prostytutka*, jedno z pierwszych w historii opracowań kryminologicznych, zresztą już po dwóch latach przetłumaczone na język polski. Autorzy owej pracy twierdzą, że dopuszczające się przestępstw niewiasty obdarzone są pewnymi szczególnymi cechami fizjonomii: mają na przykład kocie oczy, duże kły, rozrośniętą szczękę oraz dzikie spojrzenie” (P; 45-46).

również zasadnicze różnice – Bild Lilli była sprzedawana z podstawkami, które umożliwiały jej stanie w pionie bez jakichkolwiek podpórek. Sugerowało to więc dekoracyjną funkcję lalki. Tymczasem wydaje się, że jednym z najistotniejszych składników sukcesu Barbie było połączenie estetyki „dorosłej” lalki, która miała być przeznaczona do oglądania, oraz funkcji lalki „niemowlęcej” – służącej do zabawy.

To, co modele Barbie i Lilli różni najbardziej, to rumieńce na policzkach. Podczas gdy u Bild Lilli są zaakcentowane na tyle silnie, że mogą kojarzyć się nawet z siniakami, tak Barbie jest ich w ogóle pozbawiona (a wielu modelach jest wręcz ostentacyjnie blada). Nic dziwnego, przecież, w odróżnieniu od Lilli, nie ma się czego wstydzić.

Barbara Millicent Roberts – wieczna młodość, wieczna reklama

Po raz pierwszy oficjalnie Barbie, czy też Barbara Millicent Roberts, pojawiła się na targach American International Toy Fair 9 marca 1959 roku. Ubrana była w jednoczęściowy strój plażowy w biało-czarne paski. Jej wymiary wynosiły wówczas: 36-20-32. Przy odpowiednim przeniesieniu tej proporcji na warunki rzeczywiste, Barbie posiadałaby więc biust dorosłej kobiety, talię dziecka i biodra nastolatki. Byłaby więc, i jest do dziś, postacią niemożliwą – kobieta o takim ciele nie tylko miałaby mnóstwo problemów zdrowotnych, ale nie mogłaby utrzymać się na swoim kręgosłupie. Żadna dziewczyna nie może wyglądać jak ona; mimo to zdarzają się wyjątki



8. Barbie firmy Mattel i Barbie Nicolaya Lamma

aspirujące do tego, by jak najbardziej upodobnić się do lalki – są to „żywe Barbie”: Valeria Lukyanova, Alina Kovalevskaya czy też fotografka Cindy Jackson³⁶. W latach 90. modele lalek

³⁶ W ostatnich latach da się zauważyć szczególnie ożywiony ruch „żywych Barbie”. Większość z nich promuje się na portalach społecznościowych (Facebook, Instagram, Youtube, Twitter) i nie jest w żaden sposób związana z firmą Mattel. Co istotne, sporo z nich pochodzi z różnych części Europy. Wspomniane wyżej Lukyanova i Kovalevskaya mieszkają na Ukrainie. Mimo że Lukyanova początkowo twierdziła, że nigdy nie przeszła ani jednej operacji plastycznej, ostatecznie okazało się, że miała ich co najmniej trzynaście. Między innymi wycięto jej kilka żeber. Cindy Jackson przeszła dziewiętnaście operacji. Justin Jedlica – jeden z „żywych Kenów” – twierdzi, że ma ich na koncie ponad sto czterdzieści. Zakres operacji rozpoczyna się od delikatnych wypełnień twarzy botoksem, kwasem hialuronowym, czy kolagenem, a kończy między innymi na usuwaniu żeber. Co istotne w kontekście powyższych ustaleń, Żywe Barbie zazwyczaj uznaje się za przypadki skrajne, propagujące nienaturalne formy cielesności, godne krytyki i wyśmiania, co zyskuje najpełniejszy wyraz w uwłaczających im komentarzach w sieci internetowej.

były tak chude, że wydawało się, że pozbawiono je większości żeber. Protesty organizacji walczących z anoreksją spowodowały, że już w kolejnej dekadzie Barbie przybyło kilka milimetrów w talii. Temat radykalnej dysproporcji pomiędzy rzeczywistymi wymiarami kobiet a lalek firmy Mattel wykorzystywali w swoich pracach artyści, spośród których jeden z najbardziej spektakularnych efektów osiągnął Nicolay Lamm³⁷. Artysta nie tylko stanął w opozycji do praktyk Mattel, ale niejako wyprzedził działania firmy, która w ostatnich latach podkreśla różnorodność przedstawień Barbie. Od 1959 roku wymiary klasycznej wersji lalki, choć nieznacznie, uległy zmianie.

Opowieść firmy Mattel³⁸ nie jest linearna. Dlatego od 1959 roku, pomimo kolejnych wydarzeń w jej oficjalnej biografii, Barbie wciąż uznawana jest za nastolatkę. Nie istnieją jakiegokolwiek zapowiedzi, aby miało to ulec zmianie. Wymiary Barbie są o tyle ważne, że właśnie swoim ciałem sygnalizuje ona kręgi odbiorców, dla których jest przeznaczona. Starość w świecie Mattel właściwie nie istnieje, choć można znaleźć od tego wyjątki w pojedynczych modelach i filmach³⁹. Co również istotne, Barbie jest pozbawiona także dzieciństwa, a więc okresu kształtowania się jej idealnych wymiarów. W 1959 roku „urodziła się” jako nastolatka, zajmując miejsce, które przez kilkadziesiąt lat okupowały lalki wizualnie odpowiadające wiekowi ich użytkowniczek – niemowlęciu lub dziecięcemu⁴⁰. Nawet porzucenie Barbie,

³⁷ Nicolay Lamm przekonstruował wymiary Barbie na takie, które byłyby rzeczywistymi wymiarami przeciętnej nastolatki, gdyby ta miała zostać pomniejszona do rozmiarów Barbie. Artysta stworzył lalkę, a następnie ustawił obok „oryginału” i wspólnie je fotografował. Dzięki crowdfundingowi Lamm stworzył również lalkę Lammily, która doczekała się swojej własnej strony, gadżetów i którą można zakupić pod adresem <http://lammily.com>. Lalka ma ciemne włosy, wymiary bardzo zbliżone do „rzeczywistych” i często jest fotografowana w sportowym dresie i w towarzystwie książek. Jak twierdzi Lamm: „I want Lammily’s accessories to be reflective of real life in miniature form. I envision her reading books that inform and playing instruments that educate on the sounds and intricacies of music. I see her constructing her own home, cultivating her own garden while learning about the wonders of plants and vegetables and eating these nourishing and healthy foods. All of these aspects are authentic, and can be complimented with an online world where children can explore these realities in depth”. Więcej na stronie <http://nicolaylamm.com> [dostęp: 30.04.2015].

³⁸ Nazwa firmy jest zbitką członów imion dwóch męskich założycieli – Elliota Handlera i Harolda „Matta” Matsona.

³⁹ Jak przytacza Mary F. Rogers (BJIK;191) w 1978 roku Mattel wprowadził na rynek model o nazwie Babcia Heart. Można było go zakupić osobno lub w zestawie Dziadkowie Heart. Babcia nie różniła się jednak zbyt od standardowej wersji Barbie, prócz tego, że miała włosy delikatnie przyprószone siwizną lub o odcieniu nieco bardziej miodowym niż kanoniczne fryzury Barbie. Poza tym jej ubranie było mniej kuse i bardziej koronkowe. Twarz i figura babci Heart w porównaniu do Barbie pozostawały niezmiennie gładkie i jędrne. Z kolei w filmowych reinterpretacjach baśni, w których występuje Barbie, z rzadka pojawiają osoby starsze. W kontekście specyfiki pojawiania się Barbie w filmach, należy ich obecność traktować jako role, w które wcielają się kanoniczne wersje lalki Barbie. Zabieg ten sugeruje już część tytułów filmów: *Barbie jako Roszpunka* (2002), *Barbie jako Księżniczka i Żebraczka* (2004), *Barbie jako Księżniczka Wyspy* (2007), *Barbie w Dziadku Do Orzechów* (2001), *Barbie w Wigilijnej Opowieści* (2008).

⁴⁰ „Po raz pierwszy lalki trafiły na rynek w czasach renesansu. W połowie XV wieku «urocze i pięknie odziane» lalki sprzedawano na straganach nieopodal Pałacu Sprawiedliwości w Paryżu. W następnym stuleciu Paryż stał się centrum wytwarzania strojów dla lalek. Należy jednak pamiętać, że poprzedniczki Barbie nie przedstawiały dzieci ani nastolatek (te kategorie społeczne jeszcze się nie pojawiły), lecz dorosłe kobiety. Aż do XIX wieku lalki były wyobrażeniami kobiet, przeważnie kobiet z klas wyższych, ucieleśniających dobrobyt, modę i rozrywkę.

„wyrośnięcie z niej” i przepracowanie tego pożegnania nie jest do końca możliwe, gdyż jest ona permanentnie obecna, jeśli nie w dziecięcych pokojach, to w mediach.

Feministyczna teoretyczka filmowa Claire Johnston twierdziła, że „w mediach kobiety doświadczyły najgłębszej sprzeczności swej sytuacji”⁴¹. Były one uwielbiane, pożądane, podziwiane, a zarazem niemal niezauważalnie uprzedmiotowiane. Badaczka uważała, że potrzebna jest nowa strategia „pojmwania filmów jako narzędzia politycznego i filmu jako rozrywki”. Słynny, opublikowany w 1975 roku, esej Laury Mulvey – *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* – był reakcją na tak sformułowany postulat. Mulvey pisała, że „starcie pomiędzy feminizmem a kinem jest częścią szerszego frontu jego potyczek z kulturą patriarchalną”⁴².

W trakcie seansu kinowego widz ma do czynienia z trzema spojrzeniami: postaci w diegezie filmowej, kamery oraz z własnym. Mulvey zależało, aby spojrzenie widza odseparować od spojrzenia kamery, a przynajmniej uświadomić mu, jak kamera patrzy na przedstawione postaci. Kobiety, szczególnie w okresie złotej ery kina hollywoodzkiego, były zazwyczaj przedstawiane jako postaci pasywne i uprzedmiotowione, czy, jak to ujmowała badaczka, przedmioty-do-oglądania (ang. *to-be-looked-at-ness*). *Dooglądalność* kobiety – częste zbliżenia na jej twarz; używanie mglistych filtrów; występy muzyczne, w których tańczyły, śpiewały i/lub się rozbierały; częste zmiany strojów; przedstawianie ich przede wszystkim w warunkach domowych, gdzie czekały na swoich partnerów – opóźniała narrację, podczas gdy mężczyzna posuwał całą akcję naprzód. Formę filmową, w której kobieta była nosicielką, a nie twórczynią znaczeń, strukturyzowała przede wszystkim nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego i warunki ciemnej sali filmowej, gdzie każdy mógł w skopofilskim akcie „zdobyć” gwiazdę błyszczącą na ekranie. Kino było doskonałym miejscem dla produkowania ideałów oglądającego je „ja”.

Choć obecnie perspektywa przyjęta przez Mulvey może wydawać się zbyt jednostronna i nie uwzględniać dynamicznego, płynnego i rozproszonego charakteru władzy, sądzę, że wpływ na konkretny wygląd pierwszych lalek Barbie mógł mieć między innymi tak

Lalki w formie niemowląt pojawiły się po raz pierwszy w 1855 roku na Wystawie Światowej w Paryżu. «Od tego czasu – pisał Max Von Böhn w 1966 roku – niemal całkowicie wyparły one lalki będące przedstawieniami kobiet» (BJIK; 47-48). Philippe Ariès pisze z kolei o dwuznaczności „dorosłych” lalek, które od XVI do początku XIX wieku służyły zamożnym kobietom jako manekiny. Zarazem pozostawały także tradycyjnymi prezentami dla dzieci. Zob. P. Ariès, *Historia dzieciństwa*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1995, s. 76.

⁴¹ Claire Johnston, *Introduction*, w: eadem, *Screen Pamphlet 2*, London 1973, s. 2, za: Kamila Kuc, Lara Thomson, *Wprowadzenie*, w: Laura Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Kraków 2010, s. 9.

⁴² L. Mulvey, *Kino. Feminizm. Awangarda*, w: *ibid.*, s. 60.

sprofilowany schemat projekcji filmowej. Z samym kinem Barbie miała więcej do czynienia dopiero w późniejszym okresie, jednak już w międzyczasie lalka wtapiała się w rzeczywistość za pomocą innego medium wizualnego.

Pojawienie się Barbie pod koniec szóstej dekady ubiegłego wieku na targach zabawek nie wiązało się z automatycznym sukcesem. Stało się tak dopiero, gdy firma Mattel zdecydowała się na ważny krok – zaprezentowanie Barbie w reklamie telewizyjnej. To dzięki niej w pierwszym roku Handlerowie sprzedali około 351 tys. lalek po trzy dolary każda. Barbie natrafiła więc na niezwykle dogodny dla siebie okres – „srebrnych lat Hollywoodu” – w którym odkryto, że telewizja, a w niej reklama⁴³, stały się idealnymi mediami dla sprzedaży produktów. Nagromadzenie reklam firmy Mattel, szczególnie w porannych pasmach dla dzieci – a więc odbiorców bez kapitału – było od tej pory stałą i celną strategią przekonywania dorosłych konsumentów do ciągłego gromadzenia coraz atrakcyjniejszych zabawek. Można to również uznać za jedno z pierwszych sukcesów założeń koncepcji marketingowych, które skryształizowały się właśnie w połowie lat 50. XX wieku.

Szacuje się, że sprzedaż oficjalnych lalek firmy Mattel na całym świecie już w pierwszej dekadzie XXI wieku przekroczyła miliard egzemplarzy. Aktualnie dostępne są w około stu pięćdziesięciu krajach. Roczne obroty firmy Mattel ze sprzedaży różnego rodzaju zabawek to około 3,5 miliarda dolarów. Osobną kwestią są dodatki, z których wpływy powiększyłyby sumę kilkakrotnie. Z kolei nieskończona ilość tańszych wobec oryginałów podróbek, a do tego wszelkie filmy, gry, książki, gadżety z wizerunkami Barbie i jej przyjaciół sugerują zawrotne, niemożliwe do policzenia, kwoty.

W pierwszej telewizyjnej reklamie Barbie, po emisji której zauważalnie podwyższyła się sprzedaż zabawki, można usłyszeć tekst piosenki: “Barbie, you’re beautiful. You make me feel my Barbie Doll is really real. Barbie’s small and so petite. Her clothes and figure look so neat. Her dancing outfits ring some bells. At parties she will cast a spell. Purses, hats and gloves galore and all the gadgets gals adore”. Gdy na ekranie pojawia się Barbie w sukni ślubnej, prezentowana w kilku



9. Kadr z pierwszej reklamy Barbie

⁴³ Barbie pojawiła się w telewizji w okresie, w którym w reklamie zaczęto odchodzić od praktyki *hard sell* (wyraźnie wyartykułowanego i precyzyjnie uargumentowanego namówienia na zakup produktu) na rzecz *lifestyle advertising* (przekaz, który odwoływał się do tęsknoty odbiorców za danym stylem życia). Zob. M. Lisowska-Magdziarz, *Z historii reklamy telewizyjnej*, „Aida i Media” nr 10 1997, s. 32. Cała późniejsza strategia promocji Barbie wiązała się z drugim typem przekazu.

różnych planach, wówczas wybrzmiewa dalsza część tekstu: „Someday, I’m going to be exactly like you. Till then I know just what I’ll do... Barbie, beautiful Barbie. I’ll make believe that I am you”. Zatem już w pierwszej telewizyjnej prezentacji produktu zostaje podkreślone, że zjawisko o nazwie Barbie to nie tylko sama lalka, ale wszelkie gadżety, które można do niej dokupić. Zarazem sugeruje się tu dwie ścieżki, którymi mogą podążyć dziewczęta decydujące się na zabawę lalką: drogę do wystawnego ślubu, który „pewnego dnia” je czeka, a skoro je, to i samą Barbie; oraz proroczą wizję, w której dziewczynka przyszłości będzie dokładnie taka sama jak jej lalka⁴⁴.

Wyraźnym efektem tej zapowiedzi była reklama z 1970 roku. Po spadku sprzedaży Barbie pod koniec siódmej dekady XX wieku, Mattel wprowadził nowy model *Living Barbie*, który różnił się od poprzednich możliwością wyginania kończyn. W reklamie tego modelu bardzo krótkie ujęcia Barbie zostały dynamicznie zmontowane na przemian z przebitkami dziewczynki w parku. Bohaterka reklamy biega, skacze na skakance, robi fikołki i dużo się śmieje. Jako że ubrana i uczesana jest niemal identycznie jak przedstawiany model, wydaje się, że Barbie jest żywa nie mniej niż sama dziewczynka i nie ma między nimi żadnej różnicy. Zostaje to wypowiedziane dosłownie pod koniec reklamy, gdy uradowana bohaterka krzyczy: „Wow! She’s real like me!”⁴⁵. Od ukazania się w telewizji tej reklamy, chwyt marketingowy firmy Mattel bardzo często bazował na próbie zestawienia dziewczynek i Barbie, aby wydawały się one swoimi kontynuacjami albo wręcz sobowtórami.

Od samego początku z Barbie związana jest opowieść, którą określiłbym jako ciągłą praktykę ożywiania przedmiotu, będącego zarazem efektem spojrzenia kultury patriarchalnej. Czytając co jakiś czas o Barbie, nie da się rozpatrywać jej wyłącznie jako kawałka plastiku.



10,11. Reklama Barbie z lat 70.

⁴⁴ Reklamę można obejrzeć pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=9hhjjhYGQtY> [dostęp: 2.05.2015].

⁴⁵ Reklamę można obejrzeć pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=WfIZT24CSOI> [dostęp: 9.10.2015].

Jest wszechstronnie opisana i żyje w bardzo rozbudowanej rzeczywistości. O ile przekazujące te opowieści seriale animowane, gazety dla pasjonatów, książki i gry pojawiały się dopiero w kolejnych dekadach, o tyle już pierwsze reklamy opowiadały historie, wedle których Barbie nie była zwyczajną zabawką, ale posiadała swoje konkretne życie ze stałymi wartościami, pasjami i przede wszystkim innymi osobami-zabawkami, którym firma Mattel także pisała odpowiednie, choćby najkrótsze, biografie.

Najistotniejszą postacią w tym uniwersum, obok Barbie, jest Ken, który również zrobił sporą, choć nie aż tak zawrotną jak jego dziewczyna, karierę. Barbie ma także siostry: Skipper (debiut w 1964 roku), Stacie (1990) i Chelsea (2010). Od 1963 roku ma przyjaciółkę Midge, która w roku 1991 wzięła ślub z Alanem, przyjacielem Kena. Barbie wcieliła się wtedy w rolę druhny. Sama jednak nigdy nie doczekała się swojego oficjalnego ślubu, jak i potomstwa⁴⁶, co z kolei w roku 2002 spotkało Midge. Model lalki umożliwiający wyjęcie z brzucha noworodka spowodował spore kontrowersje. Być może to „dorosłe” narodziny samej Barbie w 1959 roku wyparły wydarzenia tego typu ze świata zabawek Mattel⁴⁷.

W intrygujący sposób wykorzystał ten wątek Adam Kaczanowski, który w swej poetyckiej i fotograficznej twórczości regularnie wykorzystuje zabawki do wypowiedzi o dużo szerszym – egzystencjalnym, społecznym – kontekście. Poeta właśnie w niemożności posiadania dzieci odnalazł zaprzeczenie nieskończonych możliwości Barbie. Co ciekawe, fakt ten uczynił także nośną figurą porównawczą, przenosząc go na poczucie bezradności męskiego, tytułowego bohatera swego utworu – Benona Klawitera: „Jestem bezradny. Bezsilny/ jak lalka barbie, która chciałaby zajść w ciążę z kenem./ Wszystkie małe lalki są adoptowane”⁴⁸. W innym wierszu z kolei wykorzystał je do zwerbalizowania swej twórczej blokady: „bezsilność lalki barbie, która/ chciałaby zajść w ciążę z kenem./ Wszystkie małe lalki są adoptowane./ Co po śmierci: Niebyt,/ Piekło czy Reinkarnacja?/ Jestem lalką barbie, która/ pisze wiersze”⁴⁹. Porównanie to – jedno z wielu padających w tym wierszu – umożliwia poecie końcową konstatację: „Jestem lalką barbie/ i nie mam się czego wstydzić”⁵⁰. Skojarzenie Kaczanowskiego jest o tyle istotne, że z reguły Barbie w utworach artystycznych występuje

⁴⁶ Jak pisałem wcześniej, lalce konsekwentnie odmawia się możliwości stania się dorosłą, w związku z czym nie może wziąć ślubu ani mieć dzieci.

⁴⁷ Mimo że jednymi z modeli, które odniosły największy sukces, były panny młode, Barbie nigdy w oficjalnej narracji nie wzięła ślubu, ani nie zdecydowała się na macierzyństwo. Było to powiązane zresztą z przekonaniem Ruth Handler, która na spostrzeżenia tego typu odpowiadała: „Kobiety mają prawo poświęcać się macierzyństwu, ale określenie «matka» nie powinno być jedynym, które je charakteryzuje”.

⁴⁸ A. Kaczanowski, *Benon Klawitter (cz. 2)*, t. *Życie przed śmiercią* (1998), w: idem, *Happy end (1994-2013)*, Poznań 2014, s. 61.

⁴⁹ A. Kaczanowski, *Wszyscy mają gorsze dni*, t. *Życie przed śmiercią* (1998), w: ibid., s. 70.

⁵⁰ Ibid.

jako figura obdarzona zbyt wieloma umiejętnościami i zbyt niemożliwa, przytłaczająca swymi właściwościami postaci, do których odsyła lub z którymi się ją zestawia. Tym samym z reguły znosi możliwość identyfikacji⁵¹.

Coraz bardziej rozszerzające się z roku na rok uniwersum Barbie jest obecnie wielką rodziną, z której nikt, poza jej twórcami⁵², nie umiera. To kraina, w której czas szczęśliwie się zatrzymał i jedynie kolejne sygnały ze świata rzeczywistego – gadżety, modne narracje – są w stanie go aktualizować. To świat wielkiego święta i permanentnych zakupów, niejako autotematycznie odnoszących konsumentów do praktyk firmy Mattel⁵³. Jeśli ktoś z tego świata znika, to tylko po to, by po pewnym czasie powrócić jeszcze młodszym i atrakcyjniejszym⁵⁴.

Barbie symuluje rzeczywiste istnienie, wchodząc w interakcje ze światem. Zachowuje się jak młode dziewczyny; ma zainteresowania, przyjaciół, określony wygląd, który jest hybrydyczną wersją obowiązującego kanonu. Skoro więc dochodzi do utożsamienia, w ramach którego dziewczyny z przekonaniem mogą krzyknąć na jej widok, jak w reklamie z początku lat 70. – „Wow! She’s real like me!” – to również same mogą czerpać wzory z ich własnego sobowtóra⁵⁵: dążyć do osiągnięcia konkretnego typu urody, podzielać jej poglądy, dobierać sobie podobnych przyjaciół, otaczać się gadżetami.

Uzależnienie sukcesu Barbie od norm medialnych spowodowało także reakcje hybrydyczne w rodzaju „wychodzącej z telewizora” Barbie, która zdaje się przekonywać

⁵¹ Barbie pojawia się także w innych utworach Kaczanowskiego. W jednym z nich córki kolegi taksówkarza rysują w zeszycie szkielet Barbie po tym, jak zobaczyły martwe karpie w wannie (*Mała dziewczynka*), w innym dziewczynki biegają z tornistrami z Barbie (*Post-ramadan*), w kolejnym dwie Barbie (jedna czarna, druga biała), towarzyszą dziewczynce, która konfrontuje się z zakłócającym jej codzienność, a nieoszczędzającym także samych lalek, diabłem (*Diabeł gra w kości*). W kolejnym utworze chłopak pulchnej ekspedientki obrażonej przez jednego z klientów w akcie zemsty zmusza go do zjedzenia lalki Barbie bez głowy (*Kto zaspokoï nasz głód*). Z kolei w dramacie *Kości pod pieczeń Baby Boom*, rozpisany „na podstawie zapisu partii szachów pomiędzy Garrim Kasparowem a komputerem Deep Junior” Barbie zostaje zestawiona z brytyjską lalką Sindy. Za: Ibid.

⁵² Ruth Handler zmarła w roku 2002, Elliott dziewięć lat później. O ich kłopotach związanych z pozostałymi zarządcami Mattel, tak zwaną „Klątwą Barbie”, więcej w: Geoffrey Wansell, *The curse of Barbie: How the world’s most famous toy destroyed the sordid lives of her two creators*, „DailyMail”, <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1160823/The-curse-Barbie-How-worlds-famous-toy-destroyed-sordid-lives-creators.html> [dostęp: 28.04.2015].

⁵³ Po wejściu na oficjalną stronę firmy Mattel pierwszym przyciskiem, jaki wyświetla się odwiedzającemu, jest ten zawierający komunikat „Shop Now”. Pierwszą linią zabawek, jakie pojawiają się na stronie, są Barbie. Zob. <http://mattel.com> [dostęp: 3.05.2015].

⁵⁴ Taka sytuacja spotkała Kena. Gdy w 2002 roku Mattel poinformował świat o jego rozstaniu z Barbie, Ken zniknął, a jego miejsce w 2004 roku zajął australijski surfer – Blain. Przygoda Barbie nie potrwała jednak długo. Ken powrócił dwa lata później, a jego twarz wydawała się jeszcze młodsza i jaśniejsza niż przez zniknięciem.

⁵⁵ Pokrewieństwo człowieka z lalką ujawnia się nie tylko poprzez wygląd, ale także poprzez skład chemiczny ludzkiego organizmu, zawierającego około stu syntetycznych związków chemicznych, których nie było w nim przed 50. laty. Jest to związane między innymi z obecnością toksycznych związków chemicznych, zawartych nie tylko w schemizowanym środowisku, ale i w plastiku, z którego wykonywana jest Barbie. Więcej w: Ewa Charkiewicz, *Niebo dla lalki Barbie*, „OŚKA”, nr 3 2000, s. 71. Także: http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/articles.php?article_id=40 [dostęp: 3.05.2015].

swoich widzów: „Będę taka, jaką chcesz mnie widzieć”. Moda na operacje plastyczne, przybliżające ludzi do kanonu urody, w którego tworzeniu maczała swoje plastikowe palce także Barbie, jest dzisiaj powszechniejsza niż kiedykolwiek. W zdecydowanej większości nie przybiera ona tak radykalnych kształtów jak w wypadku Lukyanovey czy Jackson, ale staje się za



12. *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987)

to coraz bardziej widoczną, „bezpieczną” normą, wedle której dobrze jest w pewnym wieku poprawić drobne niedoskonałości. Od momentu pojawienia się na rynku Barbie w stronę Mattel konsekwentnie kierowana jest krytyka zbytnej seksualizacji zabawek dla dzieci oraz konstruowania ich hiperrealnych kształtów, które pomimo zabiegów antropomorfizujących, pozostają niemożliwe do osiągnięcia przez konsumentki. Lalkę uznawano również za jedną z winnych wzmożonego występowania przypadków anoreksji, od lat uchodzącej za niezwalczony problem wśród kobiet i dojrzewających nastolatek⁵⁶. Co ciekawe, choroba ta, prócz drastycznej utraty wagi, pod wieloma względami wydaje się od Barbie odległa – kobieta chora na anoreksję nie mogłaby na przykład mieć tak jędrnych piersi jak lalka. Wydaje się więc, że Barbie funkcjonuje przede wszystkim jako marzenie sporej części odchudzających się kobiet (oraz niekiedy mężczyzn), by być jak najszczuplejszą przy wyraźnym zachowaniu somatycznych wyznaczników płciowości. Rozpowszechnianie fabularnego filmu poruszającego ową kwestię w sposób krytyczny – *Superstar: The Karen Carpenter Story* w reżyserii Todda Haynesa – jest do dziś oficjalnie zakazane po interwencjach firmy Mattel⁵⁷.

Dziś wygląd Barbie w zależności od preferencji ujmuje się jako idealizację, hiperbolizację lub wynaturzenie wizerunku przeciętnej młodej kobiety. Barbie posiada nieproporcjonalnie wąską talię, sporą głowę, duże niebieskie oczy, długie blond włosy,

⁵⁶ Oskarżenia te można uznać za zasadne szczególnie jeśli przyjrzeć się zestawowi *Slumber Party*. W jego skład wchodziła koszula nocna, waga wskazująca 50 kilogramów oraz miniaturowy poradnik dla Barbie *Jak stracić na wadze*, który na tyle okładki zawierał prostą odpowiedź: „Nie jedz!”.

⁵⁷ Film opowiada historię wokalistki słynnego w latach 70. zespołu The Carpenters – Karen Carpenter – która zmarła w wyniku powikłań po wieloletniej anoreksji. Połączone zostają w nim elementy tradycyjnie pojmowanej fabuły wraz ze stylizacją na dokument interwencyjny, dokument muzyczny i animację. Głównymi postaciami są lalki Barbie dubbingowane przez aktorów. Wykorzystanie ich w filmie wyraża z jednej strony pragnienie głównej bohaterki – dążenie do uzyskania idealnych wymiarów – a zarazem i jej ślepe dążenie za celem, gdyż ciało, którego tak bardzo pragnie, już ma. Między innymi przez to właśnie odczuwa się całkowitą umowność i sztuczność świata przedstawionego, do którego Karen nie potrafiła się dopasować. Do tego dochodzą wymowne zbitki montażowe – utwory The Carpenters są podkładem dla ujęć wagi, jedzenia, dyrygenta oraz plansz z informacjami o anoreksji. Istotne są również: dość tendencyjne zarysowanie przebiegu wydarzeń fabularnych; sposób filmowania i dubbing. Treść i forma realizacji są stylizowane na przejawskrawioną i sztuczną inscenizację oper mydlanych i reklam.

dostosowane do butów na obcasie stopy, obfity, a zarazem jędrny biust, długie, szczupłe nogi, nienaganna, gładką cerę, permanentny uśmiech. Jej smukłe ciało staje się emanacją pragnień społecznych, które w dużej mierze są zapośredniczone przez męskie spojrzenie. Z racji powszechności tej praktyki w kolejnej projekcji zwrotnej wpływa ono na preferencje kobiet dotyczące ich własnego wyglądu. Użytkowniczką, zauroczone atrakcyjną idolką z plastiku, wpisują się w proces naśladowczy, mniej lub bardziej upodabniając się do lalek.

Barbie wydaje się więc końcowym, może najbardziej groteskowym, ogniwem łańcucha kulturowego uprzedmiotowania kobiet przez męskie spojrzenie, gdzie efekt uprzedmiotowienia – lalka – „domaga się” rzeczywistego bytu z całą akceptacją jej plastikowych właściwości.

Nieskończone możliwości

Mimo że oficjalnie wciąż ma kilkanaście lat, blondwłosa lalka zdążyła być już niemal każdym⁵⁸. W wersji oficjalnej była między innymi: baletnicą, projektantką mody, businesswoman, uczestniczką talent show, kandydatką na prezydenta, prezydentem, policjantką, wróżką, księżniczką, syreną, modelką, astronautką, panną młodą, pilotem samolotu, dentystką, pływaczką, Elizabeth Taylor, Britney Spears, Bellą ze *Zmierzchu*, Katniss z *Igrzysk śmierci*, Alexis oraz kilkoma innymi bohaterkami *Dynastii*, Joan Allen z *Mad Mena*, jedną z bohaterek *Star Treka*, Scarlett O’Harą czy Triss ze *Zbuntowanej*. W nieoficjalnych wersjach udało jej się zostać Matką Boską i transwestytą⁵⁹.

Zabawka jest przedstawiana w reklamach i mattelowskich historyjkach jako wyjątkowa, wielowymiarowa, a zarazem lubiana, powszechnie znana i posiadana. Gdy taka postać znajduje się w dłoniach konsumenta, oznacza to, że także przed nim otwiera się świat nieskończonych możliwości, który dodatkowo jest konsekwentnie akcentowany przez język firmy Mattel: „Barbie może wszystko”; „Jest wszystkim tym, czym chcę być ja”; „Barbie – Be anything, do everything”. W reakcji na ten język w latach 90. sporą karierę zrobiły nieoficjalne, kipiące ze

⁵⁸ Między innymi i ten aspekt wiązałby Barbie z Lulu Wedekinda. Jak zauważa Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz: „Lulu to metafora «symulakryczności» oraz «bez-esencjalności»”; „Metamorfozy są żywiołem Lulu – właściwie nie istnieje poza nimi. Choć mężczyźni najbardziej interesuje jej ciało, nagość wydaje się tu kwestią drugorzędną. Dziewczynka objawia się, prezentuje samą siebie poprzez wyszukane stroje”; „Lulu przebiera się nieustannie”; „Zmiany strojów to w istocie, oprócz uwodzenia mężczyzn, jej kluczowa umiejętność (może zresztą właśnie ów niebywały talent do ciągłego przeobrażania się po części decyduje o jej zniewalającej mocy)”; Lulu jest ponadto opisywana jako „męska projekcja” (P;33).

⁵⁹ Zresztą już jej wersja oficjalna jest interpretowana przez wielu jako drag, której nie trzeba przypisywać kempowej otoczki, gdyż ta jest w Barbie niejako immanentnie wpisana.

złości, naklejki, naszywki i plakietki z napisanym na różowym tle tekstem: „I want to be just like BARBIE. That BITCH Has Everything!”⁶⁰.

Widać to wyraźnie w większości odcinków seriali animowanych z udziałem lalki, w których występuje jako Barbie⁶¹. Bohaterka w łatwy sposób potrafi rozprawić się ze wszelkimi trudnościami, jakby nie było dla niej rzeczy niemożliwych. Serial *Barbie – Life in the Dreamhouse* (pol. *Barbie – wymarzony domek*) (2012-2014) już swoim tytułem sugeruje, że widz ma do czynienia ze światem, w którym w warunkach domowych może zdarzyć się wszystko⁶². Gdy Barbie wraz z rodziną i przyjaciółmi wyjeżdża na biwak, wewnątrz jej samochodu okazuje się mieć rozmiary wielkiej rezydencji, w której zapewnione są wszelkie możliwe wygody. W związku z tym nie dziwią narzekania przyjaciółki, która zapomniała zabrać ze sobą sauny. Barbie zapewnia i saunę, i parę, i towarzystwo, a przy tym uśmiecha się jakby spełniała błahy kaprys, sama chętnie korzystając z uroków „natury”. Po raz kolejny potwierdza więc, że nie tylko swoim najbliższym, ale i kupującym produkty z jej uniwersum może zapewnić coś ze sfery marzeń.

Barbie musi się nieustannie aktualizować, by docierać do kolejnych pokoleń najmłodszych odbiorców. Dziś nie czyni tego jednak wyłącznie za pomocą zmiany wyglądu, ale całej ontologii. Wielkim sukcesem okazały się na przykład powstałe na fali popkulturowej mody na wampiry, wilkołaki i zombie – laleczki *Monster High*, również produkowane przez firmę Mattel. Choć są osobną linią zabawek, zauważalna w nich jest silna inspiracja Barbie oraz adresowanie do pokrewnej grupy docelowej. Świat bohaterek obraca się przede wszystkim wokół nietypowej szkoły. Na stronie internetowej *Monster High* można znaleźć specjalny dziennik klasowy, gdzie wypisano wszystkich „upiornych uczniów i nauczycieli”: Frankie Stein, Draculaurę, Jacksona Jekylla, Holta Hyde’a i innych. Każda z postaci ma swoją własną biografię⁶³ i jest przeznaczona przede wszystkim dla osób w wieku wczesnoszkolnym. *Monster*

⁶⁰ <https://www.topbumperstickers.com/product/i-want-to-be-just-like-barbie-that-bitch-has-everything/> [dostęp: 28.04.2015]

⁶¹ Należy rozgraniczyć seriale z Barbie jako Barbie od filmów, w których Barbie jako Barbie wciela się w postaci ze znanych już bajek i baśni.

⁶² „Wymarzony” to określenie bardzo często używane przez firmę Mattel, nie tylko w opowieściach o Barbie, ale także w nazwach bądź opisach produktów. Bardzo dobre wyniki sprzedaży osiągnął chociażby *Wymarzony dom dla Barbie*. Po nim pojawiły się jeszcze między innymi: *Wymarzony Domek Wiejski*, *Czarodziejski Dwór* oraz *Wymarzony dom Deluxe*.

⁶³ Na stronie internetowej zabawek można przeczytać między innymi, że Frankie Stein ma dopiero 15 dni, więc zostaje jawnie opisana jako niezbyt świadoma rzeczywistości nastolatka. W zakładce „Zabójczy styl” napisano: „Moje przyjaciółki mówią, że mam idealną figurę. Nie do końca wiem, co to ma znaczyć, ale zabrały mnie na zakupy po straszliwie urocze ubrania, za które można umrzeć”. W odpowiedzi na pytanie o „dziwaczną wadę” Frankie odpowiada natomiast: „Czasem moje szwy luzują się w najmniej odpowiednim momencie. Jak wtedy, gdy odpadły mi ręce na próbie siejacej postrach drużyny, po czym wylądowały przed najbardziej przerażająco fantastycznym facetem w *Monster High*. Prawie padłam trupem”. Opisy *Monster High* umożliwiają ich autorom

High są jeszcze bardziej nieproporcjonalne niż Barbie czy, zbliżone do nich wizualnie, My Scene⁶⁴ (bardzo duża, w porównaniu do korpusu, głowa, długie, cieniutkie, nogi), jednak w tym wypadku tłumaczy je ich „pochodzenie”. Łatwiej jednak niż Barbie utrzymują się na własnych nogach. Barbie-potwory nie potrzebują już więc człowieka, który podpierałby ich sylwetkę. Każda z nich, pomimo wizualnego odgródzenia, ubiera się modnie i ostatecznie wydaje się bardzo podobna do Barbie. Wokół Monster High powstało oczywiście sporo dodatków, opowieści, gier, filmów i seriali. Jedną z ostatnich propozycji firmy Mattel jest seria lalek Ever After High, będąca swoistym baśniowym *spin-offem* Monster High⁶⁵.

Narzekania rodziców, krytyka publicystyczna i projekty artystyczne – m.in. Nicholasa Lamma czy Todda Haynesa – zaowocowały w końcu wprowadzeniem w 2016 roku nowej odsłony linii Fashionistas – lalek odbiegających wymiarami, wyglądem oraz przynależnością rasową i etniczną od najpopularniejszych modeli lalki⁶⁶. Ograniczony do tej pory wybór wizualnych wcieleń Barbie



13. Monster High

został tutaj odpowiednio poszerzony. W ofercie Fashionistas znajdują się: 4 typy kształtu ciała, 7 odmian koloru skóry, 22 odcienie oczu i 24 fryzury. W związku z tym zdecydowanemu zróżnicowaniu uległ zestaw proponowanych ubrań. Z kolei w roku 2019 Mattel stworzył nową linię lalek, które nie są jednoznacznie określone płciowo. Oznacza to między innymi to, że dzieci mogą dowolnie decydować o ich wyglądzie i tożsamości. Mogą one więc być

stylizację na język młodzieżowy i frazeologiczną zabawę związaną z estetyką lalek. Zarazem jednak konsekwentnie operuje się w nich płciowymi stereotypami. Więcej na stronie: <http://www.monsterhigh.com/pl-pl/index.html> [dostęp: 2.05.2015].

⁶⁴ Na początku XXI wieku firma Mattel wypuściła kolejną linię lalek Barbie – My Scene – przeznaczonych dla dziewcząt w wieku od 10 do 14 lat, które przestają już bawić się Barbie. Każda z lalek posiada własną biografię. Wszystkie łączy to, że mają po 16 lat i zdobywają sławę.

⁶⁵ Lalki mają dużo bardziej „ludzki” wygląd niż Monster High. Wydaje się, że tak jak na powstanie Monster High mógł wpłynąć sukces serii *Zmierzch*, tak tutaj inspiracjami były z jednej strony klasyczne baśnie, a z drugiej dystopijne książki i filmy w rodzaju *Igrzysk śmierci* i *Zbuntowanej*. Na potrzeby Ever After High powstała opowieść, która toczy się wokół nastoletnich potomków znanych postaci z bajek (córci Szalonego Kapelusznika z *Alicji w Krainie Czarów* czy Wiedźmy z *Jasii i Małgosi*). Bohaterowie muszą zmierzyć się z trudnymi licealnymi zadaniami. Jedna z uczennic dzieli szkołę na dwie grupy: Royalsów i Rebelsów. Pierwsza grupa ma podążać śladami ich przodków, natomiast druga ma napisać i wywalczyć własne przeznaczenie. Tego typu chwyt fabularne oznaczają, że sukcesy opowieści skierowanych dla co najmniej nastoletnich odbiorców wpływają silnie na kształtowanie zabawek dla tych młodszych, nawet jeśli jest to forma zmodyfikowana odpowiednio do ich wieku.

⁶⁶ W roku 2017 w ramach serii Fashionistas pojawiły się także zróżnicowane wersje Kena.

dziewczyną, chłopakiem czy postacią niemieszczącą się w binaryzmie płciowym⁶⁷. Mimo wielkiego postępu, jakim jest pojawienie się powyższych serii w świecie Mattel, wydaje się, że nie zmieniło to preferencji i wzorców wyglądu najlepiej sprzedających się i uważanych za najbardziej atrakcyjne modeli – wariacji na temat białej, blondwłosej i niebieskookiej lalki.

W uniwersum firmy Mattel możliwe jest wszystko i to na tym stwierdzeniu opiera się cała promocja Barbie. Lalka podąża za trendami, będąc ciągle „na czasie”. Jest zmienna jak współczesne gwiazdy muzyczne, by przywołać chociażby jej równolatkę, bo urodzoną w 1958 roku, Madonnę.



14. Barbie Fashionistas

Nieskończona płynność tożsamości Barbie ustawia ją jako nieuchwytną, będącą zawsze ponad – hiperludzką, hiperkobietą, ponad-rzeczową, ponad-konwencjonalną. Nawet jej biografia okazuje się w porównaniu do innych biografii nietypowa, gdyż nie da się ująć historii przemian Barbie w sposób linearny i spójny. Dla kolejnego potencjalnego sukcesu i koniecznej aktualizacji lalka przestaje się koncentrować wyłącznie na antropomimetyzmie i proponuje nową ontologię.

Osobowość ultranowoczesna

Firma Mattel przedstawia Barbie jako zjawisko, które łączy ontologiczne właściwości materii nieożywionej (przedmiot, zabawka, lalka) z ożywioną (upodobnienie do człowieka). Mimo że jej ukryta przeszłość oraz sposoby promocji są efektem uprzedmiotowiającego spojrzenia, wszystko, co dzieje się z Barbie w następnej kolejności dotyczy praktykowania jej nieskończonych możliwości, permanentnego bycia „ponad” i „hiper”. Barbie w opowieści oficjalnej przekroczyła ontologiczne normy, które w tych nieoficjalnych zawsze były umowne (między innymi Barbie monstra⁶⁸). W ostatnich latach lalka odpiera także ataki związane z krytyką nierealistycznego przedstawiania kobiet i negatywnego wpływu na bawiące się nimi

⁶⁷ Oliwia Bosomtwe, *Neutralne genderowo lalki od producenta Barbie. To zmiana w stronę społeczności LGBT+*, Noizz.pl, <https://noizz.pl/lgbt/mattel-producent-barbie-wprowadza-lalki-neutralne-genderowo-lgbt/r0stew4#slajd-1> [dostęp: 31.01.2020].

⁶⁸ W tym kontekście kolejne znaczenie zyskuje seria Monster High. Obok oczywistego potencjału zysku ze sprzedaży mogą być one interpretowane jako rodzaj subwersywnego odparcia zarzutu artystów: skoro Barbie dosłownie może być monstrum, żadna jej monstrualizacja nie posunie się dalej, a zatem nie wzbudzi pożądanego przez artystów szoku. Za zwrócenie uwagi na możliwość takiej interpretacji dziękuję Joannie B. Bednarek.

dzieci. Kolejne wersje lalki pojawiające się w serii Fashionistas wysyłają jasny komunikat: „Barbie się zmienia. Jest dostępna dla wszystkich, każdy może się z nią utożsamić”. Wydaje się więc, że wiązane z nią pojęcie symulakrum – znaku bez referencji – nie odnosi się już w jej wypadku do człowieka, ale do samej lalki kojarzonej z czymś statycznym, uprzedmiotowionym. Podczas gdy kiedyś każdy chciał być jak ona, dziś to słynna zabawka dostosowuje się do potrzeb człowieka. Barbie odbierając krytykom argumenty, wydaje się udowadniać, że faktycznie – jej możliwości są nieskończone.

Pomimo powyższych ustaleń, chciałbym, kończąc ten rozdział, potraktować Barbie przekornie. Mając świadomość umiejętności lalki w zakresie kolonizowania kolejnych wcieleń, sądzę, że jej prymarną ambicją pozostaje konsekwentne naśladowanie człowieka. Szukając typu, który najpełniej opisywałby „ludzką” Barbie – postać z oficjalnych opowieści firmy Mattel, mających jednak istotny wpływ na opowieści nieoficjalne i indywidualne – wskazałbym na opis autorstwa Marcela Gaucheta, dotyczący osobowości ultranowoczesnej:

charakteryzować ma ją przynależność do siebie, całkowity brak wstydu i poczucia winy, niezdolność do stabilnych przywiązań i zobowiązań, „zanik formowania przez przynależność”, między innymi przez przynależność rodzinną. Ludzie tacy właściwie nie zdają sobie sprawy, że żyją w społeczeństwie, nie są również w stanie wyobrazić sobie innego niż własny punkt widzenia⁶⁹.

Mniej więcej trzy dekady temu ultranowoczesna, niezdająca sobie sprawy z życia w społeczeństwie Barbie zaczęła pojawiać się w Polsce. Kraj czekała właśnie transformacja nie mniej efektowna niż kolejne zmiany ubrań i gadżetów samej Barbie. Symbolem przemian zachodzących w tamtym czasie w Europie środkowej mógł być obraz, o którym w biografii *Barbie i Ruth* pisze Robin Gerber: „Zdjęcie małej dziewczynki wspinającej się po betonie i powykrzywianym metalu z lalką Barbie w rękę, które ukazało się w «New York Timesie», uchwyciło wzruszający charakter tego historycznego dla mieszkańców wschodniej strony wydarzenia”⁷⁰. W tym momencie spotkały się polska, amerykańska i niemiecka historia lalki.

⁶⁹ Małgorzata Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa czasu przemian w Polsce*, Warszawa 2003, s. 259.

⁷⁰ R. Gerber, *op. cit.*, s. 311-312.

II. Za magicznymi schodami – Barbie w Polsce

Dłonie kilkuletniej dziewczynki gładzą bufiaste rękawy Barbie. Zabawka ubrana jest w biało-różowy strój księżniczki. Bogate posłanie, na którym leży, odpowiada kolorystyce jej kreacji. W tym czasie w tle słychać podniosłe, ekstatyczne głosy kobiece, z których da się odczytać jedynie przeciągle wyśpiewywane „lalala”. Po chwili lalka pojawia się w magicznej krainie, choć ktoś złośliwy uznałby w pierwszej chwili, że to bagna – ciemnoniebieskie niebo, tropikalne rośliny (a może po prostu polskie paprocie) i dużo, niekoniecznie magicznej, mgły. Trwa sen bohaterki. Ona sama także się w nim pojawia, spacerując beztrząs pośród tajemniczych krzaków. W końcu dociera na ukwieconą polanę, gdzie czeka już lalka. Dziewczynka siada przy niej na kamienistej ławeczce. Okazuje się, że obie postaci mają niemal identyczne wymiary. Daleko za nimi widnieją majestatyczny pałac i baśniowy księżyc. Następuje przeskok, lalka macha ręką jakby na pożegnanie, po czym pojawia się na tajemniczych schodach, na których gubi pantofelek. A więc to dopiero początek najciekawszego – czasu poszukiwań Kopciuszka. Co jednak istotne, w odróżnieniu od klasycznych wersji baśni, bohaterka gubi swój pantofelek, wbiegając po schodach do środka tajemniczego budynku – być może do pałacu, który jeszcze chwilę temu widniał daleko w tle.

Po chwili okazuje się, że dziewczynka śpi, trzymając w dłoni zgubiony przez lalkę pantofel. Teraz to ona odgrywa rolę księcia, który – jak w pierwowzorze – ma szukać Kopciuszka. W tej wersji jednak książę nie zamieszkuje pałacu. Zmiana wobec baśni jest tu fundamentalna: Barbie zaprasza dziewczynkę do świata, w którym czar matki chrzestnej się nie kończy. Jej poszukiwania mają odbywać się w rzeczywistości balu, w świecie magii, nieskończonych możliwości, a nie jak w bajce – w nudnej, okrutnej, codzienności, gdzie trzeba wiele się natrudzić, aby znaleźć pasującą do obuwia stopę. Koniec krótkiej historii prezentuje także mamę dziewczynki, która na widok leżącej w miniaturowym łóżeczku Barbie reaguje uśmiechem. W tle słyszymy informację: „Lalki Barbie firmy Mattel w sklepach Peweksu”⁷¹. Komunikat jest więc jasny – wystarczy wbiec do Peweksu, aby nie tylko przeżyć to, co dziewczynka w trakcie snu, ale i poznać jego dalszy ciąg – wszystko, co odbywa się w magicznym budynku, do którego wbiega lalka⁷².

⁷¹ Warto zaznaczyć, że jednymi z popularniejszych i najczęściej odświeżanych modeli lalek Barbie są właśnie te przedstawiające Kopciuszka.

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=AB21zOmUEBU> [dostęp: 4.05.2018]



15,16,17,18,19,20. Reklama lalki Barbie

Początek lat 90., a więc czas emisji jednej z pierwszych reklam Barbie w polskiej telewizji publicznej, to okres, w którym po podobnych schodach wbiegać zaczęła część polskiego społeczeństwa. Rzeczywistość była wówczas mniej magiczna niż w opisaney wyżej reklamie. Determinacja aby ją zmienić okazała się jednak podobnie intensywna, jak pragnienia słodko śniącej dziewczynki.

W słynnej książce *Barbie jako ikona kultury* Mary F. Rogers udowadnia, że dzieje lalki Barbie od momentu jej stworzenia pozostają silnie powiązane z życiem społecznym w Stanach Zjednoczonych. Przyjmując podobne założenie, chciałbym zbadać, jak wygląda i z czym wiąże się obecność lalki w późnokomunistycznej i transformacyjnej Polsce? Co sprawiło, że rodzime społeczeństwo chciało paradoksalnie tego samego, co Jaruzelski w dramacie Pawła

Demirskiego *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*: „ładu i porządku i lalek barbie dla naszych córek⁷³”?

Kopciuszek

W wydanym w 2000 roku zbiorze tekstów *Karoca z dyni* Kinga Dunin powiązała historię Kopciuszka z figurami opresji i nierówności występującymi w społeczeństwie, mediach, we wzorcach kulturowych i obyczajowych. Wniosek Dunin brzmi: „Bajka o Kopciuszu jest ponadczasowa, gdyż zawsze odczuwamy ten sam dreszcz rozkoszy, gdy pantofelek i nóżka dopasowują się do siebie. Jednostka zrealizowała swój potencjał i teraz będzie żyła długo i szczęśliwie w zgodzie ze światem”⁷⁴. W związku z tymi ustaleniami oraz treścią opisaną wyżej reklamy spróbuję zestawiać baśniowe figury z sytuacją rodzimej transformacji. Jak sądzę, pragnienie, aby zachodni pantofelek pasował do nóg polskiego społeczeństwa było ogromne i wiązało się z wieloma wysiłkami. Pod tym względem można społeczeństwo porównać do sióstr Kopciuszka, gotowych do samookaleczenia, aby tylko nóżka pasowała do pantofelka.

W interpretacji Dunin pałac, do którego pragnie dostać się bohaterka, jest przede wszystkim budynkiem reprezentującym normy kapitalistyczne. Swoje rządy sprawuje w nim książę DyDo (Dyskurs Dominujący), którego działania są konglomeratem tychże norm z, rzekomo z nimi zgodnymi, elementami liberalnymi, demokratycznymi, katolickimi i patriarchalnymi. DyDo służy przede wszystkim silniejszym, legitymizując tym samym nieustanną akumulację wszelkich kapitałów oraz luzując solidarność (m.in. zwalniając z troski o bliźniego czy z zaangażowania w walkę o prawa pracownicze). W rezultacie przerzuca on winę za słabość na słabszych, czyniąc wolnymi silniejszych i bogatszych, którzy nie potrzebują praw socjalnych. Ingerencja w ten normatywny, uniwersalizujący dyskurs nie należy do łatwych, gdyż jest on podtrzymywany przez zamieszkujące pałac elity symboliczne (medialnych polityków, znanych redaktorów, dyżurnych reprezentantów wpływowych grup społecznych – kleru, biznesmanów, psychologów). Wszelkie narracje mniejszościowe są w tej historii uosabiane przez grupy Kopciuszków dobijających się do bram pałacu: „Wsiadając do swej karocy, Kopciuszek przemieszczała się nie tylko w przestrzeni fizycznej, ale także w społecznej. Z dołu do góry. Zresztą pałac też znajdował się na górze, a do sali balowej

⁷³ P. Demirski, *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, Kraków 2005, s. 130.

⁷⁴ K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000, s. 128.

prowadziły, jak wszyscy pamiętamy, schody”⁷⁵. Aby jednak Kopciuszek dotarł na bal, konieczna jest szczęśliwa koincydencja kilku elementów, do których Dunin w swym zbiorze nawiązuje: pojawienie się karocy z dyni czy bucika, który będzie pasował do stopy bohaterki. Z tym nie jest już tak łatwo. Choć Dunin wykorzystuje figury z baśni do wypowiedzi na temat hierarchii panującej w polskim społeczeństwie, sądzę, że zasygnalizowana przez autorkę elastyczność tej historii umożliwia próbę wytłumaczenia logiki pokrewnego procesu. W uwarunkowanej także kapitalistycznymi ambicjami transformacji ustrojowej pałac księcia DyDo staje się pałacem Zachodu.

Kopciuszek jako bohaterka literacka okazała się figurą jeszcze bardziej pojemną. Rok po ukazaniu się książki Dunin Kazimiera Szczuka w studium *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu* w przewrotny sposób opisała kilka klasycznych heroin literackich, wydobywając na wierzch ich niejednoznaczne genealogie oraz proponując wywrotowe interpretacje:

Kopciuszek jako bohaterka zamaskowana, ulegająca transformacji, to zapewne kobieta opuszczona w sensie melancholicznym — dziewczyna nie ma nic. Matka już ją opuściła, a mężczyzna jeszcze nie został przywabiony. Popioły z popielnika, przy którym ubrudzona bohaterka pracuje i śpi, symbolizują żałobę, stan przejścia [...].

Przywdzianie sukni przez Kopciuszka oznacza wcielenie pragnień umarłej matki, przystrojenie siebie jako żałobnej krypty, aby spowodować nadejście ożywczego królewicza. Taki Kopciuszek nie nosi już na sobie ran. Ogień wypalił się, ból został wyparty, życie toczy się za mgłą⁷⁶.

Przemiana Kopciuszka wiąże się w tej interpretacji z przyswojeniem kulturowych wytycznych kobiecości – sztuczności, kreacji, maskarady – co w tym momencie wydaje się niezbyt istotne dla moich ustaleń. Jak jednak sądzę, wskazanie na pojęcie transformacji, uruchomienia mechanizmu, zmiany oraz sugestia, że jest ona silnie uwarunkowana przeżyty żałobą buduje istotny kontekst także dla mojej analizy. Podobnie jak Dunin, Szczuka wskazuje na dwa pokrewne wobec siebie wątki związane z historią Kopciuszka – awansu i transformacji. Oba z kolei wiążą się z polem pokrewnych pojęć, jak ruch, przemiana, przejście, które mają swoje znaczenie nie tylko w opisaney przeze mnie na początku reklamie, ale w całym okresie przełomu lat 80. i 90.

Kinga Dunin zaznaczyła w swym tekście, że nawet jeśli wszyscy zgodzimy się, że żyjemy w bajce o Kopciuszkę – co jest istotne dla proponowanej przeze mnie analizy – to i tak

⁷⁵ Ibid., s. 25.

⁷⁶ K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Warszawa 2001, s. 177-178. W tym samym roku Szczuka napisała także bardzo afirmatywną recenzję zbioru Kingi Dunin. Zob. K. Szczuka, *Karoca z dyni, Dunin, Kinga*, „Gazeta Wyborcza” z 11 lipca 2001, <http://wyborcza.pl/1,75517,345538.html> [dostęp: 24.05.2018].

będziemy się spierać co do przydziału ról. W związku z tym proponuję mocne korekty w stosunku do opisanych wcześniej reinterpretacji. Moja propozycja jest następująca: pałac to Zachód, Barbie w przebraniu Kopciuszka to nasz fantazmat o Zachodzie, schody to czas transformacji ustrojowej, pantofelki to wabiki, które mają nas przekonać o zasadności gonitwy, a marząca dziewczynka to sprinterska wersja nas samych – polskiego społeczeństwa czasów przełomu (desperacją przypominamy, co prawda, przyszywane siostry Kopciuszka, zbyt nam jednak daleko do ich rozpasania). Książę DyDo z wersji Dunin staje się więc na potrzeby tej interpretacji własnym zaprzeczeniem, gdyż jako reprezentant zmieniającego się społeczeństwa, musi gonić Kopciuszka nie jako właściciel magicznego pałacu, ale jako jego zdeorientowany gość.

Pantoflisko

Dziewczynka z reklamy Peweksu jest ubrana bardzo atrakcyjnie. Sama przypomina lalkę – jej sukienka z bufiastymi rękawami ma złoty kolor, podobnie jak wstążka zawiązana wysoko na gęstych lokach. Można więc uznać, że śniąc o świecie nieskończonych możliwości, dziewczynka sama reprezentuje to, o czym marzyły dzieci oglądające ją w transformacyjnej Polsce. Skoro jednak traktujemy bohaterkę jako swoiste uosobienie polskiego społeczeństwa, warto podkreślić sporą idealizację jej przedstawienia. Wobec tego należy także, choć pokrótce, odpowiedzieć na pytanie, co w omawianym czasie idealizacją nie jest i jak wygląda Polska pod koniec lat 80. – a więc w czasie, który jest dla moich analiz momentem początkowym.

Okres ten rozpatrzę jako istotny dla podejmowanego przeze mnie tematu przede wszystkim dlatego, że bezpośrednio wiąże się ze stopniowym pojawianiem się lalki Barbie w Polsce. Tymczasem część polskiego społeczeństwa już wcześniej była przygotowana na jej przyjęcie. Małgorzata Szpakowska w studium *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian* zaznacza, że przejście od produkcyjnego do konsumpcyjnego modelu rodziny dokonało się w Polsce zaraz po II wojnie światowej, a zapoczątkowane zostało w rodzinach miejskich jeszcze pod koniec XIX wieku⁷⁷. Choć badaczka sama opisuje PRL jako okres powszechnej niezamożności, należy podkreślić, że był to również czas odradzającej się struktury klasowej. Podział ten – pomiędzy klasą uprzywilejowaną oraz biedną – uwidaczniał się pod koniec lat 60. czy w latach 70. w domach, w tym w ubiorze członków rodziny, czy w zabawkach, którymi bawiły się dzieci. Dostęp do unikatowych produktów wynikał także ze

⁷⁷ M. Szpakowska, *op.cit.*, s. 25.

specyfiki wykonywanych zawodów. Szczególnie osoby opuszczające na jakiś czas Polskę – jak stewardessy czy marynarze – mogły więcej do kraju przemycić⁷⁸. Gdyby więc w PRL-u wprowadzić Barbie do sklepów i na bazy, łatwo można sobie wyobrazić, gdzie trafiłyby lalki najbogatsze, a kto musiałby zadowolić się podróbkami. Był to więc czas, w którym kulturowe i klasowe podziały przygotowały drogę do późniejszego przyjęcia Barbie.

Druga połowa lat 80. to okres końca represyjnego ustroju, fiaska socjalizmu rynkowego i gospodarki, która przez długi czas nie była w stanie zapewnić obywatelom podstawowych produktów. W 1989 roku, po zburzeniu Muru Berlińskiego, po zwycięstwie „Solidarności” i obradach Okrągłego Stołu starano się w Polsce w szybkim tempie wejść na drogę kapitalizmu. Rok ten, uchodzący za cezurę oddzielającą PRL od transformacji ustrojowej, coraz częściej jest podważany przez historyków, socjologów i antropologów⁷⁹. Nadal jednak uznaje się go za orientacyjny punkt wcielenia w życie programu zmian społeczno-gospodarczych.

Początek roku 1990 to czas wprowadzenia w życie „terapii szokowej”, która polegała przede wszystkim na sprawnej instalacji w kraju prorynkowych rozwiązań neoliberalizmu. Wytyczne neoliberalnej polityki (deregulacja, liberalizacja handlu i inwestowania,

⁷⁸ „Dzisiaj luksusem jest dostęp do najdroższego i najrzadszego. W PRL luksusem był dostęp do czegośkolwiek. A marynarskie rodziny miały dostęp do cytrusów, dżinsów i dolarów. Miały więcej – w każdym sensie tego słowa – swobody [...] Kapitan Tomasz Sobieszczański: – Średnia krajowa wynosiła dwa czy trzy tysiące, ja ze wszystkim – w przemycie byłem słaby – wyciągałem dziesięć tysięcy. No więc byłem gość [...] Kapitan Janusz Moder: – Wyróżnialiśmy się. Byliśmy postrzegani jako warstwa zamożna i to robiło wrażenie.”. Za: Aleksandra Boćkowska, *Księżyc z peweksu. O luksusie w PRL*, Wołowiec 2017, s. 42, 43. Z kolei o podróżach i przemytach polskich stewardess zob. Anna Sulińska, *Wniebowzięte. O stewardessach w PRL-u*, Wołowiec 2016. Boćkowska w swoim reportażu podkreśla również uprzywilejowanie nomenklatury i osób piastujących wyższe stanowiska w systemie radzieckim (już pod koniec lat 40.). Zaznacza również, że: „Lata siedemdziesiąte tym różnią się od innych dekad PRL, że dobrobyt jest w dobrym tonie. Władza z mieszkań przeprowadza się do domów jednorodzinnych [...] W sklepach bywa coca-cola [...] W dużych miastach za dewizy buduje się cztero- i pięciogwiazdkowe hotele”. Dość szybko ma się jednak okazać, że władza nie udźwignie takiego poziomu luksusu. Za: Op. cit., s. 55. 120-121.

⁷⁹ W ostatnim czasie pisali o tym między innymi Jan Sowa, Olga Drenda, Magda Szczęśniak i Kacper Pobłocki. Na dokładne referowanie ich ustaleń badawczych nie ma tutaj miejsca, warto jednak zaznaczyć, że wspólnie upatrują schyłku epoki PRL-u na co najmniej kilka lat przed 1989 rokiem. Dla przykładu fragment z ustaleń Pobłockiego: „To właśnie w latach 80. skrzystalizowało się współczesne i potoczne rozumienie kapitalizmu w Polsce. Grupy, które stały się «mimowolnymi kapitalistami», jak ujął to antropolog Michał Buchowski, były niezwykle różnorodne: od agentów prowadzących prywatne sklepiki po rolników indywidualnych, pracowników biurowych składających po godzinach lampy w garażu czy osoby sprzedające na ulicy kasety z pirackimi nagraniami. Już w połowie lat 90. [...] wielu i wiele z nich miało świadomość tego, że złota era prywatnej inicjatywy bezpowrotnie minęła. Epoka, która nastąpiła po kryzysie lat 1998–2003, nie była już zdominowana przez drobną, rodzinną i rozproszoną własność, ale była czasem dużego, międzynarodowego kapitału”. Zob. K. Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017. O tym, że rok 1989 nie wyznacza cezury pisał wcześniej w swoich tekstach także Przemysław Czapliński (m.in. w *Powrocie centrali czy Resztkach nowoczesności*). Więcej o tym zagadnieniu patrz także: Joanna Bednarek, *Podróbka i obciach: kopiowanie wyobraźni*, Zamekczyta, <http://www.zamekczyta.pl/podrobka-i-obciach-kopiowanie-wyobrazni/> [dostęp: 24.05.2018].

prywatyzacja) uchodzą za konieczne z punktu widzenia integracji z gospodarką światową⁸⁰. Terapia szokowa wiązała się więc z wprowadzeniem norm neoliberalnych w państwie, które po około dwudziestu latach powolnej integracji z gospodarką międzynarodową w ekspresowym tempie miało przyjąć liberalizację handlu i znaczący wpływ inwestycji zagranicznych. Było to o tyle trudne, że poziom rozwoju technologicznego, jak i wydajności znacząco odbiegały w tym czasie od norm zachodnich. Polskie władze zdecydowały się więc na realizację idei „historycznych przeskoków” – procesów, w ramach których państwo uznawane za zacofane może przejąć normy kraju zaawansowanego, nie przechodząc jednak kolejno wszystkich szczebli ich adaptacji. Należy przy tym wspomnieć o niedopasowaniu, jakie pojawia się pomiędzy instytucjami narzuconymi odgórnie w czasie transformacji oraz w trakcie procesu formalnego dostosowywania do polityki Unii Europejskiej, a kulturą społeczeństwa polskiego – jej doświadczeniem historycznym i lokalnymi uwarunkowaniami. Zdaniem Mirosławy Marody i Jacka Kochanowicza zestawienie neoliberalnych reform z wartościami wyznawanymi w zachowaniach gospodarczych Polaków zaowocowało pojawieniem się hybrydalnych zasad gry ekonomicznej⁸¹.

Pierwsze objawy terapii szokowej okazały się sporym zaskoczeniem dla większości społeczeństwa. Duży wzrost bezrobocia, spadek zatrudnienia w sektorze publicznym, agresywna prywatyzacja, spadek płac realnych w sektorze państwowym i dochodów gospodarstw domowych rozczerowały wyborców „Solidarności”, którzy w kolejnych wyborach zdecydowali się postawić na inne partie⁸². Jak więc stwierdził Krzysztof Podemski, ludzie w Polsce ledwo wydobyli się z szoku wywołanego pustymi półkami, a wpadli w szok spowodowany pustymi kieszeniami⁸³.

⁸⁰ Termin ten rozumiem za Jane Hardy jako zespół instytucjonalnych posunięć, przeobrażających stosunki między państwem, siłą roboczą i rynkami. Celem neoliberalizmu jest zarządzanie kapitalizmem w celu utrzymania wysokiej stopy zysku, podnoszenia wskaźników wydajności w miejscach pracy i zabezpieczenia szerokich możliwości akumulacji kapitału. Zob. J. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, przeł. A. Czarnecka, Warszawa 2010, s. 17-18.

⁸¹ J. Kochanowicz, M. Marody, *Pojęcie „kultury ekonomicznej” w wyjaśnianiu polskich przemian*, w: *Kulturowe aspekty transformacji ekonomicznej*, red. J. Kochanowicz, S. Mandesi, M. Marody, Warszawa 2007, s. 13-42; Artur Szarecki, *Kapitalizm somatyczny: ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017, s. 20-21. Szarecki wskazuje również, że charakterystyka polskiej kultury ekonomicznej dokonana przez Marody i Kochanowicza zbliżona jest do ogólnego modelu postkomunizmu, w którym na pierwszy plan wysuwają się: „koncentracja na sferze prywatnej, nieufność wobec instytucji publicznych, wysokie oczekiwania wobec przywódców, niejednoznaczność moralna oraz problemy z legitymizacją”. Sfera kultury zmienia się więc zdecydowanie wolniej niż inne sfery, co może jednak przekładać się na „zapóźnienie” całej polskiej gospodarki.

⁸² Więcej: J. Hardy, *op. cit.*, s. 52-53, 69.

⁸³ K. Podemski, *Social inequality and why it matters for the economic and democratic development of Europe and its citizens: postcommunist Central and Eastern Europe in comparative perspective*, EUREQUAL Project Report (2007), <http://eurequal.politics.ox.ac.uk/papers/eurequal%20desk%20research%20poland.pdf> [dostęp 4.05.2018]

Dziewczynka z reklamy oraz jej mama sprawiają wrażenie bardzo szczęśliwych i bez trosk. Co jednak istotne w kontekście interesującego mnie tematu, to przede wszystkim kobiety były prawdziwymi poszkodowanymi okresu transformacji. Jeśli do zapowiadanych w 1989 roku gospodarczych zmian dołączymy kwestie socjalne, genderowe i obyczajowe, dostrzeżemy, że rzeczywistość lat 90. okazała się dla kobiet szczególnie rozczarowująca. To one najbardziej odczuły cięcia w wydatkach społecznych (zakwestionowano między innymi przywileje samotnych matek), dyskryminację ze względu na wiek, niskie płace, duży poziom bezrobocia w porównaniu do zatrudnienia mężczyzn i brak świadczeń na małe dzieci. Zarazem konsekwentnie eksplorowano tematy: powrotu do tradycyjnych ról w rodzinie, niepodejmowania przez kobiety pracy zarobkowej i zaostrzenia ustawy antyaborcyjnej⁸⁴. Wszystkie te zagadnienia stały się nie tylko istotnymi celami ataków kontestatorek, ale powracały wielokrotnie jako ważne konteksty dla prac rodzimych twórców – także tych posługujących się w swoich utworach figurą lalki Barbie.

Lata 90. to czas kształtowania się w Polsce nowej klasy średniej, na której tożsamość silnie wpłynęła zachodnia kultura wizualna. W książce *Normy widzialności* Magda Szcześniak pokazała, jak w latach 80. coraz bardziej widoczną stawała się wizualność realizmu kapitalistycznego – reklamy, filmy, wizualizacje, zdjęcia stockowe. Efekty te złożyły się na wytworzenie nowych norm widzialności oraz ambicji klasy średniej odczuwalnych szczególnie w kolejnej dekadzie. Transformacyjna tożsamość była więc projektowana głównie w sferze wizualnej:

Wobec braku realnych elit „do naśladowania” ich miejsce zajęły obrazy – zarówno te pochodzące z Zachodu (już w drugiej połowie lat 80. krążące na wielokrotnie powielanych kasetach VHS), jak i te tworzone po 1989 roku w Polsce (pośród których nie brak zresztą również powrotów utopijnych obrazów polskiej arystokracji). Obrazy nowej klasy tworzą – nie zawsze spójne – wzory, których przyswajanie ma pomóc w pokonywaniu kolejnych szczebli drabiny społecznej⁸⁵.

⁸⁴ Tezę tę potwierdzają liczne wyznania, o czym we wspomnianej wcześniej książce *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa czasu przemian w Polsce* – empirycznym studium powstałym z analiz pamiętników konkursowych i prywatnych wspomnień – pisze Małgorzata Szpakowska: „Skarg na biedę, często po prostu na brak środków do życia, spotyka się zastraszająco dużo. [...] Jest ich na przykład mnóstwo w listach do «Kobiety i Życia», zwłaszcza w pierwszej połowie dekady. [...] Jej powody są monotonne. Wyliczmy dla porządku. Pijaństwo mężów. [...] Następnie wielodzietność. W «Kobiecie i Życiu» na początku dekady liczne odpowiedzi sprowokował list samotnej kobiety z piątką dzieci podpisany «matka biedaczka» (47/1991); w rok później redakcja wydrukowała serię już dziesięciu analogicznych skarg matek w nędzy: jednej z dziesięciorgiem dzieci, drugiej z sześciorgiem, czterech z pięciorgiem i czterech z czwórką (27/1992). [...] Inny, powtarzalny motyw: głodowe emerytury”. Znamienne dla całej sytuacji jest także grzecznościowe pytanie postawione przez jedną z czytelniczek: „Uprzejmie proszę o poinformowanie mnie, jak żyć w czasie obecnej drożyzny”. Szpakowska przytacza jednocześnie badania Elżbiety Tarkowskiej, piszącej o „feminizacji biedy” – to znaczy o szczególnej aktywności biedniejszych kobiet, które w ciężkich czasach „piszą podania, biegają do opieki społecznej, zdobywają zasiłki i dary, wyblągają kredyt w sklepie, nie mogąc sobie pozwolić na luksus wstydu”. Zob. M. Szpakowska, *op.cit.*, s. 148-150, E. Tarkowska, *Kobiety, mężczyźni i bieda*, „Res Publica Nowa” nr 9 1999.

⁸⁵ M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016, s. 44.

Jest to bardzo istotne także w kontekście kariery i adaptacji na grunt polski lalki Barbie, gdyż to właśnie przy pomocy sfery wizualnej – reklam, filmów, zdjęć, albumów – lalka informuje konsumentów o swojej obecności, promuje normy reprezentowane przez firmę Mattel oraz swój własny wygląd. Wydaje się, że ambicje małych dziewczynek, by żyć w świecie Barbie i przejąć jej urodę, można przenieść na ówczesne pragnienia dużej części polskiego społeczeństwa, by normy reprezentowane przez to, co zachodnie, obowiązywały także w kraju nad Wisłą. Jak w związku z tym prezentowało się ówczesne wyobrażenie o wnętrzu pałacu, do którego wbiegała Barbie? Był to świat przepelnionych towarami półek Peweksu, materialnego, egalitarnego dobra o elitarniej estetyce, stworzonego na modłę zachodnią przepychu, dostatku, wygody i przede wszystkim, jak to w świecie lalki, nieskończonych możliwości.

Przez ponad trzy dekady od momentu swego powstania w 1972 roku Peweks (Przedsiębiorstwo Eksportu Wewnętrzny) pozostawał miejscem, w którym można było zdobyć importowane i krajowe towary, zazwyczaj niedostępne w innych sklepach. Ceny w Peweksach, ustalone w oparciu o kurs dolara amerykańskiego, zazwyczaj przekraczały możliwości finansowe większości Polaków⁸⁶. Co również istotne – aż do początku lat 90. nie można było w nich płacić polską walutą. W większych miastach niektóre z oddziałów sieci specjalizowały się w konkretnym typie artykułów – na przykład w zabawkach. Już sama wizyta w takim miejscu była dla dzieci wyjątkowym wydarzeniem.

Segregacja na osoby, które mogły kupować w Peweksie oraz na tych, dla których pozostawało to poza zasięgiem, miała swoje odzwierciedlenie także w sytuacji społeczno-ekonomicznej lat 90. Dość szybko okazało się, że nie każdy odnalazł w nowej rzeczywistości swoje miejsce. Niektórzy zamiast olśnienia magicznymi komnatami, musieli zadowalać się zachodnimi wabikami – podrzucanymi coraz częściej przez reprezentantów zachodu (reklamami, filmami, wizualizacjami, zdjęciami). Ich tematem był właśnie świat nieskończonych możliwości.

Chęć osiągnięcia zachodniego dobrobytu, charakterystyczna nie tylko dla Polski, ale i dla innych państw postkomunistycznych czy krajów Trzeciego Świata, wiąże się z przekonaniem, że wzmożony wysiłek kopiowania zaprocentuje w przyszłości przyjemnością zabawy. Z tego przekonania i ze związanego z nim nadmiaru potencjalnych możliwości rodzi

⁸⁶ We wspomnieniach jednej z blogerek czytamy: „Mój Tata pracował wtedy na dosyć wysokim stanowisku inżyniera w fabryce tworzyw sztucznych. Jego miesięczna pensja, według ówczesnych rat, wynosiła mniej więcej \$18. Najtańsza Barbie w Peweksie kosztowała \$5. Czy widać na tym przykładzie jakim wielkim poświęceniem było kupienie nawet jednej lalki Barbie?”. Zob. <https://fleurdollars.wordpress.com/2011/01/02/month-of-nostalgia-%E2%80%93-miesiac-nostalgii-i-wspomnien-z-pewexu/> [dostęp: 6.05.2018].

się, jak sądzę, zjawisko affluenzy – obsesyjnej potrzeby posiadania i konsumowania dóbr materialnych, skutkującej stresem, zmęczeniem i przepracowaniem⁸⁷. Polska lat 90. była więc półperyferyjnym Pantofliskiem⁸⁸, po którym biegало ambitne, wiecznie zajęte i coraz bardziej zmęczone społeczeństwo.

Podróbki

Warunki pościgu za Barbie przebraną za Kopciuszka nie były równe: ukrywała się ona starannie w komnatach pałacu, a niektórzy biegacze mieli gorszą kondycję od reszty. Dla tej reszty pozostawały jednak ślady, wyobrażenia, czasem powidoki upragnionego obrazu. Dlatego też niektórzy musieli zadowolić się jego kopiami, podróbkami i uwierzyć, że to, z czym mają do czynienia to właśnie oryginał, tylko na skalę bardziej lokalną.

Podrabianie zachodniego społeczeństwa przez tych, którym nie było dane stać się najbogatszą klasą w Polsce, przybierało różne formy – od kopiowania całego stylu życia i figur wizualnych (japiszoni) po konkretne wytwory materialne (sprzęty gospodarstwa domowego, ubrania czy zabawki). W interesującym mnie temacie za podróbkę uznać można ponadto nie tylko nieoryginalny towar próbujący uchodzić za oryginał, ale także swoistą figurę wizualną „procesu wykształcania się nowej polskiej klasy średniej, a szerzej – polskiej transformacji”⁸⁹. W tym kontekście jest to o tyle istotne, że podstawą tożsamości podróbki jest jej chwiejność – podróbka próbuje być w końcu tym, czym w rzeczywistości nie jest.

W *Duchologii polskiej* Olga Drenda cytuje Teuna Voetena, fotografującego Polskę okresu transformacji Holendra, którego uwagę najbardziej przykuwały przydrożne zajazdy. Określał je mianem „betonowych pudełek”, których wnętrza były zdominowane przez plastik: „To samo zauważyłem później, odwiedzając Koreę Północną. Kiedy państwa komunistyczne starają się prezentować nowocześnie, wstawiają wszędzie plastik”⁹⁰. Materia ta zaczęła więc dominować nie tylko w przestrzeni prywatnej, ale i publicznej, co z kolei rodziło opór. Podrabianie zachodniego modelu rzeczywistości stawało się dla wielu komentatorów ówczesnego życia społecznego oznaką nieprawidłowego rozwoju. Przemiana norm wizualnych

⁸⁷ Termin jest zbitką dwóch angielskich słów: *affluence* (dobrobyt, dostatek) i *influenza* (grypa). Za: James E. Combs, *op.cit.*, s. 117, 162.

⁸⁸ Określenie „Pantoflisko” używam tutaj w funkcji neologizmu. Byłoby ono nazwą miejsca (jak wrzosowisko, wykopalisko, rozlewisko, łęgowisko, złomowisko, gruzowisko, kartoflisko), w którym znajduje się wiele pantofli. Te z kolei, mając w pamięci reklamę Peweksu, są dla mnie synonimem wabików podrzucanych przez Zachód.

⁸⁹ M. Szczesniak, *op. cit.*, s. 58.

⁹⁰ O. Drenda, *Duchologia polska*, Kraków 2016, s. 28.

oraz powszechne często nieudolne naśladowanie tego, co zachodnie, wiązało się więc z lękami i niepewnościami dotyczącymi przede wszystkim zagadnienia zbiorowej tożsamości:

Strach przed podróbką wyraża również ambiwalencję tożsamościowego usytuowania Polski między Wschodem a Zachodem. W niechęci do podrabiania kryje się zarazem chęć przynależenia do Zachodu (wyrażana tak przez posiadanie markowych przedmiotów, jak i istnienie w społeczeństwie polskim nowoczesnej klasy średniej), ale i potrzeba zachowania odrębności wobec Zachodu (wyrażana na przykład w dyskusjach o potrzebie stworzenia nowej polskiej szkoły filmowej, powstania ojczystych nurtów architektonicznych, czy [...] w [...] oskarżeniach o imitację). Tak naprawdę polska „podrabiana tożsamość” czasów transformacji pragnie więc być unikatowym oryginałem, który inni chcieliby naśladować. Narracja „doganiania Europy” pozostaje dla wielu niesatysfakcjonująca – po pierwsze dlatego, że Europa nie stoi w miejscu, ale również się rozwija, toteż tempo doganiania musi być szybkie; po drugie jednak dlatego, że nie przyznaje ona polskiej tożsamości statusu równorzędnego oryginału, charakteryzującego się własnymi wyjątkowymi cechami, a co najwyżej idealnej kopii [...]. Polskie myślenie o tożsamości, zawłaszczone na początku lat 90. przez projekt klasy średniej, jest więc rozdarte pomiędzy dwoma sprzecznymi pragnieniami – byciem idealną kopią Zachodu a byciem oryginałem konkurencyjnym wobec Zachodu⁹¹.

W podobny sposób o polskim rozdarcu wobec dwóch odrębnych projektów tożsamościowych, pisał również Jan Sowa, uznając owo rozdarcie za konsekwencję „postkolonialnego syndromu peryferyjnego”⁹².

Jeśli więc współczesne zmagania z polską tożsamością są rozdarte pomiędzy pragnieniem bycia kopią a oryginałem – a konkretniej – pomiędzy próbą dorównania normom Zachodu a wytwarzaniem własnych, głęboko opartych na lokalnej specyfice – to ich efektami mogą być kopie nieudolne, które chciano by uznać za własne, oryginalne. Lalka Barbie jako produkt nie tylko spełniający wytyczne norm zachodnich, lecz je hiperbolizujący, nigdy w pełni nie wykształciła swej lokalnej, polskiej wersji. Jak jednak sądzę, warto w tym kontekście odwołać się do podróbek zabawki, które w latach 90. pojawiały się w sklepach i na bazarach.

Krajowy oddział firmy Mattel istnieje dopiero od około 15 lat, co wydaje się zaskakująco krótkim okresem. Wcześniej – i to dopiero od końca lat 90. – za sprzedaż Barbie w Polsce odpowiedzialny był dystrybutor. Jednak przez większą część tamtej dekady zabawka nie była dostępna w sprzedaży poza stanowiącymi wyjątek Peweksami⁹³. Jest to o tyle zastanawiające, że rodzimy krajobraz zabaw dziecięcych tamtego czasu wiąże się z jej obecnością. To właśnie tutaj ujawnia się specyfika obecności Barbie w Polsce – mimo przypadków przywożenia Barbie z zagranicy lub drogich zakupów w Peweksie, większość lalek w Polsce była podróbkami. Ich obecność wyprzedziła więc pojawienie się Barbie

⁹¹ M. Szcześniak. *Op. cit.*, s. 59-60.

⁹² Por. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 31.

⁹³ Informacje te uzyskałem dzięki uprzejmości pani Danuty Leszko-Rowsell, Brand Manager – Barbie firmy Mattel.

oficjalnej. Wykonane z gorszego materiału, zazwyczaj mniej elastycznego, były albo tańszymi wersjami lalki – jak Steffi, Sindy czy Liza – albo imitowały Barbie (przy czym imitacje nie zawierały stosownej informacji dla użytkowników)⁹⁴. Ich powszechna dostępność skutkowałą dużą sprzedażą także wtedy, gdy lalka firmy Mattel pojawiła się już oficjalnie na polskich półkach. Wiązało się to z ceną – oryginalne Barbie bywały nawet dziesięć razy droższe od bazarowych kopii.

Jest to o tyle złożone, że podróbka, jak twierdzi Szczesniak, zaczyna istnieć jako podróbka dopiero wtedy, gdy jako taka zostanie rozpoznana. W związku z tym polskiego „oryginału” Barbie być może należy szukać gdzie indziej. Dziś na polskich internetowych forach fanów lalek coraz częściej zamiast Barbie pojawia się imię Baśka, jakby dopiero upływ czasu umożliwił weryfikację lokalnego charakteru obecności lalki firmy Mattel w Polsce. Można więc śmiało stwierdzić, że nad Wisłą, w Pantoflisku magicznych wabików z Zachodu, w latach 90. bawiono się po prostu Baśką.

Schodami w górę

Na oswojenie się z lalką Barbie potrzeba czasu. Nie wiadano o tym jeszcze na słynnych targach Toy Fair w 1959: zabawka Ruth Handler u niektórych wywołała wtedy zniesmaczenie, a u innych – co było prawdopodobnie jeszcze gorsze dla twórców – obojętność. W Polsce oryginalna lalka firmy Mattel pojawiła się jako zabawka ekskluzywna⁹⁵. Udostępnienie Barbie oraz jej podróbek w latach 90. na skalę masową spotkało się z wieloma negatywnymi komentarzami przedstawiającymi ją przede wszystkim jako symbol bezguścia i zachodniego zepsucia. Zabawka, będąca dla jednych obiektem pragnienia, dla innych pogardy, obserwowana z perspektywy czasu straciła swe negatywne właściwości, stając się przede wszystkim obiektem sentymentu⁹⁶.

W ostatnich latach zdarza się na przykład, że rodzimi twórcy wypowiadają się o lalce nie tylko w swoich utworach, ale także w wywiadach. Do dziecięcych marzeń o Barbie przyznają się: Michał Witkowski („Jako dziecko marzyłem o lalce Barbie. Fascynowały mnie jej włosy,

⁹⁴ Podróbki lalek produkowane są głównie w Chinach. W 2013 roku było głośno o „trującej lalce Barbie” – chińskiej podróbce, która zawierała ftalany – groźny związek chemiczny używany do zmiękczenia gumy.

⁹⁵ W dramacie Jerzego Niemczuka *Wszyscy kochamy Barbie*, którego analizy podejmę się w kolejnym rozdziale, Barbie figuruje w spisie bohaterów jako „lalka luksusowa”.

⁹⁶ Wiele z opowieści o zmianie podejścia do zabawki można znaleźć w Internecie. Jednym z przykładów jest wpis *BARBIE to zło? Przemysł to!* w serwisie „Umiejętności Przyszłości”: <https://umiejtnosciprzyszlosci.pl/barbie-to-zlo-przemysl-to> [dostęp: 8.05.2018].

które można było czesać, ale nigdy nie dawało się ich rozczesać. To jedno z tych wstydlivych, niespełnionych marzeń, które bez trudu można by zaspokoić dziś⁹⁷) i Malina Prześluga („och, Barbie, jak ja ciebie pragnęłam...”⁹⁸). O uprzywilejowanej zabawie lalką piszą Monika Sznajderman („gdy jeszcze nikt o Barbie w Polsce nie słyszał [...] przybywały do mnie z dalekich Francji i Anglii wraz z pełnymi szafami lalczynek ubrań, lalczykami psami na smyczy, lalczykami miskami dla psów i nawet lalczykami kośćmi dla tych misek⁹⁹) i Gaja Grzegorzewska („Bawiłam się też lalkami Barbie. Miałam ich chyba z 16. Miałam nawet Kena z włosami! To był hit, nikt tego nie miał. Mój dziadek mieszkał w Wiedniu i przysyłał mi często te lalki¹⁰⁰). O wstydzie związanym z posiadaniem lalki mówi Karol Radziszewski: „Miałem też wtedy własne lalki Barbie, ale to była wielka tajemnica, brat musiał przysiąc, że nikomu w szkole nie powie¹⁰¹. Z kolei Sylwia Chutnik trzyma lalkę Barbie na biurku, na którym pisze książki¹⁰², a Katarzyna Bonda przyznaje, że nigdy nie miała w domu ani Barbie, ani dzinsów¹⁰³. Barbie pojawia się więc regularnie we wspomnieniach z młodości osób znanych, zajmujących się kulturą, ale przede wszystkim jest wciąż obecna w opowieściach ludzi dorastających w latach 80 i 90. U tych starszych głównie jako obiekt pragnienia oglądany przez



21. Sylwia Chutnik podczas pracy.

⁹⁷ M. Witkowski, *Barbie z Dniepropietrowska*, „Wprost”, <https://www.wprost.pl/blogi/michal-witkowski/8003377/barbie-z-dniepropietrowska.html> [dostęp: 7.05.2018]

⁹⁸ M. Prześluga, *Barbie wymięka*, E-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/107842.html> [dostęp: 7.05.2018]

⁹⁹ M. Sznajderman, *Falszerze pieprzu*, Wołowiec 2016, s. 166-167.

¹⁰⁰ Pisarka kontynuuje: „Miałam ich tyle, że mogłam z nimi eksperymentować. Jednej urwałam głowę, innej obciąłam włosy. Raz przypadkiem spaliłam lalce biust pod lampą. Mama schowała ją przede mną, bo wyglądała dosyć makabrycznie. Ale ja wiedziałam, w której szufladzie ją ukryła i zaglądałam tam co jakiś czas. Bałam się zdeformowanej lalki, a równocześnie mnie fascynowała...”. Za: A. Rączkowska, *Żadnego przymusu*, „Grazia”, nr 8/17 (67) 2015, s. 54.

¹⁰¹ Anna Sańczuk, *Karol Radziszewski: Cały ten queer*, „Vogue” 15.11.2019, <https://www.vogue.pl/a/karol-radziszewski-caly-ten-queer> [dostęp: 31.01.2020].

¹⁰² „Żeby się skupić, muszę mieć wokół siebie mnóstwo rozpraszajek: własnoręcznie wyciętych z gazet zdjęć, pocztówek, śmiesznych haseł. [...] Lubię też zabawki, stąd ta lalka Barbie czy fioletowy kot, którego zrobił mój syn”. Milena Rachid Chehab, *Pisarz w godzinach pracy*, „Gazeta Wyborcza”, <http://wyborcza.pl/5,140981,20093510.html?i=7> [dostęp 7.05.2018] Chutnik na swoim koncie na Facebooku wspomina ponadto: „To wspomnienie aż wierci brzuch. W Peweksie na Marszałkowskiej wybrałam od rodziców lalkę Barbie. Miałam już wcześniej jedną, ale bez zginanych rąk, więc się nie liczyło. A ta z Peweksu była po prostu obłędna: w sukni z tiulu i bufkami, na dodatek w pudełku obok niej były też specjalne perfumy! Zakrętka w kształcie kokardy. Do tej pory pamiętam zapach: maksymalnie słodki. Mogłam bawić się lalką godzinami. Czasami zabawa polegała na patrzeniu, z pełnym skupieniem. Nie wiem, czy kiedykolwiek później czerpałam taką radość z posiadanego przedmiotu”. Za: https://www.facebook.com/261988101197/posts/10156765866976198/?substory_index=0&app=fbl [dostęp: 31.02.2020] Wpis pisarki wywołał falę komentarzy, w których użytkownicy dzielili się swoimi wspomnieniami związanymi z lalką i Peweksem.

¹⁰³ A. Rączkowska, *op. cit.*, s. 52.

szyby Peweksu i dostępny dla wybranych, u młodszych jako jeden z symboli dzieciństwa, bez znaczenia czy w wersji oryginalnej, czy podrabianej. O wspomnieniach i częstych powrotach do tamtych czasów zaświadczać fora internetowe, blogi i specjalne profile na portalach społecznościowych, gdzie kolekcjonerzy i fani Basiek wymieniają się opowieściami, opiniami, zdjęciami i filmami¹⁰⁴.

Konfrontacje dziecięcych bohaterów z lalką Barbie w latach 80. i 90. wiążą się zazwyczaj z intensywnymi przeżyciami emocjonalnymi. Swoje wrażenia opisują oni za pomocą niepotocznych sposobów narracji lub metaforyki odwołującej się do konkretnych nomenklatur. W *Szopce* Zośki Papużanki obserwacja produktów na półkach Peweksu zostaje przedstawiona jak akt religijnej adoracji. Zaczyna się ona jednak zwodniczo – poprzez wskazanie na potencjał grzechu, tkwiący w obserwowanej przestrzeni:

Peweks to była statyczna pornografia. Muzeum namiętności. W absolutnej ciszy kontemplowałam ikonostas klocków lego i koniaków, i lalek Barbie, dotykających biustami przezroczystej ścianki pudełka. Przykucałam przed szklaną ladą, obok tęczowego szlaku gum do żucia. Modliłam się do piórnika z Myszką Miki i do kredek o czterdziestu ośmiu kolorach, podczas gdy on spacerował od okienka do okienka z druczkami jak na pocztce¹⁰⁵.

Podobne nastawienie opisała, szerzej niż Papużanka, Julia Holewińska w monodramie *Rewolucja balonowa*. Jest to opowieść Wiktorii – trzydziestoletniej kobiety, która wspomina swoje dzieciństwo z okresu przełomu. Wiktoria jest idealną reprezentantką pokolenia transformacji ustrojowej – zmiany w rzeczywistości odbywają się w tym samym czasie, co przemiany zachodzące w jej ciele: „zaczynało się jakoś dziwnie zmieniać. [...] Pragnęłam nutelli, a w sklepach ciągle bida z nędzą. Choć zaczynało być jakoś lepiej, inaczej. Zmiany czuło się w powietrzu. Powoli zaczynały rosnąć mi włosy pod pachami”¹⁰⁶. Bohaterka przeżywa więc ten okres na kilku poziomach: zmieniającej się rzeczywistości, dojrzewania

¹⁰⁴ Warto w tym miejscu wspomnieć między innymi o: <http://www.dollsforum.propl.eu>; <http://barbiecollection.blox.pl>; <http://marsbarbie.blogspot.com>; <http://lalkizbieraczki.blogspot.com>; <https://neytiri-dollhouse.blogspot.com>; <http://klinikalalek.blogspot.com>; <http://somecrazydollstuff.blogspot.com>; <http://dolland.blox.pl/html>; <https://dollsecondhand.wordpress.com>; <https://idasvintagedolls.blogspot.com>; <http://plastikuczar.blogspot.com> [dostęp: 21.05.2018]. Dokładna analiza tego nurtu stwarzałaby okazję do napisania osobnego studium, dlatego też w dalszych rozważaniach skoncentruję się głównie na tym, jak obecność Barbie była przedstawiana w utworach artystycznych. Jeśli jednak konkretne informacje z tych miejsc uznam za przydatne, pojawiają się one w przypisach.

¹⁰⁵ Z. Papużanka, *Szopka*, Warszawa 2012, s. 103. Warto wspomnieć, że w *Szopce* pojawia się także komentarz do Kopciuszka, którego bohaterka ogląda na znaczkach pocztowych w sklepie filatelistycznym: „Kopciuszkowe wydarzenia prowadziły od złych siostr do dobrego królewicza i zaspokoili mój pierwszy, infantylny głód filatelistyczny, ale ich przewidywalność rozbudziła potrzebę czegoś doskonalszego”. Ibid., s. 108.

¹⁰⁶ J. Holewińska, *Rewolucja balonowa*, <http://docplayer.pl/6125145-Julia-holewinska-rewolucja-balonowa-monodram.html>, s. 6 [dostęp: 9.05.2018]. Kolejne cytaty z tej pozycji będę oznaczał symbolem RB i odpowiednim numerem strony.

ciała czy okazji do nawiązywania kontaktów i podejmowania pierwszych samodzielnych decyzji¹⁰⁷.

Wywód Wiktorii w dużej mierze koncentruje się na regularnym wyliczaniu przedmiotów. Ich pojawianie się w polu widzenia bohaterki – najpierw w trakcie zagranicznej wycieczki, a potem na rodzimych półkach sklepowych – wiąże się także z licznymi wspomnieniami, których przywoływanie wytwarza sytuację intymnego monologu. W trakcie jego trwania Wiktoria opowiada o rozwodzie rodziców, pierwszych kontaktach seksualnych, przypadkowej ciąży, zakończeniu ostatniego związku, chronicznym poczuciu osamotnienia czy depresji.

Pierwsze lata życia Wiktorii przypadają na okres pustych półek sklepowych. Rarytasy można zdobyć wyłącznie w Peweksie lub za granicą – ojcu bohaterki udaje się przemycić z NRD cztery niedojrzałe kiwi i wielki słoik Nutelli. Na pierwsze wakacje w okresie wolnej Polski jej rodzina wybiera podróż na Zachód – do wujka do Norwegii („Zachód okazał się w rzeczywistości północą, ale wszyscy wiedzieli, o co chodzi” [RB; 7])¹⁰⁸. Wiktoria spodziewa się, że ludzie, których spotka na północy, będą wyglądali jak Barbie i Ken, o których marzyła „jeszcze bardziej niż o nutelli”. Prezentacja takiego spojrzenia na mieszkańców Skandynawii jest bardzo pokrewna optyce pomorskich lujów z powieści *Drwal* (2011) Michała Witkowskiego. Przybywająca tam urzędniczka – „wyświeżona różowa na policzkach porcelanowa laleczka blondyneczka” – nie może dojść z nimi do porozumienia: „Lepiej pokaż, jak łaskę umiesz robić, szwedzka porcelanowa laleczko prosto z wykąpania – mówili do siebie w szumiącym języku, którego takie Barbie północne nie rozumieją”¹⁰⁹.

Dziecięcy zachwyt nadmiarem atrakcji spotkanych na promie do Norwegii nie jest, jak u Papużanki, wyrażany przy pomocy języka religijnego, ale języka porażonego zachwytem – zredukowanego do najprostszych wyrażen i dźwięków: „Jacie! Ooooo! Jaaaa! Patrz! Noooo! Ale! Ja nie mogę!” (RB; 12). Wiktoria wraz z bratem zasypiają na ławce „wstrząśnięci” ilością otaczających ich dóbr. Ich matka „mdleje z zachwyty” na widok pudrów w kremie, obcinaczki do paznokci, tuszy ze spiralką. Z kolei przy pierwszym spotkaniu z wujkiem Wiktoria i jej rodzina nie są w stanie pojąć produktów posiadanych przez krewnego: „Wujek równie dobrze

¹⁰⁷ Wątek ten ma swoje przewrotne następstwa. Wiktoria wraz ze swym bratem ustawia pod ścianą trzynaście norweskich puszek po coca-coli: „konstrukcja przypominała egipską piramidę i w nocy, gdy nie mogłam zasnąć, wyobrażałam sobie faraonów i Kleopatę odzianych w ręczniki coca-coli. Potem te ręczniki im spadały i wszyscy kapali się w wielkim morzu fanty i sprita. Wiele lat później mój psychoanalityk, odczytał ten sen jako pierwszy sen erotyczny” (RB; 16).

¹⁰⁸ O północy jako nowym, lepszym od zachodniego, wzorcu do naśladowania dla Polaków zob. Przemysław Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016, s. 320-398.

¹⁰⁹ M. Witkowski, *Drwal*, Warszawa 2011, s. 179.

mógłby do nas mówić po japońsku. Nic z tego nie rozumieliśmy. Po prawej kokosy po lewej plastikowe butelki z napojami, po prawej Velazquez po lewej Fra Angelico” (RB; 14). Wycieczka rodziny Wiktorii na północ przypomina więc pierwsze spotkanie z całkowicie obcą kulturą. Jest to jednak kultura prawdziwa i pełna – w odróżnieniu od wybrakowanej kultury polskiej. W kulturze kompletnej towary do konsumpcji (kokosy, napoje) pochodzą z całego świata i występują obok arcydzieł należących do wszystkich epok (Velazquez, Fra Angelico). Za sprawą zestawienia towary konsumpcyjne stają się obiektami muzealnymi („po prawej... po lewej...”), a malarskie arcydzieła – towarami do konsumpcji. Nie ma zgrzytów, sprzeczności, nieostosowności – panuje idealna harmonia pojednania kapitalizmu z kulturą i konsumpcji z kontemplacją. Oto pałac, do którego chce wbiec Kopciuszek.

Lalka Barbie jest dla bohaterki Holewińskiej synonimem luksusu, wyjątkowości, nieosiągalności. Podobni do niej są mieszkańcy „Zachodu na północy”, a dostępność lalki w Polsce jest warunkowana przede wszystkim przez zamożność i pozycję klasową.

Barbie – długonoga, długowłosa, błękitnooka, błękitnokrwista... Widziałam ją tylko raz. U córki dziekana historii, który był przełożonym ojca. Dziewczyna była w moim wieku, ale... we wszystkim była ode mnie lepsza. Po pierwsze, nazywała się Samanta. Zawsze marzyłam o jakimś nietypowym imieniu. Sandra, Andżelika, Claudia, Samanta albo przynajmniej Paula. A ja, co? Wiktoria. Myślałam o sobie raczej jak o wielkiej przegranej a nie jak o zwycięstwie. [...] Samanta miała wszystko. Lalkę Barbie, Kena, kucyki Ponny, kolorowe frotki do włosów, klocki Lego, trzy pary lycrów – złote, srebrne i seledynowe. Zresztą takie same miała jej lalka Barbie. Samanta była prawdziwą księżniczką (RB; 8-9).

Barbie staje się więc obiektem zazdrości¹¹⁰ – dziewczynka, która ma lalkę, jest bogatsza, uchodząca za lepszą, przypomina Wiktorii prawdziwą księżniczkę, bliższą rzeczywistości zachodniej niż polskiej. Zwrócenie uwagi na wzajemne podobieństwo Samanty i lalki sprawia, że zabawka – widziana przez bohaterkę tylko raz – zyskuje właściwości swej właścicielki, a właścicielka upodabnia się do zabawki. Niedostępność lalki jest odczuwalna tym bardziej, że sama bohaterka wie, że jej własna zabawka nie może równać się z oryginałem: „nie miałam Barbie tylko jakąś enerdowną podróbkę. Petra, nazywała się Petra. Zupełna beznadzieja. Petra brzmi zupełnie jak Wiktoria. Przez «W» i przez «K» i nijak nie może się równać z Barbie z «E» na końcu i z Samantą. Z «A» na końcu” (RB; 8)”. Jeśli więc w mniemaniu Wiktorii lalka jest odbiciem właścicielki, to posiadanie Petry musiało sprawić jej wiele przykrości. W odniesieniu do przywoływanych przeze mnie wcześniej ustaleń Szcześniak, Wiktoria

¹¹⁰ Podobna sytuacja pojawia się także w powieści *On Zośki Papużanki*. Główna bohaterka zazdrości koleżance wielu elementów jej życia: „Chuda miała też barbie, dla której mama Chudej szyła fantastyczne ubrania na maszynie, bo umiała”. Zob. Z. Papużanka, *On*, Kraków 2016, s.

plasowałyby się po stronie osób pragnących kopiować normy zachodnie, swoje pochodzenie wiążących z poczuciem głębokiego wstydu.

Samanta, „prawdziwa księżniczka”, przekształca imię Wiktorii na brzmiącą bardziej światowo Vikę – od tej pory nikt nie może na bohaterkę mówić inaczej. To ciekawa sytuacja, szczególnie w kontekście moich wcześniejszych ustaleń, co do stopniowego osvajania lalki Barbie przez polskich użytkowników. Być może to właśnie pierwszy odruch wstydu – w tym wypadku związanego z polsko brzmiącym imieniem – i próba upodobnienia się do norm zachodnich, umożliwia po latach gest odwrotny – dopasowanie Barbie do miejsca, w którym się znalazła i nazwanie jej Baską.

Amerykańska lalka pojawia się w drugiej połowie monologu jedynie jako człon określenia, którym ojciec Wiktorii nazywa swoją (już wówczas była) żonę – „o matce mówi przez zęby «Barbie próchno»” (RB; 17). Określenie kogoś mianem Barbie nadal więc oznacza osobę dbającą o urodę, choć mogącą zamieszkiwać już także Polskę. Mama Wiktorii jest już wówczas – na początku lat 90. – „Amwajowską kobietą sukcesu” (RB; 18), stylizującą się na Krystle z *Dynastii*. Kobieta wpisuje się więc w wizerunek nowej klasy średniej, upodabniając się wizualnie do groteskowych symboli Zachodu oraz zastępując swoją żarliwą religijność zaangażowaniem w prowadzenie biznesu¹¹¹. Również i w jej opisie pojawiają się porównania sakralne: „Zamiast, jak wcześniej, liczyć paciorki na różańcu, liczyła teraz piramidy zysku, które roztaczał przed nią złoty świat Amwaya” (RB; 18)¹¹². Religijność kobiety i przybliżanie się do Boga zyskują substytut – przedsiębiorczość i powolne zbliżanie się do dużego kapitału.

¹¹¹ O silnym oddziaływaniu na polską klasę średnią emitowanego w Polsce w latach 1990-1993 serialu *Dynastia* oraz zdjęć stockowych zagranicznych biznesmenów pisze w rozdziale „Jeden rzut oka wystarczy, by poznać klasę” Magda Szcześniak. Zob. *op.cit.*, s. 121-143. Mary F. Rogers pisze z kolei: „Barbie, jak zauważa [Erika] Rand, wydaje się należeć do innego świata: świata *Dynastii* i *Dallas*” (BJIK; 109). W powieści Michała Witkowskiego *Wymazane*, do której fragmentów powrócę w dalszej części tekstu, pojawia się z kolei kobieta sukcesu, która na początku lat 90. dorobiła się wielkiej fortuny. Wszyscy kojarzą ją z główną antagonistką słynnego serialu: „Alexis to była bardzo oryginalna jak na Wymazane ksywa bogatej kobiety, która miała szklarnie, pieczarki, jakieś przetwórstwo śmieci i ścieków [...] W każdym razie kobieta przyjęła ksywę z pełną powagą i, nawet nie bez pewnej dumy, zaczęła się upodabniać do swojego pierwowzoru i ufarbowała włosy na czarno. Pojawiły się u niej jakieś miny Alexis i upodobanie do kapeluszy do kapeluszy pod kolor płaszcza i torebki. Choć, prawdę mówiąc, w ogóle nie była podobna”. Gdy główny bohater powieści wprowadza się do Alexis, świadcząc jej płatne usługi seksualne, przelewy, jakie pojawiają się na jego koncie, są opatrywane tytułem „Dynastia”. M. Witkowski, *Wymazane*, Kraków 2017, s. 67-68, 196.

¹¹² Amway – amerykański producent i dystrybutor środków czystości, robiących furorę w latach 90. w Polsce. Specyfika jego działalności polegała na sprzedaży bezpośredniej. Wiktoria, parodiując matkę, dopowiada: „Amway to gwarancja sukcesu. Zobaczycie, już niedługo zbudujemy sobie dom. Znacznie lepszy od tej norweskiej chaty wujaszka. Będzie piętrowy, z kolumnami na ganku i marmurowymi lwiatkami na tarasie. A w środku schody z metalową poręczą, łóżko wodne, cztery kolorowe telewizory z czterema pilotami na cztery alkaliczne baterie. Będziemy bogaci. Sukces, moje dzieci. Pamiętajcie, liczy się tylko sukces! Są trzy rzeczy, w które wierzę. W Boga, w rodzinę i w sukces. Gdy pracuję, ta kolejność ulega zmianie. Zapamiętajcie moje słowa” (RB; 18).

Poplątanie wątków religijnych z erotycznymi, wiary z kapitałem, ubożego otoczenia z bogatą sferą marzeń, „pantofli” podrzucanych jej przez Północ i Zachód sprawia, że dojrzewająca bohaterka przyzwyczaja się do ciągłej zmienności swego otoczenia. Późniejsze spojrzenie na codzienność jest więc w przypadku Wiktorii silnie uwarunkowane przez nastawienie na nadal oczekiwaną zmianę. Tymczasem trzydziestoletnia bohaterka, będąca rozwiedzioną matką, pozwala odejść Włochowi – swej ostatniej wielkiej miłości – gdyż, jak sądzi, jest zbyt związana z rzeczywistością polską i jeszcze bardziej unieruchomiona w niej niż kiedyś:

Dlaczego pozwoliłam ci odejść? Bo mam dziecko, z facetem, który wymyśla reklamy i płaci miesięcznie 400 złotych alimentów? [...] Bo mam kredyt na 40 lat? I kiedy go spłacę, to już żaden krem nie pomoże na moje zmarszczki, kurze łapki, obwisłe pośladki i hektolitry cellulitu? [...] Bo dzieli nas 1800 kilometrów? Bo mówimy w innych językach? Bo ty na śniadanie jesz croissant a ja bułkę z polędwicą sopocką? (RB; 4-5)¹¹³

Wiktorii widzi więc swoją przyszłość jako radykalnie różną od świata Barbie – uzależnioną od materialnych zaległości i procesu starzenia się ciała. W tym obrazie bohaterka okazuje się skrajnym przeciwieństwem swojej matki, która właśnie na poprawianiu wyglądu i na inwestowaniu w biznes opierała swój sukces w latach 90. Opowieść bohaterki okazuje się więc spowiedzią z przywiązania do miejsca, które ją unieruchomiło, nie wyposażając w umiejętności spokojnego, afirmatywnego życia. Oczekiwana rewolucja dokonuje się na jej oczach na początku lat 90., jednak im dalej od niej, tym silniejsze u Wiktorii uczucie rozczarowania: „Mam trzydzieści lat. Marzę o powrocie do baśni, o odlocie rakieta w kosmos!” (RB; 27). Jako osoba dojrzewająca w okresie największych przemian fantazjuje o podobnie zajmującej ją rzeczywistości, tęskni za tym, czego obiecywała sobie po wejściu do magicznego pałacu.

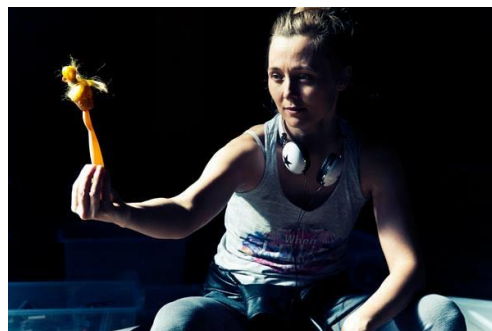
W podobny sposób przełożono tekst Holewińskiej na język teatralny¹¹⁴. W spektaklu w reżyserii Aliny Moś-Kerger¹¹⁵, Wiktorii (Kamila Pietrzak-Polakiewicz) nie opuszcza sceny ani na chwilę. Co jakiś czas pojawiają się na niej jeszcze trzy postaci, odtwarzając w stojącym w tyle wielkim pudle telewizyjnym występy gwiazd czy fragmenty słynnych programów z lat 90. (m.in. Papa Dance, prezenterzy *Koła Fortuny* czy Anatolij Kaszpirowski). Poza tym

¹¹³ W innym miejscu Wiktorii, słysząc dzwonek telefonu, dodaje: „Nie zapłaciłam za przedszkole. 1400 złotych miesięcznie plus za wyżywienie osobno. A wcale homarów im tam nie serwują. O nie! Rozgotowany szpinak i ryż z jabłkiem. Nic się nie zmieniło. Pieprzone Montessori. Dzieciaki żadnych zabawek nie mają, tylko drewniane klocki, żółędzie i kasztany... Co mnie podkuśiło z tym przedszkolem? Jezu, i za łódówkę nie zapłaciłam raty. To na pewno firma windykacyjna. I zapomniałam o urodzinach ojca. I nie odebrałam sukienki z pralni. I wyników cytologii. Tak, ja na pewno umieram. To na pewno z przychodni dzwonią. To na pewno komornik. To na pewno ojciec z pretensjami!” (RB; 8-9).

¹¹⁴ Tekst pierwotnie został napisany dla Katarzyny Marii Zielińskiej, aktorki Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Prapremiera spektaklu w reżyserii Sławomira Batyry odbyła się w 2011 roku.

¹¹⁵ Jego premiera odbyła się w 2015 roku w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim.

sfunkcjonalizowana scenografia ogranicza się przede wszystkim do stolika, krzesła, kartonów i kilku przezroczystych pojemników, w których bohaterka trzyma najważniejsze przedmioty ze swej młodości: kasety magnetofonowe, maskotki czy lalkę Barbie. Wiktoria wykorzystuje lalkę przede wszystkim wtedy, gdy przywołuje słowa swej koleżanki Samanty¹¹⁶. I tutaj więc zostało podkreślone podobieństwo pomiędzy zabawką i jej właścicielką. To lalka umożliwia bohaterce swoistą materializację minionych wydarzeń. Dzięki niej może je również delikatnie modyfikować poprzez zabawę tułowiem i kończynami zabawki oraz modulację własnego głosu.



22. *Rewolucja balonowa*, reż. Alina Moś-Kerger

Z pudeł, pojemników i kartonów – namacalnych wspomnień – bohaterka układa mur, mający oddzielić ją od coraz bardziej ingerującego w jej rzeczywistość telewizora. To właśnie regularnie przestawiane, porządkowane i przeszukiwane opakowania stanowią faktyczną podstawę jej paranoicznej codzienności. W ostatniej scenie spektaklu trzy postaci z telewizora burzą konstrukcję i próbują wciągnąć główną bohaterkę w głąb ekranu. Wymarzony Zachód, kraina nieskończonych możliwości Barbie i pałac Kopciuszka są dla niej na wyciągnięcie ręki. Bohaterka wrywa im się jednak, pozostając w przestrzeni zajętej przez porozrzucaną zawartość kartonów i pojemników. Gdy na koniec synek Wiktorii prosi ją o opowiedzenie bajki, bohaterce pozostaje jedynie milczenie i zrobienie z żutej gumy balonu, który po chwili pęka.

Schodami w dół

Telewizor zasysający widzów pojawia się nie tylko w scenicznej adaptacji tekstu Julii Holewińskiej. Także Dorota Masłowska, odnosząc się do swych wspomnień z dzieciństwa, pisze o tym, jak w trakcie oglądania reklam firmy Mattel „doznawało się orgazmu na widok Barbie spacerującej na palcach po swoim różowym ranczu przed «Wieczorynką» i chciało się włożyć rękę w telewizor”¹¹⁷. Skoro dziewczynka z reklamy Barbie mogła w swojej dłoni trzymać pantofel należący do Kopciuszka ze snów, nie dziwią reakcje dzieci, które także chciały zdobyć coś dla siebie z oferty stylizowanej na ich własne marzenia. Gest ten –

¹¹⁶ Fragment tej sceny został wykorzystany w zwiastunie spektaklu, który można zobaczyć pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=JjGij72r_M [dostęp: 13.05.2018].

¹¹⁷ Ten i wszystkie kolejne cytaty za: D. Masłowska, *Nasze życie z Barbie*, „Przekrój”, nr 49/2003.

wyolbrzymiający nieumiejętność rozpoznania właściwości współczesnych mediów przez Polaków – wydaje mi się bardzo znamieny dla tego, w jaki sposób autorka *Innych ludzi* widziała obecność lalki w Polsce.

W 2003 roku ukazał się polski przekład najsłynniejszego kompendium wiedzy o zabawce firmy Mattel – studium Mary F. Rogers *Barbie jako ikona kultury*. Pośród tekstów komentujących książkę właśnie felieton Masłowskiej, napisany dla czasopisma „Przekrój” w ramach cyklu *Dziennik z krainy Pazłotka*, najciekawiej i najbardziej bezlitośnie opisuje jej zawartość, jak i sam fakt pojawienia się książki w Polsce. Autorka podkreśla specyfikę tej sytuacji – normy wizualne oraz zaplecze kulturowe reprezentowane przez lalkę były skrajnym przeciwieństwem wyglądu polskiej codzienności. Co istotne, specyfikę rodzimego doświadczenia związanego z możliwością kontaktu z zachodnimi produktami potwierdzało i potęgowało spojrzenie zewnętrzne. Jeszcze w latach 80. w serii *Lalki Świata* Firma Mattel wypuściła na rynek Barbie Orientalną. Na jej opakowaniu pojawił się napis: „We wszystkich krajach Wschodu robi się zakupy na targach i bazarach [...] Przyjedź i zwiedź Wschód! Jestem pewna, że wyda ci się egzotyczny i ciekawy!” (BJIK; 86).

Na zawartość tekstu *Nasze życie z Barbie* składa się konsekwentne akcentowanie różnic między Polską i Stanami Zjednoczonymi. Radykalne rozróżnienie tych miejsc wpływa także na obraz żyjących w nich ludzi oraz na próby, w obu przypadkach świadomie wyolbrzymione, naszkicowania ich spojrzenia na lalkę. Masłowska uznaje Barbie za pleonazm Ameryki. Z kolei wyzierającą z książki Rogers fascynację bohaterów lalką uważa za tak perwersyjną mentalnie dla odbiorców z Polski, że z ich reakcjami może się równać jedynie powszechna niezrozumiałość filmów Davida Lyncha.

Pojawienie się lalki w Polsce autorka *Pawia królowej* uznaje za zjawisko porażające – „wprowadzające w obieg wizję świata tak paranoicznie odległą, nierealną i peweksowską, że nie wiem, jak potem można być szczęśliwym, tyjąc, krwawiąc i jedząc ziemniaki”. Pomimo tak obcego dla niej pejzażu Barbie zachowuje w Polsce swoje właściwości, pozostaje „nieugięta, zawsze ze słonecznym uśmiechem, często goła, ale zawsze umalowana, zawsze patrząca jasnym wzrokiem w jeden, odległy punkt. Nigdy nie patrząca nam w oczy. Barbie bez sutków, Barbie, co jadła i piła, ale nigdy nie wydalala”. Lalka wydaje się więc czekać na to, aż nowa, obca dla niej rzeczywistość zmieni się pod wpływem jej obecności.

Opisując rodzime realia, Masłowska stwierdza, że „nasze życie z Barbie wyglądało inaczej”:

Bez łazienki, bez mycia, bez wakacji, bez rancza, bez butiku, w dwóch niekompatybilnych do klimatu sukienkach, w tym jedna z firan, niezdejmowalna. Barbie na wygnaniu, Barbie zesłana do mrocznej Polski, podróżująca w nieproporcjonalnych, klaustrofobicznych samochodach naszych braci na drugi koniec wykładziny koloru gówna. Barbie sypiąca z misiem, prującym się komunistą.

Lalka w Polsce musi więc zmierzyć się z rzeczywistością, w której brakuje podstawowych, określających ją samą, elementów zachodniej codzienności. Jeśli już się pojawiają, to w postaci wybrakowanej – ciasnych samochodów, starych, psujących się zabawek, uszytych z tanich materiałów ubranek, brzydkich elementów mieszkań. Co też zaskakujące, już tutaj – we wspomnieniach z czasu przełomu – rodzice wmawiają małej Dorocie, że Barbie to Barbara. W przedstawionej perspektywie zabawki niejako przyjmują właściwości miejsca i czasu, w których się pojawia. Skoro stary miś pochodzi z Polski okresu PRL-u, jest komunistą. Jeśli Barbie pojawia się w Polsce, ma na imię Barbara. Naszkicowane przez autorkę, pozornie sprzeczne, zestawienie – przypisywania zabawkom określeń uwarunkowanych przez miejsce i czas, a zarazem zachowanie przez nie swoich właściwości – skutkuje sytuacją paranoiczną, w której nie są one ani do końca obce, ani w pełni własne.

Rodzice kupują autorce podróbkę lalki – Lizę – o wyglądzie sprzątaczkii: „Od razu opatrzyłam ją wąsem i zdegradowałam do psującej krajobraz ukraińskiej służącej”. Bezpośrednia konfrontacja z lalką, reprezentującą normy zawstydzające mieszkańców Polski, jest pretekstem do wytworzenia kolejnej formy podległości i zawstydzenia – skoro Barbie w Polsce musi być biedną Barbarą, jej podróbka nie będzie Polką, jeśli może się stać jeszcze biedniejszą, sprząającą w polskich mieszkaniach, Ukrainką. Działa to także w kierunku przeciwnym: jeśli dotychczas słowo „zesłanie” kojarzyło się przede wszystkim z Rosją (a więc ziemią na wschód od Polski), to w latach 80. lalka Barbie, przyzwyczajona do wygód i dóbr Zachodu, zostaje „zesłana” na Wschód – do biednej Polski.

W podobny sposób o lalce Barbie jako „lekarstwie na szarość” pisał w swoim felietonie *Barbie z Dniepropietrowska* Michał Witkowski:

w kraju, w którym do niedawna panował model kobiety horyzontalnej, grubej, przyziemnej, „babuszkii”, która po minięciu czterdziestki od razu osuwała się w starowinę, tu młode pokolenie ma prawo nieco przesadzić z depilacją... Żeby się odciąć od tych pierogów, bazarów, kibli z dziurą w ziemi, całego tego syfu. Jest to leczenie kompleksu szerokości, kompleksu horyzontalno-wiejskiego, wysmukłość przesadzona lekarstwem na ruskie rozmarłanie!¹¹⁸

Swego rodzaju internalizacja norm Barbie przez młode Ukrainki byłaby w interpretacji Witkowskiego radykalną reakcją na krańcowo odmienny, dominujący w tym państwie przez

¹¹⁸ M. Witkowski, *Barbie z..., op. cit.*

lata, wzór kobiecości. To zadziwiające, że właśnie w krajach będących swego czasu zaprzeczeniem norm świata Barbie – w Polsce i Ukrainie – wpływ lalki Barbie okazuje się wraz z upływem czasu coraz silniejszy. Po Lizie – sprzątacze Masłowskiej – dwie dekady później pojawiają się ukraińskie Żywe Barbie, podczas gdy w Polsce w 2018 roku reporterka, podróżniczka i celebrytka Martyna Wojciechowska – jako jedna z kilku kobiet na świecie – zostaje wyróżniona swoją podobizną w postaci lalki Barbie Shero¹¹⁹.

Niepokojący wpływ zabawki oraz jej wszechobecność są, według Masłowskiej, jedynym spoiwem łączącym tutejszych i amerykańskich konsumentów: „Z tej książki budzi się z wrażeniem, że mała opalona armia stacjonuje wszędzie [...] Szczególnie jak nagle uświadamia się sobie, że wyznania fanatyków nie są wcale chore, oderwane i abstrakcyjne, tylko samemu przez najlepsze lata życia doznawało się orgazmu na widok Barbie”. Zabawka firmy Mattel staje się więc obiektem pragnienia najmłodszych, bywa punktem częstych fantazji, porównań i identyfikacji. W przypadku Masłowskiej obserwacje te pojawiają się, choć tylko kontekstowo i epizodycznie, także w kilku innych utworach.

Sytuacja tego typu została naszkicowana w *Innych ludziach* (2018). Wspominając przyjazd nielubianej, wywyższającej się ciotki z Niemiec, główny bohater Kamil opisuje niefortunny prezent, jaki ta zafundowała jego młodszej siostrze: „Ciocia z Reichu przyjeżdża, to pewnie coś da extra, bo to jej chrześniaczka,/ Wpada Zdzicha: cmok, cmok, «Sandrusia, masz prezencik». A to lego technic paczka./ Na przecenie nie patrzała, co złapała w Aldi. W płacz mała,/ Bo chciała pewnie Barbie [...]”¹²⁰. Pragnienie dziewczynek, aby posiadać lalkę, traktuje się więc jak oczywistość, jest pierwszym skojarzeniem związanym z ich preferencjami. Barbie jest zarazem synonimem najlepszego prezentu dla dziewczynki z Zachodu¹²¹.

O świecie, w którym dzieci i dorośli śnią o tym, by posiadać wszystkiego jak najwięcej, opowiada Masłowska w powieści dla dzieci *Jak zostałam wiedźmą* (2014). Barbie jest tu zarazem jednym z symboli kapitalistycznej rzeczywistości oraz jedną z wielu zabawek, które

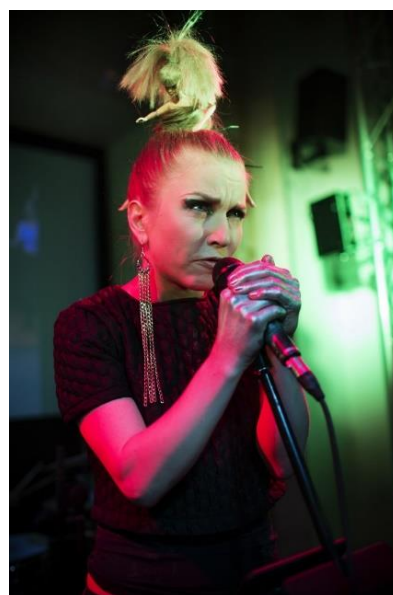
¹¹⁹ Jak czytamy w oświadczeniu firmy Mattel: „W tej kolekcji chcieliśmy nagrodzić te kobiety, które mogą uchodzić za wzór do naśladowania dla małych dziewczynek, ponieważ swoją działalnością inspirowały i przełamują stereotypy”. Za: *Martyna Wojciechowska jako jedyna Polka ma własną lalkę*, „Wprost” z 7.03.2018, <https://www.wprost.pl/kraj/10109203/martyna-wojciechowska-jako-jedyna-polka-ma-wlasna-lalke-barbie.html> [dostęp: 28.05.2018]

¹²⁰ D. Masłowska, *Inni ludzie*, Warszawa 2018, s. 118.

¹²¹ Masłowska opisując ten sam wątek z perspektywy współczesnej, zwraca również uwagę na to, że rzeczywistość polska w percepcji mieszkańców Zachodu nie zmieniła się zbyt wiele w ciągu ostatnich dekad: „Sandra/ jakieś tam dostała dezodoranty, to teraz przyszcze się nimi jak pojebana... Że od dawna/ to już jest wszystko w Polsce, się Zdzicha jeszcze nie pokapowała,/ i że każdy dezodorant już ma; to nie jest jak kiedyś sensacja, nie ma szału./ Sąsiadka nie przyjdzie się jak sroka w gnat patrzeć błagalnie, jak się pryskają po kolei każdy. SĄSIADKA 1: «Dasz też?»”. Ibid.

w nocy straszą bohaterkę: „A wszystkie zabawki, jakby się zmówiły, nagle martwe,/ pet shopy ani drgną, sztywne nogi wyciągnęła Barbie,/ Monster High już były zmarłe, więc je winić za to trudno,/ że obydwie nadgniłe leżą w swoich modnych trumnach¹²²”. Lalka pojawia się także w serii felietonów Masłowskiej *Jak przejąć kontrolę nad światem nie wychodząc z domu* (2017) jako ozdobnik jednego z fantazyjnych tortów opisywanych przez autorkę. Torty te – reprezentujące wciąż silny wśród Polaków brak umiaru w konsumpcji – są dopełniane przez dekoracje w postaci lalek Barbie, które jeszcze bardziej podkreślają nadmiar wpisany w przedstawiane projekty.

Lalka firmy Mattel dość regularnie pojawia się więc w utworach Masłowskiej, ironicznie potwierdzając tezę, że „mała opalona armia stacjonuje wszędzie”. Pisarka decyduje się więc na regularne demonstrowanie niestosownych połączeń oraz eksponowanie schizofrenii wpisanej w obecność Barbie w Polsce, co poświadcza także zdjęcie wykonane podczas trasy promocyjnej płyty projektu Mister D. *Spółeczeństwo jest niemiłe* (2014)¹²³. Masłowska poprzez wykorzystanie lalki jako elementu scenicznej stylizacji zdaje się twierdzić, że pozbycie się lalki Barbie z obrazu „niemiłego” społeczeństwa jest niewykonalne. Pozostaje jednak możliwość jej zacytowania, pod warunkiem, że lalka nie stanie się jednoznacznym hegemonem społecznej wyobraźni.



23. Dorota Masłowska w trakcie koncertu promującego płytę „Spółeczeństwo jest niemiłe”

Skoro lalka uosabia całą konsumpcjonistyczną, kapitalistyczną, amerykańską, zachodnią przesadę, Masłowska w felietonie *Nasze życie z Barbie* hiperbolizuje także opis rzeczywistości, do której zabawka trafia. Jest to czytelne przede wszystkim w zakończeniu: „W Ameryce Barbie to pleonazm, a tu ta makietka życia, w którym wszystko jest zagraniczne, trwa wieczny weekend, nieustające party na Ibizie, to ropiejąca na różowo i błękitnie rana przez całą głowę, niegojąca się do końca życia”. Lalka Barbie jako figura ponad miarę wypełniająca normy pozwalające identyfikować Zachód, poprzez pojawienie się w Polsce stwarza konieczność porównywania i zestawiania. Dzieje się to poprzez wykorzystanie analogii, które przez samych Polaków są używane do opisu tego, co wschodnie, przymusowe i dalekie. W tym rozumieniu pojawienie się lalki Barbie w latach 80. i 90. w Polsce skutkuje paradoksalnym

¹²² D. Masłowska, *Jak zostałam wiedźmą*, Warszawa 2014, s. 25.

¹²³ Lalka pojawiała się także na projekcjach wizualnych wyświetlanych podczas koncertów.

przesunięciem kraju na mapie wyobrażonej na Wschód¹²⁴. Wstyd wywołany powyżej opisaną sytuacją ma sprawić, że rodzime konsumentki zapragną być jak Barbie.

Schodami w bok

O mechanizmach wytwarzania tego typu pragnień opowiadała w latach 90. m.in. polska sztuka krytyczna. Jak twierdzi Izabela Kowalczyk, nurt ten był ważnym głosem w ogólnokrajowej potransformacyjnej dyskusji o ciele jako „obszarze dyscyplinowania jednostek a także istotnym miejscu dyscyplinowania własnej tożsamości”¹²⁵. Jeden z najważniejszych twórców sztuki krytycznej – Zbigniew Libera – w połowie dekady skupił się w swoich pracach na roli zabawek we współczesnej kulturze i procesie wychowawczym. Efektem jego zainteresowań była wystawa *Urządzenia korekcyjne* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski¹²⁶. Złożyły się na nią projekty poruszające przede wszystkim temat negatywnych skutków konsumeryzmu: sposobów wychowania, opresji i wpływu współczesnych mediów na zmieniającą się percepcję społeczną¹²⁷. Libera przedstawił przekonfigurowane wersje współczesnych przyrządów gimnastycznych i popularnych zabawek, wpisując się tym samym także w szeroki nurt toy artu¹²⁸. Przedstawione na wystawie urządzenia miały przede wszystkim ulepszyć ciała członków społeczeństwa, dostosować je do panujących norm i trendów, a następnie przekonać ich właścicieli do zasadności tych dążeń. Były one ironiczną, a zarazem alarmującą odpowiedzią na proces, w którym wzorce zachowań i norm estetycznych przenoszone są w ramach socjalizacji na dziecko.

Kontekst wystawy Libery jest istotny wobec samej Barbie, pragnień, jakie wyzwała oraz tworzywa, z jakiego została wykonana. Plastik jest substancją, która może przyjąć dowolny kształt. Pod tym względem jego możliwości wydają się faktycznie nieskończone. Podobne

¹²⁴ Pod tym względem warto wspomnieć o serii zdjęć Lary Vychuzhaniny (2019). Lalka Barbie zostaje przeniesiona na nich do Związku Radzieckiego lat 80. W porównaniu do wrażeń Doroty Masłowskiej Barbie w interpretacji rosyjskiej artystki sprawniej wtapia się w tło biednego radzieckiego domu. Kontrast między lalką a otoczeniem nie jest tu aż tak widoczny. Zob. https://www.rbth.com/arts/326863-barbie-ken-ussr?fbclid=IwAR0FTaLnU-T9zfo2jw0nm4s61xtZ2nv5Uy_kjKakXLGbwqb1TPWsz4JvcAc [dostęp: 29.03.2020].

¹²⁵ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 9.

¹²⁶ Wernisaż wystawy odbył się w 1996 roku. Projekty składające się na *Urządzenia korekcyjne* pojawiały się również w późniejszych retrospektywnych wystawach Libery – między innymi *Libera. Prace 1981-2009* w warszawskiej Zachęcie.

¹²⁷ Na wystawie Libera zaprezentował między innymi realizacje: *Lego. Obóz koncentracyjny*, *You Can Shave The Baby* czy *Universal Penis Expander*.

¹²⁸ To znaczy sztuki w formie zabawek. Za istotnych przedstawicieli tego nurtu uchodzą między innymi bracia Chapman. Z kolei na gruncie polskim warto wskazać Pawła Łubowskiego.

znaczenia ewokuje w dzisiejszych czasach przemysł związany z chirurgią plastyczną, odchudzaniem czy wysiłkiem fizycznym. Ludzie wierzą, że dzięki konsekwentnej pracy nad swoim ciałem, są w stanie osiągnąć upragniony wygląd i sylwetkę. Tym samym często właśnie to, co wizualne staje się najistotniejszą częścią ich codzienności. Każdy taki odruch przybliża człowieka do Barbie – ikony skoncentrowanej na swoim ciele. W interesującym mnie kontekście przybliża go także do Zachodu oraz związanych z nim fantazmatów: bogactwa, piękna i młodości.

Jedną z prac składających się na *Urządzenia korekcyjne* była *Ciotka Kena* (1994) – zabawka, za pomocą której Libera podjął przewrotną i ironiczną grę z wyidealizowanym wizerunkiem lalki Barbie. W dwudziestu czterech pudełkach, ustawionych w równym rzędzie i stylizowanych na opakowania oryginalnych



24. *Ciotka Kena*, Zbigniew Libera

produktów firmy Mattel, artysta umieścił zabawki o wymiarach: 32 x 8 x 5 cm¹²⁹. Na każdym z opakowań widnieje napisana kursywą nazwa produktu. W tle znajdują się wypłowiałe kwiaty, przypominające dekoracyjne hafty na starych, peerelowskich serwetach. Każda z lalek Libery ubrana jest w białą, koronkową, obcisłą bieliznę wyszczuplającą, która, jak twierdzi Piotr Piotrowski, mogła zostać zainspirowana ubraniami oferowanymi w czasach komunizmu w popularnym wśród starszych klientek magazynie *Burda*¹³⁰. Wszystkie lalki są niemal identyczne – odróżnia je jedynie kolor włosów (do wyboru jest platynowy i kasztanowy). Niektóre z nich delikatnie wyróżniają się odcieniem karnacji, choć i tak wszystkie lalki można uznać za jasnoskóre.

Ciotka Kena jest przedstawieniem kobiety, która pomimo upływu lat robi wszystko, by pozostać atrakcyjną i realizować kulturowo usankcjonowany model kobiecości. Punktem dojścia jest dla niej klasyczna wersja lalki Barbie – zgrabna, blondwłosa, niebieskooka. Z kolei twarz ciotki jest gładka (jak u jej zachodniej inspiracji), włosy zachowały gęstość, skóra ciała

¹²⁹ Za stroną Galerii Raster <http://rastergallery.com/prace/ciotka-kena-1994> [dostęp: 18.05.2017].

¹³⁰ P. Piotrowski, *Zbigniew Libera: anarchia i krytyka*, w: *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982 – 2008*, katalog, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2009, s. 12.

jest jędrna. Lalka wysyła więc komunikat, że tym, co budzi społeczne pożądanie, jest modny i próbujący jak najwierniej naśladować młodość, wygląd jednostki.

Zabawki w ujęciu Libery są efektami i reprezentacjami społecznych wyobrażeń na temat ciała. Na to z kolei wpływ ma władza i wytwarzana przez nią wiedza o właściwościach członków społeczeństwa. W tym procesie określone ciała zaczynają uchodzić za właściwe, z kolei wobec ciał różniących się od nich stosuje się procedury korekcyjne. Strategia działania władzy jest jednak na tyle rozproszona, że dla większości pozostaje nieodczuwalna. Natomiast panujące normy wizualne traktuje się zazwyczaj jako naturalne¹³¹. Kobiety wpasowują się w społeczne wyobrażenia przede wszystkim poprzez ozdabianie swoich ciał i ich regularne dyscyplinowanie. Usuwają włosy ze wszystkich miejsc poza głową, nakładają makijaż, odwiedzają kosmetyczki, decydują się na ingerencję chirurgów plastycznych. Ich kulturowa pleć poprzez stałe odgrywanie i niemal rytualne powtarzanie obrzędów pielęgnacyjnych wytwarza iluzję naturalności. Naomi Wolf, pisząc o współczesnej superkobiecie, która pracując na dwa etaty – jako „zawodowa pani domu” i „zawodowa kobieta sukcesu” – zauważyła, że kobieta ta, nieświadoma wszystkich konsekwencji,

musiała do swojego zawodowego kalendarza dodać poważną pracę nad „urodą”. Jej nowa misja rozrosła się według sztywnych ram. Nakłady pieniędzy, umiejętności i przebiegłości, którymi musiała się wykazać, nie były niższe niż te oczekiwane wcześniej – zanim kobiety nadszarpnęły struktury władzy – tylko od zawodowych piękności wykonujących pracę związaną z byciem wystawionym na pokaz¹³².

I choć sytuacja Polek, szczególnie na początku lat 90., różniła się od warunków życia opisywanych przez Wolf mieszkanki Stanów Zjednoczonych – tak pod względem procentu pracujących, zamożności, jak i roli figury matki w życiu społeczno-politycznym – próba pogodzenia przez kobiety trzech etatów była aktualna także w kraju nad Wisłą.

Zabawka autora *Urządzeń korekcyjnych* jest przedstawieniem kobiety w średnim wieku z odbiegającym od uznawanych za idealne kształtem ciała. Poza tym wydaje się, że kobieta

¹³¹ Zagadnienie to w swoich pracach poruszał m.in. Michel Foucault. Artur Szarecki tak streszcza ustalenia badacza dotyczące tego zagadnienia: „Władza nie kontroluje ciała poprzez systemy pojęć i idei, raczej bada, obserwuje i mierzy ciało, jego zachowania i interakcje, by na tej podstawie tworzyć wiedzę. Relacje władzy/wiedzy wytwarzają ciało jako obiekt znaczący, który kształtują za pomocą różnych technik: karmienia i nawyków żywieniowych, rytmu pracy i odpoczynku, zabiegów medycznych i upiększających, norm dotyczących potrzeb fizjologicznych czy stosunków seksualnych etc. W procesie tym określone formy ciała zaczynają uchodzić za właściwe, jednocześnie przesłaniając odmienne możliwości. Natomiast wobec ciał, które nie podporządkowują się regułom władzy i nie spełniają jej norm, stosowane są procedury karne i korekcyjne, które generują nową wiedzę, by tworzyć kolejne formy obserwacji i systemy kontroli, a tym samym reprodukować w kolejnych odsłonach reżimy władzy/wiedzy. Proces ten nie ma wyraźnego końca ani nie rozwija się w sposób liniowy, lecz manifestuje się poprzez rozproszone konstelacje działań i łączonych z nimi znaczeń”. Za: A. Szarecki, *op. cit.*, s. 41.

¹³² Naomi Wolf, *Mit urody*, przeł. M. Rogowska-Stangret, Warszawa 2014, s. 48.

robi wszystko, by pozostać atrakcyjną i piękną. Ciotka Kena dyscyplinuje swoje ciało, upiększa je, używa kosmetyków, w otaczających ją kręgach zapewne uchodziłaby za kobietę modną, zadbaną i elegancką. Świadczy o tym wyszczuplająca bielizna, starannie ułożona fryzura, mocny makijaż, opalona twarz. Ciotce brakuje już tylko olśniewającej sukienki, aby mogła zachwycić wszystkich i przede wszystkim zadowolić samą siebie. Jak zauważa Hartmud Böhme:

Moda [...] staje się źródłem wspaniałego świata narcystycznej autoprezentacji w teatrze patrzenia, zarazem jednak, bezwzględna w swej autopietyczności, kryje w sobie imperatyw nieustannej aktualizacji, a w związku z tym również permanentne doświadczenie starzenia się, odrzucenia i niewystarczalności¹³³.

W tym kontekście wydaje się, że Ciotka Kena, mając świadomość potrzeby permanentnej metamorfozy, dostosowuje się do panującej normy i zaczyna ją traktować jako własną. Tym samym jej aspiracje można traktować również jako ucieczkę przed wspomnianymi przez Böhme starzeniem się, odrzuceniem i samotnością.

Pomimo tych prób, ciotka Kena różni się od oryginalnej Barbie. Uwagę zwracają jej wymiary, których nie jest w stanie ukryć nawet bielizna wyszczuplająca, oraz jej wiek – odbiegający od metryki wiecznie młodej lalki z Ameryki. Ważna jest także kwestia braku pokrewieństwa – zabawka jest ciotką Kena, a nie Barbie. Ken w uniwersum Mattel funkcjonuje jako postać drugoplanowa, jest lalką niczyją, gdyż z reguły nie bawią się nim chłopcy, a i w kolekcjach dziewczynek znajduje się sporadycznie. Stworzenie przez Liberę kolejnego poziomu zapośredniczenia sugeruje, że ciotka Kena jest jeszcze na dalszym planie, a jako że Barbie nieszczególnie dba o swe więzi rodzinne, nie musi się do dalekich krewnych w ogóle przyznawać. Jest dla niej obca – Barbie ani nie propaguje takiego modelu kobiecości, ani, jak się zdaje, nie wie o jego istnieniu.

Do wykonania *Ciotki Kena* posłużyły Liberze Sindy – słynne podróbki Barbie. Zabawki pojawiły się na rynku w połowie lat 60., wykreowane jako rywalki Barbie z Wysp Brytyjskich¹³⁴. W potransformacyjnej Polsce Sindy była łatwiej dostępna i przede wszystkim tańsza od lalki firmy Mattel. Nie produkowano do niej specjalnych zestawów mebli, a wybór ubrań był nieporównywalnie bardziej skromny niż Barbie. Choć wizualnie nadal jednak była

¹³³ H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 435.

¹³⁴ Wyprodukowana przez firmę Pedigree Dolls & Toys lalka trafiła do sprzedaży w 1963 roku, stając się pod koniec dekady najlepiej sprzedającą się zabawką w Wielkiej Brytanii. Pod koniec lat 70. prawa do lalki zakupiła firma Hasbro, przekształcając jej wygląd na bardziej „amerykański” i zbliżony do Barbie. Zabiegi te spowodowały jednak odpowiednie kroki prawników firmy Mattel, co zakończyło się kolejną zmianą twarzy lalek Sindy. W ostatnich latach – w porównaniu do lalek Barbie i Bratz – modele Sindy przypominają jej młodsze koleżanki w wieku wczesno nastoletnim.

do niej podobna, wspomniane braki przybliżały ją do położenia członków społeczeństwa polskiego. Skoro więc ciotka pochodzi z rodziny Sindy, nawet jej pokrewieństwo z samym Kenem wydaje się w tym kontekście niepewne. Jej aspiracje do bycia jak Barbie jawią się więc jako tym bardziej obsesyjne.

Gdyby nie krępa sylwetka, mniej jędrny biust i sposób ułożenia fryzury, ciotka Kena nie różniłaby się od większości lalek produkowanych w latach 90. Libera wskazuje jednak, jak bardzo te drobne różnice zmieniają spojrzenie społeczeństwa. Kobieta zaprezentowana przez artystę nie odczuwa jednak swych estetycznych ambicji jako przykrego obowiązku. Porządek symboliczny pośród którego żyje, został przez nią zaakceptowany. Jest szczęśliwa, że za pomocą różnych wspomagaczy wciąż może próbować osiągać efekt społecznie atrakcyjnej kobiecości. Przypomina „Barbie próchno” – matkę Wiktorii z *Rewolucji balonowej*; ponieważ także Alexis z *Wymazanego* – modne kobiety sukcesu, które w potransformacyjnej Polsce czerpią inspiracje z wyrazistych, zachodnich wzorców kobiecości.

Wspomniane przez Naomi Wolf „wystawienie na pokaz” jest wykorzystane w pracy Libery na dwóch poziomach – jako dosłowna prezentacja gotowej do sprzedaży lalki na półce sklepowej oraz reprezentowanej przez nią kobiety, która przedstawiana jest jako zawsze wymalowana i dbająca o swój wygląd, nawet w trakcie inscenizowanej chwili prywatności¹³⁵. Znaczące w projekcie Libery jest zestawienie modelu próbującej zachować młodość dojrzałej kobiety z zabawką, której funkcją jest socjalizacja dziecka. Ustawienie identycznych pudeł obok siebie nawiązuje do sposobu prezentowania podobnych produktów w sklepach oraz do seryjności ich produkcji. Libera tym samym wskazuje na praktyki wystawiennictwa, które wpływają na przyswajanie przez dzieci danych wzorców zachowania i wyglądu. Jest to znamienne szczególnie w kontekście polskich „pólek”, które w okresie PRL-u kojarzyły się głównie z długimi kolejkami i niedoborem produktów. Zapełnienie postkomunistycznych regałów konkretnymi produktami tym bardziej uprawdopodobnia ich sprzedaż.

Ciotka Kena wie, co w potocznym rozumieniu oznacza „bycie kobietą”, pragnie upodobnić się do normy i za wszelką cenę awansować klasowo – stać się modną i cenioną. Tym samym to, co cielesne i prywatne, przeniesione zostaje na to, co społeczne i ponadnarodowe. Pragnąc być jak Barbie, przedstawiona kobieta w średnim wieku niespodziewanie okazuje się

¹³⁵ Pokrewny motyw wykorzystał w swoim projekcie duet performerski Sędzia Główny. W 2004 r. performerki obroniły na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego projekt *Wypróbuj przyszłego magistrą*. W trakcie jego trwania stały nieruchomo w pudłach kojarzących się z opakowaniami lalek Barbie. Zadanie komisji egzaminacyjnej polegało na ożywieniu obu kobiet, co można było osiągnąć poprzez dotknięcie ich przez otwór wydrążony w opakowaniu.

alegorią i efektem pozycji polskiego społeczeństwa lat 90. – postkomunistycznego kapitalizmu – i jego desperackiej pogoni za obrazem zachodniego dobrobytu¹³⁶.

Komnaty

Joanna Kusy jest etnologką znaną przede wszystkim z prowadzonego od wielu lat bloga *Moje pakistańskie życie*. W 2015 roku zapiski z niego zostały wydane w formie książkowej. Wyznania autorki koncentrują się na konfrontacjach z patriarchalną rzeczywistością Pakistanu, gdzie pod koniec minionej dekady zdecydowała się wyjść za mąż. Żyjąc w odmienniej, ciężkiej dla kobiet, kulturze, Kusy próbuje praktykować własną religię i trwać przy swych feministycznych poglądach. W roku 2014 stała się bohaterką jednego z reportaży ze zbioru *Odwaga jest kobietą*, zredagowanego przez Martę Szarejko. W tekście *Zwyczajne pakistańskie życie Asi* Ewa Wołkanowska-Kołodziej pisze: „Szła na spacer i słyszała: «Czy twoje oczy są prawdziwe?». Podbiegały do niej nieznane dzieci i z nadzieją szeptały: «Jesteś może lalką Barbie?»”¹³⁷. Kusy jako blondwłosa Europejka o jasnej karnacji zwraca uwagę miejscowych swoją wizualną odrębnością. Tym razem więc to Polka staje się Barbie, a rzeczywistość, w której się pojawia, radykalnie odbiega od norm, do jakich zdążyła przyzwycząić się przez ostatnie trzy dekady¹³⁸. Wpływ zabawki firmy Mattel sięga więc coraz dalej, a Polska okazuje się zaledwie jednym z epizodów podboju całego globu.

Pojawianie się Barbie w polskich sklepach wiązało się także z jej uobecnianiem się w zbiorowej wyobraźni. Jak dzieci marzyły o lalkach Barbie, teleportujących je do magicznych krain, tak dorośli marzyli o pomnażaniu kapitału, przybliżającego ich do norm reprezentowanych przez magiczny Zachód. Te dwie linie – jedna fantazyjna, druga bardzo konkretna – stały się dla rodzimych twórców okazją do komentarza. Z jednej strony wyrażał się on w sentymentalnych, choć niepozbawionych także ładunku krytycznego, powrotach do czasu rodzimego przełomu, a z drugiej do wyrażenia silnego poczucia nieadekwatności rodzącej się pomiędzy zapleczem kulturowym lalki Barbie a polską rzeczywistością.

¹³⁶ Co istotne, Libera stworzył *Ciotkę Kena* w wyniku zaproszenia do udziału w amerykańskiej wystawie prezentującej sztukę Europy Środkowo-Wschodniej. Jest to o tyle paradoksalne, że udział w niej stał się dla samego Libery szansą zbliżenia do Zachodu, a więc tym, o czym sam za pomocą *Ciotki Kena* chciał opowiedzieć. Zob. K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli*, Kraków 2014, s. 207-208. Za zwrócenie uwagi na ten kontekst dziękuję Joannie B. Bednarek.

¹³⁷ E. Wołkanowska-Kołodziej, *Zwyczajne pakistańskie życie Asi*, w: *Odwaga jest kobietą*, red. M. Szarejko, Warszawa 2014.

¹³⁸ O adaptacji lalki do kultury islamu zob.: Anna Zaczekowska, *Burka-Barbie, mechanizmy adaptacji ikony kultury popularnej Zachodu do kultury islamu*, „Nomos: kwartalnik religioznawczy”, nr 69/70 (2010), s. 115-121.

W przedstawionych przeze mnie interpretacjach Zachód w latach 80. i 90. jawi się jako łagodny, kulturowy opresor, który podsuwając polskiemu społeczeństwu kolejne pantofle, wzbudza w nim zachwyt i zarazem steruje wyobraźnią. To właśnie Zachód stopniowo wciąga Polaków w baśń, tworząc współczesną wersję historii Kopciuszka. W wersji tej szczęście można osiągnąć bez ponoszenia ofiar, bez popadania w sprzeczności, bez cierpienia i upokorzeń. Tezę tę poświadczałyby treść analizowanej przeze mnie reklamy, w której zabrakło czarnych charakterów baśni o Kopciuszku – macochy i sióstr – przy jednoczesnej obecności matki dziewczynki, nieżyjącej już w samym pierwowzorze.

Jeśli więc w sytuacji bohaterki reklamy postawić polskie społeczeństwo, należałoby przyznać, że pozostało ono co najmniej zdeorientowane wewnątrz magicznego pałacu i pogubione w sytuacji, w jakiej się znalazło. Położenie to silnie wpłynęło na budowanie przez nie współczesnej tożsamości zbiorowej. Goniący przebraną za Kopciuszka Barbie wciskali znajdowane pantofle na stopy przypadkowo spotkanych osób, nawet jeśli ich wymiary pozostawały niewłaściwe, a umiejętność poruszania się na obcasach wątpliwa. Zdarzało się więc, że pantofel okazywał się kulą u nogi. Inni osiągalni sukces, gromadząc w trakcie kolejnych gier spore majątki. Pałac stał się więc idealnym miejscem do zabawy.

III. Świat zabawy. Zabawa – Wyobraźnia – Barbie

Adam (Dawid Ogrodnik), pracujący od dłuższego czasu w Holandii, przyjeżdża do rodzinnego domu na święta Bożego Narodzenia. Kiedy już przywita się z członkami rodziny, jego młodsza o kilkanaście lat siostra, Kasia (Amelia Tyszkiewicz), zabierze go do swojego pokoju. Pierwszą rzeczą zwracającą tam uwagę jest kilkukondygnacyjny kolorowy dom dla lalek. Na jego szczycie znajdują się cztery lalki Barbie. Dziewczynka z dumą prezentuje bratu posiadłość, zaznaczając, że dostała ją na urodziny. Dalej rodzeństwo toczy krótki dialog, zainicjowany pytaniem Adama: „No i co podoba ci się to?/ - No./ - A co tu można fajnego robić?/ - Ja zrobię lalkom wigilię./ - No co ty?! A ta w kuchni ci już nie wystarczy?/ - Ale ja zrobię fajną./ - Fajną zrobisz... A zaprosisz mnie?/ - A nie zepsujesz zabawy?/ - Postaram się”.

Z pozoru niewinny dom dla lalek okazuje się spełniać w filmie *Cicha noc* (2017) Piotra Domalewskiego dwie istotne funkcje. Z jednej strony jest zapowiedzią ujawnienia faktycznych motywacji przyjazdu Adama do domu i późniejszych kłótni o sprzedaż należącego do rodziny



26. *Cicha noc* (2017)

budynku z sąsiedztwa. Z drugiej strony sugestywnie obrazuje stosunek młodej bohaterki do swojej rodziny. Dziewczynka przenosi na zabawę to, co w danym momencie w świecie rzeczywistym jest najważniejsze – w tym wypadku tradycyjne katolickie święto. Wiedząc jednak, czego się spodziewać po członkach swojej rodziny i kolejnych okazjach do zakrapianych spotkań, woli sama zorganizować lepszą wigilię swoim lalkom.

Wydaje się, że przyjazd Adama jedynie dopełnia jej motywacji. Wystrojone, uśmiechnięte lalki Barbie mieszkają w okazałej willi, która w niczym nie przypomina starego, skromnie urządzonego domu, do którego dostać się można dopiero po pokonaniu błotnistego podwórza. Adam wyróżnia się spośród smutnych i zmęczonych członków rodziny – pochodzi stąd, powraca do tego miejsca, ale jednocześnie jest jakby z wyobrażonego świata, jak lalki. Mimo tego dziewczynka nadal potrzebuje zapewnienia, że i on nie popsuje jej lalczynej wigilii, na którą prawdopodobnie zostanie zaproszony.

Głównym celem tego rozdziału jest zbadanie specyfiki takiej zabawy, jej przyczyn oraz roli, jaką odgrywa w niej lalka Barbie.

Zabawa i alternatywne rzeczywistości

W studium *The construction of Reality in the Child* (org. *La construction du réel chez l'enfant* [1950]) Jean Piaget opisał eksperyment dotyczący roli lalek w rozwoju inteligencji dziecka. Trzylatkowi zaprezentowano makietę, na której widniały reliefy górskie. W tym samym czasie przesuwano jego lalkę w inne miejsce pomieszczenia. Zadaniem dziecka było opisanie obrazu widzianego przez zmieniającą położenie lalkę. W odpowiedzi na postawione pytanie trzylatek opisał jednak wszystko, co widział sam, nie ruszając się z miejsca. Na tym etapie odbioru rzeczywistości, nazywanym przez Piageta fazą egocentryczną lub narcystyczną, dziecko nie potrafiło oddzielić siebie od rzeczy, całkowicie z nią się utożsamiając. Piaget zaznaczył również, że na późniejszym etapie rozwoju przedmiot staje się dla kilkulatek jego eksterioryzowaną świadomością, umożliwiającą rzutowanie własnych przeżyć na inny obiekt. Powoduje to swoistą fetyszyzację rzeczy, która jest traktowana jako przedłużenie własnego ciała. Na następnym etapie dziecko stopniowo odrywa swoją tożsamość od lalki, ożywiając ją jako pokrewny mu, choć immanentnie osobny, obiekt¹³⁹. Lalka staje się więc raczej bliską i posłuszną koleżanką niż okazem zdublowania własnego *ja*.

Utożsamianie się dziecka z zabawką powoduje nie tylko przeniesienie części własnej osobowości na rzecz, ale także wizerunku danej rzeczy na sposób postrzegania świata i wyobraźnię bawiącego. Wciąż aktualny w tej kwestii, pomimo daty publikacji, wydaje się komentarz Siergieja L. Rubinsztejna. Według radzieckiego badacza psychologii dziecięcej zabawa jest

pierwszą szkołą myśli i woli, poznawanie jest w niej związane nierozdzielnie z działaniem, a działanie z poznaniem. W zabawie kształci się wyobraźnia, która zawiera w sobie zarówno oderwanie od rzeczywistości, jak i wniknięcie w nią. Czynności zabawowe równocześnie tworzą i ćwiczą zdolność do przekształcania rzeczywistości w wyobraźni, do przekształcania jej w działanie, do jej zmieniania. Zabawa toleruje drogę od uczucia do zorganizowanego działania i od działania do uczucia. Słowem w zabawie jak w ognisku soczewki, zbierają się, przejawiają i kształtują wszystkie strony życia psychicznego jednostki¹⁴⁰.

Rubinsztein akcentuje więc rolę zabawy jako praktyki pośredniczącej między rzeczywistością a wyobraźnią, umożliwiającą dziecku jednoczesne poznanie ich obu. Inicjacja w rzeczywistość odbywa się więc także przez ćwiczenie umiejętności konstruowania jej przeciwieństwa.

¹³⁹ Zob.: Jean Piaget, *The Construction of Reality in the Child*, przeł. M. Cook, New York 1954; <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/piaget2.htm> [dostęp: 15.10.2016]; lub opis w: Radosław Filip Muniak, *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2012, s. 145-146.

¹⁴⁰ Siergiej L. Rubinsztein, *Podstawy psychologii ogólnej*, przeł. Z. Danielska, Warszawa 1962, s. 785-786.

Interesujący mnie proces budowania relacji pomiędzy lalką Barbie a wyobraźnią osoby bawiącej się nią jest częstym tematem utworów rodzimych autorów. Alternatywne rzeczywistości powstają tu z całkowicie różnych elementów, poetyk i konwencji literackich, wielokrotnie, jak w przypadku *Poczwarki* Doroty Terakowskiej, znacząco kontrastujących ze sposobem opisu realnej części danej fabuły. Użyte powyżej określenie „alternatywne rzeczywistości” rozumiem jako zbiór możliwych działań wyobraźni pojawiających się najczęściej w trakcie zabawy, kiedy osoba bawiąca się przenosi i modyfikuje sensory i fakty ze świata rzeczywistego na wyobrażony (alternatywny). Reguły obowiązujące w tym świecie uprawnia czynność zabawy, której wyznaczniki Roger Caillois w *Grach i ludziach* (1961) wyszczególnił w sześciu punktach, wskazując między innymi na czynności „poddane konwencjom, które zawieszają zwykłe prawa i chwilowo wprowadzają nowe «ustawodawstwo», jedynie obowiązujące” oraz na czynności fikcyjne, którym „towarzyszy [...] specyficzne poczucie wtórnej rzeczywistości lub też całkowitego oderwania od życia powszechnego”¹⁴¹. Także Piaget stworzył w swoich wczesnych pracach teorię dwóch osobnych światów – rzeczywistości (świat oparty na zasadzie realności) i zabawy (świat podporządkowany zasadzie przyjemności). Świat zabawy określany jest przez badacza jako „świat nieskończonych możliwości”, co w interesującym mnie kontekście odsyła do marketingowych chwytów firmy Mattel. W ujęciu Piageta świat zabawy jest kategorią dużo pojemniejszą niż pole wyobraźni w trakcie zabawy, czym będę zajmował się w tym rozdziale¹⁴². Warto jednak zauważyć, że dla badacza zabawa była efektem pozostałości niemożliwych do zrealizowania pragnień. Łączył z tym pojęcie synkretyzmu, które uznawał za pośrednie między myśleniem autystycznym i logicznym. Jak zauważa Danił B. Elkonin (1978):

takiemu myśleniu właściwe są podstawowe funkcje, rządzące powstawaniem obrazów sennych: zagęszczanie, które zmusza do zlania się kilku różnych obrazów w jeden, oraz przemieszczenie, które przenosi z jednego przedmiotu na drugi należące do pierwszego właściwości. To właśnie prowadzi do symbolizmu w zabawie. W ten sposób zabawa jest symboliczną, a jej symbolizm określony jest przez odrębną, synkretyczną logikę budowy urojonego świata zabawy. Ten urojony świat – świat zabawy przeciwstawia się światu rzeczywistości i jest dla dziecka bardziej realny¹⁴³.

W tak skonstruowanej alternatywie bawiący się próbują dowartościować świat zewnętrzny lub też go obłąskawić poprzez próbę jego transpozycji na normy wykształcone w przestrzeni własnej wyobraźni. W przytoczonych interpretacjach Caillois i Piageta zabawa zamyka bawiącego w jego alternatywnej rzeczywistości, nie wpływając przy tym na realność. Ale czy

¹⁴¹ Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 20.

¹⁴² Zob. D.B. Elkonin, *Psychologia zabawy*, przeł. L. Łoś, Warszawa 1984, s. 144-150.

¹⁴³ Ibid., s. 146-147.

na pewno tak jest? W poniższych rozważaniach postaram się dowieść, że w wykreowanych rzeczywistościach alternatywnych, w których pojawia się lalka Barbie, autorzy nie separują uczestników zabawy od rzeczywistości. Wręcz przeciwnie – bohaterowie przebywając w światach alternatywnych, czerpią z rzeczywistości, przekształcają jej normy i wpływają na nią.

Zabawę uznaję za praktykę, która wiąże się z odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie – wychowanie dziecka do aktywnego życia w społeczeństwie wedle ustalonych norm i zasad. O ile jednak rolę wyobraźni jest odpowiadanie na potrzeby ego, o tyle reakcją społeczeństwa na procesy zachodzące w trakcie zabawy jest jej instrumentalizacja. Dzieje się to za pomocą zabawek mimetyzujących życie dorosłe (lalki, ubrania, przedmioty związane z gospodarstwem domowym, domy, broń) albo poprzez wykorzystywanie elementów zabawowych przydatnych w życiu poważnym (gry zespołowe o suwerennych zasadach, jak berek czy zabawa w chowanego). Świat powagi bardzo często podsuwa dzieciom zabawki będące pomniejszoną i rozdrobnioną wersją dorosłości (oprócz urządzania domów Barbie czy konstruowania budowli z klocków Lego, także zestawy imitujące zabiegi medyczne czy prace naprawcze). To one mają odegrać ważną rolę w procesie *bildung*, jednak ich faktyczny rezultat nigdy nie jest identyczny z zamierzonym. Dziecko przy ich użyciu samo układa własny świat i ustanawia panujące w nim reguły. Zamiast pełnej reprodukcji człowieka pożądanego przez świat powagi pojawia się człowiek, który wie, że społeczeństwo i życie społeczne to rodzaj zabawy toczącej się wedle czterech, wyszczególnionych przez Caillois, typów reguł: agon, alea, mimicry oraz ilinx. Najbardziej zbliżonym do zabawy lalką Barbie jest typ mimicry, czyli naśladownictwo, w którym ważniejsze od świadomego podporządkowania się określonym regułom – jak w opartym na współzawodnictwie agonie – jest umiejętność czerpania z własnej wyobraźni.

W trakcie zabaw lalki Barbie stają się dla bohaterów omawianych przeze mnie utworów obiektami pośredniczącymi w takim procesie. Są inspiracją do podejmowania zabawy w sublimację, autoidentyfikację, autoterapię; te same okoliczności pozwalają im stworzyć swoistą scenę afektywną, na której uczestnik zabawy będzie odkrywać i doświadczać wstydu i wstrętu wywoływanych przez obecność zabawki.

„Ze zwyczajem się nie walczy”. Tajemniczy ogród

Czas poświęcony na zabawę wiąże się z procesem przenoszenia określonych wzorców i zachowań na dziecko. To w trakcie zabawy sposoby ich wykorzystywania są krytykowane,

bądź uznawane za dopuszczalne. Opowiada o tym tekst Agnieszki Jakimiak *Tajemniczy ogród* – powstały na podstawie znanej powieści Frances Hodgson Burnett z roku 1911. Został on wystawiony we Wrocławskim Teatrze Współczesnym (premiera: 2014) w reżyserii Katarzyny Szyngiery.

Po śmierci rodziców Mary Lennox (Maria Kania) przeprowadza się z Indii do Anglii, gdzie styka się z obcą dla niej kulturą i odmiennym sposobem wychowania. Posiadłość w Misselthwaite, w której ma zamieszkać, jest ponura, dominują w niej barwy czerwieni i czerni, ściany okazują się za wysokie, a przejścia w nich za niskie, co podkreśla sugestywna



27. *Tajemniczy ogród*, Wrocławski Teatr Współczesny

i minimalistyczna scenografia Agaty Baumgart. W kameralnym, zagranym przez czworo aktorów, zaledwie godzinny spektakl skoncentrowano się na prezentacji stanów psychicznych dziewczynki, powiązanych z miejscem, do którego trafiła oraz z działaniami jej nowych współtowarzyszy: kuzyna Colina (Maciej Kowalczyk), piastunki Marty (Anna Kieca) i jej młodszego brata Dicka (Piotr Bondyra).

Jak zdają się sugerować Jakimiak i Szyngiera, wychowanie, szczególnie w kulturze zachodniej, jest ściśle powiązane z rygorystycznym procesem dyscyplinującym, który ma na celu dostosowanie wychowanka do panującej normy. Proces ten często nie objawia się wprost – podczepia się go pod inne łatwiej przyswajane przez jednostkę. W przypadku dziecka jest to zabawa. Ta czasami, co w *Tajemniczym ogrodzie* szczególnie widoczne jest w scenie nauki chodzenia prosto z książką na głowie, przemienia się niemal w tresurę. Jak zauważa w *Psychologii zabawy* Elkonin:

Czas, kiedy wychowanie wyodrębniło się w odrębną społeczną funkcję, sięga dawnych wieków i tak dawnych wieków sięga również wykorzystanie zabawy jako środka wychowania. W różnych pedagogicznych systemach zabawie nadawano różną rolę, lecz nie ma ani jednego systemu, w którym w tej czy innej mierze nie pozostawiono miejsca zabawie. Takie osobne miejsce zabawy w różnych systemach wychowania, widocznie określał fakt, że zabawa pod jakimś względem współbrzmi z naturą dziecka. Wiemy, iż współbrzmi ona nie z biologiczną, lecz z socjalną naturą dziecka [...].

Socjalizacja Mary przebiega w *Tajemniczym ogrodzie* szybko i radykalnie. W trakcie tak krótkiego spektaklu można odnieść wrażenie, że składa się on niemal wyłącznie ze scen zabaw, przerywanych co jakiś czas reakcjami Mary. Postaci poświęcają zabawie tak wiele czasu, by

skuteczniej i szybciej wykorzystać tkwiący w niej potencjał „środka wychowania”. Są to m.in. gry w: prostowanie postawy, wojnę, udawanie siebie nawzajem, grupową gimnastykę, wspólne bujanie się na huśtawce skonstruowanej z dużych, plastikowych nóg. Przede wszystkim jednak Mary regularnie, mniej lub bardziej świadomie, bawi się z pozostałymi postaciami w gry słowne. Za ich pomocą próbuje logicznie wytłumaczyć sobie rzeczywistość, w której się znalazła. Wtedy też okazuje się, jak bardzo jest to skomplikowane. Różnice pomiędzy wychowaniem w różnych kulturach zostają wyeksponowane w języku:

MARY: Nadzwyczajne. Mnie nie zachwyca.

DICK: Zachwyci. Przyzwyczaj się, że zwyczajowi się ulega.

MARTA: Ze zwyczajem się nie walczy. Zwyczaj to norma, tylko nienormalni nie godzą się na zwyczaj.

MARY: Czy nienormalni są niezwyčajni?

MARTA: Niezwyčajni nie są nadzwyczajni¹⁴⁴.

Gry językowe polegają więc na wykorzystaniu podobnie brzmiących wyrażen, które swoim znaczeniem mają zdominować słowo użyte przez przeciwnika. Różnice językowe wybrzmiewają również w wypowiedziach samej Mary, która już w trakcie samotnej zabawy wyśpiewuje zmyśloną piosenkę:

Jaka jestem paskudna, jaka jestem brzydactwem, jaka jestem toporna, jaka jestem trudna, jaka jestem cudactwem, jaka jestem oporna, jaka jestem samolubna, jaka jestem łajdactwem, jaka jestem pokorna, jaka jestem marudna, jaka jestem prostactwem, jaka jestem potworna.

Dziewczynka tym samym opisuje siebie za pomocą określeń, jakich prawdopodobnie użyłoby wobec niej mieszkańcy Misselthwaite. Popołnia przy tym liczne błędy fleksyjne. Wykorzystana w taki sposób treść komunikatów krewnych nie tworzy wypowiedzi poprawnej gramatycznie. Mary buntuje się więc przeciwko językowi, który pomaga tłumić odstępstwa od normy.

W Misselthwaite Mary natyka się również na przedmioty, których jako przybyszka z innej kultury nie zna, a które w procesie socjalizacji musi sobie przyswoić. Uwspółcześnienie scenicznej adaptacji powieści nie wybrzmiewa w treści wypowiedzianego przez postaci tekstu, pojawia się natomiast dzięki wykorzystanym przedmiotom: dywanowi z mechanicznie poruszającą się szczęką goryla, elektronicznym organkom, wieży muzycznej i popiersiu lalki Barbie. Pierwszą reakcją bohaterki na tak zaprojektowaną rzeczywistość jest krzyk i przerażenie, gdy przypadkowo naciskając klawisze organków, uruchamia wgrany w mechanizm utwór muzyczny. Inicjacja w nową rzeczywistość polega więc w dużej mierze na zapoznawaniu Mary z nowymi artefaktami zabawy. Te z kolei mają upodobnić dziewczynę do

¹⁴⁴ Ten i kolejne cytaty za nieopublikowanym tekstem scenariusza Agnieszki Jakimiak. Za jego udostępnienie dziękuję autorce.

otoczenia. Przestrzeń, w jakiej porusza się nieprzygotowana na tak niełatwe spotkanie bohaterka, okazuje się odrealniona.

Sposoby zapoznawania Mary z nowym miejscem wpływają na jej percepcję, wywołując silne zaburzenia. Świat przedstawiony spektaklu zmienia się pod wpływem kolejnych metod wychowawczych. Zastosowane środki inscenizacyjne (gry światłami przy



28. *Tajemniczy ogród, Wrocławski Teatr Współczesny*

jednoczesnej dominancie ciemności, foniczne przekształcenia dźwięków z przestrzeni scenicznej) wskazują wręcz na koszmar senny, scalający ze sobą świat realny (przyjazd Mary do Misselthwaite) i wyobrażony. Dziewczynka próbuje sama wyznaczyć granice adaptacyjnym przymusom, podczas gdy otoczenie stopniowo kolonizuje jej wyobraźnię. Reguły, do których Mary powinna się dostosować, są powtarzane na tyle natrętnie, że dydaktyczna mantra ostatecznie staje się głośnym, niemożliwym do zrozumienia bełkotem. Postaci przybierają tożsamości innych – Colin pomnika, Dick papugi. Wszystko to koresponduje z przywołanymi przeze mnie wcześniej konstatacjami Elkonina. Wskazał on na powiązania między obrazami sennymi a stanem umysłu dziecka w trakcie zabawy – „zagęszczanie, które zmusza do zlania się kilku różnych obrazów w jeden, oraz przemieszczenie, które przenosi z jednego przedmiotu na drugi należące do pierwszego właściwości”. Podobnie dzieje się z bohaterami opowieści, których kolejne transfiguracje mogą wynikać z zaburzeń w umyśle Mary.

Barbie pojawia się w tej rzeczywistości jako jedna z zabawek wyciągniętych spod magicznej kłapy w podłodze. Nie jest to klasyczna wersja lalki, ale jej powiększone popiersie. Zabawka ma również skierowane do przodu dłonie, które bawiącym się dziewczynkom mają pomóc w nauce malowania paznokci¹⁴⁵. Mary nie korzysta jednak z tej możliwości. Czesze za to jej włosy, które są podobne do jej własnych, czyta jej również angielską książkę, którą w innych scenach będzie musiała nosić na głowie. Postępuje więc z nią jak z tradycyjną lalką. Po

¹⁴⁵ Podobny model sprzedawany jest jako *Barbie Deluxe – Stylizacja, wizaż i manicure*. Na stronie [Kup-teraz.eu](http://kup-teraz.eu) czytamy: „Dzięki temu produktowi każda dziewczynka może zostać jednocześnie stylistką oraz wizażystką. Barbie posiada wspaniałe włosy do układania oraz przypinane pasemka, które można podcinać. Dołączone akcesoria do włosów mogą być również noszone przez dziewczynki. Używając zwykłej wody, zmienimy kolor paznokci, makijażu oczu czy ust. Barbie ma ponad 30 cm wysokości. Zestaw zawiera 29 akcesoriów (m.in. spinki, nożyczki, szczotkę do włosów, naklejki na paznokcie, sztuczne paznokcie). Grupa wiekowa: 3+”. Zob. <http://kup-teraz.eu/pl/p/Barbie-Deluxe-Stylizacja,-wizaz-i-manicure-29-elementow-Just-Play/1864> [dostęp: 21.04.2016].

odłożeniu Barbie na bok przez chwilę przemieszcza się z rękami wyciągniętymi do przodu na podobieństwo lalkowego popiersia. Przyzwyczajona do konkretnego procesu wychowawczego, niemal automatycznie stara się zbliżyć do niej poprzez praktykę naśladowczą.

Warto w tym kontekście zaznaczyć, że już w powieści Hodgson Burnett Mary została przyrównana przez Martę do lalki, a sama zabawka była według jej wuja jedną z oczywistych propozycji prezentu¹⁴⁶. W pierwowzorze, pomimo nieporównywalnie mniejszego ładunku krytycznego w stosunku do zachodnioeuropejskiej kultury, metody tworzenia z dziewczynek małych lalek były zindywidualizowane. Inaczej dzieje się w spektaklu Szyngiery, gdzie troje mieszkańców Misselthwaite jest do siebie pod tym względem podobnych.

Inicjacja Mary w świat Misselthwaite jest więc w dużej mierze zapośredniczona przez kontakt z artefaktami zabawy. Popiersie Barbie wraz z posągami i elektronicznym dywanem goryla tworzą serię uprzedmiotowionych bądź odpersonifikowanych bohaterów: kobiety przemienionej w lalkę Barbie, zwierzęcia w miękki dywan, mężczyzny (Colina) w zastygłą figurę i chłopca (Dicka) w gadającego ptaka. Wszystkie są artefaktami tresury, choć spełniają w tym świecie praktyczne funkcje estetyczne i rozrywkowe.

Pod koniec spektaklu bohaterowie zmierzają w stronę Mary, wykonując rwane i mechaniczne ruchy, powtarzając i ucinając kolejne kwestie – „Nie tak miało być, panienko. Miałaś głowy nie pochylać” – i głośno wypowiadając imię dziewczynki. W odpowiedzi na oskarżenia najmłodsza mieszkanka Misselthwaite kolejno wrzuca wszystkie zabawki do dziury w podłodze. Na sam koniec przytula Barbie, wyciąga ją przed siebie, jakby demonstrowała dowód spełnionych oczekiwań, po czym i ją posyła między pozostałe zabawki. Jest to moment, w którym dziewczynka ujawnia świadomość identyfikacji z lalką i konieczności jej odrzucenia.

¹⁴⁶ „W takim razie wielki czas, żeby się panienka nauczyła sama to robić — rzekła Marta, nie zdając sobie sprawy z swego zuchwalstwa. — Trzeba było młodziej zacząć. To panience dobrze zrobi, gdy sama koło swoich rzeczy pochodzi. Moja matka to zawsze się dziwuje, że dzieci bogatych państwa nie są do cna głupie, kiedy od małości niania je myją i ubierają, i na spacer prowadzą jak te lalki!” (s. 11); „Nie było też w zwyczaju, by Mary robiła cośkolwiek; umiała stać tylko i pozwalała łaskawie, by ją ubierano jak lalkę; zanim wszakże gotowa była do śniadania, zaczęła domyślać się, że ją życie w Misselthwaite Manor nauczy wielu rzeczy — całkiem dla niej nowych — jako to: wkładania na nogi bucików, pończoch, zbierania porozrzucanych rzeczy itd. Gdyby Marta była dobrze wytresowaną panną służącą jakiej wielkiej pani, byłaby więcej służbista i byłaby wiedziała, że do niej należało wyszczotkować włosy i buciki zapiąć, i pozbierać, i poskładać rzeczy” (s. 12); „Mary przypomniała sobie pytanie wuja, gdy wtedy była w jego pokoju: „Czy chciałabyś czego — lalek — zabawek — książek?” (s. 65). Zob. Frances Hodgson Burnett, *Tajemniczy ogród*, przeł. J. Włodarkiewiczowa, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/tajemniczy-ogrod.pdf> [dostęp: 30.01.2016].

Spektakl zostaje jednak pozbawiony szczęśliwego zakończenia powieści Hodgson Burnett. Mary zostaje wepchnięta przez pozostałych bohaterów do dziury w podłodze, z której sama wcześniej wyciągnęła popiersie lalki Barbie. Przerazający proces wychowawczy, zapośredniczony przez transfigurujące rzeczywistość spojrzenie Mary, zostaje zrealizowany. Bohaterka staje się równą artefaktom, którymi ją dyscyplinowano – lalce; organkom; małpie, którą wyrwano z pierwotnego kontekstu poprzez wszczęcie elektronicznego mechanizmu.

W powieści Burnett zakończenie to moment, w którym Mary przestaje być lalką. W spektaklu Szyngiery odwrotnie: proces wychowania kończy się wtedy, gdy bohaterka staje się lalką, jako że wychowanie to wtłaczanie dziecka w schemat reprodukowany przez dorosłych. Odbyna się to za pomocą: gier i zabaw, które od pewnego momentu przestają odpowiadać za niewinną przyjemność; języka, który poprzez silnie skodyfikowany system potwierdza konieczność przystosowania się uczących do norm wypracowanych przez dorosłych; artefaktów zabawy, które zawierają w sobie elementy atrakcyjne dla dziecka pod względem estetycznym i rozrywkowym, będąc zarazem sugestią norm panujących w świecie dorosłych.

Plastikowi. *Poczwarka*

Barbie pojawia się również w innym tajemniczym ogrodzie, którego kształt zostaje zapośredniczony przez lektury i wzorce społeczne przyswojone przez dziecko z zespołem Downa. *Poczwarka* (2001) Doroty Terakowskiej jest powieścią o zamożnym małżeństwie, które oddala się od siebie po narodzinach niepełnosprawnej intelektualnie córki. Ewa w trakcie zasypiania wyobraża sobie, że zła wróżka z baśni o Kopciuszku zamieniła jej dziecko na chore – „Tamto prawdziwe dziecko miało być śliczne, jasnowłose, z dużymi oczami, z pełnymi ustami rozchylającymi się w uśmiechu. Mała, śliczna Barbie. Zła wróżka dała to piękne dziecko komuś innemu...”¹⁴⁷. Podczas gdy Ewa poświęca się wychowaniu Marysi (nazywanej Myszką), Adam próbuje przekonać małżonkę do oddania dziewczynki do zakładu specjalnego. Myszka nie spotyka się z żadnymi dziećmi, spędzając czas albo z mamą, albo samotnie na strychu. Kobieta jest przekonana, że dziewczynka ma podobne życie wewnętrzne do innych dzieci, tylko nie jest w stanie go wyrazić. Terakowska pod tym względem decyduje się na zabieg niełatwy i

¹⁴⁷ Dorota Terakowska, *Poczwarka*, Kraków 2001, s. 53. Kolejne cytaty z tej pozycji będę oznaczał symbolem P i odpowiednim numerem strony.

ryzykowny – kreuje perspektywę osoby z niepełnosprawnością, która tworzy rzeczywistość alternatywną uwarunkowaną przez wydarzenia i normy codzienności¹⁴⁸.

Lalki po raz pierwszy pojawiają się w domu Myszkę z okazji jej ósmych urodzin. Jeszcze przed ich zakupem Adam pyta o radę swoją asystentkę, która nie ma problemów ze wskazaniem najlepszego prezentu:

Asystentka nie namyślała się długo. Spojrzała na niego wyrozumiale i z szacunkiem [...].

- Osobiście kupiłabym jej lalkę Barbie. Nie znam dziewczynki, która by nie pokochała tej lalki. Jest doskonała – odparła asystentka z miłym uśmiechem.

- Więc proszę kupić najpiękniejszą i najdroższą Barbie, jaką pani znajdzie – polecił.

- Kupiłabym jeszcze Kena – odpowiedziała sekretarka, Adam zaś kiwnął głową. Nie wiedział, kto to jest Ken, ale to nie miało znaczenia (P; 107).

Barbie i Ken funkcjonują jako przykłady standardowych prezentów dla każdej dziewczynki, niezależnie od jej odmienności wobec reszty. Lalki okazują się również istotne dla osób dorosłych – to przez decyzję o zakupie drogiej Barbie Adam może potwierdzić obiegowe przekonanie o dobrych stosunkach panujących w jego rodzinie. Decyzja ta jest dla niego również ekwiwalentem odruchu opiekuńczego nad Myszką („Przelotnie wzruszył się własnym gestem” [P; 109]). Lalki okazują się także obiektami, które wywołują w nim sentyment i prowokują do zwrócenia uwagi na podobieństwa do jego związku z Ewą:

Najpiękniejsza lalka Barbie miała długie blond włosy i doskonałe rysy twarzy, które zastygły w grymasie – pomiędzy erotycznym wyduchem ust a półuśmiechem. Ubrana była w suknię balową z szeleszczącej tafty. Ken był szatynem ubranym we frak, o ujmującej twarzy i gładko zaczesanych włosach. Adam przyjrzał się tej eleganckiej parze i pomyślał z ironią, że on i Ewa byli kiedyś do niej podobni (Ewa była blondynką, on miał włosy takie jak Ken). Nagle przypomniał sobie charytatywny bal, na którym byli przed narodzinami Myszkę. O ironio, to był bal na rzecz niepełnosprawnych dzieci. Ewa miała suknię w tym samym pąsowym kolorze co Barbie. On miał na sobie frak.

¹⁴⁸ Osoby z zespołem Downa przedstawia się często jako postaci, których umiejętności wykraczają dalece poza zdolności poznawcze osób zdrowych (tak dzieje się chociażby w dwóch częściach miniserialu *Królestwo* w reżyserii Larsa von Triera [1994, 1997] oraz w filmie *Anioł* w reżyserii Amina Dory [2013]). W żadnym z wymienionych utworów nie przedstawiono jednak takiego wglądu w percepcję i świat wewnętrzny bohaterów, jak w przypadku *Poczwarki*. Marcin Wlazło w książce *Proste myśli, trudne słowa* wyszczególnia typy schematycznych wizerunków osób z zespołem Downa, jakie zazwyczaj pojawiają się w literaturze pięknej. Pośród nich znalazły się m.in. następujące przykłady: „osoby z zespołem Downa jako istota nieziemska, «maska pana Boga»; «miś o małym rozumku», ale o wielkim sercu; osoba gorzej funkcjonująca intelektualnie, ale o szczególnie mocno rozwiniętej sferze emocjonalnej, uzdolniona tanecznie, przyjacielska, miła (pozytywny stereotyp); źródło szczególnych cierpień rodziny, ukrywana tajemnica (*Sekret* Anny Enquist, *Córka opiekuna wspomnień* Kim Edwards, [...]) istota tragiczna, skazana na niezrozumienie i śmierć”. Jako przykład ostatniego typu autor podaje *Poczwarkę*, choć powieść Terakowskiej częściowo realizuje wytyczne każdego z wymienionych. Zob. M. Wlazło, *Proste myśli, trudne słowa*, Kraków 2013, s. 57-58. Warto więc podejść do powieści podejrzliwie: na ile zaprezentowana przez autorkę perspektywa faktycznie bada percepcję dziecka z zespołem Downa, a na ile jest przykładem swego rodzaju symbolicznej uzurpacji, potwierdzającej kliszę kulturową, wedle której tego typu osoby widzą świat „inaczej”?

„Ładna lalka”, pomyślał, patrząc jeszcze raz na Barbie. Nic dziwnego, że wymyślono jej męża. To nie jest lalka. To mała kobietka... (P; 107-108).

Konsekwencją zestawienia lalki ze wspomnieniami Adama jest jej pozytywne wartościowanie. Widok Barbie odnosi go do minionych doświadczeń, które przypominają opowieści o przygodach Barbie produkowanych przez firmę Mattel. Dotyczą one, jak i wspomnienie początków małżeństwa Adama, czasów młodości, szczęścia oraz perspektyw nieskończonych możliwości.

W powyższym fragmencie po raz pierwszy pojawiają się informacje dotyczące wyglądu bohaterów *Poczwarki*. Ich prezentacja jest więc uwarunkowana przez pierwszeństwo opisu wizualności lalek. W ten sposób także priorytety bohaterów świata Mattel okazują się ambicjami rodziców Myszki. Terakowska porównuje zachowanie Adama i Ewy przed narodzinami dziewczynki do ich postępowania w okresie późniejszym. Zaakcentowane jest to m.in. w opisach przeprowadzki młodej pary do nowego, luksusowo urządzonego domu i jego późniejszego zaniedbania. Autorka sugeruje tym samym, że para oczekiwała narodzin dziecka-Barbie. Brak ten przyczynił się do kryzysu ich związku oraz rezygnacji z kojarzonych ze światem Barbie luksusowych przyjęć i gromadzenia dóbr materialnych, pośród których rozpoczęli wspólne życie.

Mediumiczna rola Barbie objawia się w pierwszej reakcji Myszki na zapakowaną w pudle lalkę. Jej skojarzenia, jak u Adama, również dotyczą balu. Wywołane zostają jednak przez wspomnienia *Kopciuszka*, o którym Ewa w danym okresie czyta Myszce najczęściej. Refleksje dziewczynki są jednak krytyczne:

Kopciuszek nie mógł mieć takiej twarzy. Ta twarz nie spodobała się Myszce, mimo że trochę przypominała mamę. Jednak mama śmiała się, płakała, krzywiła, a lalka miała piękne, ale obce i doskonale nieruchome oblicze. Myszka obejrzała teraz Kena. Tak, pasował do tej lalki.

„Mama i tata?”, pomyślała. „Pan i pani z telewizora”, poprawiła się zaraz (P; 109).

Pojawienie się lalki w domu bohaterów jest pretekstem do ukazania różnic pomiędzy Myszką i Adamem – ich wzajemnego wyobcowania (odmienne skojarzenia) oraz zindywidualizowanego sposobu ich patrzenia na Ewę (idealizującego przeszłość lub zaprzeczającego idealizacji poprzez wyszczególnienie różnic między kobietą a lalką). W reakcji na chorobę Myszki Adam powraca do wspomnień sprzed jej narodzin. Dziewczynka tymczasem wkracza w świat wyobrażeń inspirowanych codziennością, znanymi jej lekturami i obrazami oglądanymi w telewizji (reklamy, horrory, programy przyrodnicze, informacje o wojnach, bajki, przypadkowo także filmy dla dorosłych).

Wynikająca z powyższych czynników alternatywna rzeczywistość mityczna¹⁴⁹ pojawia się regularnie w drugiej połowie powieści jako kontrapunkt wydarzeń w świecie realnym. Jest czasoprzestrzenią, w której istotną rolę odgrywa lalka Barbie. Projekcje alternatywnej rzeczywistości Myszkki mają miejsce wówczas, gdy dziewczynka odwiedza ukochany strych¹⁵⁰. To tam po rozsunięciu zasłon przemieszcza się do świata o proveniencji biblijnej Księgi Genesis, w której „przestrzeń [...] nie ma początku i końca” (P; 90). Sugestia, że miejsce to jest przede wszystkim obrazem powstałym w umyśle dziewczynki w trakcie jej zabawy, pojawia się pod koniec jednej z wizyt na strychu. Wtedy też Ewa uświadamia Myszkce, że do ulubionego miejsca zabrała ze sobą lalki: „A Myszka patrzyła na Barbie i Kena i zastanawiała się, po swojemu, powoli, lecz wytrwale: «Skąd oni się wzięli, skoro ja ich tu nie przyniosłam?»” (P; 220).

Projektowana przez Myszkę topografia jest przede wszystkim wynikiem lektury ksiąg Mojżeszowych, które przez lata regularnie czytała jej Ewa. Prezentowana w *Poczwarcie* alternatywna rzeczywistość mityczna jest światem w trakcie stwarzania, gdzie sam proces ujawnia się nie tylko w podziale samej powieści Terakowskiej (osiem dni stworzenia), wypowiedziach kwestiiach („TO JEST DOBRE”), postaciach i artefaktach (wąż, niewidoczny stwórca, drzewo, jabłko, listek figowy), ale też w intertekstualnej grze, podstawowej dla konstrukcji fabuły (Adam i Ewa jako Ken i Barbie).

Po kilku latach zaznajamiania się z Księgą Rodzaju Myszka otrzymuje Barbie i Kena, a następnie rozpoczyna swoje wizyty na strychu. Mniej więcej w tym samym czasie Ewa

¹⁴⁹ Określenie „alternatywne rzeczywistości mityczne” używam za Małgorzatą Sugierą i Mateuszem Borowskim, którzy analizując film *Labirynt fauna* (2006) w reżyserii Guillerma del Toro, opisują świat stwarzany przez bohaterkę obrazu następująco: „choć od początku do końca został zbudowany z elementów baśni, legend i podań, stanowi rodzaj alternatywnej rzeczywistości mitycznej, nadający wyższy sens otaczającemu ją chaosowi świata dorosłych”. Zob. M. Sugiera, M. Borowski, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Warszawa 2012, s. 302.

¹⁵⁰ Częsta obecność Myszkki na strychu, gdzie coraz bardziej zanurza się w świecie zabawy i własnej wyobraźni, jest realizacją motywu, który pojawiał się często w twórczości wiktoriańskich pisarek. W 1979 roku dwie krytyczki feministyczne – Sandra Gilbert i Susan Gubar – opublikowały pracę *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, w której podjęły się analizy schematów w ukazywaniu kobiet w literaturze wiktoriańskiej przez pisarki (m.in.: Jane Austen, Charlotte i Emily Brontë, George Eliot, Mary Shelley czy Emily Dickinson). Badaczki doszły do wniosku, że wzorcowe obrazy kobiet w dziełach tych autorek ograniczają się przede wszystkim do mało skomplikowanych obrazów anielskich, albo do kobiet szalonych, odchodzących od zmysłów. Sam tytuł rozprawy nawiązywał do książki *Jane Eyre* Emily Brontë, w której to właśnie na strychu ukrywano szaloną żonę Edwarda Rochester. Umieszczenie Myszkki na strychu kontynuuje tę tradycję – odbiegająca od normy dziewczyna spędza czas w miejscu, do którego pozostali mieszkańcy i ewentualni goście domu mają utrudniony dostęp. W odróżnieniu jednak od Berthy Mason – żony Rochester – Myszka sama zabiega o to, by przebywać tam jak najczęściej. Częste wizyty Myszkki na strychu można powiązać także z praktyką stosowaną w układzie mieszkalnym środkowoeuropejskich i górnoniemieckich XVII-XIX-wiecznych domostw i kamienic, w których to stare panny, niewydane córki i osoby chore umieszczano w tylnych pokojach – najbardziej oddalonych od głównych „publicznych” pomieszczeń.

zastępuje dotychczasową lekturę kolejnym tytułem. Tym razem decyduje się na *Kopciuszka*. Baśń ta powraca więc w rodzimym kontekście lalki Barbie po raz kolejny, odnosząc się tym razem nie do całego społeczeństwa, a wybranych z niego jednostek – kobiety tkwiącej w nieszczęśliwym małżeństwie i dziewczynki z niepełnosprawnością.

Mircea Eliade nazwał proces zapoznawania się z treścią baśni „prawym wydarzeniem, które było podstawą ludzkiej kondycji”¹⁵¹. W życiu człowieka baśń funkcjonuje jako „mityczna makrosfera ludzkich doświadczeń”; jest „naturalną czasoprzestrzenią dookreślającą bohatera dziecięcego, wymiarem, który go ukształtował i kształtuje w jego współczesności”¹⁵². *Kopciuszek* jest jedną z tych baśniowych pozycji, w których istotną rolę spełnia motyw sieroctwa głównej bohaterki¹⁵³. Opuszczony Kopciuszek nie może porozumieć się z macochą i przyrodniemi siostrami, póki wróżka nie pomoże mu w wyprawie na bal. Transformacja ubogiej bohaterki umożliwia jej wejście w świat balów, pięknych strojów i bogactwa, a więc norm rządzących również rzeczywistością lalki Barbie¹⁵⁴. Według Terakowskiej symbolicznie osierocona przez ojca Myszką może wyprawić się na bal jedynie we własnej wyobraźni – tańcząc do ulubionej muzyki i stwarzając świat od nowa. Baśń i jej funkcja „mitycznej makrosfery ludzkich doświadczeń” jest więc istotną częścią tworzonej przez dziewczynkę rzeczywistości alternatywnej. Wpływ baśni na topikę, topografię i reguły obowiązujące w Ogrodzie uwidacznia się również w ich kompensacyjnym charakterze.

Dwie lalki, które bohaterka spotyka w wywiedzionym z Księgi Rodzaju Ogrodzie, są konglomeratami jej obserwacji i doświadczeń: ich wygląd okazuje się pochodną

¹⁵¹ Mircea Eliade, *Sacrum. Mit. Historia, Wybór esejów*, wybór M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 115.

¹⁵² Grzegorz Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 320-321.

¹⁵³ Marcin Wlazło analizując literackie obrazy niepełnosprawności intelektualnej jako źródło i element refleksji socjopedagogicznej, rozpoczyna właśnie od baśni, w której, jak twierdzi, należy szukać pierwszych, istotnych w tym kontekście, źródeł ludzkiej samoświadomości: „Odwołanie się do spuścizny przekazu baśniowego ma przede wszystkim ten walor, że ukazuje uniwersalność i ponadczasowy charakter zjawisk i problemów nurtujących ludzkość także w dobie współczesnej. Równie istotne jest dostrzeżenie, iż utwory baśniowe łączą w sobie elementy artystycznej kreacji z pytaniami egzystencjalnymi, na które ich słuchacz i czytelnik otrzymuje wyczerpującą, choć przenośną odpowiedź. Baśń odzwierciedla zatem zarówno zbiorową, jak i indywidualną historię człowieka, zmagającego się w równej mierze z prawami przyrody i stworzonymi przez siebie samego”. M. Wlazło, *op. cit.*, s. 119.

¹⁵⁴ Twórcy odpowiadający za poszerzanie obecności Barbie w mediach, czerpali również z baśni, tworząc między innymi filmy na motywach baśniowych z Barbie w roli głównej – wystarczy tu wymienić następujące tytuły: *Barbie jako Roszpunka* (2002; reż. Owen Hurley); *Barbie jako Księżniczka i Żebraczka* (2004; reż. William Lau); *Barbie przedstawia Calineczkę* (2009; reż. Conrad Helten); *Barbie Mariposa i baśniowa księżniczka* (2013; reż. William Lau); *Barbie i tajemnicze drzwi* (2014; reż. Karen Lloyd).

powierzchnowości jej rodziców oraz Kena i Barbie¹⁵⁵. Gdy Myszką po raz pierwszy widzi kobietę-Barbie, nie jest zachwycona:

Naga kobieta w Ogrodzie była jak żywa Barbie. To stwierdzenie napłynęło do mózgu Myszką równie błyskawicznie jak rejestrowane wzrokiem szczegóły wyglądu Kobiety, tak inne niż u mamy, tak podobne jak u lalki, której nigdy nie potrafiła polubić.

„Jest okropna”, pomyślała, nie odrywając oczu od Kobiety. „Jest równie okropna jak Barbie...” (P; 210).

Opisy kobiety-Barbie z Ogródu sąsiadują z charakterystyką lalki Myszką („Gdy dostała Barbie, szybko odkryła, że choć można jej zginać ręce i nogi, przekręcać głowę [...], to z piersiami nie można robić nic. [...] Dziewczynka podeszła do nieznajomej, wyciągnęła rękę i dotknęła jej piersi” [P; 211]). Wygląd kobiety zestawiany jest także z powierzchownością Ewy, której nagie ciało prezentuje się inaczej niż u lalek („To nie były mamine żywe jabłka obleczone skórą i poruszające się płynnie z każdym ruchem. Piersi kobiety miały inny kształt: sterczały wysoko, spiczasto i były całkowicie martwe” [P; 211]). Identyfikacja Ewy z Barbie nie przebiega tylko w trakcie projekcji wyobraźni Myszką. Ma ona również miejsce w rzeczywistości, co widoczne jest w scenie, w której Ewa krzyczy na Myszką za rozebranie się i wypróżnienie na środku supermarketu. Myszką w odwecie wyżywa się na lalce („Wykręciła jej nogi i ręce, skołtuniła fryzurę. Zaczęła uderzać lalką o ścianę, mocno, mocniej, coraz mocniej – ale Barbie była niezniszczalna” [P; 177]).

Poprzez zestawienie obrazów związanych z matką i lalką wyobraźnia pozwala dziewczynce włączyć także samą siebie w to towarzystwo. Myszką zauważa podobieństwa i różnice pomiędzy ciałami swojej lalki, matki, Kobiety-Barbie z Ogródu oraz własnym:

Myszką widziała kiedyś nagą mamę. [...] Jej ciało nie było ociężałe i nieforemne, jak ciało Myszką. Nie było walcowate, nie przypominało małego pieńka w lesie. I wreszcie – a to było najważniejsze, co Myszką zobaczyła – nie było takie łyse jak jej własne. [...] Jednak najbardziej zdumiewający był rudawy meszek pod pachami, tam gdzie u Myszką było łyso, i taki sam, choć o wiele gęściejszy, w miejscu, gdzie kończyły się (lub zaczynały?), obie nogi, płynnie przechodzące w gładki brzuch (P; 209).

I wtedy Myszką ujrzała, że – w przeciwieństwie do mamy – Kobieta nie ma żadnych włosów tam, gdzie jej nogi schodziły się w nieduży, tajemniczy trójkąt, przyozdobiony rudawym futerkiem. Ba, Kobieta nie miała tam nic. Jak Barbie. [...]

Myszką przyglądała się jej i dostrzegła coraz więcej podobieństw do swojej lalki. Nogi Barbie były przesadnie smukłe, niemal chude, bardzo długie i – w przeciwieństwie do nóg mamy – szeroko rozstawione. Uda mamy były pełne i dotykały siebie. Myszką była pewna, że ocierają się, gdy mama chodzi (prawie tak jak jej [...]). Nogi lalki były równie chude powyżej kolan jak i w łydkach, na górze zaś, pomiędzy nimi, był spory, pusty odstęp. Myszką początkowo myślała, że to jest miejsce na majtki. Ale potem, oglądając mamę pod prysznicem, stwierdziła, że jest tam

¹⁵⁵ Figura Barbie jako pramatki wykorzystana została również w spektaklu *Miasto pustych pianin* w reżyserii Leny Frankiewicz (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, 2015). Szerzej o tej realizacji w rozdziale ostatnim.

coś więcej. [...] Kobieta miała takie nogi jak Barbie, a pomiędzy nimi prześwitywała gładka, cielistą przestrzeń (P; 212-213).

Dzięki pracy własnej wyobraźni Myszka jest w stanie odnaleźć w fizyczności lalki podobieństwa do własnego ciała. Jej negatywna opinia o Barbie koresponduje z częstymi opisami, w których Myszka krytykuje siebie za braki w urodzie. Obserwując w Ogrodzie żywą lalkę, dziewczynka trzeźwo stwierdza, że gdyby sama przypominała Barbie, jej ojciec być może nie uciekałby z domu na jej widok. Stopniowe ożywianie wizerunku Barbie staje się więc dla Myszkii swoistą autoterapią i walką z rzeczywistością, do której, w związku ze swoimi psychosomatycznymi ograniczeniami, nie jest w stanie inaczej dotrzeć.

Gdy Ken i Barbie narzekają na nudę w Ogrodzie, Myszka poleca im zabawę i próbuje zademonstrować kobiecie-Barbie, czym są lalki. Sama więc staje się jej nauczycielką, dzięki której Barbie dojrzuje do macierzyństwa. Lalkę tworzą wspólnie z grubego patyka, jabłka, pestek, łądygi kwiatów, malin, trawy i liści. Kiedy Myszka zaczyna huśtać lalkę i nucić jej piosenkę, kobieta-Barbie krzyczy radośnie i wyrywa jej zabawkę z rąk. Zależność jest więc następująca: kupiona przez ojca lalka uruchamia w Myszcze odruch zabawy, jednak w wyobrażonym świecie to sama Myszka naucza Barbie, jak ta powinna sobie zrobić lalkę. Edukacja jest tutaj zwrotna, gdyż to lalki umożliwiają Myszcze porównania do norm panujących w rzeczywistości, lecz dopiero teraz przez bohaterkę rozpoznawanych. Para z Ogrodu, pod wpływem nauk Myszkii, stopniowo porzuca jednak swój lalkowy antropomimetyzm, przemieniając się w ludzi („Myszka patrzyła, jak powoli zanika nienaturalna gładkość i sztuczna różowość ich ciał. Z każdą chwilą stawali się mniej plastikowi” [P; 272-273]). Dziewczynka uczy ich ludzkiego zachowania, empatii i troski, których, jak podkreślają opisy, są pozbawieni („Barbie też nie wiedziała, co to przyjaźń. [...] Nie wzbudzała jednak uczuć ani ich nie dawała. Nie miała w sobie nieporadności pluszowego miśka, z którym dziewczynka sypiała niegdyś w łóżku” [P; 216]). Terakowska sugeruje więc, że postaci te, będące konglomeratami zabawek i rodziców Myszkii, muszą wyzbyć się właściwości zbliżających je do lalek, aby rodzina ponownie mogła stać się szczęśliwa¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Krytyka Barbie i jej zaplecza symbolicznego jest częstą praktyką we współczesnych utworach. Z reguły obecność lalki dopełnia sztucznych przedstawień bohaterów albo jest punktem wyjścia dla przemiany w docelowe, jak w *Poczwarcie*, kształty człowieka. O negatywnym nacechowaniu najsłynniejszych produktów firmy Mattel świadczy w przypadku utworu Terakowskiej nie tylko wyłożone w samym tekście opinie na ich temat („W Barbie była doskonałość, której nie można było osiągnąć i która nie budziła sympatii [P; 217]; „Ale to nie był najlepszy Początek – Barbie i Ken – bowiem Myszka wiedziała, jaki jest ich środek – szafa pełna ubrań” [P; 249]), ale także wywiady, których autorka udzieliła w trakcie promocji swojej książki („Na spotkaniach autorskich z dziećmi i młodzieżą zawsze mówię [...] że oprócz mieć, istnieje też być. Jeśli opowiedzą się tylko po stronie "mieć" - zamieniają się w Barbie lub Kena i zostawiają po sobie jedynie "szafę z ubraniami". A mogliby zostawić jakiś ślad

Stworzona przez Myszke alternatywna rzeczywistość mityczna nie tylko pozwala jej sfunkcjonalizować elementy świata, w którym jest obca, ale również nadać im wyższy, w tym wypadku metafizyczny, sens. To charakterystyczna dla każdego dziecka gra wyobraźni umożliwia jej przemianę własnego niedopasowania na życiodajny mit. Proces ten paradoksalnie uruchamia pojawienie się w domu Myszkę lalki Barbie. Osobom dorosłym zabawka umożliwia z kolei resentyment i autoidentyfikację. Lalka Barbie jest w każdym z wymienionych procesów istotnym medium, które pośredniczy w zrozumieniu norm rzeczywistości kosztem rezygnacji z czynnego w nich udziału (Myszka przebywająca na strychu, Ewa zamknięta w domu, Adam spędzający większość czasu w pracy).

Emancypacyjna opowieść Terakowskiej zostaje podważona w jej szczęśliwym zakończeniu. Myszka umiera, a następstwem jej śmierci jest opis nadchodzącej idylli – Adamowi i Ewie rodzi się zdrowy syn. Poetyka opisu sugeruje kontynuację biblijnej narracji wyobraźni dziewczynki. Długie i mozolne gromadzenie opowieści i przeżyć, a więc poszerzanie świata wyobraźni tytułowej Poczworki, odbywa się więc po to, by przygotować miejsce dla zdrowego dziecka. Problem uruchamiający rozwój wydarzeń powieści – to, jak bardzo Myszka jest niepodobna do Barbie i jakie z tego wynikają konsekwencje – zostaje ostatecznie zakwestionowany. Rodzina przechodzi niełatwy etap, jednak siłą woli i wyobraźni ich chore dziecko samo przygotowuje się na śmierć i ustępuje miejsca kolejnemu, które bardziej pasuje do oczekiwań. Myszka nie ma nic, co w tak zaprojektowanym świecie mogłaby zaoferować w zamian za własne upośledzenie. Odchodząc bohaterka godzi się ze swoim losem – usprawiedliwia oczekiwanie na zdrowego, normalnego (i, jak się okazuje, męskiego) potomka. Terakowska tym samym przez większą część powieści pozwala rodzicom (jak i czytelnikom) empatycznie doświadczyć obecności Myszkę, na koniec natomiast jako nagrodę zsyła im małego Kena. O ile więc kiedyś Adam i Ewa zostali wygnani z Ogrodu, bo nie posłuchali Jahwe, o tyle teraz wygnanie następuje nie za to, co się uczyni, lecz za to, jakim się jest.

„Łagodne monstrum z rodzaju muppetów”. Wszyscy kochamy Barbie

Bohaterka *Poczworki* umieszcza w trakcie zabawy lalkę Barbie w niecodziennej przestrzeni, natomiast Potworynka – główna postać dramatu *Wszyscy kochamy Barbie* –

swojej obecności”. Zob. http://merlin.pl/browse/xco/dorota_terakowska.html [dostęp: 1.02.2016]). W *Poczworkie* produkty firmy Mattel są wartościowane negatywnie nie tylko wobec żywych ludzi, ale i innych zabawek.

zakorzenia wizerunek lalki przede wszystkim w sposobach jej funkcjonowania w wyobraźni społecznej. Tekst Jerzego Niemczuka po raz pierwszy wystawiono na scenie w 1994 roku¹⁵⁷. Utwór, określony jako „dramat psychologiczny z życia lalek dla dzieci starszych”¹⁵⁸, jest relacją ze spotkania Barbie i Kena z dziewczynką, która długo musiała oszczędzać, by sprawić sobie lalki jako prezent pod choinkę.

Główna bohaterka przedstawiona jest w spisie postaci jako „dziewczynka-potworynka, łagodne monstrum z rodzaju muppetów, z warkoczycami, w czymś w rodzaju sukienki” (WKB; 148)¹⁵⁹. Barbie z kolei to „lalka luksusowa”, a Ken – „lalka-man”, co koresponduje z zachowaniem i treścią wypowiedzi lalek w tekście dramatu. Dziewczynka figuruje w tym zestawieniu jako jedna z nieożywionych postaci. Odróżnienie jej od lalek polega na wyszczególnieniu różnicy ontologicznej (lalki a monstrum) i estetycznej. Muppety są niezdarnymi, przysadzystymi, zdecydowanie nieatrakcyjnymi postaciami w porównaniu z lalkami firmy Mattel.

Wszyscy bohaterowie tekstu Niemczuka są więc przede wszystkim zabawkami, pojawiają się w nim jednak sygnały, że przynajmniej postać Potworynki można interpretować w bardziej złożony sposób. Choć w samym dramacie nie ma informacji, że Potworynka jest wobec lalek zewnętrzną, bawiącą się nimi, postacią, to jednak sugestie zawarte w fabule oraz w didaskaliach naprowadzają na możliwość takiej interpretacji. Czytelnik nie otrzymuje również informacji na temat procesu wprowadzającego w zabawę. Wszelkie wydarzenia opowiedziane w utworze noszą więc pozór zdarzeń „dość niesamowitych” – jedynie humorystyczne reakcje postaci naprowadzają na możliwość uznania Potworynki nie za monstrum, a za dziewczynkę. Jak zaznaczyłem wcześniej za Elkoninem i Piagetem, w trakcie zabawy urojony świat przeciwstawia się rzeczywistemu, stając się dla dziecka bardziej prawdziwym. Tak też dzieje się z percepcją głównej bohaterki utworu Niemczuka.

¹⁵⁷ Premiera spektaklu w reżyserii Cezarego Morawskiego odbyła się w warszawskim Teatrze Powszechnym. Sam tekst powstał w roku 1991. Jego kolejne prezentacje miały miejsce m.in. w: Teatrze Lalek w Olsztynie (1996), Teatrze Lalek „Tęcza” w Słupsku (2002) czy w Towarzystwie Teatrum w Warszawie (2007).

¹⁵⁸ Jerzy Niemczuk, *Wszyscy kochamy Barbie*, w: *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, red. Z. Rudziński, z. 23 2006, s. 147. Dalsze cytaty z tekstu będę wprowadzał za pomocą symbolu WKB i numeru strony.

¹⁵⁹ W realizacjach scenicznych tekstu interpretowano ten opis w różny sposób, uzależniony od specyfiki teatrów, w jakich go wystawiano. W jego pierwotnej aktorskiej inscenizacji w warszawskim Teatrze Powszechnym Potworynka była „biedną dziewczynką”, natomiast w słupskim Teatrze Lalek opisano ją jako „lalkę szmaciankę”. Dla porównania programy wymienionych spektakli: http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2014_01/62493/wszyscy_kochamy_barbie_teatr_powszechny_warszawa_1994.pdf ; http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2014_01/62495/wszyscy_kochamy_barbie_teatr_tecza_slupsk_2003.pdf [dostęp: 23.01.2016].

Zamknięte w tekturowych pudłach lalki ożywają dopiero po wypowiedzeniu przez bohaterkę słów: „Barbie! Ken! Och Barbie... Ale prezent, jak się cieszę... Jacy oni piękni!... Nareszcie będę miała z kim się bawić” (WKB; 149). Dziewczynka odgrywa tę reakcję sama przed sobą, wiedząc, że jeśli sama nie sprawi sobie prezentu, nie zrobi tego nikt. W opisie pobocznym zaznaczono, że Potworynka „staje naprzeciwko pudeł z lalkami, poprawia sukienkę, jak przed występem i udaje, że dopiero teraz dostrzegła lalki obok choinki” (WKB; 149). Później sama wyznaje zabawkom, że aby je otrzymać, musiała długo oszczędzać. Ponadto w początkowym opisie zaznaczono, w jakim miejscu znajdują się postaci: „Wnętrze groty, dość niesamowitej, ale zadbanej. Widać kobiecą rękę” (WKB; 149). Miejsce jest „dość niesamowite”, więc nierzeczywiste, ale jak wszystko w nim – nawet w tych ramach niekompletne. Przywołane wyżej dwuznaczne zdanie sugeruje, że osoba płci żeńskiej mogła starannie posprzątać przestrzeń albo że „kobieca ręka” była wobec całej sytuacji nadrzędną: widać rękę, której ruch rozpoczyna zabawę w miniaturowej grocie – ubogiej wersji domu dla lalek. Potworynka bawi się więc parą lalek, które sama sprawiła sobie na gwiazdkę, oraz odpychającym muppetem-monstrum – odpowiednikiem siebie samej.

W mojej analizie zakładam możliwość odnalezienia w zabawie Potworynki norm, zwyczajów i stereotypów, pośród których dziewczynka została wychowana. Te z kolei, składając się na alternatywną rzeczywistość, pozwalają naszkicować obraz wyobraźni społecznej, w której „wszyscy kochają Barbie”.

Wzorce zachowań zaprezentowane w tej opowieści nie pochodzą z repertuaru propagowanego przez Mattel. W świecie zaprojektowanym przez amerykańską firmę charakter i zadania postaci nie są do nich ściśle przypisane ze względu na płeć. Jeśli już tak się dzieje, niejednokrotnie przybiera to wymiar emancypacyjny, jak w przypadku nieskończonej ilości zawodów i ról społecznych, które Barbie może wykonywać. Zachowania lalek we *Wszyscy kochamy Barbie* sugerują, że akcja utworu jest zabawą dziewczynki wychowanej w społeczeństwie patriarchalnym. To z kolei wpływa na sposób postępowania bohaterki i reakcje postaci, którymi kieruje w trakcie zabawy. W tym kontekście opowieść o Barbie proponowana przez firmę Mattel wydaje się postępową (samodzielność kobiet, realizacja zawodowa w wielu typach kariery, rola matki jako jedna z wielu możliwości). Należy jednak zaznaczyć, że nie jest ona wzorem, który byłby w tej analizie modelowym punktem odniesienia dla świata przedstawionego w tekście Niemczuka. Firma Mattel, co starałem się udowodnić w pierwszym rozdziale, pomimo emancypacyjnych gestów opiera swoje opowieści na schematycznych podziałach ról społecznych i płciowych.

Przebywająca w grocie Barbie, w odróżnieniu od pewnej siebie lalki w uniwersum Mattel, jest historyczna i niezaradna, przejawia skłonności do zachowań przesadnych, a ponadto nie wykazuje wszechstronności, która cechuje Barbie z magazynów, filmów i seriali. Lalka jest również bardzo zależna od Kena, którego postępowanie okazuje się pochodne względem wykształconego przez kulturę obrazu męskości – co nie do końca współgra z jego wizerunkiem wytworzonym przez Mattel¹⁶⁰. Ken u Niemczuka cechuje się logicznym tokiem rozumowania, jest opiekuńczy, zaradny i w odróżnieniu od jego „żony” emanuje spokojem. Gdy Barbie widzi po raz pierwszy Potworynkę, „mdleje, sztywno przemieniając się w manekin” (WKB; 152). Ken z kolei wykonuje „filmowy” ruch podtrzymania swej towarzyszki, lub też – w kolejnych scenach – przybiera w jej obronie bokserską postawę. Przypomina jej również, że powinna go słuchać, co ma uchronić ich przed katastrofą w rodzaju *Mondo-Barbie* – wrywaniem kończyn, rozpruwaniem plastikowego brzucha i wyrzuceniem na śmietnik. Ken jest w tej rzeczywistości postacią decyzyjną, bliską „silnym” mężczyznom z kina „bokserskiego” i ze wzniosłych melodramatów. Oboje przywiązują wagę do wyglądu i zamożności, ale Barbie porusza ten temat wręcz obsesyjnie: martwi się o swoją fryzurę, uwielbia przyjęcia, gardzi ubóstwem Potworynki i narzeka na nieatrakcyjność miejsca, w którym się znalazła.

Wpływ współczesnych norm kulturowych, kreowanych w dużej mierze przez media, uwidacznia się tu nie tylko w odtwarzanych wzorcach zachowań, ale także w przenoszeniu logiki towarowej na rzeczywistość przedstawioną. Gdy Barbie dochodzi do wniosku, że grozi im niebezpieczeństwo, Ken stwierdza, że przystojni bohaterowie filmów nigdy przecież nie giną, a co za tym idzie – dopóki sami będą ubrani dobrze, to nic złego im się nie stanie. Normy

¹⁶⁰ Kena wielokrotnie uznawano za metroseksualnego. Zabawka nigdy nie zdobyła popularności wśród chłopców. W 1993 r. na rynku amerykańskim ukazał się model zabawki, który wzbudził wiele kontrowersji. Model Earring Magic Ken miał w lewym uchu kolczyk, króciutką, prześwitującą koszulę z siatki, skórzaną kamizelkę w kolorze wrzosowym. Jego karnacja była śniada, włosy miały odcienie w kolorze blond. Na zawieszonym na szyi cienkim sznureczku widniał duży kolczyk, który przez wielu dorosłych został uznany za pierścień erekcyjny. Earring Magic Ken, uwielbiany przez społeczność gejowską, wkrótce okazał się najlepiej sprzedawanym modelem zabawki w historii (Zob. Dan Savage, *Ken Comes Out*, „Chicago Reader”, <http://www.chicagoreader.com/chicago/ken-comes-out/Content?oid=882402> [dostęp: 19.03.2020]). Ponadto wielu zagranicznych artystów przedstawiało Kena jako homoseksualistę – Dina Goldstein w swojej serii fotografii *In the Dollhouse* (<http://www.queerty.com/photos-barbies-dream-nightmare-kens-gay-affair-20130516>); Mariel Clayton w części zdjęć poświęconych reinterpretacjom uniwersum Barbie – *The Fabulous Antics of Adam & Steve* (<http://www.ligadonogospel.com/2013/01/fotografia-canadense-faz-fotos-com-o.html>); Christian Bauer w serii obrazów *KEN-Zeichen* zrealizowanych z okazji 50. rocznicy powstania Barbie (<http://www.marcdolls.ch/malefriendsengl.html>); strona Pete’a Handlera (!) *Poseable Thumbs*, gdzie zamieszczono zdjęcia męskich lalek w trakcie fetyszystycznych zabaw erotycznych (<http://www.ultrasparky.org/poseablethumbs/main.html>); w pokrewny sposób wykorzystał również Kena w filmach *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) oraz *Idol* (1998) reżyser Todd Haynes [dostęp do wymienionych powyżej stron: 23.01.2016]. W tym kontekście warto również wspomnieć o ukrywanym homoseksualizmie Kennetha Handlera – syna założycieli firmy Mattel. Mężczyzna, po którym imię otrzymała zabawka Handlerów, zmarł w 1994 r. na AIDS. Więcej o tym w: R. Gerber, *op. cit.*, s. 294-304.

te służą także racjonalnemu wytłumaczenia praw egzystencji. Gdy Ken stara się zapewnić Barbie, że nie grozi im śmierć, stwierdza: „My nie umieramy, Barbie, co najwyżej wychodzimy z mody” (WKB; 181).

Grota, do której przynosi lalki Potworynka, to rzeczywistość alternatywna, w której normy estetyczne świata Mattel wybrzmiewają w miarę uświadamiania sobie przez postaci nieatrakcyjności tego miejsca. Dla lalki obecność w tak brudnej przestrzeni jest nie do przyjęcia. Już na samym początku każe Kenowi uświadomić Potworynce, że są cennymi lalkami. To one – luksusowe produkty – chcą zgłosić wadliwość swojej nabywczyni: „Chyba nie powiesz, że to ty dostałaś nas pod choinkę” (WKB; 153), „Ken, nie może być gorzej niż wpaść w łapy jakiegoś biedaka!” (WKB; 166), „To takie nieeleganckie nie mieć pieniędzy” (WKB; 162), „[w grocie] nie ma warunków dla młodego małżeństwa z naszej sfery” (WKB; 168)¹⁶¹. Gdy lalki chcą się przebrać, okazuje się, że dziewczynka ma tylko po jednym dodatkowym ubraniu, które wykonała dla nich sama. Barbie uznaje je za brzydkie i stwierdza, że jedno ubranie to stanowczo za mało.

Niemczuk wskazuje w swym dramacie na zwrot, który dokonał się w świadomości polskiego, potransformacyjnego społeczeństwa: poprzez jakość lalek Barbie i ich odmienność od polskiej rzeczywistości doszło do symbolicznego odwrócenia – to produkt stał się zbyt atrakcyjny i nieadekwatny w stosunku do norm niegotowej na tę obecność rzeczywistości¹⁶². Towar zyskał tym samym hegemonię nad klientem, pozostawiając klienta z poczuciem wstydu i niespełnienia¹⁶³.

Jak relacjonuje Mary F. Rogers, Bruno Bettelheim miał powiedzieć przedstawicielom firmy Mattel, że „Barbie doskonale nadaje się do terapii dla dziewczynek, snujących podczas zabawy rozmaite z nią fantazje” (BJIK; 47). O ile w warunkach amerykańskich twierdzenie to mogło mieć jeszcze rację bytu, o tyle wydarzenia przedstawione w dramacie wydają się jego całkowitym zaprzeczeniem. Potworynka ustawicznie krytykuje samą siebie, podkreślając swe ubóstwo, niezdarność czy brak urody. Wielokrotnie stwierdza, że zamiast głowy i dłoni ma „łeb” i „łapy”. Gdy zauważa obrzydzenie Barbie na własny widok, przyznaje z kolei: „Och,

¹⁶¹ Wobec tak naszkicowanego podejścia dwuznacznie wybrzmiewają również zwroty grzecznościowe kierowane w stronę Kena – jak np. „Mój drogi”.

¹⁶² Obserwacja ta nawiązywałaby do rozważań Karola Marksa, który za zasadniczą cechę systemu kapitalistycznego uważał mistyfikację. Marks twierdził, że to właśnie towary w warunkach narzuconych przez kapitalizm mogą tyraniizować normy społeczne.

¹⁶³ Wstydu uwarunkowanego, co istotne, od przemian kulturowych, społecznych i historycznych. O historycznie zmiennej naturze wstydu więcej w: James Wilce, *Jak wstyd rozprzestrzenia się w nowoczesności*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” nr 4 2016, s. 213-234.

wiem, że jestem taka brzydka... Ale do tego można się przyzwyczaić. Jak jestem sama, to nawet nie przeszkadza. Tylko kiedy muszę gdzieś wyjść..." (WKB; 160). Niemczuk dla podkreślenia tego kontrastu wykorzystuje poetykę reklam firmy Mattel – wypowiedziane przez Potworynkę zdania korespondują m.in. ze sloganami amerykańskich reklam produktu z lat 70. oraz polskimi z okresu transformacji. W tych pierwszych za pomocą odpowiednich chwytów montażowych sugerowano, że Barbie i dziewczynki w ogóle się od siebie nie różnią. Drugim – przerobionym z wersji amerykańskich – towarzyszyło hasło „Barbie jest wszystkim tym, czym chce być ja”. W takim przypadku nie dziwi wypowiedź Potworynki, która z zazdrością zwraca się do Kena i Barbie i komunikuje, że chciałaby być taka jak oni.

W *Grach i ludziach* Roger Caillois uznał, że dziecko decyduje się na zabawę po to, by „rozerwać się i zapomnieć o swoich troskach, to znaczy wyłączyć się z życia powszedniego”¹⁶⁴. W tekście Niemczuka zabawa nie wiąże się z regułą przyjemności. Wręcz przeciwnie – jeszcze intensywniej dochodzą tu do głosu smutki bawiącej się zabawkami bohaterki. Jest to tym bardziej odczuwalne, że Potworynka przeciwstawia „idealnym” zabawkom „nieidealną” wersję samej siebie. A jak zaznaczał w swoim studium Caillois – „Przyjemność [w zabawie] polega na tym, że jest się kimś innym lub uchodzi za kogoś innego”¹⁶⁵.

Fabula zabawy przedstawionej w pierwszym akcie utwierdza Potworynkę w byciu gorszą wobec świata na zewnątrz oraz od lalek realizujących kanony współczesnej mody. Zabawa Potworynki wiąże się więc z permanentnym poczuciem wstydu i wstrętu w stosunku do samej siebie. Mechanizm postępowania Potworynki i późniejszej przemiany Barbie w trakcie zabawy dobrze komentują rozważania Silvana Tomkinsa (1963):

Jeżeli zrobię coś, co narusza moje głęboko ugruntowane przekonania, mogę zareagować albo poczuciem wstrętu do samego siebie, albo wstydem, albo jednym i drugim. Jeżeli odpowiem wstrętem, część „ja” przyjmie rolę sędziego, który szyderczo wykrzywi górną wargę, odwracając głowę i nos od uwłaczającego, psychicznego smrodu, który zdaje się emanować z tego drugiego „ja”, czy drugiej części „ja”, które jest przedmiotem pogardy. „Ja” jest tu doświadczane po części jako podmiot, a po części jako przedmiot, albo jako dwa różne „ja” w różnym czasie. W wyniku takiego rozszczepienia winne „ja”, czy winna część „ja” może zostać ukarana przez „ja” osądzające. Co więcej, ów sędzia może być tak przekonany o własnej nieomyślności, by poddać nieszczęsną „ja” przesłuchaniom¹⁶⁶.

Potworynka przyjmuje rolę sędziego przez ustawiczne porównywanie się do Barbie na własną niekorzyść. Dziewczynka rozszczepia swoje „ja” na to, które bawi się lalką oraz to, które staje

¹⁶⁴ R. Caillois, *op.cit.*, s. 17-18.

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 29.

¹⁶⁶ S. Tomkins, *Wstyd-upokorzenie, a pogarda-wstręt: natura reakcji*, przeł. B. Szumański, W. Szwebs, „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 163-173.

się przedmiotem zabawy. Wstręt do samej siebie wybrzmiewa przede wszystkim w języku opisu postaci.

W dalszych partiach tekstu ulega to jednak przemianie. Lalki uciekają z groty i zabierają ze sobą serce dziewczynki. Drugi akt dramatu rozpoczyna się zaraz po ich powrocie. Barbie jest już matką. W samej grocie okazuje się, że przywłaszczenie przez lalki serca Potworynki pozbawiło dziewczynkę wszelkich dobrych emocji. Bohaterka zwracając się do lalek, posługuje się językiem, którego używała do opisanie samej siebie – nazywa ich kukłami, które posiadają łby. Planuje także odebrać im dziecko. Z kolei Barbie i Ken powracają do groty smutni, są przerażeni zachowaniem dziewczynki, pomagają jej w rozpaleniu ogniska w kominku, pragną, by im przebaczyła i żeby serce było jednocześnie dla nich wszystkich. Potworynka, widząc uśmiech ich dziecka, wybacz im, staje się szczęśliwa.

Caillois twierdził, że mimicry – typ zabawy, który najbardziej odpowiada bawieniu się lalkami – jest nieszkodliwa. Van Alphen z kolei pisał o zabawie jako o czynności dyscyplinującej. Jerzy Niemczuk we *Wszyscy kochamy Barbie* wychodzi niejako poza obie te propozycje, przedstawiając konfrontację biednej dziewczynki z groteskowymi tworem późnego kapitalizmu. Zabawa spełnia tutaj jednak funkcję terapeutyczną, gdyż w odpowiedzi na hegemonię ideału estetycznego dziecko odnajduje w sobie odruch moralny, który figuruje w historii jako najistotniejszy. Barbie przechodzi tu przez proces ożywienia – najpierw dzieje się to z jej ciałem, następnie z jej umysłem. Ożywianie w kolejnym etapie zostaje zestawione z przyswojeniem zasad moralnych, których reprezentantką jest Potworynka.

Spółeczne powoływanie się na osiągnięcia Zachodu i ich rolę w kształtowaniu codzienności państwa Europy Środkowo-Wschodniej może okazać się efektem reakcji, o których w *Fantomowym ciecie króla* pisał Jan Sowa. Badacz powołał się na teorię Alexandra Kiossewa, dotyczącą samokolonizujących się kultur. Wedle teorii kondycja takich państw łączy się z reguły ze „zjawiskiem z zakresu ekonomii symbolicznej, a mianowicie niemożliwością ani utożsamienia się z wartościami innych, które postrzega się jako Uniwersalne, ani też odrzucenia ich na rzecz wartości własnych”¹⁶⁷. To właśnie w nich silnie uwidacznia się trauma niższości i świadomość wyobcowania z tego, co uznawane jest za Uniwersalne. Kultury te pozostają więc w napięciu pomiędzy nienormalnym, choć swojskim, „tu”, a normalnym, ale obcym „tam”. To w nich właśnie rodzą się uprzedmiotawiające same siebie Potworynki. U

¹⁶⁷ J. Sowa, *op.cit.*, s. 20.

Niemczuka konsekwencją ich autouprzedmiotowania okazuje się odruch obronny, w którym uczłowiecza się lalkę Barbie, by ostatecznie samemu się w nią nie przemienić.

Dramat Niemczuka na przykładzie jednostkowym opowiada o roli, jaką Barbie odgrywa w zbiorowej wyobraźni. Lalka odpowiada za poczucie wstydu i wstrętu oraz permanentnego poczucia niewystarczalności w zakresie wszechstronności, majątności i atrakcyjności wizualnej. Wyobraźnia Potworynki zostaje tym samym skolonizowana przez normy panujące w polskiej kulturze i zachodnią „modę”, która do rodzimej, potransformacyjnej rzeczywistości nie przystaje. Skutkiem tego jest zabawa, która nie opiera się na zasadzie przyjemności. Dziewczynka bawi się lalką inaczej – z jednej strony czyni ją, w odróżnieniu od wzorców propagowanych przez Mattel, depozytariuszką systemu patriarchalnego, w którym to Ken jest najważniejszy. Z drugiej strony – sama Potworynka, mając świadomość atrakcyjności obu lalek, tym bardziej wyolbrzymia własne niedoskonałości, im wyraźniej lalki prezentują swoje zalety. Dziewczynka przenosi więc własne, choć motywowane społecznie, braki na przedmiotowy świat, następnie rozszczepia własne „ja”, by uprzedmiotowić samą siebie.

Zwyczajna Flecistka. *Rzeźnia*

Do uczłowieczenia lalki dochodzi również w spektaklu *Rzeźnia* w reżyserii Artura Tyszkiewicza (Teatr Ateneum, Warszawa 2015). Jednak, w odróżnieniu od *Wszyscy kochamy Barbie*, przyswojenie przez lalkę ludzkich walorów i odruchów nie powoduje tu oczyszczenia wszystkich postaci dramatu. Spektakl Tyszkiewicza powstał na podstawie tekstu, czy też „rzeczy”¹⁶⁸, którą Sławomir Mrożek w 1973 roku napisał jako słuchowisko. W mojej analizie skupię się przede wszystkim na scenicznej realizacji, gdyż w samym utworze Mrożka nie znajduję tropów bezpośrednio powiązanych z badanym przeze mnie tematem.

Reżyser adaptacji zdecydował się na znaczące skróty początkowych partii pierwowzoru. Barbie pojawia się tu pomimo nieobecności w utworze Mrożka. Komplikuje to ontologię jednej z bohaterek oraz problematyzuje działanie spojrzenia i wyobraźni osoby, która popycha lalkę do życia.

¹⁶⁸W taki sposób określił *Rzeźnię* Marek Jodłowski. Użycie znamiennej w omawianym przeze mnie kontekście nazwy Jodłowski tłumaczy: „użyłem określenia «rzecz», bo z woli autora *Rzeźnia* jest słuchowiskiem, a z woli [Jerzego] Jarockiego – który dokonał jej adaptacji dla sceny – teatralnym dramatem; w świadomości społecznej funkcjonuje więc dwójako” za: M. Jodłowski, *Zabójczy urok rzeźni*, E-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/55272,druk.html> [dostęp: 1.04.2016].

Skrzypek, główny bohater, nie jest w stanie wyzwolić się od dominującej, nadopiekuńczej matki – nie może usamodzielnić się ani jako człowiek, ani jako artysta. Jego wiek nie jest dookreślony, choć w wielu partiach tekstu upupiające zwroty kobiet w jego kierunku sugerują, że mógłby być dzieckiem (powtarzane przez matkę „Synu, synku, syneczku” czy podkreślone przez Flecistkę: „Nam rzeźnią nie zaimponujesz, chłopczyku”). Jego wygląd, ambicje i ekspresja słowna sugerują, że jest mężczyzną młodym, jednak w kontekście norm i oczekiwań społecznych już zbyt dorosłym, by wciąż mieszkać z matką¹⁶⁹. Zostaje to również podkreślone przez adaptację sceniczną Tyszkiewicza i interpretację aktorską (Magdalena Zawadzka jako troskliwa, zasadnicza i uparta matka oraz Tomasz Schuchardt w wycofanej roli głównej).

Większość prezentowanych wydarzeń rozgrywa się w umyśle Skrzyпка, który w konsekwencji uwięzienia – zamknięcia przez matkę w pokoju – nieświadomie uruchamia projekcję alternatywnej rzeczywistości. Bohater tym samym próbuje odmówić uczestnictwa w zaprojektowanym przez kobiety świecie. Spotkania z postaciami w



29. Rzeźnia, Teatr Ateneum

drugiej części spektaklu odbywają się w tych pomieszczeniach, które w części pierwszej ogrywane są głównie jako miejsca wścibskich zachowań nadopiekuńczej matki. Przestrzeń głównej akcji – pudełkową scenę Teatru Ateneum – rozszerzają i podpierają z dwóch stron dwa identycznie urządzone fragmenty przytulnego mieszkania. Znajdują się w nich drzwi, fotel, lampa i okno. Matka, goście, a w końcu sam bohater wchodzi i wychodzi przez drzwi, krążąc po przestrzeni domowej (choć pozornie ją opuszczają). W umyśle głównego bohatera przekształca się ona także w rzeźnię, kulisy czy scenę filharmonii. Jak sugerują zabiegi reżyserskie Tyszkiewicza, próby uwolnienia się spod wpływu matki oraz ucieczki z tej przestrzeni realizują się przez intensywny zwrot do wnętrza głównego bohatera i chorobliwy pojedynek z niebezpieczeństwami rzeczywistości alternatywnej. Ucieczka z przestrzeni domowej jest możliwa jedynie przez samobójczy akt, który kończy całą sztukę (główny bohater

¹⁶⁹Sam Mrozek zasugerował wiek, w jakim powinien być aktor odtwarzający tę postać. W liście do Adama Tarna napisał: „W Dramatycznym w Warszawie Jarocki wystawi moją *Rzeźnię*, z Holoubkiem w roli głównej. Wprawdzie bohater powinien mieć 17 lat, ale widocznie Holoubek też to potrafi”. Janusz Majcherek, *Jerzy Jarocki* w *Gazeta* *Cafe*, „Gazeta Wyborcza”, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,95158,7324316,Jerzy_Jarocki_w_Gazeta_Caf%C3%A9.html [dostęp: 19.03.2016].

wchodzi po konstrukcji wyobrazonego budynku rzeźni, wykorzystując jedyne możliwe wyjście ze scenicznego labiryntu).

Realizacja zasadza się nie tylko na skrótach, ale również na przesunięciu dramaturgicznych akcentów wobec tekstu słuchowiska. Mroźek przedstawił w swoim utworze świat skrajności i całkowitej degradacji kultury, skrytykował twórczość artystów sztuki cielesnej, ingerujących w swoich pracach we własne ciało, symbolicznie zaprezentował opuszczenie pomników przez dzieła (Paganini z popiersia ożywa, ofiarowuje Skrzypkowi swoją genialność i staje się rzeźnikiem). Tyszkiewicz nawiązuje do najważniejszych założeń pierwowzoru, co poświadczają także przeprowadzone z nim wywiady¹⁷⁰, wykorzystuje jednak do tego kulturę popularną, której symbolem jest lalka Barbie. Ukazuje tym samym, że zamknięty w przestrzeni domowej bohater sam podlega schematom współczesnej (pop)kultury. Ożywia on w swoim umyśle Barbie, której wygląd odnosi się do zabawki dla dzieci – artefaktu wychowania przez rodziców – i zarazem do seks-zabawek – artefaktu dojrzewania, proponowanego przez media i kulturę towarową.

W początkowych, najbardziej realistycznych, scenach adaptacji Tyszkiewicza, główny bohater w tajemnicy przed matką zwraca się do Barbie o rozmiarach dorosłego człowieka. Lalka traktowana jest przez niego jako towarzyszka rozmów i zabaw erotycznych. Reżyser zdecydował się zastąpić lalką postać Flecistki, która w pierwszej części utworu Mroźka prowadzi długi dialog ze Skrzypkiem (gdzie pada znamienna w tym kontekście kwestia: „Wyznałeś, że mnie kochasz i skarżyłeś się na moje milczenie. Teraz ja chcę mówić”). Poprzez ten zabieg reżyser nawiązał do sugestii bierności i nieożywienia kobiety zawartych w pierwowzorze¹⁷¹. W realizacji Teatru Ateneum niemal wszystkie partie dialogowe Flecistki z pierwszej części zostały usunięte.

¹⁷⁰ „Dodałbym, że czas dogonił sztukę Mroźka. Żyjemy w czasach coraz głębszej degradacji kultury na wszystkich poziomach. Mroźek czuł to zagrożenie już w latach 70., kiedy oglądał przerażony wyczyny akcjonistów wiedeńskich. Żyjemy w czasach, w których nie liczy się subtelność myśli. Tylko to, co szokuje, co krzyczy do nas, jest zauważane. Wiadomości telewizyjne ociekają przemocą i brutalnością, kierowcy w miejskich korkach są gotowi rzucić się sobie do gardeł. Mroźek wyczuł w nas to zwierzę, które schowało się pod przykrywką kultury. Bo przecież my tak naprawdę lubimy oglądać te wszystkie igrzyska przemocy. Gdzieś w nas głęboko, mimo tysięcy lat rozwoju cywilizacji, to zwierzę tkwi. Zacytuję Rzeźnika ze sztuki Mroźka «Muzyka może być, albo nie być. Ale Rzeźnia być musi»”. Za: Dorota Wyżyńska, *Mroźek wyczuł w nas to zwierzę. Premiera "Rzeźni" w Ateneum* [ROZMOWA], „Gazeta Wyborcza Warszawa”, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,17365484,Mrozek_wyczul_w_nas_to_zwierze_Premiera_Rzezni_.html [dostęp: 16.01.2016].

¹⁷¹ Wybór lalki jako reprezentacji upragnionej kobiety może być motywowany także krótkim zdaniem z tekstu, które pada również w spektaklu: „Śniło mu się, że był na koncercie pięknej skrzypaczki w różowej krynolinie”.

W drugim akcie spod kłapy w podłodze wydostaje się ożywiona lalka. Tyszkiewicz i tutaj zrezygnował z elementów, które pasowałyby do wizualnej reprezentacji postaci Flecistki. Podobieństwo kobiety do skrzypiec (kształt bioder) reżyser zamienił w dokładne odwzorowanie wyglądu lalki Barbie:



30. *Rzeźnia*, Teatr Ateneum

długich blond włosów, ostrego makijażu oraz rozłożystej, kilkuwarstwowej sukienki, w której dominują różowe kolory oraz graficzne wizerunki Barbie. Ożywiona lalka zachowuje się jak automat. Jej sztuczność zostaje podkreślona zmechanizowanymi ruchami oraz kwestiami wypowiadanymi w piskliwy sposób przez aktorkę. Bohaterka grana przez Emilię Komarnicką nie jest już ani Flecistką, ani artystką z pierwowzoru, choć jako powód powrotu, za tekstem Mrożka, wskazuje pozostawiony flet.

Tyszkiewicz prezentuje ruch przeciwny wobec schematu uprzedmiotawiania kobiet, o którym pisała m.in. Laura Mulvey. Na samym początku postać Flecistki zastępuje plastikowa, niema lalka Barbie, która jest fonicznie animowana przez bohatera; następnie Barbie zostaje ożywiona dzięki pojawieniu się na scenie identycznie wyglądającej aktorki; w partii finałowej widzimy sąsiadkę – graną także przez Komarnicką – ubraną jak przeciętna młoda dziewczyna. Barbie jest więc pierwszą kobietą bohatera: to jej wyznaje miłość; z nią decyduje się na pierwszy kontakt erotyczny; to właśnie ją uważa za jedyną całkowicie mu posłuszną postać. Bohaterka buntuje się jednak wobec porządku zależności i normy uprzedmiotawiającej – ożywa na scenie, wychodząc spod kłapy w podłodze, przez którą uprzednio została wrzucona przez mężczyznę¹⁷².

W pierwszej połowie spektaklu bohater decyduje za lalkę i jej ożywionego zastępstwa, jak decydować potrafi dziecko w trakcie niewinnej zabawy. Jednak już pod koniec, gdy zbliża się jego rzeźnicki koncert w filharmonii, dominacja kobiet – matki i sąsiadki – staje się odczuwalna. Matka wypowiada swoje kwestie mniej dosadnie, a sąsiadka jest zaskakująco

¹⁷² Pomiędzy wrocławskim *Tajemniczym ogrodem* a *Rzeźnią* zauważyć można niezamierzone i zaskakujące podobieństwa, szczególnie w zakresie inscenizacji. W obu z nich ożywają posągi, które w znacznym stopniu zmieniają fabularne losy bohaterów. Barbie zostaje wyciągnięta, a następnie wepchnięta z powrotem pod podłogę. Silna dominacja, umiejętności uwodzenia u wychowujących, przyczyniają się do zaburzenia percepcji i stopniowego tworzenia się światów alternatywnych. O ile jednak w *Rzeźni* Barbie przekształca się w żywą kobietę, tak w *Tajemniczym ogrodzie* pozostaje jedną z zabawek wepchniętych w mechanizm dyktatu uprzedmiotowienia obcych.

zwyczajna w porównaniu do swej lalczyniej podobizny. Ożywianie lalki jest proporcjonalnie odwrotne w stosunku do postępującej nierealności wydarzeń. Im bardziej rzeczywistość staje się abstrakcyjna, tym kobieta jest mniej plastikowa – aż do końcowej przemiany w niewyróżniającą się sąsiadkę. Zmiany tego typu okazują się zgodne z konstatacją Elkonina, którą przytaczałem wcześniej: „symbolizm [zabawy – M.K.] określony jest przez odrębną, synkretyczną logikę budowy urojonego świata zabawy. Ten urojony świat – świat zabawy przeciwstawia się światu rzeczywistości i jest dla dziecka bardziej realny”.

W podobny sposób przedstawiono głównego bohatera słuchowiska radiowego Macieja Kowalewskiego *Ex-Barbie* (2014). Józef, twierdzący, że ma na imię Ken, opuszczony przez żonę, odczuwa silny pociąg seksualny. Na śmietniku znajduje dmuchaną lalkę, którą chce wykorzystać przede wszystkim do samozaspokojenia. Z czasem jednak nadaje jej imię Barbie i zaczyna traktować jak żywego człowieka – uczy ją mówić, składa obietnice, zwierza jej się, komplementuje, w końcu zakochuje. Jednocześnie w *Ex-Barbie* rozwija się wątek śmierci żony Józefa/Kena i inspektora, podejrzewającego mężczyznę o współudział w jej morderstwie. Sam bohater regularnie wspomina swoją małżonkę, a jej duch, jak twierdzi, często przeszkadza mu w normalnym życiu. Barbie tymczasem staje się świadoma, potrafi posługiwać się językiem, przyjmuje nawet oświadczyzny Józefa/Kena. Jest spełnieniem jego marzeń – kobieta przebywa cały czas w domu, jest piękna, świadczy mu usługi seksualne, gotuje i żartuje. Wszystko trwa do czasu, gdy niespodziewanie odchodzi, obrażając się za niezrealizowaną obietnicę pokazania jej świata. Tymczasem coraz wyraźniejsze stają się sygnały świadczące o tym, że była żona wcale nie umarła, a wszelkie dziwne wydarzenia – jak przesłuchania w sprawie jej uśmiercenia czy ożywienie lalki – są tylko efektami projekcji Józefa/Kena. Mężczyzna, od dawna tracący kontakt z rzeczywistością, jest, według żony, w trakcie terapii i powinien zażywać leki. W akcie desperacji Józef/Ken najpierw próbuje odebrać sobie życie, a następnie pozbawić go swojej żony. Ostatecznie jednak zostaje hospitalizowany.

W tekście Kowalewskiego bardzo silnie wybrzmiewa uwarunkowanie kondycji głównego bohatera jego oczekiwaniami w stosunku do małżonki. W odpowiedzi na jej silną tożsamość mężczyzna wytwarza kobietę idealną, popadając zarazem w obłęd. O ile stan mentalny bohatera *Rzeźni* jest wynikiem zbyt długo trwającego stanu niesamodzielności, o tyle w przypadku Józefa/Kena okazuje się on konsekwencją rozczarowania emancypacją kobiet.

Pomiędzy *Rzeźnią* z Teatru Ateneum a przytoczonymi na wstępie rozdziału rozważaniami Piageta dostrzec można znaczące zbieżności. Nie chodzi o silną identyfikację dziecka z lalką w trakcie trwania etapu egocentrycznego, lecz o postępujący na kolejnym etapie

proces ożywiania i separacji zabawki oraz czynienia z obu – zabawki i bawiącego się – immanentnych podmiotów. W dziecku, jak pokazał to w swoim dramacie Jerzy Niemczuk, proces ten, choć bolesny, prowadzi do świadomego przepracowania własnych traum. Inaczej odbywa się to u osoby dorosłej. Procesowi temu towarzyszy obłąd. Caillois pisząc o postawach decydujących o charakterze zabaw (agon, alea, mimicry, ilinx), stwierdził, że nie zawsze występują one niezależnie od siebie. Tak też dzieje się z ilinx – grami i zabawami polegającymi na dążeniu do oszołomienia, „chwilowego unicestwienia świadomości stabilności odbioru i narzuceniu świadomości swoistego upojnego lęku”¹⁷³. Ilinx może połączyć się z grami typu mimicry (para ta w polskim tłumaczeniu zostaje nazwana naśladowanie-oszołomienie):

Sojusz *mimicry* i *ilinx* wiedzie natomiast ku całkowitemu, nieodwracalnemu szałowi, który w swych najczystszych formach wydaje się przeciwieństwem gry, to znaczy, jawi się jako dogłębna przemiana warunków życia; wywołany w ten sposób trans, pozbawiony wszelkiego ładu, w tym samym stopniu zdaje się górować mocą, jakością oraz napięciem nad światem rzeczywistym, w jakim świat rzeczywisty góruje nad czynnościami formalnymi, podporządkowanymi prawu, chronionymi, takimi jak gry i zabawy poddane dopełniającym regułom *agon* i *alea*, a zatem całkowicie uporządkowane. Sojusz naśladowania i oszołomienia jest tak potężny, tak niewzruszony, że nieuchronnie należy do dziedziny *sacrum*; stanowi on może zasadniczą przyczynę wywoływanego przez *sacrum* lęku i urzeczenia¹⁷⁴.

W *Rzeźni* sytuacja zabawy jest o tyle złożona, że nie jest ani chwilowym, ani świadomym dążeniem do utraty stabilności. Zabawa – rozumiana tutaj jako konsekwencja zamknięcia jednostki przed społeczeństwem i niemożnością brania czynnego udziału w jego kulturowych i obyczajowych przemianach – wymyka się spod kontroli. Lalka okazuje się zbyt realna, gdyż nie istnieje punkt odniesienia, do którego można byłoby ją porównać. Proces zabawy należy do sfery *sacrum*, odrywa się od rzeczywistości¹⁷⁵. Bawiący się popada w obłąd.

Wigilia

Omawiane utwory ułożyłem w takiej kolejności, by odzwierciedlały złożony proces, w którym lalka na samym początku jest biernym symbolem uprzedmiotowienia (*Tajemniczy ogród*), następnie zyskuje umiejętność mediacji pomiędzy ludźmi (*Poczwarka*), wykorzystuje narosłe wokół siebie kulturowe stereotypy, by w obliczu wyrządzonej krzywdy stać się bardziej ludzka (*Wszyscy kochamy Barbie*), co ostatecznie pozwala jej przekształcić się w realną kobietę

¹⁷³ R. Caillois, *op. cit.*, s. 30.

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. 72.

¹⁷⁵ W tym kontekście istotnym zagadnieniem, który należy już jednak do innej rozprawy, są ustalenia Giorgio Agambena. Dziecięcą zabawę uznał on za bliską profanacji. Dziecko wykorzystuje przedmioty należące do dziedzin ekonomii czy wojny i zmienia całkowicie ich znaczenie. Więcej por. G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

(*Rzeźnia, Ex-Barbie*). Jej transfiguracje zachodzą w trakcie zabaw i w ramach pracy wyobraźni dzieci wyobcowanych kulturowo, chorych, ubogich lub uznawanych za brzydkie. Osobnym przypadkiem jest nieusamodzielniony dorosły, który jednak, poza wiekiem i aspiracjami, dzieli z dziećmi podobne właściwości i pozycję w społeczeństwie. Za każdym razem intencja zabawy wiąże się z ucieczką przed rzeczywistością społeczną, w obrębie której konstytuują się kanony zachowania, wyglądu, ról kulturowych, genderowych, czy wstydu związanego z niepełnosprawnością. Nieświadome swego odruchu dziecko, by oddzielić się od rzeczywistości, zaczyna się bawić. Wybiera do tego lalkę Barbie – zabawkę spełniającą wymienione normy, przepełnioną stereotypami, wyidealizowaną i krytykowaną, zachodnią „ikonę kultury popularnej”. Poprzez tę decyzję dziecko nie zamyka się jednak wyłącznie w świecie własnej wyobraźni, ale czerpie również z norm rzeczywistości. Reakcjami na taką zabawę są: wstyd, izolacja, uleganie dyscyplinie lub, jak w przypadku większej części powieści Terakowskiej, próba porozumienia się ze światem i głęboka wiara w moc rekonfiguracji jego norm na własnych warunkach.

Krytyka dokonana przez autorów nie ogranicza się do samej lalki, ale wiąże się także z ponowną lekturą książek dzieciństwa, w których znalazły się zbyt łatwe, złudne i stereotypowe treści i rozwiązania. Dlatego też twórcy przepisują je, zmieniając realia świata przedstawionego i rezygnując z ich krzepiących zakończeń – jak w tekście Agnieszki Jakimiak na podstawie *Tajemniczego ogrodu*. Osadzają w nowym kontekście dzieła fundacyjne dla europejskiej kultury ostatnich dwóch tysiącleci (Biblia) czy słynne baśnie (*Kopciuszek*). Krytyce zostaje poddany nie tylko zbyt schematyczny obraz przedstawionych światów, ale także ich wpływ na procesy wychowawcze. W niektórych przypadkach podważanie schematów nie chroni samych autorów przed popadnięciem w kolejne, jak to się dzieje chociażby w *Poczwarcu*. W istocie – proponowane rozwiązania artystyczne nie zawsze są na miarę podjętego kłopotu. Utwory przeznaczone dla czytelników najmłodszych zostają jednak przepisane z myślą o odbiorcach dorosłych, a udział w nich Barbie jest okazją do zaprezentowania współczesnego procesu wychowawczego. Krytyka lektur dzieciństwa zostaje więc połączona z krytyką zaplecza symbolicznego i oddziaływania lalki.

Ruch ożywiania lalki w omówionych utworach wiąże się z reakcją zwrotną – osoby bawiące się zostają uprzedmiotowione (*Wszyscy kochamy Barbie*) lub giną (*Tajemniczy ogród, Poczwarka, Rzeźnia*). Lalka Barbie objawia się w nich jako plastikowy anioł śmierci; jest wzorcem, którego nikt nie osiągnie, a to oznacza, że dziecko nie może przeprowadzić pełnej autoidentyfikacji. Wiąże się to również z rezygnacją z zasady przyjemności, która jest, według

Caillois, konieczną konsekwencją zanurzenia się osoby bawiącej w fikcję. Za nią, jak się często okazuje, ukrywają się nieprzerobione traumy, bolesne wspomnienia, stłumione wrażenia, które zostają wydobyte dzięki bezpośredniemu spotkaniu z idealną Barbie. U omówionych autorów lalka przestaje być zwykłą zabawką. Barbie nie można się bawić. Jest ona składnikiem współczesnej kultury, wobec którego należy się określić, co zazwyczaj prowadzi do przypisania lalce wartości negatywnych (kojarzonych z nowoczesnym fetyszyzmem i kapitalizmem) i nieuchronnej porażki głównych, „nieidealnych” bohaterów. Jak zdają się więc twierdzić autorzy – zabawa lalką jest tym procesem, w trakcie którego z jednej strony uświadamiamy sobie, jak znana przez nas rzeczywistość odstaje od norm wyznaczanych przez przedmiot, a z drugiej – poznajemy i przekonujemy się do jego wyznaczników i systemu symbolicznego. Jak pokazują *Rzeźnia* i *Ex-Barbie*, reakcja ta nie jest tylko wyznacznikiem zabawy dziecięcej.

Choć lalki firmy Mattel pośredniczą w tworzeniu alternatywnych rzeczywistości, nie zawsze pozwalają bawiącym się bohaterom na identyfikację. Dlatego też, jak pisał Piaget, dziecko, pomimo początkowej fetyszyzacji zabawki, na kolejnym etapie odrywa od niej swoją tożsamość. Jak wynika z utworów, może to się wiązać nie tylko ze standardowymi konsekwencjami okresu dorastania, lecz także z poczuciem, że lalka jest zbyt obca i że nie można się z nią utożsamić. O ile takie twierdzenie można wykorzystać również w stosunku do innych, przede wszystkim fantastycznych, zabawek, o tyle z Barbie sytuacja jest o tyle złożona, że bardziej od pozostałych wydaje się czerpać w swoich przedstawieniach z repertuaru codzienności. Lalka otacza się dostępnymi w sklepach przedmiotami; realizuje się w wielu zawodach, które prezentowane są jako możliwe ścieżki kariery dla osób dorastających; spełnia kanony urody, co przy odpowiednim zapleczu finansowym jest w dzisiejszych czasach bardziej dostępne niż kiedyś. A jednak w odróżnieniu od innych zabawek Barbie jest tym bardziej nierzeczywista, im silniej próbuje się ją umieścić w codzienności. Dzieje się tak wtedy, gdy aspiracje, by przybliżyć się do rzeczywistości przedstawień firmy Mattel, wiążą się ze świadomością ogromnej różnicy pomiędzy nią a światem, w którym żyje się na co dzień. W omówionych utworach Barbie występuje więc w rzeczywistościach alternatywnych kształtowanych przez elementy kultury popularnej oraz obrazy wywiedzione z polskiej rzeczywistości.

Jak potwierdza Caillois, to, co w dzieciństwie jest grą i zabawą odbywaną w ramach postaw alea, agon, mimicry oraz ilinx, w życiu dorosłych zamienia się w grę w wielu sferach codzienności (pracy, domu, rozrywki, nauki, życia rodzinnego). Z pozornie niewinnej zabawy w „dorosłym” systemie społecznym zachowane zostają przede wszystkim elementy utylitarne.

W ramach mimicry (naśladowania) całe społeczeństwo przyłącza się do wspólnej zabawy, opartej na naśladowaniu odgórnie wyznaczonych norm.

W omówionych utworach, które za Caillois można określić jako światy zmiennych nastrojów aleatorycznych (losowych), wszystkie zabawy ściągane są na stronę mimicry (naśladowanie) i ilinx (oszołomienie), należących do porządków pretotalitarnych. Wytyczne systemu dorosłych – bezpieczne, bo usankcjonowane przez lata zaplecze symboliczne lalki Barbie (m.in. pracowitość, fetyszyzacja wizerunku kobiety w kulturze zachodniej) – zostają przekazane dziecku w trakcie zabawy. Przedmiot ten – przykład chełpiącego się sobą wyolbrzymionego antropomimetyzmu – okazuje się silniejszy od niedoskonałego człowieka. Sięganie po Barbie uzasadnia więc chęć zwycięstwa normatywnego życia dorosłego, które ma miejsce wówczas, gdy, tak jak w przedstawionych opowieściach, wygrywa instrumentalne podejście do zabawy.

W tym kontekście zapewnienie Adama z *Cichej nocy*, że postara się nie zepsuć zabawy młodszej siostrze, okazuje się kłamstwem. Urządzanie „fajniejszej” wigilii lalkom przygotowuje młodą bohaterkę do wystawienia jej „niefajnej” wersji w kuchni, kiedy tylko stanie się dorosła.

IV. Świat fetyszy. Barbie i dorośli malcy

Dziś, na początku XXI wieku, pośród nadmiaru propozycji zabaw i zabawek dla najmłodszych, lalka Barbie jest mniej popularna niż w dekadach poprzednich¹⁷⁶. W związku z tym dokonywane przez producentów ciągle jej aktualizowanie z jednej strony usilnie przybliża ją do rzeczywistości, a co za tym idzie – do estetycznego, etnicznego i rasowego zróżnicowania (seria *Barbie Fashionistas*) – z drugiej tym bardziej odrealnia (seria *Monster High*). Lalka jest więc gotową alternatywą wśród zróżnicowanych preferencji naśladowania rzeczywistego świata.

W wielu przypadkach poszerzanie preferencji użytkowników nie ogranicza się jedynie do wyboru samej lalki. Ta bywa także między innymi przedmiotem kolekcjonerstwa osób dorosłych i wyznacznikiem statusu ekonomicznego najmłodszych. Jak zauważa Mary F. Rogers: „Wizerunek handlowy Barbie to wizerunek nastoletniej modelki – nastolatki z książeczką czekową – skierowany do dziewczynek” (BJIK; 103). Dziecko więc coraz częściej – i jest to także wynik inspiracji czerpanych ze sposobów kreowania zachowania Barbie w opowieściach i działaniach marketingowych – staje się konsumentem o konkretnych preferencjach, własnym kapitale, możliwościach wyboru i coraz większym stopniu niezależności¹⁷⁷. Przemiana ta odbywa się na podobieństwo samej Barbie, która, uchodząc za nastolatkę, wraz ze swoimi młodszymi siostrami posiada wille i nieskończone opcje ich wyposażenia oraz mnóstwo czasu wolnego, który przeznaczają głównie na przygotowywanie się do randek i na zakupy. Nie wiadomo tylko, skąd ma na to wszystko pieniądze oraz gdzie podział się jej rodzice. Skoro lalka Barbie zawdzięcza wszystko sobie samej, także i bawiące się nią dziecko uczy się samodzielności.

¹⁷⁶ Zob. zyh, Reuters, *Lalka Barbie się nie sprzedaje, Mattel notuje fatalne wyniki*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 18.07.2014, w: http://wyborcza.biz/Gieldy/1,114507,16346843,Lalka_Barbie_sie_nie_sprzedaje_Mattel_notuje_fatalne.html?dizableRedirects=true; Mark Fahey, *No one is going to Barbie's Birthday Party*, CNBC, <http://www.cnn.com/2016/03/09/there-may-be-no-one-at-barbies-birthday-party.html>; <https://branzadziecieca.pl/zabawki/sprzedaz-lalki-barbie>; [dostęp do powyższych artykułów: 18.11.2016]. W drugim z powyższych artykułów czytamy: „According to figures pulled from company filings, Barbie brand sales are at their lowest point in at least 23 years, and the percentage of Mattel sales coming from Barbie is possibly at an all-time low”.

¹⁷⁷ Jak podkreśla Amerykańskie Stowarzyszenie Wytwórców Zabawek: „Współczesne dzieci dysponują nigdy dotąd niespotykanym potencjałem konsumpcyjnym [...] Wydają w przybliżeniu 2,6 miliarda dolarów ze swoich własnych pieniędzy na zabawki, rowery i wrotki oraz 530 milionów na akcesoria elektroniczne. Dodatkowo dzieci mają znaczny wpływ na rodziców, jeśli chodzi o zakupy przeznaczone do domu”. Za *Ibid.*, s. 161.

Jednym z istotniejszych wyznaczników kulturowego rozumienia osiągnięcia progu dorosłości jest akt rezygnacji z zabawy zabawkami. Te często jednak nie znikają z pola myśli osoby dorosłej. Zaczynają jednak istnieć na innych zasadach. Proces zabawy jest więc tylko jednym z wielu, pośród których lalka może uobecniać się w codzienności. Podczas gdy nieletni wypracowuje w sobie konsumenckie – a więc bardziej „dorosłe” – właściwości, sam dorosły mniej lub bardziej świadomie przepracowuje tęsknotę za okresem dzieciństwa poprzez kojarzone z tym okresem obiekty i artefakty. Jego stosunek do własnej młodości można analizować w tym kontekście jako tęsknotę za okresem bezpretensjonalnego zjednoczenia się z zabawką w trakcie zabawy. Tęsknota ta byłaby następstwem zbyt szybkiego przysposobienia wzorców dorosłości i pojawiających się po latach pragnień doświadczania przeżyć oferowanych przez dzieciństwo, którego w pełni nie zdążyło się doświadczyć właśnie poprzez pośpiech ku kulturowo ustalonej dojrzałości.

Znamiennym wzorem jest tu lalka Barbie, której istotą wydaje się konsekwentne wysyłanie komunikatu pochwalnego dla wzorów wczesnej, ale zarazem wciąż niewinnej, dorosłości. Skoro sama lalka jest przykładem dość wiernego odwzorowania człowieka, więc jej użytkownik może stać się jej naśladowcą. Wiek użytkownika Barbie powinien być trwale niedookreślony.

Tym samym dochodzi do przekształcenia socjopsychologicznej roli lalki. Wyjaśnić to można, przywołując artykuł *Lalki w systemie kultury* Jurija Łotmana. Rosyjski semiotyk kultury uznał, że lalkę jako zabawkę należy oddzielić od statuetki – „trójwymiarowej rzeźbiarskiej podobizny człowieka”. Rozróżnienie to umotywował istnieniem dwóch rodzajów „audytorium”¹⁷⁸ – dorosłego oraz dziecięcego (ludowego/archaicznego). Audytorium dorosłe zachowuje się wobec lalki jak odbiorca informacji, natomiast dziecięce jest bardziej aktywne – uczestniczy w zabawie, ingerując w nią i wytwarzając jej sensy. Rozróżnienie Łotmana jest opracowane bardzo konsekwentnie – uważa on wręcz, że nie należy łączyć ze sobą obu poziomów: „Lalka wymaga nie kontemplacji cudzej myśli, lecz zabawy. Dlatego też zbyteczne podobieństwo, naturalność, tłumiąca fantazję nadmierna szczegółowość pomieszczonego w lalce przekazu – są dla niej szkodliwe”¹⁷⁹. Wytyczne te Łotman przypisałby raczej statuetce, czyli obiektowi przeznaczonemu do kontemplacji.

¹⁷⁸ Czyli osób oglądających lub funkcjonujących wobec lalki/statuetki.

¹⁷⁹ Zob. J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty” nr 6 (42) 1978.

Dzisiejsza lalka Barbie z jednej strony ciąży ku jak najwierniejszemu antropomimetyzmowi, z drugiej w swoich kształtach i opowieściach pozostaje fantastyczna. Wydaje się, że dla Łotmana seria Monster High byłaby więc do zaakceptowania, natomiast powstała w latach 70. lalka z plastycznymi kończynami musiałaby pozostać statuetką. Coraz większe upodabnianie lalki Barbie do żywych osób w latach późniejszych świadczyłoby więc o tym, że wyobraźnię współczesnego dziecka należałoby uznać za wadliwą.

W poniższym rozdziale zajmę się jednak przykładami, które kwestionują zasadność tego typu rozróżnienia, zacierając różnice pomiędzy tym, co dorosłe i tym, co dziecięce. Z jednej strony byłoby to wspomniane wyżej przekształcenie najmłodszych w świadomych konsumentów, z drugiej związany z lalką resentyment, przejawiający się u osób dorosłych w odmiennych sposobach podejścia do zabawki – od kampowych autokreacji po radykalny w tym kontekście ruch „żywych Barbie”. Innymi słowami: interesować będą mnie przykłady gestów buntu wobec normatywnego życia dorosłego, które opisałem w poprzednim rozdziale.

Przykłady te wiążą się z koniecznością stworzenia terminu, który opisywałby typ buntujących się osób przy jednoczesnym zachowaniu istoty dotychczasowych rozróżnień. W związku z częstym stosowaniem terminu „młodzi dorośli” (ang. „young adult”¹⁸⁰), który określa przede wszystkim przedwcześnie dojrzałe dzieci lub nastolatków, proponuję termin odwrotny – „dorosłych malców” (ang. „adult beginners”). Ma on pewne wady, gdyż nie obejmuje wystarczająco młodych osób o „dorosłych aspiracjach”, jednakże wybór określenia postaram się w dalszych analizach odpowiednio sfunkcjonalizować.

W związku z zatarciem wspomnianych granic przydatnym będzie dla mnie również termin fetyszyzmu, gdyż to właśnie dzięki fetyszyzacji możliwe jest pochwycenie rzeczy ginących w nieodróżnicowaniu. Fetyszym, za Böhme, rozumiem jako opaczny stosunek jednostki bądź zbiorowości do przedmiotu. W tym kontekście fetysz jest rzeczą, z którą ludzie łączą sensy i siły niezwiązane z nią jako jakości pierwotne. Źródłem takiego podejścia pozostaje akt projekcji. Fetysz staje się dla fetyszysty „aktywnym czynnikiem, z którym odtąd wiąże się on za pomocą odruchów czci, lęku bądź pragnień”. Uzależnienie fetyszysty od mocy fetysza nie pozwala mu dostrzec, że to on sam ustanawia fetysz i własny do niego stosunek. Fetyszym w dużej mierze polega więc na – niedostrzegalnie funkcjonującej – relacji obsesyjnej. To

¹⁸⁰ Także słynne wyrażenie określające typ literatury dla nastolatków, opowiadający o problemach ich rówieśników. Poruszane w niej zagadnienia często dotyczą niestałości emocjonalnej, pierwszych zauroczeń, przyjaźni, odkrywania tożsamości seksualnej, buntu wobec rodziny, czy pierwszych konfrontacji z nieznanymi dotąd wyzwaniem, jak choroba bądź odchodzenie bliskich osób (ang. young adult fiction albo young adult literature, częsty skrót YA).

mechanizm świadomej manipulacji, który w swej głębokiej strukturze pozostaje jednak nieświadomiony¹⁸¹. Fetysz, jak pisze Böhme, przejawia się w kulturze na trzech istotnych poziomach – religijnym, towarowym i psychoseksualnym. W dalszych analizach staną się one dla mnie istotnymi punktami odniesienia.

Pojawienie się fetysza w językach europejskich wiązało się z pojęciem odnoszącym się do niezrozumiałych dla chrześcijańskich społeczeństw praktyk religijnych. W czasie późniejszym okazało się, że fetysz jest fenomenem bardziej europejskim niż afrykańskim. Było to powiązane także ze wspomnianym przyznaniem się do opacznego stosunku człowieka do różnego rodzaju przedmiotów, akcentującego istotność – i tutaj duża rola oświecenia – aktu projekcji. Tym samym rzecz stała się aktywnym elementem wszelkich relacji. Już w XIX wieku fetyszyzm okazał się determinantą zachowań religijnych, ekonomicznych, konsumenckich i seksualnych, będąc tym samym modelem i odnośnikiem dla form nowoczesnej alienacji. W kolejnym wieku stał się istotny w polityce i kulturze masowej. Jest to o tyle ważne, że choć społeczeństwa nowoczesne opisuje się jako zeświecczone i postreligijne, to jednak pragnienie religii i jej pochodnych form wciąż silnie w nich istnieje. Jak zauważa Böhme,

w nowoczesności rozpadły się wprawdzie przednowoczesne formy oraz instytucje magii, mitu i kultu, religii i święta, ale związane z nimi energie i potrzeby bynajmniej nie zostały unieważnione – przeciwnie, raczej je uwolniono, tak iż dryfują przez wszystkie poziomy systemu nowoczesnego społeczeństwa [...] Chodzi tu nie tyle o indywidualne patologie czy subkulturowe anachronizmy, ile o mnogość sprzeczności niemal we wszystkich obszarach funkcjonowania społeczeństwa. Medialny kult gwiazd przenosi się do parlamentu, gnoza do internetu; kapitalistyczna wymiana towarów jako na razie ostatnia forma organizacji transferu dóbr funkcjonuje wyłącznie dzięki przetrwaniu zmitologizowanych i fetyszyzowanych pozostałości z zamierzonych czasów; sport opiera się na magicznej partycypacji; festiwale imitują dawne misteria: moc rytuałów, *katharsis*, odczucia wzniosłości; społeczna wyobraźnia zaludnia się, np. w filmach, potworami z wszelkich możliwych epok, media osiągają maksymalny poziom technicznego wyrafinowania, by inscenizować archaizmy; „śmierć Boga” nie oznacza przejścia do zsekularyzowanego społeczeństwa, lecz wywoływanie setek nowych bóstw[...]¹⁸².

Cytat ten uświadamia, że dziś wszyscy jesteśmy fetyszystami. To właśnie fetyszyzm często pozostaje niewidoczny, szczególnie gdy napotyka na odpowiedni dla siebie kontekst i zostaje ukryty pod społeczną normą. Z kolei dawne obnoszenie się z fetyszyzmem często może wiązać się z praktykami nienormatywnymi i to ich opisom będzie poświęcony ten rozdział.

Sprzeczności podkreślone przez Hartmuta Böhme przejawiają się również w sposobach istnienia lalki Barbie jako jednego z owych sublimacyjnych „bóstw”, a więc fetysza i zabawki jednocześnie. W istocie – zarówno dorośli, jak i dzieci – w sposobach traktowania wielu rzeczy

¹⁸¹ H. Böhme, *op. cit.*, s. 13.

¹⁸² *Ibid.*, s. 17-18.

są bardzo religijni. Nie jest to jednak rozumienie religijności jako jawnej identyfikacji z danym wyznaniem. W wypadku dorosłych zazwyczaj odbywa się to w sposób intymny, czasem nie do końca uświadomiony, jakby zawarcie ponownej znajomości z lalką wiązało się z wykroczeniem przeciw obowiązującym normom. Dorośli modlą się więc po cichu.

Wymienione przeze mnie sposoby przejawiania się fetyszy są istotne w kontekście obecności lalki Barbie, gdyż wstyd odczuwany przez bawiących się amerykańską lalką członków polskiego społeczeństwa jest uwarunkowany m.in. poprzez kulturowo wytwarzane formy relacji z przedmiotami. Fetysz z reguły prezentuje ponadto obraz szczęśliwej rzeczywistości, w której realizują się wszelkie marzenia i do której konsumenci mają tajemny dostęp. To z kolei sprawia, że patrzą na fetysz jak na rzecz auratyczną. Wartość fetyszystyczna nie zależy od wartości użytkowej danej rzeczy, lecz od magicznego obdarowania jej znaczeniem przez użytkownika, znaczeniem uwarunkowanym przez obietnice, które rzecz składa. I właśnie w tym miejscu widzę najważniejszą rolę lalki Barbie.

1. Michał Witkowski

Kolekcjonowanie czy zbieractwo to praktyki, którym w równym stopniu, choć z odmiennym przeznaczeniem, oddają się dzieci i dorośli. Przykładem twórczości, w której za jeden z najistotniejszych tematów można uznać nastawienie na kumulację kapitału, gromadzenie rzeczy, określanie się poprzez ich wartość oraz fetyszystyczne do nich podejście – są utwory Michała Witkowskiego. Jak zauważa Kinga Dunin w recenzji *Drwala*: „Postacie u Witkowskiego charakteryzowane są głównie przez swoje upodobania konsumpcyjne, marki lub ich brak, ulubione produkty, gadżety [...] Pokaż mi, jak się ubierasz, czym się perfumujesz, od kogo masz torebkę, a może podróbkę [...] – a powiem ci, kim jesteś”¹⁸³. Najpełniej wybrzmiewa to w *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej* (2005) – powieści, w której tytułowy bohater, właściciel lombardu i egzekutor długów, czerpie psychosomatyczną rozkosz z przymierzania klejnotów, dotykania swego ciała sztabkami złota czy oglądania przechowywanych w walizkach banknotów. Wszystko to szczególnie mocno oddziałuje również na jego wyobraźnię. Przedmiotem mojej dalszej analizy z racji tematu przewodniego będą jednak inne utwory autora *Margot*.

¹⁸³ K. Dunin, *Opowieść o luju Polaku*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2894-opowiesc-o-luju-polaku.html> [dostęp: 20.11.2016].

W twórczości Witkowskiego (prozatorskiej i publicystycznej) odnaleźć można akcenty wskazujące na fetyszystyczne podejście jego bohaterów do rzeczywistości. Kolekcjonują oni przedmioty i z satysfakcją nimi się otaczają; dosłownie i w przenośni przywiązują się do rzeczy, co wpływa na sposób opisywania rzeczywistości, w której się pojawiają. Przedmioty te odgrywają często role odnośników do miejsc, z których bohaterowie postanowili na jakiś czas uciec (*Drwal*, *Fynfund cfancyś*). Z kolei opisy nowych, poznawanych właśnie, rzeczywistości wielokrotnie skupiają się na spotkaniach żywych postaci, które zyskują cechy uprzednio posiadanych, bądź fetyszizowanych przez głównych bohaterów, rzeczy. Jak się wydaje, fetyszym u Witkowskiego realizuje się na wszystkich trzech, wskazanych przez Böhme, poziomach. By jednak przejść do konkretnych przykładów, najpierw spróbuję choć skrótowo zasygnalizować obecność jednego z najistotniejszych fetyszy – lalki Barbie – w tej twórczości oraz opisać, kim zazwyczaj są jej główni bohaterowie.

Barbie Kamp

Michał Witkowski nigdy nie napisał powieści o lalce Barbie, choć jest najwłaściwszą do tego osobą. Wystarczy wyobrazić sobie plastikową bohaterkę, która powraca zza zachodniej granicy do ubogiego kraju swoich przodków po wielu latach nieobecności i jeszcze większej liczbie operacji plastycznych. Tu spotyka „Michaśkę” – uzależnionego od celebryckich imprez neurotycznego pisarza z twórczymi ambicjami. Już tego typu zestawienie stwarzałaby okazję do eksploracji kwestii ekonomii ciała, przewrotności historii, żywotności symboli oraz polityki i estetyki kampu, tak istotnych dla twórczości autora *Lubiewa*. Witkowski tymczasem nie poświęca lalce w swoich utworach zbyt wiele miejsca – występowała ona jako główna bohaterka jego felietonów (przede wszystkim w kontekście „żywych Barbie”¹⁸⁴) i wypowiedzi publicznych, jednak z rzadka da się o niej przeczytać w powieściach. Pojawia się w nich raczej na zasadzie dygresji czy porównania dopełniającego wizerunku danej postaci. Ale występuje ze sporą regularnością. Pisanie o zabawce firmy Mattel w dziełach Witkowskiego jest więc analizą fragmentów, które nigdy nie wybrzmiały w pełni, ale które jednocześnie wydają się immanentną częścią tej twórczości.

Warto podkreślić już na wstępie, że główni bohaterowie prozy Witkowskiego – odmieńcy seksualni próbujący sparodiować tak swoją inność, jak i reguły świata, w którym się znajdują – nawet bez bezpośredniego odnoszenia się do Barbie, mają z nią sporo wspólnego.

¹⁸⁴ M. Witkowski, *Barbie z...*, op. cit.

Teza ta zasadza się na przeświadczeniu, że skoro są oni podobni do Barbie, powinni najpierw stać się podobnymi do siebie wzajemnie. Założenie to tyczy się jednak przede wszystkim pierwszoplanowych postaci tego świata¹⁸⁵. Gdyby większości z nich sprezentować lalkę, najpewniej ostentacyjnie wyściskaliby darczyńcę, nadając otrzymanej rzeczy imię jakiejś „starej cioty”, zastanawiając się nad rozszerzeniem jej garderoby i znalezieniem dla niej widocznego dla wszystkich miejsca w swoim zagraconym salonie. Świadomie przegięci bohaterowie tej prozy wpisują się w estetykę kampu, o którym Przemysław Czapliński pisał:

jest wytworem doświadczeń odmieńców – kulturą ludzi spychanych na margines, budujących własne kody porozumienia, spośród których najważniejszy jest kod smaku. Kamp najczęściej odsyła do męskiego homoseksualizmu i zazwyczaj kojarzony jest z subwersją ról płciowych. Nie ma jednak swoich cech konstytutywnych, ponieważ jest stylem bycia o charakterze relacyjnym – istnieje zawsze w odniesieniu do normalności. Nie zna też granic i potrafi prześmiewczo ograć inne aspekty tożsamości zbiorowych (związane z obiema płciami, pochodzeniem etnicznym czy religijnością). Kampowiec to ktoś, kto sam siebie parodiuje – czyni to jednak przy użyciu negatywnych wyobrażeń, które pożycza od normalnego społeczeństwa. Jego występ jest zatem parodią do kwadratu, cytatem cytatu, wypowiedzią, w której nie sposób oddzielić ekspresję własną od stylu społecznego. Kampowiec w pewnym sensie funkcjonuje jak lustro: zamiast ugiąć się pod ciężarem społecznej obelgi [...], ubiera się w obelgę i „przestraja” ją tak, aby uczynić z tego ubiór własny. Zwraca więc w postaci przesadzonej wizerunek, jaki otrzymał od zbiorowości, pokazując, jak wyglądają wyobrażenia na temat odmieńców spoczywające w świadomości społecznej [...] Kampowiec odbiera [...] społeczeństwu przekonanie, że płeć, tożsamość etniczna czy rasowa, wyznanie religijne czy przynależność kulturowa to właściwości esencjonalne. W to miejsce wprowadza obraz tożsamości jako społecznego konstruktu. Stosowana przez kamp estetyka przesady (zakorzeniona w kulturze groteski), rozbraja ewentualne reakcje agresywne, budując świat, w którym wszystko – rasa, płeć, seksualność czy wyznanie – jest stylem, więc żadna norma i normalność nie mogą służyć jako podstawa opresji¹⁸⁶.

Powyższa definicja kampu nie określa jednak wyłącznie samych bohaterów prozy Witkowskiego, lecz dotyczy również ich autora. Witkowski wykorzystuje sytuacje publiczne do prezentacji swych nienormatywnych wcieleń, dość regularnie goszcząc na imprezach dla celebrytów (w 2009 roku pojawił się m.in. na polskich obchodach 50. urodzin Barbie). Okres jego najczęstszej obecności przypadł na lata 2014-2016. W tym czasie szczególną uwagę skupiały jego groteskowe stylizacje, na które składało się mnóstwo dodatków (także Ken jako jego towarzysz). Warto też zwrócić uwagę na kwestię marketingu i promocji (by ograniczyć się tylko do książek – jaskraworóżowa okładka pierwszej wersji *Margot* oraz falliczne motywy na okładkach kilku pozostałych) czy poetykę autokreacji w wywiadach, felietonach oraz wpisach na blogach i portalach społecznościowych¹⁸⁷. Jak sam twierdzi: „Jestem świrem w

¹⁸⁵ Przykładowo: wizerunki lujów (*Lubiewo, Drwal*) są uzależnione od sposobów ich prezentacji przez głównych bohaterów tych utworów.

¹⁸⁶ Przemysław Czapliński, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 121-123.

¹⁸⁷ „Mam oczywiście gorzką jak migdały świadomość, że nie byłem jedyną starą ciotą kochającą się w Tobie [...] Jeśli jednak byłem w pierwszym tysiącu, i tak pozostawiłem w tyle miliony zapatrzonych w Ciebie ciot”. Za: <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/10154020066668902> [dostęp: 16.11.2016].

pozytywnym tego słowa znaczeniu. Dla mnie zawsze tzw. «szara Polska» – Polska, która tylko narzeka i cierpi – to było coś strasznego. Wszystkie świry były gdzieś daleko, w USA, w Anglii...”¹⁸⁸.

Witkowski w swoich utworach i wypowiedziach publicznych często koncentruje się na akcentowaniu podobieństw między sobą i postaciami ze swojej prozy. Uwidacznia się to między innymi w subwersywnym podejściu do zagadnienia ról płciowych, jawnym homoseksualizmie, parodystycznym stosunku do własnego wyglądu, a także w groteskowym komizmie. Jednocześnie kamp przybliża autora i jego bohaterów do norm świata stwarzanego przez Mattel i mas gustujących w produktach tej firmy. W swoim felietonie *Barbie z Dniepropietrowska* Witkowski wspomina:

Jako dziecko marzyłem o lalce Barbie. Fascynowały mnie jej włosy, które można było czesać, ale nigdy nie dawało się ich rozczesać. To jedno z tych wstydliwych, niespełnionych marzeń, które bez trudu można by zaspokoić dziś. Ale wstyd. Iść do Smyka, oglądać, udawać, że kupuje się prezent dla siostrzenicy? A potem ze wstydem rozpakowywać różowe pudełko? A jednak idę do Smyka, znajduję już nie „kącik”, ale całą halę z różowymi ślicznotkami, stoję zafascynowany...”¹⁸⁹

Tym samym pisarz wprost przyznaje się do urzeczenia przez zabawkę. Barbie, reprezentując przesadnie akcentowaną kobiecość, coraz częściej interpretowana jest jako wcielenie kampu. Zwrócił na to uwagę również Witkowski, który w swym felietonie uznał, że „Barbie to jest kicz, który zaakceptował sam siebie i jest dumny”, przypisując jej tym samym jedną z najpopularniejszych definicji kampu.

Lalkę oraz jej chłopaka Kena określa się również jako istotnych dla współczesnej kultury gejowskiej, dla której kamp przez wiele lat był jedną z najważniejszych form ekspresji¹⁹⁰. Barbie toleruje metro- czy wręcz homoseksualizm swojego chłopaka. Wydaje się wręcz, że gdyby Ken był zaniedbany, bardziej „męski”, nie pasowałby do jej świata i musiałby z niego zniknąć.

Barbie i postaci prozy autora *Lubiewa* łączy ponadto skłonność do przesady – w wypadku bohaterów Witkowskiego jest to przesada wybrzmiewająca w parodystycznym podejściu do rzeczywistości. Z kolei w przypadku oficjalnych produktów firmy Mattel jest to przesada szczerości (pomimo prezentowanego nadmiaru, lalka żyje i uczy innych, jak żyć,

¹⁸⁸ Michał Witkowski – Pozytywny „Świr”, z M. Witkowskim rozmawia Dorota Wróblewska, <http://dorotawroblewskablog.pl/polecam/witkowski-czyli-swir-z-wyboru/> [dostęp: 24.11.2016].

¹⁸⁹ M. Witkowski, *Barbie ...*, op.cit.

¹⁹⁰ Zob. m.in.: rozdział (*Hetero*)seksualność i rasa w świecie Barbie (BJIK; 61-93[szczególnie 66-76]); Erica Rand, *Barbie's Queer Accessories*, Duke University Press 1995. O powinowactwach Kena z ruchem gejowskim pisałem w rozdziale *Na zawsze Barbie – o lalce półoficjalnie*.

niejako w zgodzie z samą sobą, robi to z uśmiechem, ale na poważnie). Witkowski i Barbie są sobie również bliscy pod względem emancypacyjnych dążeń, proklamowanych przede wszystkim przez lalkę¹⁹¹. Wydaje się więc, że im bardziej w twórczości i w publicznym wizerunku Witkowskiego wybrzmiewa kamp, tym łatwiej jest mu przybliżyć się do wymarzonej zabawki.

Śmieci ponawlekane na szyi

Jeden z tak naszkicowanych bohaterów pojawia się w *Drwalu* (2011). Znany pisarz Michał, zmęczony warszawską codziennością, wyjeżdża do wyludnionych po sezonie okolic Międzyzdrojów. Bohater zdaje się marzyć o wyidealizowanym, roussovskim powrocie do natury¹⁹², ale Witkowski nie wpisuje go w tradycje eskapistyczne. Michał wyjeżdża do leśnej głuszy wyposażony we wszelkie, ułatwiające codzienność, gadżety, które utrudnią mu z kolei uwolnienie się od wielkomiejskiego stylu życia. W podróż zabiera ze sobą m.in.: laptop, telefon komórkowy, odtwarzacz mp3, walizkę wypełnioną ubraniami, kosmetykami i antydepresantami. Najważniejsze spośród wszystkich przedmiotów nosi zawsze przy swoim ciele: „Złapałem się za USB, wiszące mi na piersi pod swetrem jak talizman nawleczony na rzemyk. Poza nim nawleczona jeszcze była przez dziurkę noga od starej lalki Barbie, którą bawiłem się w dzieciństwie”¹⁹³.

Noga Barbie pojawia się w *Drwalu* nie tylko jako element symbolicznie łączący głównego bohatera z jego dzieciństwem. Wzbudza ona także zainteresowanie luja, który pyta Michała o przedmioty zawieszane na rzemieniu:

- A to? – chwycił za nogę lalki Barbie.

- Hm, jak ci to wytłumaczyć, ziomek, no wiesz, no, tacy śmieciarze jak ja, to lubią mieć różne śmieci ponawlekane na szyi. To jest noga wyrwana od lalki Barbie. No, takie tam, moje zabaweczki.

- Masz lalkę?

¹⁹¹ Należy jednak zaznaczyć, że niektórzy bohaterowie prozy Witkowskiego są rozczarowani emancypacyjnymi dążeniami współczesnych homoseksualistów (Patrycja i Lukrecja z *Lubiewa* tęskniące za swojskimi czasami PRL-u). Inni z kolei próbują owe dążenia sparodiować w kampowy sposób. Zazwyczaj czynią to jednak bez negatywnego wartościowania.

¹⁹² „Usiłowałem jednak nie palić. Nie chciałem już ani palić, ani pić, ani épać, ani żreć, ani uprawiać seksu, ani nic. Tylko odczuwać i zapisywać” Za: M. Witkowski, *Drwal*, Warszawa 2011, s. 13.

¹⁹³ *Ibid.*, s. 13-14.

- Miałem lalkę. Wiem, że to dziwne. Cóż, mówiłem, że nie wstydzę się odstawać od normy. To była chyba najstarsza lalka Barbie w Polsce, przywieziona z NRF-u jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych. Takich rzeczy już się nie wyrzuca. Nazywała się Edda. Mam lalkę – Eddę.

- Kurwa, ty jesteś pojebany.

- Tak – szepnąłem asertywnie¹⁹⁴.

Główny bohater jest więc „śmieciarzem”, choć określenie to wydaje się jedynie próbą załagodzenia potencjalnego konfliktu z lujem, który mógłby nie zrozumieć specyficznego gustu przybysza ze stolicy.

Kwestia kulturowo ustalonego przeznaczenia Barbie jako zabawki dla dziewczynek nie jest poruszana przez Witkowskiego wprost. Większość jego przeziętych bohaterów, nieidentyfikujących się z własną płcią, a często wręcz ostentacyjnie utożsamiających się z przeciwną, nie egzystuje w świecie homonormatywnym, jednak próbuje go takim stworzyć właśnie poprzez ostentacyjnie bezpretensjonalny, niemal gawędowy styl prowadzenia opowieści. Powiązanie dorosłego mężczyzny z lalką Barbie jest tylko wyrazem ogólnikowo wyeksplikowanego „odstawania od normy”. Ewentualne zagrożenie ze strony niezbyt liberalnego luja Michał próbuje odeprzeć poprzez wytłumaczenie obecności lalki jej prestiżem – pierwszego takiego egzemplarzu w Polsce. Rzecz ma dla Michała przede wszystkim wartość symboliczną, choć w obronie próbuje skoncentrować się na jej wartościach towarowych.

Noga lalki Barbie przez cały czas towarzyszy Michałowi w prywatnym śledztwie. Pośród nadmiaru przedmiotów, które mają zapewnić mu psychosomatyczny komfort oraz zagwarantować, pomimo odmiennych deklaracji, możliwość swobodnego praktykowania jego „warszawskich” przyzwyczajęń, noga lalki jest jedynym obiektem o dominującym znaczeniu sentymentalnym, nie funkcjonalnym. Jako niegdyś prestiżowy obiekt, uczestniczący w cyrkulacji towarów, noga zostaje z owego obiegu wycofana, zyskując wartość, którą będzie w stanie nadać jej Michał. Przedmiot łączy dzieciństwo lat 70. w PRL-u oraz przełom pierwszej i drugiej dekady XXI wieku w unijnej Polsce¹⁹⁵. W towarzystwie nadmiaru rzeczy jest wspomnieniem niedostatku. Użycie figur „śmieciarza” i „fetyszysty” zostaje więc tym bardziej uzasadnione, gdyż rzecz kojarzoną z czasami niedostatku przechowuje znany, bogaty celebryta-literat, choć zarazem pod względem norm obyczajowych wciąż utożsamiany z

¹⁹⁴ *Ibid.*, s. 189.

¹⁹⁵ To także dla wędrującego bohatera jego trzecia noga, symbolicznie pomagająca mu w przemieszczaniu się i przypominająca o tym, by nie „borsuczyć”, tylko iść. O ile jednak w jednej z poprzedzających powieści – wspomnianej *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej* – tytułowy bohater, pomimo nadmiaru posiadanych przedmiotów, pielgrzymował do Częstochowy bez niczego, tak Michał z *Drwala* nie rusza się z miejsca, by odszukać nieobecne sacrum. Jego celem jest „odczuwanie”, jego świętość natomiast wisi mu na szyi, przy sercu.

mniejszością, a przez niektórych wręcz z marginesem społeczeństwa. Jak zauważa Böhme: „kultura oddziela się nie tylko od obszaru rzeczy istniejących w sposób całkowicie autonomiczny, czyli natury, ale również od śmieci [...] Według Michaela Thompsona, jednego z niewielu, którzy zaproponowali «teorię odpadu», chodzi w tym wypadku o to, co bezwartościowe, negatywne, o to, co kultura czyni zarazem niewidocznym”¹⁹⁶. „Śmieciarz” odłącza się więc na wzór śmieci od swej kulturowej macierzy. Przebiera się w obelgę i zajmuje się jej wyolbrzymieniem¹⁹⁷. Tym samym staje się śmieciarzem ponowoczesnym – recyklingowcem, prze-twórcą. Czyni to za pomocą przedmiotu będącego symbolem dostatku. Bierze więc jego fragment i tworzy z niego odpadek.

Wykorzystanie w tym kontekście nogi Barbie – a nie całej lalki – okazuje się subwersywne. Zabawka przestaje być tylko reprezentantką luksusowych, niedostępnych dla polskich „śmieciarzy” wartości, sama stając się jednym z odpadków. Takie przedstawienie lalki pojawia się także w powieści *Wymazane* (2017). W trakcie długiego monologu umierająca Alexis opisuje jedną ze swych najczęstszych fantazji seksualnych, w której dwóch śmieciarzy – osiłków z brodami – znajduje kobietę w pojemniku na śmieci: „*Wśród obspermionych Kenów,/ spalonych lalek Barbie,/ pudełek po płatkach śniadaniowych,/ fusów od herbaty/ i starych pończoch/ leży ALEXIS: naga, tylko w czarnej, gumowej uprzęży do uprawiania sado-maso z porno shopu, i skrępowana brudnymi szmatami...*”¹⁹⁸. W tym przedstawieniu Barbie jest więc dla bohaterki jednym z elementów, które – zdegradowane, upodlone, jak sama Alexis – tym bardziej wpływają na jej pobudzenie seksualne.

Bohater *Drwala* nie ukrywa swego fetysza nawet w „niewarszawskiej”, a więc mniej bezpiecznej i komfortowej dla kampiego, rzeczywistości. Akt ten wiąże się jednak ze świadomością przekroczenia, poświadczoną deklaracją („mówiłem, nie wstydzę się odstawać od normy”). Być może więc ukrytym zadaniem głównego bohatera *Drwala*, a zarazem istotą całej powieści, nie jest wyłącznie poszukiwanie wydarzeń, które nadadzą się do stwarzanej jednocześnie prozy, ale świadoma strategia konfrontowania się z Innym. Ten oznaczałby tutaj

¹⁹⁶ H. Böhme, *op. cit.*, s. 113-114.

¹⁹⁷ Istotne jest tu również zestawienie, które poczynił Walter Benjamin. Według niego dzieci, zbieracze i historycy są osobami, które potrafią twórczo obchodzić się z odpadami: „Dzieci szczególnie chętnie wyszukują miejsca, gdzie rzeczy podlegają jakimś autonomicznym procesom. Wyraźnie pociągają je odpady, powstające przy pracy murarzy, ogrodników, stolarzy czy krawców. W tych odpadach rozpoznają oblicze, jakie zwraca ku nim i tylko ku nim świat rzeczy. Nie tworzą z nich potem dzieł przypominających dzieła dorosłych, raczej komponują te resztki i ścinki w nowe, zaskakujące układy. Tym samym dzieci same tworzą sobie swój świat rzeczy, mały w obrębie dużego”. W. Benjamin, *Karl Hobrecker, Alte vergassene Kinderbücher*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 3, 1924/1980, s. 16-17, za: H. Böhme, *op. cit.*, s. 117.

¹⁹⁸ M. Witkowski, *Drwal*, *op. cit.*, s. 414.

nie tylko odmieńca seksualnego czy przegiętego celebrytę, ale również „dorosłego malca”. Osoba ta świadomie przyznaje się do fetyszu związanego z dziecięcymi zabawkami. Jego obecność w tym świecie opiera się na umiejętności snucia opowieści, podkreślaniu bezpośredniości w stosunku do spotkanych osób, a także słuchaniu ich własnych historii. Relacje te z jednej strony stają się dla niego inspiracją, z drugiej zbliżają go – jako odmieńca, fetyszystę, „śmieciarza”, recyklingowca, „dorosłego malca” – do opowiadających.

Michał podważa więc nie tylko opozycje kobieta-mężczyzna, miejski-prowincjonalny, bogaty-biedny, luksusowy-śmieciowy, ale także dorosły-dziecięcy. Jego szczere wyznanie dotyczące posiadania lalki w okresie dzieciństwa i niemal ostentacyjne obnoszenie się z nią są zaproszeniem do dzielenia się historią. Kryminalny sztafaż *Drwala* wydaje się więc tyle relacją z przemieszczania na mapie rzeczywistej (Warszawa-Międzyzdroje), co i wyobrażonej (trywialność stolicy a przygody oferowane przez prowincję, w której pojawiają się symboliczni szwedzcy kolonizatorzy¹⁹⁹). Jest również zabawą w tworzenie nowych form opowieści, wynikającą ze znużenia szablonami gatunkowymi²⁰⁰. Na testowaniu wymienionych opozycji, eksperymentowaniu z nimi na spotkanych osobach oraz badaniu ich rozciągliwości polega najciekawsze śledztwo książki Witkowskiego.

Przepoczwarzone w Barbie

Barbie w *Drwalu* i pozostałych powieściach Witkowskiego nie jest wyłącznie jednym z elementów świata przedstawionego. Lalka ma swoje stałe miejsce w systemie symbolicznym wypracowywanym przez głównych bohaterów tych utworów. Istnieje w nich również jako łatwe skojarzenie z żywymi postaciami. Interesujące jest u Witkowskiego założenie, że we współczesnej Polsce lalkę Barbie równocześnie można uznać za tutejszą (przywiązanie nogi przybyłej do Polski przeszło trzy dekady temu Eddy), jak i wciąż obcą kulturowo.

W opowieści lujów z *Drwala* pojawia się kobieta, którą Michał – niejako za samymi lujami – porównuje do Barbie. Jest to o tyle zasadne, że i tym razem – jak w przypadku Eddy – „porcelanowa laleczka” przybywa do Polski z zagranicy. Powody jej pojawienia się są jednak z gruntu odmienne:

¹⁹⁹ Kolonizatorzy istniejący przede wszystkim w wyobraźni lujów wpływają na sposób prowadzenia opowieści przez „Michała”. Tym samym okazuje się ona pastiszem popularnych szwedzkich kryminałów.

²⁰⁰ Gdy Michał w końcu odnajduje coś, co przypomina trupa, jak gdyby nigdy nic odchodzi z tego miejsca, nie powracając później do wyjaśnienia zagadki.

Wcześniej im jacyś cyganie wynajmowali swoje mieszkania socjalne, ale w takim socjalnym, to tylko ten, co je dostał od państwa może mieszkać, więc zapłacili grubemu cyganowi Myster Maharadży jakiemuś tam za cały miesiąc, a po dwóch dniach przyszła jakaś wyświeżona różowa na policzkach porcelanowa laleczka blondyneczka z urzędu, kolczykami zrobionymi ze starych klawiszy od komputera potrząsała, szalenie uprzejma, mówiąca szalenie doskonałym angielskim, że luje nic nie rozumiały, choć gdyby mówiła źle, to też nic by nie rozumiały ale tyle, że ona sprawdza, czy Myster Maharadża jakiś tam tu mieszka, bo ona akurat niby to przechodziła „i tak sobie pomyślałam – a, sprawdzę, I was just wondering if Mister Maharadża is living here” – tyle zrozumieli. To znaczy udaje, że sprawdza, bo już sąsiedzi nakablowali na tego cygana, że odnajął swoje mieszkanie, bo w Szwecji sąsiedzi kablują. Luje zaś za jej plecami wykonywali seksistowskie ruchy i gesty, wykluczając tę kobietę wprost niemiłosiernie.

- Lepiej pokaż jak laskę umiesz robić, szwedzka porcelanowa laleczko prosto z wykąpania – mówili do siebie w szumiącym języku, którego takie Barbie północne nie rozumieją. Wciąż powtarzała „tak, tak”, choć po szwedzku znaczy to zupełnie coś innego, niżby luje chciały, to znaczy „dziękuję”. Luje potem wyobrażały se ją jak siedzi goła i na wszystkie ich prośby odpowiada „Tak, tak, tak”, a potem robiła bardzo smutne miny, bardzo współczujące, bardzo unijne. Powiedziała uprzejmie „Hi, hi” i przysłała bardzo niemiłą ekipę, która ich stamtąd uprzejmie wypierdoliła²⁰¹.

Nazwą „Barbie” bohater określa kobiety skupiające sporą część uwagi na – często przesadnej i ostentacyjnej – wypiełgnowanym wyglądzie²⁰². Jednak najistotniejsza w kontekście przywołania Barbie wydaje się nie-polskość bohaterki, która była ważnym wyróżnikiem jego pierwszej lalki z „NRF-u”. W tamtym przypadku bohater nawet nie potrafił poprawnie wymówić nazwy miejsca produkcji lalki. Również tutaj luje, obserwujący „żywą” Barbie przestrzegającą prawnych i socjalnych standardów Unii Europejskiej, nie są w stanie zrozumieć ani jej perfekcyjnej angielszczyzny, ani sposobu bycia, ani systemowych zasad, których jest reprezentantką. Obcymi dla bohaterów okazują się Szwedzi, a więc unijni „najeźdźcy” z północy. Kobieta staje się tym samym odpowiednikiem lalki Barbie, gdyż kojarzone ze sobą stereotypy (dbanie o wygląd, blond włosy, cudzoziemskość, transpozycja zagranicznych norm na tutejszą kulturę, niekomunikatywność przy jednoczesnej repetycyjności zachowania) są synonimami wciąż obcej, reprezentowanej przez zabawkę, rzeczywistości²⁰³.

²⁰¹ Ibid., s. 178-179.

²⁰² Podobne postaci pojawiają się w innych utworach Witkowskiego, choć nie zawsze nazywane są wprost jako Barbie. W *Playboyu* (2000), opowiadaniu ze zbioru *Copyright* (2001), czytamy o typie kobiet, które spotkać można w drogich hotelach: „A kobieta – wysoki patyk w złotej sukni, cały w złotych pudrach, brokatach, zapachach, lokach, o twarzy wydelikaczonej, jakby nigdy nie opuszczała hotelu”. M. Witkowski, *Playboy*, w: idem, *Copyright*, Kraków 2001, s. 38-39.

²⁰³ W jednym z wczesnych opowiadań Witkowskiego – *Psie Pole* (2003/2004) ze zbioru *Fototapeta* (2006) – główny bohater, lubiący oglądać ambitne filmy, uznaje z kolei za swojską Europę, przeciwstawiając jej Amerykę i tamtejsze kino popularne. Bohater opisuje współczesne filmy, które może jeszcze znaleźć w likwidowanej właśnie wypożyczalni. Narzeka na to, że „znikają europejskie produkcje i filmy zaczynają przypominać ocieranki Barbie i Kena na tle błękitnej fototapety. Plastikowe kukiełki nie tulą się do siebie, tylko szurają, wydając nieprzyjemny, plastikowy odgłos. Amerykanie na zawsze pozostaną dziećmi, nawet siusiaki mają golutki do późnej starości” (Zob. M. Witkowski, *Psie Pole*, w: idem, *Fototapeta*, Warszawa 2006, s. 279). Jest to bodajże jedyny przykład w twórczości Witkowskiego, gdzie użycie Barbie jako porównania uruchamia wyłącznie negatywne konotacje.

O ile dla Michała lalka kojarzy się ze wspomnieniami sprzed blisko trzech dekad, o tyle dla lujów wiąże się z niezrozumiałą obcością. W tym przypadku Barbie reprezentuje więc fetysz seksualny. Kobieta przypomina lujom lalkę, wydaje się ulegać ich prośbom („Tak, tak”), nawet elementy jej ubioru – kolczyki zrobione ze starych klawiszy od komputera – sugerują, że wystarczy ją nacisnąć, aby, jak zabawka, poddała się realizacji ich pragnień. Jednocześnie, choć nie bezpośrednio, stosują wobec niej technikę wulgaryzacji i teatralizacji, ściśle związanych z fetyszyzmem seksualnym²⁰⁴. Witkowski tym samym pokazuje, że przedstawiona sytuacja jest swoistą sublimacją zabawy, bo nie istnieje inna – bardziej racjonalna – alternatywa, podług której można by do obcej i potencjalnie niebezpiecznej osoby się przybliżyć. Traktuje się więc ją jak rzecz, gdyż kulturowe uprzedzenia narosłe wokół przedmiotów można w łatwy sposób wykorzystać w stosunku do żywej osoby. Witkowski przedstawia tutaj obraz Polski, której mieszkańcom wydaje się, że prawdziwe życie jest właśnie po ich stronie. Zachód, choć bywa fascynujący, wiąże się z tym, co sztuczne, niezrozumiałe i co wymknęło się spod kontroli. Na Zachodzie ludzie nie chcą już mieć Barbie. Pragną się nią stać²⁰⁵.

W *Fünf und cfancys* (2015) opisywana jako Barbie bohaterka jest podstarzałą prostytutką i burdelmamą w szwajcarskim Zurychu. Michelle stara się wizualnie upodobnić do lalki, choć profesja, wiek i głos zdają się jej w tym przeszkadzać:

Była to kobieta bardzo stara (może siedemdziesięcioletnia), ale wysoka i z długimi prostymi nogami jak Barbie. Była chuda, koścista i miała nikotynową, poszarzałą cerę. Di nie mogła uwierzyć w to, co usłyszała w Ciężarówce Pełnej Czechów, że Michelle jeszcze pracuje na dole, na ulicy. Usta wykrzywione miała na stałe w jakiś taki dzióbek, jakby już się składały do robienia laski, i mówiła z tym dzióbkiem jak przez gwizdek w czajniku. Ale najlepsze było to, że kiedy ta zardzewiała Barbie się odezwała, okazało się, że głos ma męski, bardzo niski, zachrypnięty, przepalony! Z drugiej strony miała wszystko co trzeba, powiększone cycki, długie blond włosy, długie nogi, i można sobie było wyobrazić, że po spędzeniu siedmiu godzin przed lustrem i przy wyjątkowo słabym świetle ulicznej latarni... Kto wie, kto wie? [...] Otworzyła więc w szlafrocжку do ud i w kapciach różowych z pomponami, w uszach dyndały jej kolczyki w

²⁰⁴ „W obrębie fetyszyzmu seksualnego istnieje głęboka potrzeba teatralności. Stąd tak ogromne znaczenie akcesoriów, ubrań i rzeczy [...]. Fakt, iż to przedmioty [...] stają się aktywnymi czynnikami masochistycznej gry, w pełni odpowiada analizom Marksa. Także u Marksa [...] to towary-fetysze występują na scenie społecznych stosunków”. Za: H. Böhme, *op. cit.*, s. 344.

²⁰⁵ Wyjątkiem wydaje się opis pokolenia rodzimych *millenialsów*, pojawiający się w *Wymazanym* a także, w niemal identycznej wersji, w nieopublikowanej powieści *Fioletowe światło* (2017). W charakterystyce uczestników jednego z reality shows czytamy: „Byli nabici plotkami z portali jak broń. Nabici i zabezpieczeni. Mieli pretensjonalne imiona, pretensjonalnych rodziców, którzy dziewczynkom już od dziecka kupowali lalki Barbie i stroili swoje pocięchy na «małe miss» i «małe gwiazdeczki». Od przedszkola chowane w kulcie trendów, mody, urody, odchudzania, ploteczek [...] Teraz nagle stali u drzwi tego świata trendów, mód i blichtru, ale już zniszczeni bulimią i anoreksją, już na starcie zmęczeni życiem, przepaleni cieniutkimi papieroskami”. M. Witkowski, *Wymazane*, *op. cit.*, s. 223-224; M. Witkowski, *Fioletowe światło*, s. 59 [maszynopis]. W opisie tym Witkowski wydaje się twierdzić, że choć część młodego pokolenia została wychowana pośród towarów i atrakcji dostępnych na Zachodzie, starsze pokolenie nie wyposażało go jednak w umiejętność odpowiedniego dawkowania tych produktów.

kształcie kawiarek (tak, maszynek do parzenia kawy!). [...] Jej główną cechą, poza umiejętnością przepieczarzenia się w Barbie, było skąpstwo [...] Michelle była już gdzieś tak w połowie drogi między rzeczem ludzkim a Barbie, kiedy zadzwonił domofon [...] tych kilka mokrych blond patyków na krzyż potrafiła (jako była fryzjerka) rozdmuchać suszarką i pianką do olbrzymich rozmiarów, że na ulicy z daleka widać było po prostu burzę blond włosów [...] ²⁰⁶.

Elementami, które w *Fynf und cfancyś* najbardziej upodabniają bohaterkę do lalki Barbie, są blond włosy, powiększony biust oraz długie, proste nogi – czyli część ciała, którą w *Drwalu* nosił na rzemieniu Michał. Próbująca zachować młody wygląd Michelle budzi skojarzenia z „zardzewiałą” lalką przede wszystkim poprzez kontekst seksualno-towarowy – a więc pragnienia, aby pozostać atrakcyjną dla swych klientów, by móc nadal sprzedawać swoje ciało ²⁰⁷. W opisie kobiety skupiono się na przyrównaniu jej nie tylko do Barbie czy zabawki erotycznej, ale także innych przedmiotów („mówiła z tym dzióbkiem jak przez gwizdek w czajniku”). Wygląd Michelle i jej domniemany wiek przypominają bohaterce wysłużoną rzecz, której dezaktualizacja uwidacznia się przede wszystkim przez rdzewienie – jeden z podstawowych wyznaczników przeterminowania przedmiotów wykonanych z żelaza i jego stopów ²⁰⁸. Na dodatek, jak szwedzka Barbie z *Drwala*, Michelle ma w uszach kolczyki przedstawiające miniaturową wersję innych przedmiotów – kawiarek, sugerujących jej usługowość wobec klientów.

Wszelkie porównania używane przez Di – młodą, męską prostytutkę z Polski – w odróżnieniu od zapośredniczonego przez lujów spojrzenia w *Drwalu*, mają w *Fynf und cfancyś* wymowę wartościującą pozytywnie. Poprzez sposób patrzenia, opisu i wykorzystane przez narratora porównania świadomość Dianki zbliża się do świadomości sfetyszyzowanej, którą Böhme opisał następująco:

Oznacza to – po pierwsze – że do „osobowości towaru” pozostajemy na pozór w relacji bezpośredniej (choć są to martwe rzeczy) i że – po drugie – nie doświadczają się w ogóle ukrytych w wymianie towarowej stosunków międzyludzkich (jak gdyby ludzie byli martwi, choć są żywi). To odwrócenie, za sprawą którego rzeczy jawią się jako żywe siły, a ludzie jako martwe przedmioty, było już obiektem krytyki w przypadku fetyszyzmu afrykańskiego jako formy prymitywnej animizacji ²⁰⁹.

²⁰⁶ M. Witkowski, *Fynf und cfancyś*, Kraków 2015, s. 254-255, 257.

²⁰⁷ O dość rozwiązłej przeszłości Barbie piszę szerzej w rozdziale *Na zawsze Barbie. O lalce półoficjalnie*. Warto w tym kontekście zaznaczyć, że nie tylko Bild Lilli przedstawiała lalkę jako ekskluzywną prostytutkę. Także jedna z najdroższych i najsłynniejszych współczesnych prostytutek – Zahia Dehar – konsekwentnie upodabnia się do lalek Barbie. W komentarzach internautów dotyczących żywych lalek Barbie częściej można natknąć się na mniej lub bardziej obraźliwe porównania do prostytutek niż zachwyty nad ich spójnym wizerunkiem. Również na internetowych stronach z materiałami pornograficznymi można odnaleźć sugestywne nazwy poszczególnych filmów: *Barbie sex tape!*, *Dziki seks z napaloną Barbie*, *Lalka Barbie uprawia seks analny*, *Seks przygody Azjatyckiej Barbie*, *Super seks z blond Barbie Sinclair*.

²⁰⁸ Za treścią samej powieści i dla spójności wywodu zdecydowałem się używać w kontekście opisu Dianki rodzajnika żeńskiego. Di jest jednak mężczyzną.

²⁰⁹ H. Böhme, *op. cit.*, s. 304.

Dianka przemierza w latach polskiej transformacji Niemcy, Austrię i Szwajcarię. Choć początkowo nie jest „wystarczająco materialistką”, w miarę kolejnych przeżyć w miastach umieszczonych coraz bardziej na zachodzie Europy sama przechodzi metamorfozę: „I tak Dianka po raz pierwszy zakosztowała słodczy złodziejstwa, przepychu i luksusu za nie swoje. Bardzo jej się to spodobało i obiecała solennie od tej pory kraść ile wlezie!”²¹⁰. Dianka oraz inni polscy i ukraińscy bohaterowie *Fynf und cfancyś* stają się konsumentami, którzy z euforią przyjmują normy zachodniej, bogatszej i odmiennej obyczajowo rzeczywistości. Przypadek głównej bohaterki powieści jest o tyle istotny, że akurat jej nie udaje się dorobić na wyjeździe na zachód. Wręcz przeciwnie – czytelnik obserwuje jej stopniowy upadek. Di odnajduje właściwości zachodnich produktów w spotkanych osobach, gdyż na tych drugich może patrzeć, a pierwszych nie może mieć.

W ostatniej partii powieści dochodzi do spotkania Di z Michelle. Dianka podziwia bohaterkę starającą się połączyć w sobie, pomimo temporalnych przeszkód, podmiotowość z przedmiotowością („Tam zastygła w teatralnej pozie z boa czy też z tym futrem, z papierosem w lufce, z dzióbkiem, tak że z daleka było widać kupę blond włosów, cycków, koronek, brylantów, pereł [...] Michelle stała w niszy w obłoku perfum, kolczyków, dymu i nie ruszała się, jak aligator. Całymi godzinami nie drgnął jej ani jeden mięsień!”²¹¹). Bohaterka z Polski patrzy „na nią non stop, jak zaczarowana”²¹². Michelle jest dla niej obiektem zachwyty, gdyż świadomość Dianki, w miarę przesuwania się bohaterki na Zachód, stała się tym bardziej sfetyszyzowana i materialistyczna²¹³. Również więc i Di godzi obie, wymienione wcześniej, reakcje na lalkę – poczucia obcości, ale też (co sygnalizuje zachwyt) pragnienia, by ją poznać i stać się taką, jak ona. Reakcje Dianki przypominają tym samym oczarowanie produktami, które w trakcie wycieczki do Norwegii zobaczyli bohaterowie *Rewolucji balonowej* Julii Holewińskiej. Wydaje się, że matkę bohaterki tamtego utworu – „amwayowską kobietę sukcesu”, „Barbie próchno” – można uznać za delikatniejszą i młodszą wersję Michelle z *Fynf und cfancyś*.

²¹⁰ M. Witkowski, *Fynf und cfancyś*, op.cit., s. 45.

²¹¹ M. Witkowski, *Op. cit.*, s. 261.

²¹² *Ibid.*, s. 255.

²¹³ Nieco wcześniej Di sama siebie przyrównuje do czarnej lalki Barbie. Czyni to, snując fantazję o czarnoskórym mężczyźnie pochodzącym ze Stanów Zjednoczonych, a więc z miejsca położonego jeszcze bardziej na zachodzie: „A ona próbowała rzucić się jak w przepaść w spowiedź życia przed obcym facetem, obcym Murzynem z Atlanty, bo to nie są rzeczy, z których można by się wypowiadać znajomemu. Potrzebowała kogoś przygodnie spotkanego, kogoś, kto jutro wraca do Atlanty, nie zabrawszy nawet jej numeru telefonu, wsiada w samolot, samolot spada do oceanu, którego dno wygląda jak akwarium, wypada z samolotu jak wielka czarna lalka Barbie, wokół której ciekawie myszkuje rybki, o ile rybki mogą myszkować”. Za: *Ibid.*, s. 240.

W latach 90. produkty pochodzące z Zachodu czy Północy zazwyczaj kojarzone były z wysoką jakością – w przeciwieństwie do tego, co polskie²¹⁴. Działo się tak między innymi z lalkami przywożonymi z zagranicy, w Polsce dostępnymi przede wszystkim w postaci omawianych przeze mnie wcześniej podróbek. Wizualne wzorce reprezentowane przez lalkę były więc doskonale kojarzone w kraju. Przetrwały w nim także w dekadach późniejszych, co poświadczają także przykłady z innych utworów Witkowskiego.

W *Zbrodniarzu i dziewczynie* (2014), kontynuacji kryminalnych peregrynacji bohatera *Drwala*, Michał spotyka rodzimy odpowiednik Barbie w kompleksie wrocławskiej Akademii Medycznej. Przydomek zostaje nadany kobiecie przede wszystkim z powodu jej włosów: „Jak przez mgłę pamiętałem jakieś anegdoty związane z tym przybytkiem Erosa, że na stołówkę mówią po prostu <<Świnia>>, na Jubilatkę oczywiście <<Kopulatka>>, a na panią w dyżurce – <<Barbie>> [...] W dyżurce siedziała kobieta, którą dla jej złotych włosów nazywali Barbie”²¹⁵. W badaniach przeprowadzonych wśród amerykańskich dziewczynek bawiących się Barbie stwierdzono, że elementem, któremu poświęcają one najwięcej uwagi, są właśnie włosy – najczęściej długie, gęste i w kolorze blond. Kobieta ze *Zbrodniarza i dziewczyny* posiada więc element typowy dla Barbie, a tym, co ją odróżnia od jej zamożnych przedstawień firmy Mattel, jest jej praca.

Jak w przypadku wcześniej omawianych utworów Witkowskiego, tak i tutaj spotkanie bohatera z odpowiednikiem Barbie zasadza się na skojarzeniu jej obecności ze świadczeniem usług seksualnych. Podobnie więc jak w przytoczonym wcześniej fragmencie *Wymazanego*, Barbie po oderwaniu od jej podstawowego znaczenia (zabawka dla dzieci) i przypisaniu jej znaczenia desublimacyjnego (zabawka seksualna)²¹⁶ staje się fetyszem. Nie dziwi to przede wszystkim dlatego, że fetyszyzm erotyczny bardzo dobrze rozwija się w świecie towarów. Sama fabuła powieści Witkowskiego – wplątanie się nieudolnego celebryty w poszukiwanie makabrycznie stylizującego swe ofiary mordercy – stwarza ironiczny kontekst dla kampowego wizerunku bohatera, jak i jego fascynacji lalkami Barbie.

W opowiadaniu *Mosina* (2002) ze zbioru *Fototapeta* (2006) narrator wspomina swoje przypadające na przełom lat 70. i 80. dzieciństwo, w trakcie którego wielokrotnie odwiedzał

²¹⁴ „Po roku 1989 trudno jest sprzedać polski produkt. Na rynek wchodzą przedsiębiorstwa zagraniczne, które zjadły zęby na marketingu i skutecznej sprzedaży. Tym bardziej, że po kryzysowych latach 80. to, co polskie, nadal kojarzy się gorzej: z biedą, niedoróbką, ersatzem. Nawet gdy jakość samego produktu nie budzi już zastrzeżeń, trudno odkleić niefortunną etykietkę”. Zob. O. Drenda, *Duchologia polska*, op. cit., s. 100-101.

²¹⁵ M. Witkowski, *Zbrodniarz i dziewczyna*, Warszawa 2014, s. 51.

²¹⁶ Albo też po przywróceniu jej znaczenia pierwotnego, które próbowano zakryć przed opinią publiczną (lalka Bild Lilli).

dom babci i wujka w tytułowej miejscowości. Tym, co szczególnie zapisało się w jego pamięci, była ostentacyjna religijność jego krewnych. W ich domu, przeładowanym dewocjonaliami, chłopiec postanowił powiązać panujące normy z własnymi, mniej tradycyjnymi, zainteresowaniami: „Złota sukienka Matki Boskiej, Rubinowa, Turkusowa, Bursztynowa sukienka. Matka Boska przemieni się w wielką lalkę, którą można będzie rozbierać i ubierać, stanie się jakąś średniowieczną Barbie. Projektuję na kartkach najdziwniejsze sukienki, korony, wszystkie można zmieniać, prać, montować, kreacje w panterkę, skórzane, nabijane ćwiekami”²¹⁷. Bohater zrezygnował więc ze wzniosłych kreacji Matki Boskiej, kojarząc jej barokowe przedstawienia z nadmiarem związanym z Barbie („Bóg, Honor i Ojczyzna utrwalone raz na zawsze w twardej okładce ze świecącą obwolutą, dziesięć kilo wartości”).

W *Mosinie* zauważalne jest intrygujące podejście Witkowskiego do kolejnego – religijnego – typu fetyszyzacji. Jak zaznaczyłem wcześniej, niemal za każdym razem, gdy Barbie pojawia się w prozie autora *Lubiewa*, dochodzi do konfrontacji norm zachodnich związanych z lalką i norm polskich powiązanych z głównymi bohaterami utworów. Efektami tych spotkań są albo próby połączenia pozornie nieprzystających do siebie elementów (w *Mosinie* są to dewocjonalia i Barbie), albo upokorzenie (wykonujący obraźliwe ruchy luje i plastikowa Szwedka, która wymierza im karę w *Drwalu*). W *Mosinie* połączenie właściwości lalki Barbie i Matki Boskiej pozwala spojrzeć na Barbie jak na przedmiot ze sfery sacrum, której kanon okazuje się zindywidualizowany.

Śmierć żywego Kena

W kontekście fetyszyzmu oraz sfery sacrum kluczową pośród publikacji Witkowskiego okazuje się *HOMAGE TO CELSO SANTEBANES* (2016). Jest to list, który nadawca napisał po śmierci dwudziestoletniego, brazylijskiego żywego Kena. Wpis pojawił się na publicznym profilu pisarza na portalu Facebook. Autor przyznaje się w nim, niejako za Dianką z *Fynf und cfancyś*, do fetyszyzacji swojej świadomości. Witkowski identyfikuje się z Celso, przedstawiając siebie jako jego „starą”, „zbysiałą”, a więc gorszą wersję, bo oddaloną od upragnionego – plastikowego i nieskalanego upływem czasu – wizerunku. Wyznaje, że uważa się za chłopca, który nie chce dorosnąć. Zwierza się również, że chciałby być na tyle kiczowaty, aby jego skóra składała się z pikseli.

²¹⁷ M. Witkowski, *Mosina*, w: idem, *Fototapeta*, Warszawa 2006, s. 135.

Najważniejszymi zagadnieniami poruszonymi w liście wydają się jednak wiara Celso (jak i samego Witkowskiego), a także kwestia różnicy organizmów żywego Kena i żywego człowieka. Autor listu pyta: „Powiedz mi, Celso, czy wierzyłeś w Boga? Nawet, jeśli by to miał być tylko jakiś piękny, plastikowy bożek do kupienia w



31. Michał Witkowski z Kenem

Smyku na dziale z Barbie? Bożek o błękitnych szklach kontaktowych? Jak wyglądał Twój Bóg, Celso?”²¹⁸. Przypisując Celso, a pośrednio także i samego siebie, do świata zabawek, Witkowski przenosi własny namysł nad transcendencją na zagadnienia dotyczące rzeczywistości towarowej („Jak będzie wyglądało Twoje niebo, Celso? Czy powinien to być gigantyczny domek dla lalek, z różową kanapą, żyrandolami z czarnych kryształów Svarowskiego?”). Jest to o tyle istotne, że zazwyczaj przełożenie mechanizmów religijnych na ekonomię dokonuje się poprzez zniwelowanie zagadnienia transcendencji i przypisanie pozostałych po niej mechanizmów kapitalistycznej rzeczywistości: „w momencie przeniesienia fetyszyzmu religijnego w obszar ekonomii – dokonuje się i zarazem nie dokonuje przekład kodu immanencja/transcendencja na kod «mieć/nie mieć». Religia nie zostaje w pełni przełożona na logikę ekonomii”²¹⁹. Witkowski postępuje tutaj odwrotnie – szuka w obszarze ekonomii religii. Wewnątrz świata towarowego autor *Fototapety* zadaje pytania o sacrum, czerpiąc z wytycznych kapitalistycznego uniwersum i tworząc niejako wewnątrz niego odpowiednik poziomu transcendentalnego (plastikowy bożek do kupienia w Smyku na dziale z Barbie; niebo jako gigantyczny domek dla lalek).

W swoim liście Witkowski wykorzystuje więc zagadnienie fetyszyzmu (religijnego, towarowego, psychoseksualnego) do skomentowania postaci, która realizuje wybrzmiewające w jego utworach pragnienie scalenia człowieka i lalki. Witkowski opisuje Celso z zachwytem porównywalnym ze spojrzeniem Di na Michelle w *Fynf und cfancys*²²⁰. „Zardzewiałej Barbie”

²¹⁸ <https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/10154020066668902> [dostęp: 16.11.2016].

²¹⁹ H. Böhme, *op. cit.*, s. 260-261.

²²⁰ Żywy Ken jako estetyczny ideał pojawia się również w późniejszej powieści Witkowskiego. Główny bohater *Wymazanego* – Damian Piękny – najatrakcyjniejszy mieszkaniec tytułowej miejscowości stwierdza: „Masz szczęście, raszpło, że lubię takie stare, grube baby z wielkimi, obwisłymi cyckami, że mnie tak już za młodu w szkole mej skrzywdzono i skrzywiono, bo na takiego jak ja żywego Kena to nie miałybyś legalnie żadnych szans nawet ze swoim szmałem”. M. Witkowski, *Wymazane*, *op. cit.*, s. 181. Z kolei w *Fioletowym świetle* „przystojni

nie udało się jednak osiągnąć wiecznej młodości. Tymczasem Celso sztuka ta się powiodła: „Wiem, że to dla Ciebie marna pociecha, ale umierając ostatecznie osiągnąłeś swój cel. Pomyśl o tych wszystkich starych Kenach i Barbi, które będą miały po 70 lat, może nie utyją, ale się rozpiją, będą ROZPITYMI STARYMI LALKAMI BARBIE/ ROZPITYMI ZGORZKNIAŁYMI LALKAMI BARBIE/ KENAMI ZE STARCZYM UWIĄDEM”²²¹. Przedmiot udający człowieka, poprzez jego bliskość, namacalność i podobieństwo, staje się obietnicą, że wszystko – w tym drugi człowiek – jest w zasięgu ręki konsumenta. Gdy z kolei człowiek zaczyna udawać przedmiot, okazuje się, że nigdy nie uda mu się to całkowicie, gdyż z reguły przemija szybciej.

Witkowski prezentuje w swoich utworach lalki Barbie, wykorzystując i mieszając ze sobą główne typy fetyszyzmu: towarowy, religijny i psychoseksualny. Ich użycie można uzależnić od opisywanych okresów. Obecność Barbie w Polsce przełomu ósmej i dziewiątej dekady XX wieku wiąże się głównie z konfrontacją lalki ze sferą sacrum (pierwsza lalka Edda, noszona później jako talizman/fetysz; przyrównanie Matki Boskiej do lalki w *Mosinie*). Lata 90., związane z polską transformacją i otwarciem zachodnich granic, to z kolei fetyszyzm towarowy (podróż Dianki w *Fynf und cfancyś*). Lata ostatnie wiążą się przede wszystkim z fetyszyzmem seksualnym (reakcje na kobiety podobne do Barbie w *Drwalu* czy *Zbrodniarzu i dziewczynie*), co z kolei wytłumaczyć można stopniowym rozszerzaniem oferty erotycznych produktów i ich dostępności na polskim rynku. W wieńczącym moją analizę liście do Celso Witkowski wykorzystuje wszystkie z wymienionych powyżej typów. Lalki Barbie stają się fetyszami, a konsumenci (Witkowski w liście do Celso, *millenialsi* w *Wymazanym*) pragną stać się lalkami.

Okazuje się, że wpływ przedmiotu na psychikę, seksualność czy religijność człowieka przekształca go na tyle, że ten zaczyna patrzeć na rzeczywistość przy pomocy świadomości sfetyszyzowanej. Dotyczy to w równym stopniu dzieci (*Mosina*), jak i dorosłych. Skoro więc w zasięgu ręki jest cały świat, skoro lalka jest uniwersalna, ostatnim krokiem fetyszysty wydaje się skorzystanie z możliwości uczynienia z samego siebie fetysza dla świata – przekształcenie w żywą lalkę. Tak dzieje się z Celso, z „żywymi Barbie”, wspomnianymi w publicystyce Witkowskiego, czy z Michelle z *Fynf und cfancyś*. Podobnie stać się może z zafascynowaną nią Dianką. Witkowski wypracowuje taki obraz rzeczywistości, czerpiąc głównie z tego, co

jak tysiąc Kenów oszuści” specjalizują się „w dojeniu bogatych raszpl z Konstatncina, a robią to tak delikatnie i w białych rękawiczkach, że raszpła jeszcze im dziękuje”. M. Witkowski, *Fioletowe światło*, s. 71.

²²¹ Pisownia oryginalna.

kulturowo niestosowne oraz podkreślając podstawowe dla jego utworów opozycje: bogate-biedne, Zachód-Wschód.

Przykład Celso pokazuje, że „Żywe Barbie” pozwalają Witkowskiemu stworzyć własną wersję kampu. Fetyszyzm przenosi się tu na ludzi, którzy kształtują własne ciało według przerysowanej estetyki genderowej a swoje życie według reguł teatralnej gry płci. Istota pomysłu autora *Margot* polega na tym, by w każdym wcieleniu docenić odchylenia, braki, ubytki, niedoskonałości. Ludzie stają się wówczas równocześnie żałośni i wzniośli, co jest najbardziej pożądaną reakcją na kampu. Ten zasadza się z kolei na tezie, że ani sacrum, ani wieczność, ani doskonałość nigdy nie istniały. Witkowski zdaje się twierdzić przeciwnie: to kulturowe wyobrażenia sacrum, wieczności i doskonałości są najpełniejszym wcieleniem kampu.

2. Wielka, ciepła, brzuchata Barbie. *Życzenie Sabiny* Olgi Tokarczuk

Lalki pojawiają się w utworach Olgi Tokarczuk co jakiś czas, jednak o najsłynniejszym produkcie firmy Mattel autorka pisze wyłącznie w *Życzeniu Sabiny*. Tytułowa bohaterka opowiadania ze zbioru *Gra na wielu bębenkach* (2001) od wielu lat sprząta w wałbrzyskiej willi zamożnego, wychowującego kilkuletnią córkę, „doktorostwa”. W kontraście do miejsca zamieszkania bogatej rodziny – „cienistego, jaśminowego Szczawna”²²² – Sabina żyje w ubogiej dzielnicy na Podgórzu z mężem alkoholikiem i pięcioma synami. To, co odróżnia sprzątaczkę od doktorostwa, to przynależność do innej klasy społecznej, powiązany z tym odmienny styl życia oraz jego artefakty.

Sabina właśnie jest w kolejnej ciąży, co zresztą jest jej „cechą szczególną, naturalną” (ŻS; 341). Doktorowa pewnego dnia przypomina wręcz mężowi, że miał Sabinie założyć spiralkę, aby ciąży już się nie powtarzały. Sprzątanie w willi jest dla kobiety głównym źródłem dochodów, które przez kolejną ciążę mogą zostać poważnie uszczuplone. Zajęcie to jest dla niej także istotnym źródłem przyjemności. Pomimo wielu obowiązków Sabina lubi wizyty w willi, bo dają jej one możliwość pośredniego korzystania z tamtejszego luksusu. To chwile odpoczynku i okazja do gry wyobraźni.

²²² Olga Tokarczuk, *Życzenie Sabiny*, w: eadem, *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych 2007, s. 341. Kolejne cytaty z tej pozycji będę oznaczał symbolem ŻS i odpowiednim numerem strony.

Istotne jest umieszczenie akcji opowiadania w Wałbrzychu – miejscu kojarzonym szczególnie w drugiej połowie lat 90. z podupadłymi kopalniami, bardzo wysokim bezrobociem i postępującym ubożeniem mieszkańców²²³. Kontrastem dla samego Wałbrzycha są okoliczne kurorty i uzdrowiska.

Dom doktorstwa przypomina wille, które pojawiają się w świecie Mattel. Znajdują się w nim przedmioty luksusowe, do których Sabina nigdy, poza czasem przeznaczonym na sprzątanie, nie ma dostępu. Zostaje do niego dopuszczona na ściśle określonych zasadach, trochę jak Kopciuszek wbiegający do pałacu. W wersji Tokarczuk biedna bohaterka nie spotyka po drodze wróżki, a wioząca ją karetka okazuje się zwykłym autobusem podmiejskim.

Sabina zachwyca się przede wszystkim czystymi, różowymi, „kobiecymi” elementami willi, których pozbawione jest jej własne mieszkanie. Kobieta traktuje przedmioty w szczawieńskiej willi jak fetysze – zna ich dokładne rozmieszczenie, uwielbia się w nie wpatrywać, przyjemność sprawia jej ich dotykanie, czyszczenie i ustawianie. Niektóre z nich ożywia w myślach: „bluzki i sukienki bierze za ramiona, jakby były żywymi stworzeniami, domowymi zwierzętami” (ŻS; 342). Inne próbuje sobie opowiedzieć, natchniona intensywnymi sensorycznymi doznaniem: „Wdycha zapach, który tam mieszka i przesiąka garderobę. To jest zapach dojrzałych kwiatów. Nie wie jakich. Zapach kobiecości pani doktorowej: delikatny, drażniący, niedostępny” (ŻS; 342). Sabina nie lubi przedmiotów z przestrzeni kuchennych ani nie przepada za ubraniami doktora M. Wskazuje to na przesyt warunkami, w jakich kobieta musi żyć na co dzień – gotowanie dla męża i gromadki własnych dzieci oraz przemocowe traktowanie przez mężczyznę. Największą fascynacją darzy nieskazitelnie białe kafle w łazience i różowy dywan w pokoju Kazi. Odwiedziny w pokoju dziewczynki to dla niej najprzyjemniejsze momenty każdego dnia. Pokój jest cały różowy, a najważniejszy jest w nim dywan, na którym córka doktorostwa często bawi się zabawkami:

Sabinie zdarza się w chwilach słabości i smutku [...] położyć na tym różowym dywanie [...] i tak poleżeć chwileczkę. Pokój widziany z podłogi wydaje się jeszcze bardziej bezpieczny. Jeszcze bardziej przytulny. Mogłaby tak leżeć, gmerać końcami palców w miękkim różowym mchu. Rozmarzyć się, rozgrzać od środka, zapaść w płytki sen, w którym myśli przedstawiają się i zamieniają miejscami (ŻS; 344).

²²³ W okresie poprzedzającym zakończenie eksploatacji ostatniej kopalni w Wałbrzychu (czerwiec 1998) pracę straciło ponad 17 tysięcy lokalnych górników. W połowie kolejnej dekady oficjalny poziom bezrobocia w Wałbrzychu sięgnął aż 24%. W latach 1995-2006 zatrudnienie we wszystkich polskich kopalniach zmniejszyło się o około 44%. Dane za: J. Hardy, *op.cit.*, s. 120-121, Maciej Maciejewski, *Skutki likwidacji górnictwa - Wałbrzych 20 lat po*, <https://wroclaw.tvp.pl/18421998/skutki-likwidacji-gornictwa-walbrzych-20-lat-po> [dostęp: 25.07.2018].

Sabina szczególną uwagą obdarza również znajdujące się w pokoju lalki. Układa je w łóżeczkach i wózkach, „pilnuje, żeby miały oba buciki, zapiętą z tyłu sukienkę i to też jest piękny moment każdego piątkowego dnia. Dotykanie lalek. Poprawianie im włosów. Sadzanie ich na półkach. [...] Widzi jednak, że jej palce – twarde i napuchnięte – nie dają sobie rady z troczkami i zapięciami lalkowych ubranek” (ŻS; 345). Przedstawienie chwil, w których bohaterka pojawia się w pokoju Kazi, nie odgradza jej tak silnie od rzeczywistości, jak działa się to chociażby na strychu opisywanym przez Dorotę Terakowską w *Poczwarcie*. Sabina widzi własną nieprzystawalność do tego miejsca tak pod względem ekonomicznym, jak i metrykalnym. Wyrażenie tych sprzeczności Tokarczuk osiąga w zaledwie jednym, przytoczonym powyżej, zdaniu, w którym twarde i napuchnięte palce bohaterki okazują się nie pasować do miniaturowych elementów ubioru lalek.

Tuż przed Bożym Narodzeniem doktorowa Jola namawia Sabinę na wyrażenie życzenia „świętecznego czy nieświętecznego”. Kobieta początkowo przemilcza tę propozycję, ale już przy kolejnej wizycie pojawia się odmieniona – jest pachnąca, ma pofarbowane włosy i nową ciężową sukienkę. Sprzątając pokój Kazi ma wrażenie, jakby mościła go dla siebie. W końcu wypowiada też życzenie:

chce pobawić się z dziewczynkami. Chce być lalką. Położyć się na dywanie i żeby one ją cesały i dotykały. Żeby rozplotły jej włosy. Żeby wiązały jej pod szyją apaszki i troczki. Żeby ubrały ją i rozebrały. O, tu ma sweter, specjalnie go wzięła. Żeby ją gładziły po rękach i żeby przystawiły ucho do jej brzucha i słuchały, jak on tam oddycha (ŻS; 351-352).

Oto marzenie Kopciuszka. Sabina pragnie być dla dziewczynek „wielką, ciepłą, brzuchatą Barbie, choć nie istnieją takie w sklepach” (ŻS; 352) – marzy o ich pieszczotach, ma wrażenie, że już kiedyś była takim małym i bezbronnym przedmiotem, jakim pragnie zostać ponownie. Uważa, że żeby żyć, należy to wciąż powtarzać, dlatego chce pozwolić urosnąć przedmiotom do nieba. Od razu też zaznacza, że gdyby realizacja życzenia miała napotkać na opór, wówczas zadowoli się inną rzeczą, na przykład dezodorantem. Zależy jej na tym, aby jej pomysłowi się nie dziwiono. Pod koniec opowiadania doktorowa prowadzi Sabinę na górę, co może oznaczać, że jej życzenie zostanie zrealizowane.

Życzenie Sabiny nie dziwi doktorowej aż tak bardzo, gdyż kobieta już wcześniej podejrzewała, że sprzątaczką bawi się w pokoju Kazi lalkami. Nie zaskakuje ono również czytelnika, bo bohaterka wcześniej wielokrotnie wsłuchuje się w zabawy dziewczynek podczas prasowania i zajmuje myśli „grą” – projektuje, czy „świat by się zawalił”, gdyby dołączyła do nich i wcieliła się w rolę lalki, którą one mogłyby się bawić. Ewentualną realizację tych wyobrażeń nazywa „szczęściem”.

Tokarczuk opisuje codzienność kobiety, której podstawowy scenariusz życiowy od blisko dwóch dekad jest niezmienny – kobieta jest w ciąży po raz szósty. Projekcje jej wyobraźni wiążą się z pragnieniem doświadczenia odmiennej rzeczywistości, w której nie byłaby odpowiedzialną za kolejne macierzyńskie obowiązki, za sprzątanie i przeznaczanie zarobionych pieniędzy na utrzymywanych przez nią mężczyzn. Sabina pragnie poczuć, jak wraz z całym światem „ulega jakiemuś zdrobnieniu. Wszystko staje się umowne, niestałe” (ŻS; 348). To jej reakcja na sposób, w jaki Kazia bawi się z koleżankami lalkami. Dziewczynki każdorazowo wymyślają inny scenariusz zabawy, co jest przeciwieństwem niezmiennej opowieści o życiu Sabiny: „ustalają reguły zabawy, dzielą się światem: - Ja mam dzisiaj Blankę i cygankę, ty księżniczkę i Zuzankę. Ty jesteś nauczycielką, ja lekarzem. Ty do mnie przychodzisz z dziećmi. Nie, bawmy się w domy. Każda z nas ma dom i dzieci. Będziemy się zapraszać na grilla. Będziemy jeździć do Tunezji” (ŻS; 346)²²⁴. Życzeniem kobiety jest więc wzięcie udziału w grze umowności i zmienności tożsamości.

Sabina jest całkowitym przeciwieństwem lalki. Barbie nie ma dzieci, jest bogata, piękna, zgrabna, decyduje sama o sobie, skupia uwagę dorosłych i najmłodszych, którzy dotykają ją z czułością i przypisują jej fantastyczne scenariusze. Kobieta jest również przeciwieństwem „michałkowego” kempowca, który, zachwycony lalką Barbie, nosi jej fragmenty na rzemieniu lub pragnie się stać jej całkowitym – tyle, że żywym – odbiciem. Sabina jest przeciętna, choć ma nieprzeciętną wyobraźnię. Dlatego też nie pragnie zmienić się w Barbie radykalnie – nie ma zamiaru pozbywać się tego, co aktualnie ją określa. Nadal będzie ciężarna i bierna, jednak w tym wypadku bierność nie będzie oznaczać ani kolejnej ciąży, ani doświadczenia przemocy psychiczno-fizycznej, ani usługowości wobec doktorostwa, a poddanie się delikatnym pieścizotom w trakcie niewinnej zabawy.

Lalka Barbie i Sabina są ze sobą zbieżne jedynie pod względem płci. Jest to jednak podobieństwo znaczące, gdyż Sabinie najbardziej brakuje właśnie kobiecej bliskości. Wyrażone zostaje to z jednej strony przez sugestie homoerotycznego pożądania Sabiny w stosunku do doktorowej, z drugiej przez tęsknotę do dzieciństwa, czy wręcz okresu prenatalnego, o czym świadczą odwołania do tego, że sama była już kiedyś „małym i

²²⁴ Dziewczynki sportretowane w *Życzeniu Sabiny* wydają się świadomymi konsumentkami. Mieszkają w bogatych willach, posiadają dużo zabawek i zarazem mają świadomość, jak rodziny o ich poziomie społecznym i materialnym organizują sobie czas wolny – wyjeżdżają w dalekie podróże, każda z nich ma bogaty dom. Jednocześnie na tym samym poziomie prawdopodobieństwa i słuszności każda z nich może być i zamożną matką, i księżniczką. Jeśli coś jest w tej zabawie nieprawdopodobne i obce, jak w świecie firmy Mattel, to nieszczęścia i nieskuteczność.

bezbронnym przedmiotem” (ŻS; 352)²²⁵. Do swoistej realizacji obu pragnień dochodzi pod koniec opowiadania, gdy Sabina, prowadzona przez doktorową na piętro, doznaje niemal erotycznej, unaoczniającej się na jej ciele, rozkoszy – „robi się czerwona jak piwonia, jak róża, jak mak, jak wino, jak jej własny język, jak wewnątrz jej ciała” (ŻS; 353). W tym momencie wybrzmiewają w niej wszelkie sensualne doznanie, jakie częściowo były jej udziałem, gdy kolejno: dotykała przedmiotów w willi doktorostwa; obserwowała bawiące się dziewczynki; wyobrażała sobie, że jest ich zabawką; myślała o wewnątrz i zewnątrz lalek.

Sabina pragnie więc stać się nieprzeciętną zabawką i przedmiotem-fetyszem. Chce, aby robiono z nią to, co ona robi z rzeczami z gospodarstwa domowego doktorostwa. Jurij Łotman zauważa, że dążenie człowieka do antropomorfizacji przedmiotów i uprzedmiotowienia człowieka wywodzi się ze sfery sacrum, jest swoistym efektem relatywności pojęcia „życia” w różnym systemach kultury: „Powszechny zasięg mają mitologiczne wyobrażenia o ożywianiu martwego wizerunku i przeistaczaniu się istoty żywej w nieruchomą podobiznę. Posąg, portret, odbicie w wodzie i zwierciadle, cień lub ślad powołują do życia rozmaite fabuły, mówiące o wypieraniu żywego przez martwe – fabuły, które ujawniają istotę pojęcia «życie» w tym czy innym systemie kultury”²²⁶. Marzenie Sabiny o wcieleniu się w lalkę – a więc o urzeczowieniu – paradoksalnie skutkuje jej upodmiotowieniem. Gdy wyobraża sobie, jak dziewczynki dotykają ją, jej skóra „ożywia się”, włosy stają się sztywne, może je wręcz, jak nigdy dotąd, poczuć. Upodmiotowienie to polega również na tym, że Sabina jako jedyna wykracza swoim marzeniem poza własną tożsamość klasową i genderową. Jako jedyna jest w stanie wyobrazić sobie podmiotowość własną jako niezagrożoną i niezagrożającą: jako żywa lalka będzie obiektem pielęgnacji, pieszczot, troski, ale wszystko to odbędzie się w ramach zabawy, więc dziewczynkom niczego nie narzuci, do niczego ich nie przymusi, nie nadużyje niczyjego zaufania i nikogo nie uprzedmiotowi. W świecie Olgi Tokarczuk to ostatnie jest kluczowe: nie wtedy zyskuje się podmiotowość, gdy posiada się władzę pozwalającą samemu sobie nadać imię, lecz wtedy, gdy inni, nie tracąc swojej podmiotowości, uczynią kogoś tym, kim ten chce być.

Na opowiadanie składają się obszerne fragmenty precyzyjnie opisanych detali przedmiotów, które nie są wyłącznie efektem stylistycznego pietyzmu – stają się w tej fabule

²²⁵ W *Księgach Jakubowych* Tokarczuk konieczność wyboru na własność jednej z dwóch pięknych, wiedeńskich lalek jest dla małej Awaczy momentem, w którym po raz pierwszy odczuwa powagę samotności: „Matka głaszcze ją po głowie, lecz ten gest nie niesie żadnego ukojenia. Awacza czuje, że znalazła się bardzo daleko od matki i że odtąd będzie trudno do niej wrócić jak gdyby nigdy nie”. O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe*, Warszawa 2014, s. 358-359.

²²⁶ J. Łotman, *op. cit.*, s. 50.

funkcjonalne. Opisy wyglądu, faktur, dźwięków i zapachów rzeczy (głównie lubianych przez Sabinę ubrań i pościeli należących do Joli i Kazi, różowego dywanu, lalek) i ludzi (przede wszystkim doktorowej i bawiących się dziewczynek) przenoszą się na obszar pragnień głównej bohaterki. Autorka *Biegunów* zwraca więc uwagę na aspekt, który zazwyczaj pomija się w opisach znaczeń wytwarzanych przez Barbie. Obietnica składana przez lalkę nie polega wyłącznie na tym, że próba jej odwzorowania może być przepustką do świata dóbr materialnych i nieskończonych możliwości. Lalki są także obiektami wyzwalającymi w bawiących absolutną koncentrację, motywującymi ich do pracy wyobraźni i przede wszystkim – uruchamiającymi w nich czułość. Wydaje się, że to właśnie ten aspekt budzi największą zazdrość w osobach postronnych wobec zabawy. Najsilniejsze i najbardziej swobodne artykulacje ludzkich emocji wydobywają się wówczas, gdy człowiek przestaje być ich odbiorcą. Lalka Barbie odpowiada więc w tym wypadku za ożywienie i rozwój emocjonalny jednostki.

Z tęsknoty za okresem dziecięcym Sabina podważa ścisły podział na dzieci i dorosłych oraz przypisane im role kulturowe. Postępuje więc podobnie jak niektórzy bohaterowie twórczości Michała Witkowskiego. Przede wszystkim jednak pragnie wcielenia się w przedmioty, gdyż dopiero wówczas będzie w stanie doświadczyć tego, o czym marzy najsilniej. Pragnienie przemiany w rzecz zakłada przede wszystkim unieruchomienie. Jeśli rzecz uzna się za fetysz, wówczas pragnieniem będzie przejęcie właściwości obiektu auratycznego. Sabina sama uważa, że będąc Barbie, byłaby nie jak zabawka, ale „jak klejnot”, gdyż: „Lalka nigdy nie może być naga. [...] one nie mogą być nagie, bo nie mają wnętrza i zewnątrz. Na tym polega ich doskonałość” (ŻS; 347). Poza tym – jak pisałem we wstępie – to w fetyszu ujawnia się obraz szczęśliwej rzeczywistości, w której realizowane są marzenia i do której marzący mają tajemny dostęp. Wartość fetyszystyczna nie jest uwarunkowana wartością użytkową danej rzeczy, lecz obdarowaniem jej magicznym znaczeniem przez użytkownika. Ten z kolei opiera się na obietnicach, które rzecz mu złożyła.

Jakie obietnice składa Sabinie Barbie? Lalka zaprasza ją do świata nieskończonych możliwości, oferując poczucie, że to, co obce, może być własne, a to, co własne, może na chwilę przestać istnieć.

Kampowanie wstydu

W omówionych w tym rozdziale utworach uobecnia się przekonanie, że oddziaływanie lalki Barbie przez sześć ostatnich dekad było na tyle intensywne, że zmieniło na dobre spojrzenie i dzieci, i dorosłych. Lalki przybrały właściwości fetyszy. Bohaterowie tych utworów na tyle rozmiągają się z narzucanymi im rolami społecznymi, że dochodzi w nich do buntu – u Witkowskiego przede wszystkim do buntu jawnego, choć uobecnionego w estetyce kampu, u Tokarczuk istniejącego w wyobraźni bohaterki. Autorzy wydają się tym samym sugerować, że kategorie wyodrębniające dzieci jako osobną grupę społeczną powoli przestają mieć rację bytu²²⁷. Podważają je przykłady – przedstawienia dzieci jako współczesnych świadomych konsumentów (bohater opowiadania *Mosina* Witkowskiego, bawiące się lalkami dziewczynki w *Życzeniu Sabiny*) i dorosłych, pragnących za pomocą fetyszystycznego podejścia do przedmiotów odgrodzić się od narzuconych im wzorców kulturowych. Opisane przeze mnie utwory – szczególnie te opowiadające o bohaterach dorosłych – można analizować również jako obrazy infantylizacji, będącej mechanizmem obronnym przed zbyt opresyjną rzeczywistością. Sądzę jednak, że powroty do dzieciństwa dorosłych malców wiążą się z silnym potencjałem emancypacyjnym i terapeutycznym (Sabina będąca lalką odgradzająca się od powszedniości).

Zestawienie dorosłych bohaterów z dziecięcymi artefaktami wiąże ich z pojęciem niestosowności. Mężczyzna noszący na sobie fragmenty lalek lub próbujący się do nich upodobnić, czy też kobieta marząca o tym, by traktowano ją jako lalkę do zabawy, są osobami wymykającymi się umowie społecznej. Pojawienie się lalki w nieodpowiednich rękach skutkuje z reguły poczuciem niesmaku. W omawianych utworach niesmak ten staje się nowym – dozwolonym – smakiem, gdyż specyfika bohaterów (szczególnie „Michaśkowego”

²²⁷ „W średniowieczu, na początku epoki nowożytnej i jeszcze znacznie później w niższych klasach społecznych dzieci żyły pospół z dorosłymi; gdy tylko uznano, że mogą obyć się bez pomocy matek czy piastunek, niewiele lat po odstawieniu od piersi, mniej więcej od siódmego roku życia wkraczały do wielkiej ludzkiej wspólnoty, z młodymi i starymi przyjaciółmi dzieliły powszednie prace i zabawy. Pęd życia zbiorowego zagarniał jak fala ludzi rozmaitego wieku i stanu, nie dając nikomu czasu na samotność i intymność. W tym nazbyt gęstym, nazbyt zbiorowym życiu nie było czasu na prywatność. Rodzina pełniła swoją funkcję przekątnicy życia, majątku i imienia, ale nie odciskała się głęboko w ludzkiej wrażliwości. Mity – jak mit miłości dwornej czy «wytwornej» – gardziły małżeństwem, realia – jak praktyka terminowania – osłabiały więź rodziców i dzieci. Otóż rodzina nowożytna może się obejść bez miłości, ale troska o dziecko i potrzeba dziecka są w niej głęboko zakorzenione. [...] Dziś nasze społeczeństwo zależy – i wie o tym, że zależy – od swego systemu kształcenia. Ma taki system, ma koncepcję oświaty i jest świadome jej znaczenia. Nowe gałęzie nauki, takie jak psychoanaliza, pediatria czy psychologia, badają problemy dzieciństwa, a ich wskazówki docierają do rodziców za sprawą obszernej literatury popularnonaukowej. Fizyczne, moralne i seksualne problemy dzieciństwa stały się obsesją naszych czasów”. P. Ariés, *op. cit.*, s. 235.

kampowca/ śmieciarza/ recyklingowca) wydaje się z perspektywy reszty społeczności niejako uprawniać nienormatywne zachowania.

Tokarczuk i Witkowski prezentują w swoich utworach dwie wersje tego samego dążenia. Autorka *Życzenia Sabiny* osadza różnice ekonomiczne w nowych podziałach społecznych. W tej rzeczywistości jedna z klas już żyje jak Barbie i to od niej zależy, czy osoby z klasy niższej będą miały okazję doświadczyć tego, co reprezentanci klasy wyższej. Witkowski z kolei obnaża strategie dążenia do bycia jak Barbie, uzależniając je od miejsca w społeczeństwie, w jakim jego bohaterowie się znajdują. Oboje podkreślają znaczenie zjawisk fetyszystycznych i opisują sytuacje łamania obowiązującego decorum przez dorosłych malców.

Bohaterowie omawianych w tym rozdziale utworów podważają nie tylko podziały na to, co młode i dojrzałe, ale pragną wcielenia się w zabawki. Życzenie to jest odwróceniem przedstawień, o których pisałem w poprzednim rozdziale: bohaterowie nie pragną zabawy lalką, ani nie chcą, by lalka stała się żywą istotą. Zamiast skopiować mody i wzorce, przyjmują je, dosłownie, w siebie i włączają do własnej tożsamości. Nie chcą stać się ludzkimi wcieleniami lalek – chcą połączyć własną (niedoskonałą, podniszczoną, sfatygowaną) cielesność z kulturowymi oznakami lalki. W ten sposób przenoszą grę z dotychczasowej relacji „pojedynczy bohater – lalka” na relację trójkątną: „bohater – lalka – inni”. Można to wyjaśnić, wracając do opowiadania Olgi Tokarczuk: starania Sabiny zakończą się powodzeniem, jeśli uda jej się osiągnąć „efekt Barbie”, a więc jeśli otoczenie zareaguje na zachowania Sabiny zgodnie ze scenariuszem przewidzianym przez producentów zabawki. Sabina nie musi być ani tak piękna, ani tak młoda, ani tak bogata, jak Barbie, aby nią zostać. Kobieta stanie się Barbie, ponieważ będzie budzić reakcje i zachowania implikowane przez lalkę. Zaprojektowane przez wytwórców lalki dobre reakcje i relacje społeczne zagarną Sabinę. Podobnie bohaterowie Witkowskiego: są odmieńcami, którzy po długiej gonitwie po zachodnim pałacu w końcu przebrali się za Kopciuszków i niezdarnie zaczęli odgrywać rolę uciekinierów. Dorośli malcy postępują więc kampowo – przebierają się we wstyd i namawiają do zabawy samymi sobą.

V. Z czego składa się Kopciuszek? – Barbie, ciało i plastik

Ruth Handler przez większość swojego życia nie identyfikowała się z postulatami feministek. Autorka lalki Barbie miała problem z zakwestionowaniem tradycyjnych ról kobiet, choć sama była żywym przykładem na to, że emancypacja w otoczeniu składającym się niemal z samych mężczyzn jest możliwa. Historia jej życia pod wieloma względami wyprzedza emancypację jej najsłynniejszego produktu.

Po założeniu wraz z Eliottem Handlerem firmy Mattel, którą uważała za „swoje dziecko”, Ruth skoncentrowała się na inwestowaniu w produkty i dokładnym reżyserowaniu ich prezentacji na targach zabawek. To także dzięki jej uporowi – pomimo sceptycyzmu wielu osób, uważających, że rodzice nie kupią dziecku lalki z biustem – Barbie w 1959 roku trafiła do sprzedaży. Większość pracowników firmy Mattel stanowiły kobiety, co w połowie ubiegłego wieku wciąż uchodziło za ewenement. W zarządzie Mattel zasiadało ich wówczas więcej niż w jakiegokolwiek innej większej firmie w Stanach Zjednoczonych. Pośród kadry pojawiały się również osoby z niepełnosprawnościami i różnym pochodzeniem etnicznym, podczas gdy w wielu innych fabrykach wciąż panowała segregacja rasowa. W 1951 roku Handlerowie zdobyli za niedyskryminujące praktyki w miejscu pracy roczną nagrodę Urban League²²⁸. Ponadto na specjalnych kursach biznesowych, na które Ruth udawała się w latach 50. dla zdobycia umiejętności dobrego zarządzania firmą, była jedyną kobietą. Z kolei w latach 70. na skutek oskarżeń o defraudacje podatkowe, a także w wyniku nacisków bankowców i wierzycieli, Handlerowie wycofali się z zarządu Mattel. W kolejnych latach stopniowo coraz bardziej wykluczano ich z wszelkiej działalności firmy.

Mniej więcej w tym samym okresie okazało się, że pięćdziesięcioletnia Ruth na skutek zmian nowotworowych będzie musiała poddać się radykalnej mastektomii polegającej na usunięciu piersi, mięśni klatki piersiowej i węzłów chłonnych pod pachami. Zabieg ten na zawsze miał uszkodzić jej mięśnie i nerwy. Wydarzenie to wraz z bolesną rekonwalescencją sprawiły, że niedługo później Ruth zaangażowała się w projekt, który sama opisywała jako najistotniejszą ze swoich życiowych inwestycji – produkcję i sprzedaż protez do biustonoszy

²²⁸ Brak dyskryminacji w amerykańskim oddziale firmy nie przełożył się jednak na późniejsze praktyki w jej zagranicznych oddziałach. Jak twierdzą Annette Fuentes i Barbara Ehrenreich, na początku lat 80. w fabryce Mattel na Filipinach doszło do strajku pracowników, którzy protestowali między innymi z powodu bardzo niskich zarobków oraz propozycji nagród, które miały być oferowane pracownikom w zamian za poddawanie się sterylizacji. Więcej: A. Fuentes, B. Ehrenreich, *Women in the Global Factory*, Boston, MA 1984.

Nearly me. Handler publicznie – w gazetach, talk-showach i na licznych spotkaniach na terenie całych Stanów Zjednoczonych – opowiadała o swej mastektomii, motywując inne kobiety do przełamywania wstydu i dzielenia się swoimi historiami. Zaprojektowała wówczas broszury reklamujące produkt z widniejącym na nich sloganem „Najlepsze piersi stworzone przez człowieka wychodzą spod ręki kobiety”. W tym czasie zaczęła też otwarcie łączyć swój sukces z pcią i mówić o konieczności zbiorczej działalności kobiet na rzecz ich emancypacji²²⁹.

Historia Ruth Handler, a szczególnie jej pomattelowski rozdział, zwraca uwagę na koncentrację lukratywnego biznesu wokół kobiecości i cielesności. Autorka lalki Barbie wpisuje przez to samą siebie w opowieść pokrewną strategiom marketingowym wytworzonym wokół jej najsłynniejszego produktu. Prezentowana tu cielesność



32. Ruth Handler pozująca z protezami do bisutonoszy.

wykracza jednak poza kanoniczne i normatywne reprezentacje. Nie dziwi w tym kontekście jedno z wielu przeznaczeń Barbie, o których pisała Mary F. Rogers:

Barbie-ikona, którą tak łatwo można pozbawić kończyn, wyposażona w ciało uznawane za plastik zarówno z kulturowego, jak i chemicznego punktu widzenia, odgrywa ważną rolę w leczeniu dzieci wymagających protez. W szpitalu dziecięcym w Los Angeles traci ona tę kończynę, która zostanie amputowana dziecku i na to miejsce wprawia się lalce protezę. Potem mały pacjent otrzymuje ją w prezencie. Barbie z protezą staje się częścią dziecięcej terapii (BJIK; 186).

Barbie powiela więc niejako akt swojej autorki. Zarazem poprzez reprezentowaną przez siebie cielesność i jej atrybuty (jeden z modeli lalki umożliwiał otwarcie jej piersi i zajrzenie do wnętrza, inne potrafiły mówić) zabawka firmy Mattel staje się także „ikoną somatyki napędzanej pożądaniem, fantazją i technologią; ikoną tożsamości skoncentrowanej na fizycznym ciele [...]; ikoną plastiku kultury, w który zmienia się ciało” (BJIK; 183-184).

Historia Handler jest dla mnie istotna także jako kontekst dla oficjalnego wizerunku idealnej, niejako immanentnie protetycznej Barbie. Stopniowe otwieranie się założycielki Mattel na postulaty feminizmu, tak jak coraz większa różnorodność wpisana w najnowsze modele lalki, nakazują sądzić, że Barbie nie jest wyłącznie figurą statyczną, która powiela opresyjne wzorce kultury. Przykłady te zdają się udowadniać, że lalkę można powiązać także z zagadnieniami emancypacji – nie tylko obyczajowej czy genderowej, ale również

²²⁹ R. Gerber, *op.cit.*, s. 259.

ontologicznej. Zarazem niemożliwości wpisane w jej ciało oraz wpływ reprezentowanej przez nią wizualności na konsumentki każą z jednej strony zastanowić się nad pragnieniami kupujących, a z drugiej nad tym, co pozostaje przed nimi ukryte. Posiłkując się ustaleniami z zakresu posthumanizmu oraz analizując utwory polskich sztuk wizualnych, chciałbym przybliżyć się do odpowiedzi na pytanie, co kryje się pod wyidealizowanym obrazem Barbie w przebraniu Kopciuszka, za którym polskie społeczeństwo tak uparcie goniło przez komnaty zachodniego pałacu lub, do którego, jak w przypadku dorosłych malców, próbowało się za niego upodobnić?

Ciało demokratyczne, ciało niemożliwe, ciało dialektyczne

Aby odpowiedzieć na te pytania, należy potraktować Barbie jako konkretną propozycję przemiany kobiecej wizualności. Cieleśność jest głównym nośnikiem znaczeń i reprezentacji na linii kobieta – lalka. To jędrność, młodość i wymiary jej ciała sprawiają, że można je ujmować jako hiperkobiece, a więc jednocześnie – przez wszystkie kobiety pożądane, dla wszystkich nieosiągalne. Rozważania o kobiecości wydają się zresztą bezpośrednio połączone z analizami cieleśności we wszystkich teoriach feministycznych²³⁰. W związku z tym istotne dla moich rozważań będą koncepcje posthumanizmu i transhumanizmu. Obie wiążą się także z zagadnieniem emancypacji, rozumianym tu jednak nie genderowo lecz organicznie. Za istotę posthumanizmu, za Magdaleną Hoły-Łuczaj, można uznać

dążenie do radykalnej rewizji tradycji humanistycznej ukształtowanej w Europie epoki renesansu w rezultacie dokonanego wówczas odkrycia dziedzictwa Grecji, Rzymu i neoplatonistycznego chrześcijaństwa. Spór posthumanizmu z humanizmem ma przede wszystkim swe źródło w krytyce podmiotu postulowanej przez humanistów „emancypacji”. Sama koncepcja emancypacji, rozumiana jako uznanie równej, przyrodzonej wartości oraz prawa do samostanowienia każdej jednostki, nie jest przedmiotem krytyki. Posthumaniści wskazują jednak, że nie powinno się jej ograniczać tylko do *homo sapiens*. W obręb tych, którzy stanowią podmiot emancypacji, należy ich zdaniem włączyć „wszystkie potwory, wszystkich ludzkich Innych, którzy byli represjonowani przez proces humanizacji”. Będzie to – jak podkreślają posthumaniści – postępowanie zgodnie z inkluzywną logiką tego procesu. Konstytuowanie się „rodzaju ludzkiego” zachodziło bowiem stopniowo [...] Tożsamość posthumanizmu w znacznej mierze wyznacza więc jego anty-antropocentryczna orientacja²³¹.

Drugie z pojęć wiąże się z ruchem popierającym możliwości rekonfiguracji i poprawy kondycji ludzkiej za pomocą rozumu „rozszerzonego” dzięki rozwiązaniom technologicznym. Taki rozum zostanie uwolniony od procesów starzenia się, pozwoli na poszerzenie zdolności

²³⁰ Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 21.

²³¹ M. Hoły-Łuczaj, *Posthumanizm. Między metafizyką a etyką*, w: „Kultura i Wartości” nr 1 (11) 2015, s. 46-47.

intelektualnych, fizycznych i psychologicznych. Transhumanizm przeczy więc istotowo pojętemu człowieczeństwu. Koncentruje się natomiast na podgatunkowych formach, jakie człowiek może przyjąć w wyniku postępu technologicznego. Ruch ten jest więc swoistym ukonkretnieniem szerszych zainteresowań posthumanizmu, akceptującego technicyzację ciała do momentu, w którym możliwa do zachowania pozostaje istota człowieka²³². Transhumanizm tymczasem śni o ludzkim zapanowaniu nad ewolucją i w swym marzeniu okazuje się, w odróżnieniu od posthumanizmu, bardzo antropocentryczny.

Kim Toffoletti w książce *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body* spogląda na Barbie jako prototyp ciała posthumanistycznego. Badaczka stwierdza, że ciągle analizowanie lalki jako symbolu opresji kobiet w czasach kapitalizmu i patriarchy przestaje być efektywne. Na wzór poststrukturalistycznych feministek Toffoletti skupia się na tym, jak reprezentacje rzeczywistości w typie Barbie wpływają na ludzi i ich percepcję. Badaczka idzie więc tropem Barbie, szukając subwersywności w kulturze popularnej. Lalka okazuje się składnikiem prac wielu artystów krytykujących za jej pomocą stereotypy kulturowe, elementem procesu kształtowania tożsamości osób ze środowiska LGBT+, figurą korespondującą z queerowymi formami ekspresji.

Wychodząc z założenia, że nowe formy kultury wizualnej zmieniły sposób patrzenia na obrazy i rozumienie cielesności, Toffoletti wskazuje na Barbie jako przykład alternatywnego, transformatywnego sposobu pojmowania ciała. Interpretację tę uzupełnia analiza plastiku jako materii demokratycznej, łatwo dostępnej, będącej metaforą wolności. Akcentując rolę plastiku w ciele człowieka – przede wszystkim w protetyce – badaczka krytykuje przekonanie o autonomii „naturalnego” ciała człowieka. Jest to próba nadwyrężenia przekonania o jedności przedmiotów i stworzenia bardziej płynnej koncepcji istoty ludzkiej – tu człowiek formuje plastik, a plastik człowieka. Zwrócenie uwagi na tworzywo, z którego zrobione są zabawki, podważa powszechne opinie o lalce jako figurze sztucznej i pasywnej. Kim Toffoletti analizuje jednak lalkę dialektycznie, zaznaczając, że Mattel daje Barbie możliwość przemiany, niezwiązanej jednak z kwestiami kinetycznymi. Metamorfozy lalki odbywają się dzięki wymienności jej ubrań, otaczających ją przedmiotów oraz zawodów, których kostiumy zakłada²³³. Barbie może odgrywać wiele ról, nie posiada przy tym koherentnej tożsamości. W

²³² Piotr Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, <http://www.postmedia.umcs.lublin.pl/celinski/category/kondycja-postmedialna-krajobrazy-zmiany/pole-antropologi/posthumanizm-itranshumanizm> [dostęp: 13.06.2017].

²³³ Ustalenia te sprawiają, że zabawki przeznaczone głównie dla chłopców – Transformersy, których istotą jest zmienność, oraz zatrzymani w pozach sugerujących ruch Action Many – nie są już figurami całkowicie opozycyjnymi do statycznej – przynajmniej w refleksji Toffoletti – zabawki dla dziewczynek.

sposób oczywisty przemiany te okazują się jednak skończone wobec ograniczonej elastyczności jej ciała.

Lalka firmy Mattel jako prototyp ciała posthumanistycznego jest wyzwaniem postawionym człowiekowi i jego oglądowi własnej cielesności wobec reszty rzeczywistości. Jest także obietnicą, że kiedyś tak jak i ona – dzięki prostetyce i protezom – człowiek będzie w stanie osiągnąć jej długowieczność, a być może i nieśmiertelność. Skoro protezę można zastąpić niemal wszystkie części organizmu, z wyjątkiem mózgu i ośrodkowego układu nerwowego, należy oczekiwać, że któregoś dnia i bardziej zaawansowane metamorfozy staną się możliwe.

Autorka *Cyborgs and Barbie Dolls* zaznacza również, że nierzeczywiste, wyolbrzymione, hiperkobiece wymiary ciała Barbie wskazują na ograniczenia związane z męskocentrycznością i stają się dla jej uprzywilejowanego statusu zagrożeniem. Właśnie dzięki temu zabawka może służyć wypracowaniu strategii swoistego włamywania się do kodów fallogocentrycznych, które wciąż kształtują obowiązujące ideały kobiecości²³⁴.

Jeśli ciało człowieka, między innymi poprzez obecne w nim protezy czy implanty, przestało być opisywane w kontraście do plastikowych wytworów, to także te wytwory, jak w przypadku lalek, bazujące na kształtach człowieka, nie muszą być traktowane wyłącznie jako opozycyjne. W praktyce zaświadczałoby o tym istnienie wciąż powiększającej się ilości „żywych Barbie” i „żywych Kenów”²³⁵. Osoby te chcąc upodobnić się do lalek, przechodzą serie operacji plastycznych – od delikatnych wypełnień twarzy botoksem, kwasem hialuronowym czy kolagenem aż po usuwanie żeber. W kontekście powyższych ustaleń intrygująco wypadają wyznania niektórych „żywych Barbie”, które twierdzą, że są „w pełni naturalne”²³⁶. Co istotne, społeczeństwo w większości traktuje żywe Barbie jako przypadki

²³⁴ K. Toffoletti, *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, London 2007, s. 57-80.

²³⁵ Za najsłynniejszą polską żywą Barbie uchodzi Julia Dybowska, która swoją popularność zawdzięcza przede wszystkim zdjęciom umieszczonym na portalach społecznościowych. Obok niej dość popularną jest także youtuberka Weronika Heck, znana także jako Mamiko, czy gwiazda Instagrama – Anella.

²³⁶ Lukyanova stwierdza: „Nie jestem przeciwniczką operacji plastycznych, ale sama ich na razie nie potrzebuję [...] Nie zmieniłam się od 14 roku życia, z wyjątkiem włosów może. Mój wygląd to kwestia mojego życia wewnętrznego [...] Nie wydaje mi się, żebym przypominała plastikową Barbie. Myślę, że wyglądam po prostu jak dziewczyna z klasą. To też zasługa diety i ćwiczeń. Jem głównie surową rybę, świeże owoce i warzywa”. Zob. „Żywa Barbie” Valeria Lukyanova: „Mój wygląd to efekt mojego życia wewnętrznego”; http://www.pudelek.pl/arttykul/94683/zywa_barbie_valeria_lukyanova_moj_wyglad_to_efekt_mojego_zycia_wewnetrznego. Poza tym: Rosyjska „żywa Barbie” twierdzi, że jest W PEŁNI NATURALNA!, http://www.pudelek.pl/arttykul/108076/rosyjska_zywa_barbie_twierdzi_ze_jest_w_pelni_naturalna_zdjecia/ [dostęp do artykułów: 15.06.2017].

skrajne, propagujące nienaturalne formy cielesności, godne krytyki i wyśmiania, co zyskuje najpełniejszy wyraz w uwłaczających im komentarzach na forach internetowych²³⁷.

Analizowane przeze mnie w tym rozdziale utwory wydają mi się pośrednimi odpowiedziami na zagadnienia posthumanizmu i transhumanizmu. Lalka Barbie realizująca powszechne pragnienie doskonałości staje się prototypem ciała transhumanistycznego i w takiej postaci idealnym wzorcem dla mas. Właśnie przeciwko takiej koncepcji – lalki jako wzorca dla realizacji pragnienia wiecznotrwałości – opowiadają się twórcy. Dla zobrazowania moich hipotez, przeanalizuję: lalkę powiększoną, boską i urodzoną przez kobietę.

Cielesność i cielistość. *Lebensborn* Mamzety

Monika Zielińska, znana również jako Mamzeta, w swej twórczości zajmowała się przede wszystkim zagadnieniami feministycznymi i związaną z nimi tabuizacją kobiecej cielesności. W 1999 roku po raz pierwszy, w ramach wystawy zbiorowej *Parteitag* (pol. Dzień Partii), dotyczącej ideologii totalitarnej, zaprezentowała instalację *Lebensborn*. W latach późniejszych praca Zielińskiej pojawiała się również na innych wystawach zbiorowych, pośród których warto w interesującym mnie kontekście wspomnieć chociażby poznańskie *Maskarady* (2001). Na wystawie tej zaprezentowano prace dziesięciu autorek (m.in. Anny Baumgart, Katarzyny Kozyry i Joanny Rajkowskiej), skupiających się na „problemie stereotypów kobiecości” i na „sposobach, w jaki odnoszą się do nich artystki”²³⁸. Podobnie brzmieć mógłby wstępny opis twórczości Zielińskiej, a zwłaszcza zasygnalizowanego dzieła.

Oryginalna *Lebensborn* to powołana w 1935 roku przez Heinricha Himmlera instytucja niemiecka, obierająca sobie za cel „odnowienie” krwi niemieckiej i hodowlę nordyckiej rasy nadludzi. Wizje te próbowano wcielać w życie przez blisko dekadę poprzez skrupulatną selekcję kobiet i mężczyzn. Jednymi z głównych i oficjalnych celów instytucji była opieka nad rasowo wartościowymi i nieobciążonymi genetycznie, wedle selekcjonujących, kobietami, które po zapłodnieniu przez równie wartościowego reproduktora miały spłodzić idealnie

²³⁷ Dla wstępnego zobrazowania kilka adresów do artykułów, pod którymi można zapoznać się z tego typu komentarzami: <http://www.papilot.pl/ludzie/zywa-lalka-z-polski-ja-jestem-real-barbie-poznajcie-anelles,39146,1>; <http://www.papilot.pl/meskim-okiem/anella-polska-zywa-lalka-barbie,39225,1>; http://www.pudelek.pl/artykul/96586/tak_wyglada_polska_zywa_barbie_ladna_zdjecia_s/foto_1#s1; http://www.pudelek.pl/artykul/113138/kolejna_zywa_barbie_walczy_o_popularnosc_w_internecie_zrobi_karier_e_zdjecia_s/foto_1#s1 [dostęp do artykułów: 6.07.2017].

²³⁸ Agata Jakubowska, tekst kuratorski wystawy *Maskarady*, http://wystawykobiet.amu.edu.pl/upload/2001-maskarady--tekst-kuratorski_223.jpg [dostęp: 13.06.2017].

aryjskie dziecko. Nawiązanie przez Zielińską do tego programu jest gestem mocnym, odważnym, problematycznym, gdyż swoistemu zrównaniu zostają poddane nazistowska eugenika i opresyjność współczesnych wzorców kultury.

Praca Mamzety to znacznie powiększona kopia lalki Barbie mierząca około 190 cm, a więc o kilkanaście centymetrów przewyższająca przeciętny wzrost człowieka. Posągowa postać w powiększonej skali odwzorowuje oryginalne proporcje standardowej lalki. Jest wykonana z żywicy epoksydowej, przez co nie posiada idealnie gładkiej powierzchni, zauważalne są za to na niej ślady modelowania. Co istotne jednak, lalka pozbawiona jest włosów oraz wszelkich dodatków, które, w klasycznych dla zabawki Mattel przedstawieniach, są dla niej kluczowe. Na wysokości łona został wmontowany monitor, na którym dziewczynka wykonuje silikonowy odlew Barbie²³⁹:



33. *Lebensborn*, Monika Zielińska

Film rozpoczynają ujęcia przedstawiające dziewczynkę, przebywającą w pomieszczeniu przypominającym laboratorium. Ściany pokoju są białe, zaś stół, przy którym bawi się, czy raczej pracuje dziecko jest szklany. Na pierwszym z kadrów widać szklane butelki, metalowe pojemniki i narzędzia, gumowe, białe rękawiczki. Następnie widzimy zbliżenie rąk dziewczynki, która czesze blond włosy lalki Barbie, po czym zakłada rękawiczki i owe włosy obcina. Czynność ta została pokazana bardzo dokładnie, widz może przez pewien czas obserwować „twarz” lalki. Obcięte włosy zostają usunięte ze stołu, po czym rozpoczyna się „eksperyment”. Dziecko za pomocą strzykawki nabiera płyn ze szklanej butelki po czym wprowadza go do naczynia z białą substancją, następnie starannie miesza miksturę metalowym narzędziem, po czym przelewa ją do formy. Barbie zostaje zanurzona w substancji. Późniejsze kadry ukazują dziewczynkę rozcinającą już zastygniętą materię, z której wnętrza wydobyta zostaje lalka. Potem dziecko zaczyna przygotowywać kolejne tworzywo, tym razem do cieczy w pojemniku dodany zostaje popielaty proszek, oraz lakier do paznokci o „cielistej” barwie. Ponownie pokazany jest proces mieszania, łączenia składników. Następnie dziewczynka przekłada substancję do uprzednio wybranej formy. W tym miejscu ciągłość filmu zostaje zaburzona. Kolejne kadry pokazują już gotowy odlew wydobywany z wnętrza białej formy. Końcowy fragment wideo obrazuje zabawę dziewczynki dwiema lalkami. Widzimy inną niż na początku Barbie, pozbawioną ubrania, ale nie włosów, oraz odlew Barbie o znacznie ciemniejszym niż oryginał kolorze²⁴⁰.

Zapis filmowy prezentuje więc precyzyjny proces wytwarzania Barbie przez małą dziewczynkę. Wystylizowana na specjalistkę w swojej dziedzinie w zainscenizowanych warunkach laboratoryjnych bohaterka próbuje stworzyć idealną kopię lalki, ale nawet przy tak

²³⁹ Część szczegółowych informacji o instalacji zaczerpnięta z: Agata Goljat, *Barbie w polskiej sztuce krytycznej lat 90. XX wieku*, Poznań 2013, s. 56-70 [niepublikowana praca magisterska].

²⁴⁰ Ibid., s. 61.

dokładnym przygotowaniu pożądany efekt okazuje się niemożliwy do osiągnięcia. Jej usilne próby, aby kopia była jak najwierniejsza wobec oryginału, nie zostają zrealizowane z powodu użycia silikonu. Problematyczna okazuje się również niewystarczająca intensywność barwy lakieru do paznokci, zbyt ciemna w porównaniu z „cielistym” kolorem oryginału. Praktyka ta, nawiązująca ironicznie do eugenicznych starań stworzenia zdrowej rasy o idealnych kolorach skóry, oczu i włosów, w zaprezentowanym ujęciu jest w istocie zabawą polegającą na kopiowaniu najważniejszych mechanizmów współczesnej kultury. Dopiero niezadowolający wynik starań może uruchomić namysł nad opresyjnym i nieosiągalnym charakterem modeli.

Zasugerowanie przez Mamzetę powinowactwa między eugeniką a normami współczesnego konsumpcjonizmu okazują się przy tym o tyle zasadne, że już pierwszy model lalki Barbie z 1959 roku zawierał informację: „Twoja lalka Barbie wykonana została z mocnego tworzywa winylowego w odcieniu cielistym” (BJIK; 78). Z kolei niemożność wykonania idealnej kopii lalki przez dziewczynkę w pracy Zielińskiej koresponduje z faktycznymi efektami oryginalnego Lebensborn. Wiele spośród narodzonych w ramach programu dzieci okazywało się podobne do tych, które pojawiły się na świecie w normalnych warunkach – zdarzało im się chorować, a kolor ich oczu i włosów wielokrotnie odbiegał od oczekiwanych niebieskiego i blond²⁴¹.

Powiększona wersja lalki Barbie wydaje się rezultatem podobnej próby, podjętym jednak przez samą artystkę. O ile dziewczynka na zapisie filmowym przygotowywała kolejną lalkę do zabawy, próbując jak najwierniej odtworzyć wygląd zabawki już posiadanej, o tyle sama Zielińska stara się skopiować wygląd Barbie, konfrontując ją z ludzkimi rozmiarami. Dorosła lalka pozbawiona jest jednak wszelkich definiujących ją ubrań, dodatków czy gadżetów. Także jej włosy zostały zgolone. Lalka przymocowana do podstawy trzyma się prosto, stając się jednocześnie posągami własnej „wielkości” i karykaturą, która ową „wielkość” podważa i z której ostentacyjnie kpi.

Żywica epoksydowa, z której została wykonana lalka Zielińskiej, jest twardsza i mniej elastyczna niż plastik. Zagadnienie to jest o tyle istotne, że dotyczy także znaczenia materii, z jakiej została wykonana Barbie. Miriam Formanek-Brunell twierdzi, że przewaga twardych materiałów w projektach dziewiętnastowiecznych lalek a także skupienie się na odwzorowywaniu mechaniki działania ciała, nie zaś na wrażeniu, jakie zabawka sprawia w

²⁴¹ Więcej na ten temat między innymi w książce: Dorothe Schmitz-Köster, Tristan Vankann, *Dzieci Hitlera. Losy urodzonych w Lebensborn*, przeł. A. Walczy, Warszawa 2014.

dotyku, wynikały przede wszystkim z charakteru gospodarki zdominowanej przez zafascynowanych technologią mężczyzn. Były one przeciwieństwem „miękkich” zabawek – szmacianek i pończoszanek produkowanych w dużej mierze przez kobiety²⁴². Może to mieć także znaczenie w przypadku „twardej” (choć elastycznej), odwzorowującej mechanikę działania ciała ludzkiego, Barbie. Zarówno Bild Lilli – niemiecki pierwowzór Barbie – jak i stanowiąca jej podstawę „twarda” materia mogą bezpośrednio odsyłać do wpływu kultury patriarchalnej, o której i tak często wspomina się w kontekście wizualności zabawki. Co prawda więc prezentowaną przez Barbie hiperkobiecość można uznać (jak pisze Kim Toffoletti) za emancypacyjną w kontekście panującej męskocentryczności, to jednak sumienne wypełnianie wytycznych przez kobiety jest niemożliwe, wykluczające i kompleksorodne. Prezentowane przez lalkę wzorce okazują się zaprzeczeniem „demokratyczności plastiku” – uruchamiają niepokojące związki z „aryjskością” czy urządzeniami dyscyplinującymi współczesnych konsumentów.

Dzięki maksymalnemu przybliżeniu lalki do wizerunku człowieka Mamzeta wskazuje, z jak odległych od rzeczywistości elementów i wzorców złożona jest Barbie. Jej klasyczne przedstawienie wydaje się bezpieczne, gdyż jest pomniejszone. Carol Ockman w swej analizie stwierdza, że Barbie prezentuje ideał bez nagości²⁴³. Zielińska zaznacza, że lalka pozbawiona tego, co zakrywa jej nagość, przestaje być ideałem. Jej wersja lalki jest powiększonym prototypem wszystkich Barbie. Poprzez powiększenie lalka staje się wizualizacją niepokojącego marzenia człowieka o własnej transhumanistycznej wersji. Zmiana proporcji wydobywa z lalki te elementy, które traktowane jako wzór w skali mikro, w innym przedstawieniu stają się monstrialne.

Choć w ostatnich latach firma Mattel nieco odeszła od faworyzacji klasycznej – zgrabnej, hiperkobiecej, białoskórej, blondwłosej i niebieskookiej – wersji Barbie, to jednak wersja ta wciąż pozostaje głównym wzorem tego uniwersum. Wskazane przeze mnie „idealne” wytyczne niepokojąco wiążą się także z zasygnalizowaną przez Mamzetę aryjskością lalki. Wzorce te, tak powszechne i oczywiste, że aż przezroczyste, okazują się tym bardziej przerażające, im bardziej nieuświadomiona przez większość konsumentów jest niemożliwość ich wypełnienia. Dążenie do wizualnej doskonałości przybliża konsumentki do pragnień

²⁴² Sienne Ngai, *Cuteness czyli rozczulająca słodycz*, przeł. A. Warso, w: „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 19 2017, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/552/1068> [dostęp: 5.09.2018].

²⁴³ C. Ockman, *Barbie Meets Bouguereau: Constructing an Ideal Body for the Late Twentieth Century*, w: *The Barbie Chronicles: A Living Doll Turns Forty*, red. Yona Zeldis McDonough, Sydney and Auckland: Bantam 1999, p. 83, za: K. Toffoletti, *op. cit.*, s. 74.

transhumanistycznych. Wraz z zakupem lalki otrzymują one fantazmat szansy przekroczenia granicy pomiędzy tym, co żywe i tym, co nieożywione. *Lebensborn* udowadnia, że w rzeczywistości przekroczenie daje coś potwornego. Zielińska zdaje się akcentować w swej pracy jednocześnie śmieszność tych przedstawień i tkwiący w nich paradoks – ich niepokojącą sprawczość realizującą się właśnie poprzez ostentacyjną niemożliwość.

Boskie światło. MBCZJB Piotra Naliwajki

Wśród wielu, szczególnie zachodnich, społeczeństw popularność Barbie była wynikiem swoistego gestu sublimacji ze strony odbiorców. Zabawka firmy Mattel stała się jednym z najistotniejszych zastępników symboli religijnych²⁴⁴. Co ciekawe, sama niejako zrosła się z nimi, przeistaczając się między innymi w Matkę Boską w pracach argentyńskich artystów – Pool Paolini i Marianeli Perelli²⁴⁵. Zarazem – już po kilku latach istnienia – Barbie okazała się optymalnym połączeniem obiektu kultu i rozrywki, o czym w swojej książce *Sekretne życie lalek* pisała Victoria Nelson:

Reprezentacje symulaków od wieków podążały ubitymi traktatami kultury wysokiej oraz rozdeptanymi ścieżkami kultury niskiej – przyjmując w swej najczystszej postaci formę kultu, a w postaci najbardziej pośledniej formę sztuki rozrywkowej – ale osobliwością kultury zachodniej na przestrzeni ostatnich trzech stuleci było to, że te dwie drogi połączyły się w jeden ukryty trakt, który znajduje się poniżej poziomu morza. Kiedy podobizny człowieka przestano darzyć czcią, przekształciły się w idee, nie idole, które miały swój udział w pozamysłowym królestwie „wyobraźni”, a nie w ponadmysłowym królestwie „świętości”²⁴⁶.

Powyższy fragment rozważań Nelson wynika z prześledzenia przez badaczkę motywów lalki, marionety oraz mumii na przestrzeni wieków, przede wszystkim w wierzeniach i w twórczości artystycznej. Nelson opisuje przy tym odwrócenie ról odgrywanych przez sztukę i religię. Według niej w dzisiejszych czasach religii coraz częściej poszukuje się w sztuce i rozrywce. Badaczka przedstawia wynaturzone postaci, w jakich pierwiastek duchowy odradza się w XX wieku, poświadczając swoje rozważania przykładami z literatury i kinematografii. O ile pojawiające się w tych utworach cyborgi, będące przede wszystkim fikcyjnymi bohaterami analizowanych opowieści, mogą się wydawać odległymi przykładami w kontekście rozważań

²⁴⁴ Zauważyła to już Mary F. Rogers: „W społeczeństwach świeckich, takich jak amerykańskie, nowozelandzkie, australijskie czy zachodnioeuropejskie, ikony kultury podobne do Barbie wypełniają pustkę, którą niegdyś wypełniły symbole religijne jak krzyż czy figury świętych” (BJIK; 18-19).

²⁴⁵ Na wystawę złożyły się 33 modele Barbie i Kena, które przebrano za bóstwa, świętych i proroków z różnych światowych religii. Więcej: Joseph Laycock; *What's wrong with the Virgin Mary depicted as a Barbie Doll?*, w: Religion Dispatches.org, <http://religiondispatches.org/whats-wrong-with-the-virgin-mary-depicted-as-a-barbie-doll> [dostęp: 1.05.2015].

²⁴⁶ Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 68.

nad realną historycznością Barbie, o tyle sposoby ekspansji obu wymienionych pozaludzkich podmiotów są pokrewne.

W dalszej części swej pracy Nelson zauważa, że „boska lalka” (przedmiot przedstawiany między innymi przez Heinricha von Kleista, E.T.A. Hoffmanna, Giacomo Leopardiego, Rainera Marię Rilkego i Brunona Schulza) istnieje konsekwentnie i pewnie w kulturze popularnej. Po powołaniu do życia dzięki wysiłkom człowieka obdarzającego ją duszą, powraca jako poszukujący człowieczeństwa, a zarazem nieśmiertelności, „robot-android-klon-cyborg”²⁴⁷. Barbie również jest spragniona człowieczeństwa, które rozumie i przedstawia jako wspólne dla niej i dla konsumentów. Idea-idol namawia do scalenia się we wspólnej estetyce, która jest tym bardziej osiągalna, im doskonalsze są kolejne wynalazki medycyny estetycznej i chirurgii plastycznej. Anektując i tę estetykę, idzie jednak jeszcze dalej, by „niemożliwe” gatunki stały się tak samo „Barbie” jak człowiek²⁴⁸.

Plastikowe ciało lalki Barbie – składające się niemal wyłącznie z tworzywa polimerowego – wydaje się najciekawsze, gdy jest prezentowane jako własne zaprzeczenie – ciało święte, natchnione, wymykające się przyziemnym przedstawieniom. Jest też ciałem wpisującym Barbie w osobne konteksty – zwielokrotniającym jej niemożliwość, ale zarazem rezygnującym z repertuaru przedstawień mimetyzujących ludzką codzienność. Tego typu ujęcie ciała lalki rodzi pytanie o jej duchowość i podsuwa konsternującą odpowiedź – duchowość Barbie nie istnieje, a jeśli już, to jest ona konsekwentnie i skutecznie anektowana przez ironicznie porównanie wyzwolonej i bezdzietnej lalki z jej przeciwieństwem – Matką Boską. Zestawienie to odgrywa szczególną rolę w Polsce, kraju z silnie oddziałującymi wzorcami i normami wiary katolickiej, w którym w postkomunistycznej rzeczywistości wprowadzono reguły polityki neoliberalnej. Kościół katolicki i liczni konserwatyści krytykują konsumeryzm z pozycji moralnych autorytetów, co stanowi sporą część debaty społeczno-politycznej pierwszej potransformacyjnej dekady w Polsce. Promowany w dyskursie katolickim model egzystencjalny Marii – matki-dziewicy – spotyka się tu z ambiwalentnie przyjmowaną alegorią czasów kapitalistycznych – lalką Barbie.

²⁴⁷ *Ibid.*, s. 69.

²⁴⁸ Jak dalej zauważa Nelson: „Kiedy pozbawiono znaczenia ludzkiego właściciela lalki, filmowe opowieści stopniowo zaczęły zajmować się dosłownie pojmowanym scaleniem pierwiastka ludzkiego i nieludzkiego *we wnętrzu samodzielnego sobowtóra człowieka*, co doprowadziło do powstania nowej fantastycznej istoty, która przestała być bohaterem drugoplanowym, a stała się postacią pierwszoplanową; podmiotem, a nie przedmiotem”. *Ibid.*, s. 294-295.

Do spotkania tego dochodzi w bogatej, surrealistycznej, symbolicznej twórczości malarskiej Piotra Naliwajki. Za jego najgłośniejsze dzieło uchodzi *MBCZJB* (skrót od: Matka Boska Częstochowska Jako Barbie) z 1996 roku. Lalka o wizerunku Hodegetrii²⁴⁹ sprawia takie wrażenie, jakby pozowała do obrazu artysty, który nie zważa na brak bezpośrednich podobieństw do Matki Boskiej, więc upodabnia pozostałe elementy (dzieciątka Jezus, jego ubiór, aureole postaci) do schematów ikonograficznych klasycznych przedstawień sakralnych. Dokładne oddanie przez Naliwajkę układu refleksów świetlnych podporządkowuje sposób przedstawienia postaci



34. *MBCZJB*, Piotr Naliwajko

klasycznym obrazom²⁵⁰. Przedstawienie Barbie przy pomocy światła klasycznych mistrzów przysparza jej jednak niepokojącej aury – uśmiech lalki wydaje się tu bardziej złowrogi niż afirmatywny. Istotne w obrazie lalki okazuje się również to, że nie jest ona widoczna w zbliżeniu, tylko w planie pełnym. Dzięki temu artysta zaznacza, jaką rolę odgrywa jej ubiór – wyeksponowany na tyle, że wydaje się w dziele najważniejszy. Kobieta ubrana jest w długą wrzosową, atłasową suknię, wykończoną złotymi zdobieniami. Podobnie dzieje się z resztą z jej włosami, które w przedstawionej kompozycji przypominają aureolę.

Barbie jako jedna z ikon zapełnia pustkę po symbolach religijnych w sposób bezpośredni – jako wzór do naśladowania dla wielu – i pośredni, będąc przykładem absolutnej realizacji mitu urody. Jak zauważa Naomi Wolf, „«Mit urody» po prostu przejął funkcję «religii» gospodarstwa domowego, o której pisała [Betty] Friedan»²⁵¹. Jeśli więc to, co religijne dla kobiet jeszcze w pierwszej połowie ubiegłego wieku przejawiało się przede wszystkim w obowiązkach i roli społecznej ograniczającej się do czterech ścian domów, to w dekadach późniejszych zostało zaanektowane przez pozorne wyzwolenie i związany z nim mit urody.

²⁴⁹ Hodegetria - najbardziej rozpowszechniony i najstarszy typ ikonograficzny przedstawienia Matki Boskiej z Jezusem na jej lewej ręce. Prawą ręką Maryja wskazuje na błogosławiącego światu Jezusa.

²⁵⁰ Jak twierdzi sam artysta, jego dzieło jest także dialogiem z obrazem Diego Velasqueza *Infantka Małgorzata*. Więcej w: Andrzej Matynia, *Moje zabawki*, w: „Art&Business” nr 9 (146) 2002. Zob. także: Nina Kinitz, *Piotr Naliwajko – kontrowersyjny twórca obrazoburczych obrazów, które obnażają brzydotę współczesnego świata*, <http://polskiemuzy.pl/piotr-naliwajko-kontrowersyjny-tworca-obrazoburczych-obrazow-ktore-obnazaja-brzydote-wspolczesnego-swiatea-> [dostęp: 5.06.2017].

²⁵¹ N. Wolf, *op. cit.*, s. 96.

Barbie, identyfikowana przede wszystkim ze względu na wygląd i ciągłe dbanie o własną atrakcyjność, spełnia warunki tego mitu ponad miarę. Pod tym względem jest więc współczesną świętą.

Interpretacja Matki Boskiej jako Barbie wynika z przeświadczenia Naliwajki, że kanon urody dla przedstawień maryjnych jest historyczny. Bezpośrednią inspiracją dla projektu była wypowiedź córki artysty, która za najpiękniejszą kobietę uznała Barbie Teresę²⁵². Wyszedł on więc z prostego i niezbyt wiernego wobec teologii chrześcijańskiej założenia, że to, co powszechnie uznane za piękne, staje się, już z perspektywy społecznej, święte. Jednocześnie Naliwajko zwrócił swoim projektem uwagę na zespolenie przedstawień maryjnych z dewocyjnym kiczem, przesłaniającym ich klasyczne wersje, co często w samych praktykach religijnych zyskuje bezpośredni wyraz w prezentacji świętych wizerunków jako lalek:

Ubierane w bogate stroje piękne lalki do dzisiaj stanowią nieodłączny element dewocyjnego chrześcijaństwa w Hiszpanii, we Włoszech, a nawet w Polsce, gdzie w okresie Świąt Bożego Narodzenia laleczka Dzieciątka Jezus najpierw schodzi po czterech stopniach wystawianych w kościele przy głównym ołtarzu, informując wiernych o upływie kolejnych adwentowych tygodni, a następnie kołysze się w Żłobku Bożonarodzeniowej szopki²⁵³.

Utwory zespalaające wizerunki maryjne z problematyką wzorców kobiet pojawiają się w ostatnich trzech dekadach dość często (wystarczy wymienić projekty Andrzeja Szarka, Marty Frej, Zofii Kulik czy Katarzyny Górnej). Pojawia się ona także u designerów, projektantów i stylistów, czy w twórczości internetowej. W licznych sesjach fotograficznych wcielają się w nie modelki, piosenkarki, aktorki filmowe (również te z branży porno). Matka Boska staje się elementem ubioru i stylu, punktem odniesienia i stylizacją, ironicznie – a czasami na poważnie – utowarowioną częścią mitu urody. Jak zauważa Monika Głosowicz:

Kanon współczesnych reprezentacji maryjnych uległ przeobrażeniu. Z mariażu *sacrum* i technologii, sztuki klasycznej i popularnej, metafizyki i fizjologii, świata wirtualnego i parlamentarnego, wyłaniają się dwa oblicza owych reprezentacji: tradycjonalistyczna odsłona w nienaruszonej ikonicznej postaci, traktowana pretekstowo jako narzędzie legitymizacji postulatów politycznych i nośników ideologii narodowej albo też estetyzowana wedle współczesnych ideałów sprzedażowych oraz wersja subwersywna, w ramach której dekonstrukcji ulegają właściwie wszystkie idealizujące składniki pierwowzoru: uświęcone macierzyństwo, uniwersalne piękno kobiecego ciała, płęć biologiczna jako determinanta płci kulturowej oraz orientacji seksualnej, kult ofiarniczy i wynikająca stąd opresja. Zdaje się więc, że owe rekonstrukcje maryjne stanowią zarówno przyczynę, jak i efekt społecznych redefinicji kobiecości²⁵⁴.

²⁵² A. Matynia, *op. cit.*

²⁵³ I. Kozina, *O potrzebie historii sztuki. Zastosowanie ikonologii w badaniach nad wybranymi przykładami sztuki współczesnej*, <http://www.rekomendacje.net/baza/?p=67> [dostęp: 22.06.2017]. Jak zauważa Victoria Nelson, angielscy księża używali teatralnych lalek do odgrywania Męki Pańskiej w czasach poprzedzających reformację. Zob. V. Nelson, *op. cit.*, s. 56.

²⁵⁴ Ibid., s. 13.

W artystycznych zestawieniach Matki Boskiej z lalką Barbie dominuje przede wszystkim wersja subwersywna. Wydaje się, że już sam gest nałożenia na siebie tak skrajnych ikon niejako sam w sobie jest aktem subwersji, nawet jeśli nie uznaje się go już dziś za skandaliczny²⁵⁵. Próba dialektycznego włączenia lalki Barbie w narodowo-martyrologiczny ciąg przedstawień może wiązać się z reakcją na służebny i gotowy do wykonywania męskich poleceń wizerunek kobiet, w dużej mierze uzależniony od znaczenia tradycji katolickiej w Polsce. Kobiety zinterioryzowały obraz maryjny, widząc w nim wzór do naśladowania²⁵⁶. Poprzez lalkę Barbie jako groteskową eksterioryzację kobiecości anektuje się ten obraz i stawia zarazem pytanie, czy

²⁵⁵ Konstatacja ta jest oczywiście uwarunkowana środowiskowo. Nagłówek artykułu dziennika „Super Express”, komentującego projekt Poola Paoliniego i Marianeli Perelli, brzmiał: „ŚWIĘTOKRADZTWO! Matka Boska i Jezus jako LALKI BARBIE!”. Por. AKu, *ŚWIĘTOKRADZTWO! Matka Boska i Jezus jako LALKI BARBIE!*, http://www.se.pl/wiadomosci/ciekawostki/matka-boska-i-jezus-jako-lalki-barbie-profanacja-czy-dobry-pomysl-zdjecia_424466.html [dostęp: 5.06.2017].

²⁵⁶ W intrygujący sposób temat ten podjęła w powieści *Katoniela* (2007) Ewa Madeyska. Jej główna bohaterka, Aniela, przeklinając swoją wierzącą matkę, zwraca się w istocie przeciw stereotypowi kobiety będącej w kulturze polskiej wierną kopią Matki Boskiej – skromnej, cichej, a zarazem dopatrującej się w swym losie pewnego rodzaju posłannictwa i wyróżnienia (Agnieszka Mrozik, *Akuszerki transformacji*, Warszawa 2012, s. 202). Umieszczając główny konflikt na linii matka – córka, Madeyska poruszyła kwestię przekazywanego z pokolenia na pokolenie uzależnienia wielu polskich kobiet od norm dyskursu narodowo-martyrologicznego. W tym obrządku pojawia się również Barbie, towarzysząca Anieli w trakcie jej dorastania. Goła lalka zostaje uznana przez dziewczynkę za matkę chrzestną Kultury – długowłosej kukły, przywiezionej przez matkę Anieli z ZSRR. Lalka pochodzi z Peweksu i jest jedyną Barbie, jaką Aniela kiedykolwiek posiadała. Zabawka traci swoją wartość wówczas, gdy dziewczyna gubi jej czarne kozaczki i obcisłe spodnie, a „sztuczne jak perły różańca futerka” zostają przez nią wymienione na zgrzewkę balonowych gum donaldówek z historyjkami. To właśnie z Barbie dziewczyna porównuje się, gdy zmierza na swoją Pierwszą Komunię Świętą: „I tak nikt nie liczył się ze zdaniem Anieli. Na przykład w sprawie pelerynki. Aniela nie chciała pelerynki. Nie chciała gładkiego białego muślinu na plecach. Wyglądała w niej jak goła-nie-goła Barbie, której wreszcie ze starej chustki do nosa zrobiła pelerynkę, okrywającą ładny, chociaż plastikowy biust. Symetryczny. Aniela w przedpierwszokomunijskim poranek protestowała, że biustu nie ma, że w ogóle nie ma na sobie nic plastikowego, ani biustu, ani pleców, ani włosów, że pelerynki są dla lalek, dla gołych lalek, dla matek chrzestnych Kultur i innych takich. I że ona nie włoży. I won! Teraz szła z matką przez Wielką Kładkę. W pelerynce”. Aniela nie chce identyfikować się z lalką, tak samo jak problematyczne jest dla niej uczestnictwo w obrządku religii katolickiej. Mimo to, dziewczyna mimowolnie przenosi religijne rytuały i zwyczaje do własnych zabaw, urządzając między innymi pogrzeby swoim lalkom z papieru. Z kolei podczas mszy świętej, wpatrując się w przemawiającego niezrozumiałymi słowami księdza urzędującego „mu w myślach przestrzeń. Ustawia [...] fotele dla lalek tak, żeby wystarczyło jeszcze miejsca na niedużą kuchnię i szafkę z filiżankami. Znajduje [...] miejsce na łóżeczko, które kaznodzieja otrzymywał razem z pościelą w darze od Kultury i śpiącej z nią na zmianę Kulawej Róży”. Religia, tak jak zabawa, pełni istotną rolę w dorastaniu Anieli, w jej socjalizacji i obrazie świata, który ją otacza. Przede wszystkim jednak *Katoniela* jest relacją z próby zdefiniowania samej siebie jako Polki, córki, kobiety, przy jednoczesnym odrzuceniu modeli kobiecości proponowanych przez Barbie i dyskursu narodowo-martyrologicznego. Aniela dzięki swej kontestacji podejmuje także próby motywowania własnej matki do samopoznania i do buntu przeciw ojcu. Sama więc otrzymując w okresie socjalizacji dwie figury kobiecości, proponuje swojej głęboko wierzącej matce ich wyzwalające przeciwieństwo (E. Madeyska, *Katoniela*, Warszawa 2007, s. 22, 42, 47). Córka wpływa na matkę także w *Piaskowej górze* (2009) Joanny Bator. Bohaterka tej powieści, Jadzia, opisuje samą siebie jako osobę otwartą, która zmieniła się pod wpływem swego dziecka. Pomimo braku wykształcenia i mocno ograniczonych perspektyw w peerelowskim Wałbrzychu, w latach późniejszych „otworzyła się na inne opowieści, zaczęła być ciekawa innych smaków”. Do kobiety dociera to wówczas, gdy w dość specyficznych warunkach zauważa lalkę Barbie: „Gdy w Częstochowie widzi Matkę Boską z Barbie jako dzieciątkiem, uświadamia sobie, że jej siła płynie z relacji z córką”. To krótkie zdanie tłumaczy proces identyfikacji kobiety – Matką Boską jest ona sama, z kolei Barbie-Jezusem jej córka. Jedną z nich reprezentuje czasy minione, druga najnowsze. Dzieło, które jest w stanie unaocznnić więź pomiędzy kobietami, to coś na kształt figury matki Boskiej (prawdopodobnie do kupienia na bazarze lub do obejrzenia poza oficjalnymi przestrzeniami Częstochowy), która trzyma lalkę Barbie.

z połączenia dwóch opresyjnych przedstawień kobiecości może narodzić się wypowiedź emancypacyjna.

U Naliwajki Barbie funkcjonuje jako współczesna ikona, jednak jej pochodzenie odróżnia ją od Matki Boskiej. Lalka, będąc ikoną kultury popularnej, ma zarazem niechlubną, niemiecką przeszłość – wielokrotnie oskarżana była o seksualizację przedstawień kobiecych i wywierany tą drogą negatywny wpływ na dorastające dzieci. Matka Boska stoi w całkowitej opozycji do takiego wizerunku – pochodzi z literatury i religii, jest moralnie czysta, uchodzi za wzór kobiety i matki, w rodzimym kościele katolickim uznaje się ją za Królową Polski. Przedstawienie Barbie wcielającej się w Matkę Boską Częstochowską (jak sugeruje tytuł obrazu) wskazuje na swoiste następstwo ikon i zarazem wpisuje się w narrację świata Mattel, w którym Barbie może być, kim tylko zechce. Gest Naliwajki wydaje się więc subwersywny – choć, jak zauważa Irma Kozina, już „włoskie Odrodzenie przyzwyczaiło nas do nadawania Madonnom rysów twarzy weneckich kurtyzan i tokańskich kochanek artystów”²⁵⁷.

Twarz Matki Boskiej jako Barbie odsyła więc do różnic pomiędzy obiema ikonami. Jej szeroki uśmiech kontrastuje z klasycznymi przedstawianiami maryjnymi. Jednocześnie jej oblicze różni się również od popularnych ujęć amerykańskich lalek – w połowie pozostaje niedoświetlone, budząc tym samym niepokój. Takie ujęcie uświadamia, że wszystkie materiały promocyjne przedstawiające lalkę prezentują ją w pełnym oświetleniu, być może zakrywając rewers jej idealnych wcieleń. W zestawieniu z „niedoświetloną” Barbie, trzymany przez nią na ręce Jezus wydaje się pozostawać w niebezpieczeństwie. Czy przyszły zbawiciel wychowany przez taką matkę może wyjść na ludzi?

W twórczości Piotra Naliwajki Barbie pojawia się jeszcze trzykrotnie jako część nieukończonych serii obrazów z lalkami, będąc istotnym elementem rekonfiguracji klasycznych mitów i podań biblijnych. Staje się Dalilą na obrazie *Samson i Dalila* (1999) oraz Aglają, Eufrozyną i Taleją w *Trzech Gracjach* (2000). Trzy Barbie pojawiają się także na obrazie *Parys (Rubensowi)* (2011).

W pierwszym z wymienionych dzieł wykorzystanie Barbie jako Dalili sugeruje fałszywość uczuć postaci w stosunku do Samsona, którego niezgrabne ciało zostaje na obrazie wyeksponowane w opozycji do plastikowej formy lalki. W dwóch ostatnich dziełach Naliwajko nawiązuje do kobiecych przedstawień na obrazach Rafaela i Rubensa. Powiększając na nich

²⁵⁷ *Ibid.*

lalki Barbie do rozmiarów dorosłego człowieka, decyduje się na gest podobny do intencji Moniki Zielińskiej – zaprezentowania, jak to, co piękne po zmianie perspektywy może się okazać własnym przeciwieństwem. Lalki jako współczesne alegorie kobiecości dominują tu nad małymi dziećmi – uśmiechniętym chłopcem i zaleknioną dziewczynką, która zostaje przytłoczona przez potworne propozycje możliwych wcieleń kobiecości. Ironiczne podejście Naliwajki do lalek wybrzmiewa przede wszystkim w *Parysie (Rubensowi)*, w którym lalki zastępują mitologiczne Junonę, Minervę i Wenus, czekające na opinię Parysa odnośnie ich urody. Lalki na obrazie ubrane są w kuse sukienki, jedna z nich odsłania piersi, a ich głowy przykrywają nienaturalnie gęste pukle włosów. Ich wzajemne podobieństwo wydaje się wyczerpywać wzorce kobiecości, z jakimi obcować może mały, odpowiadający tytułowemu Parysowi, chłopiec.



35,36,37. Piotr Naliwajko: *Samson i Dalila*, *Trzy Gracje*, *Parys (Rubensowi)*

Lalka Barbie, wpisana w ciąg mitologicznych i biblijnych przedstawień, jest dla Naliwajki okazją do krytyki jej klasycznego wzorca i ograniczonego imaginarium, jakie proponuje wierzącym dorosłym i dojrzewającym dopiero dzieciom²⁵⁸. W tej perspektywie Barbie zagarnia nie tylko klasyczne przedstawienia i wzorce kobiecości, ale też okazuje się w nich sama niekompletna, gdyż traci to, co w klasycznej formie wydaje się jej istotą – poręczność i bezpieczną wersję (w istocie niebezpiecznych) wymiarów. Naliwajko odkrywa więc

²⁵⁸ Artysta, analizując pokrótce obecność Barbie w swych obrazach, stwierdza: „Dwa pozostałe obrazy z lalkami, *Samson i Dalila* oraz *Trzy Gracje*, wydają się bardziej uniwersalne. Pokazują, jak wykreowana przez media rzeczywistość fałszywie dominuje nad percepcją i pojęciami zwyczajnych ludzi – na przykład tego, co według nich jest piękne”. Za: Lena Khalaf, *An interview with the Artist*, "Fine Art", Summer 2000, s 2-15, za: http://piotrnaliwajko.pl/pobierz_plik.php?klucz=88abb4e2-4722-fd04-8919-42a821771f98 [dostęp: 22.06.2017]. Tłumaczenie własne.

niepokojące oblicze Barbie, twierdząc, że prezentowany przez nią idealny wygląd jest z jednej strony złudny, z drugiej – wszechogarniający i szkodliwy. Zestawienie monumentalnej, ikonicznej lalki z dziećmi unaocznia, jak w związku z takimi konfrontacjami prezentować się mogą ich własne, choć sugerowane kulturowo, preferencje. Jednocześnie uświadamia, jak bardzo amerykańska zabawka jest odległa od rzeczywistości. Pod tym względem do wizerunku Matki Boskiej jest jej bardzo blisko.

Nowy początek. *Grzech pierworodny* Alicji Żebrowskiej

Jesienią 1994 roku pojawiła się najśłynniejsza i najpełniejsza wersja instalacji Alicji Żebrowskiej *Grzech Pierworodny*. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej, na którą złożył się między innymi cykl czterech fotografii *Narodziny Barbie* oraz trzyminutowy zapis filmowy aktu poczęcia lalki. Oba najbardziej kojarzone komponenty *Grzechu Pierworodnego* nie stanowiły jednak całości projektu. Instalację aranżowano zazwyczaj w okrągłym bądź sześciokątnym pomieszczeniu, pośrodku którego zawieszano dwa foliowe „współśrodkowe cylindry” wypełnione zielonym światłem i syntetycznym zapachem jabłka. Cylindry miały pomagać widzom w imitacji przedzierania się przez błonę dziewiczą. Na ścianach pomieszczenia wieszano cztery fotografie składające się na cykl *Narodziny Barbie*, ustawiano również telewizor, na którym można było obejrzeć centralny element instalacji – zapis filmowy przedstawiający czynności autoerotyczne na pochwie i odbycie kobiety, leczenie borowiną oraz akt narodzin lalki²⁵⁹. Ścieżkę dźwiękową filmu transmitował głośnik umieszczony wewnątrz cylindrycznej konstrukcji. Na drewnianym stole lub też, jak podają inne źródła, na półkach pomiędzy każdą z czterech zawieszonych na ścianach fotografii, leżały zielone jabłka, do ogonków których przytwierdzono karteczki z cytatami z istotnych dla Żebrowskiej dzieł literackich. Do tego na ścianach, suficie i zewnętrznej stronie konstrukcji wyświetlano autorskie motta i sentencje artystki²⁶⁰. Do całości instalacji Żebrowska zaliczyła również trzy teksty: instrukcję, motto oraz suplement²⁶¹.

Instalacja okazała się więc gęstym od form przekazu i zawartych w nich znaczeń projektem, od którego z czasem oddzielono dwa główne, najbardziej kontrowersyjne, elementy

²⁵⁹ W pierwszej wersji instalacji, prezentowanej tylko raz w Galerii Zderzak w 1993 roku, film składał się wyłącznie ze sceny jedzenia jabłka i penetracji pochwy za pomocą najprawdopodobniej sztucznego penisu.

²⁶⁰ <http://culture.pl/pl/tworca/alicia-zebrowska> [dostęp: 5.05.2017]; A. Goljat, *op. cit.*, s. 25-33.

²⁶¹ Wszystkie teksty dostępne są w wersji anglojęzycznej pod adresem: http://www.onone.art.pl/gallery/12_original.html [dostęp: 6.05.2017]. Pod adresem można również zobaczyć nagranie, na którym zarejestrowano perspektywę widza oglądającego film z wnętrza cylindrów.

– cykl zdjęć oraz film. Wiązało się to nie tylko z ich dosadną treścią, ale i sposobem prezentacji *Grzechu Pierworodnego* przez niektóre galerie, w których niejednokrotnie rezygnowano z dodatkowych elementów instalacji na rzecz dwóch wymienionych. Żebrowska, ostentacyjnie zawężając dystans pomiędzy żywym człowiekiem i jego sztucznym wytworem, prowokując oglądających bezpośrednim przedstawieniem, wzbudziła oburzenie widzów i komentatorów – szczególnie, kiedy instalacja w wersji niepełnej pojawiła się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1995 roku jako część wystawy *Antyciała*. Dzień po wernisażu wystawy CSW zrzekło się nad nią patronatu. Wątpliwości co do estetyki i sposobu prezentacji tematu przedstawiają zresztą po dziś inni artyści i komentatorzy sztuki²⁶².



38,39,40,41. *Narodziny Barbie*, Alicja Żebrowska

²⁶² Warto zwrócić uwagę m.in. na obraz Alicja Żebrowska i *Narodziny lalki Barbie* grupy The Krasnals. Michał Ogiński na swoim videoblogu *I ty możesz zostać współczesnym artystą* sztydząco nawiązuje do projektu Żebrowskiej, inscenizując narodziny posążka Wenus z Milo (2012) – zob. <https://www.youtube.com/watch?v=4G-HOf0Nc54> [dostęp: 25.05.2017]. Z kolei trójmiejski twórca Lee van Dowski (Kordian Lewandowski) poświęcił Żebrowskiej fragment swojego utworu *arTrap*, będącego dosadnym, potęgującym wulgarność pierwowzorów, wyrazem jego irytacji na estetykę współczesnej sztuki: „Pokazuje się Żebrowską, amatorkę pornografii. W cipę wsadza szklane oko, myśli, że do Luwru trafi? Powołuje się na tematykę biblijną, ale gdyby nie tytuły tematyki nie ma wcale. Feministka, zamiast dzieci, plastik firmy Mattel rodzi. W cipę ciśnie Barbie, bo Transformers jej nie wchodzi. Czy w tej starej Suce chociaż Ken się, kurwa, zmieści? Tyle głębi w sztuce, ile wypychasz do niej treści”. Co istotne, osoby komentujące film wydawały się podzielać dosadną opinię Lee van Dowskiego. Zob. <http://kultura.trojmiasto.pl/Trojmiejski-artysta-wulgarnie-drwi-ze-sztuki-wspolczesnej-n62411.html> [dostęp: 25.05.2017].

Tytuł instalacji oraz wykorzystane w niej elementy odsyłają do biblijnej Księgi Rodzaju, w której pierwsza kobieta wraz z pierwszym mężczyzną zostają wygnani z Raju. Znajduje się tam opis kary, jaka miała spotkać Ewę za ugryzienie jabłka – przejaw jej wolnej woli: „Pomnożę po wielokroć cierpienie twych brzemienności. W boleściach będziesz rodziła dzieci, wszakże do męża będziesz lgnęła, a on będzie rządził tobą” (Rodz 3, 16). Karą za wolny gest kobiety okaże się konsekwentne i bezpośrednie wiązanie jej seksualności z prokreacją oraz uzależnienie od woli jej partnera. Żebrowska wydaje się wskazywać na pierwszy moment, w którym seksualność, a zarazem podmiotowość kobiety, powiązano z poczuciem wstydu i ścisłą zależnością od wolnego od tego obciążenia mężczyzny. Artystka wykorzystuje motywy biblijne przede wszystkim ironicznie – jak rozmieszczenie w instalacji jabłek i rozpylenie ich słodkiego zapachu – po to, by w tym kontekście silniej wybrzmiał zaskakujący swą estetyką zapis filmowy.

Projekt Żebrowskiej przedstawiający ciało jako miejsce poddawane ścisłej kontroli społeczno-politycznej, niejednokrotnie sytuowano w kontekście napięć związanych z wprowadzeniem w 1993 roku ustawy antyaborcyjnej²⁶³ oraz narastającej kontroli kościoła i państwa nad seksualnością obywaterek²⁶⁴. Tym samym *Grzech pierworodny* wpisuje się także w szerszy projekt polskiej sztuki krytycznej – artykulacji przez artystów niezadowolenia z pierwszych potransformacyjnych przemian społecznych, politycznych i ustrojowych. Pośród nich znalazło się wiele szeroko komentowanych odpowiedzi na raczkujące jeszcze wówczas w Polsce upolitycznienie seksualności obywateli²⁶⁵.

Żebrowska zdecydowała się na wypowiedź odnoszącą się niebezpośrednio i niewyłącznie do ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej, ale i do szerszego kontekstu roli kobiecego ciała w polskiej ikonografii jako symbolicznego ciała narodu. Regularnie wykorzystywane w ten sposób ciało kobiety-matki pełni funkcję symbolu aktualnej kondycji kraju. Męskie braterstwo idealizuje tym samym macierzyństwo i, jak zauważa Maria Janion,

²⁶³ Ustawa z 7 stycznia 1993 roku ograniczała dostęp do zabiegów przerywania ciąży, dopuszczając taką możliwość jedynie w wypadkach: zagrożenia życia lub zdrowia kobiety ciężarnej, dużego prawdopodobieństwa ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu bądź nieuleczalnej choroby oraz uzasadnionego podejrzenia zajścia w ciążę w wyniku czynu zabronionego. Więcej: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19930170078> [dostęp: 15.05.2017]

²⁶⁴ Zob. Paweł Leszkowicz, *Grzechy Alicji Żebrowskiej: Sztuka a aborcja*, w: „artmix (sztuka feminizm kultura wizualna)”, nr 1 2001.

²⁶⁵ „Stosunek do problemów moralnych związanych z przeżywaniem i manifestowaniem potrzeb seksualnych (jak choćby stosunek do pornografii czy do praw osób o orientacji homoseksualnej) jest dziś wskaźnikiem liberalizmu bądź konserwatyzmu, angażuje autorytety społeczne, religijne i naukowe, jest przedmiotem debaty społecznej i kampanii politycznych”. Za: Zbigniew Izdebski, *Seksualność Polaków na początku XXI wieku*, Kraków 2012, s. 31.

dyskurs narodowy jest przez to „jednoznacznie heteroseksualny i nastawiony na rozrodczość”. Niezbędna okazuje się tu właśnie kobieta-matka i jej ciało, gwarantujące narodowej wspólnoty jej heteroseksualność, wstrzemięźliwość i poprawność obyczajowo-polityczną. W ramach publicznej narracji mieszkańcom kraju ze względu na ich płeć wyznaczane są określone role, a patronką narodu staje się Matka Boska – najbardziej idealna z matek²⁶⁶.

Żebrowska w swoim projekcie skupia się jednak przede wszystkim na mechanizmach władzy – przekształcających intymne problemy w zagadnienia natury społecznej i politycznej. Akty te autorka poddaje denaturalizacji. Ciało bohaterki *Grzechu pierwotnego* jest więc nie tylko polskie, ale ogólnokulturowe, pochodzi ze „społeczeństw somatycznych”, to jest społeczeństw nowoczesnych, w których ciało funkcjonuje jako główne pole politycznych i społecznych konfliktów. W takich społeczeństwach porządek cielesny wyznaczany jest przez „zasady reprodukcji i regulacji populacji oraz sposoby kontroli pożądania (wnętrze) i reprezentacji ciała (zewnątrze), rozpisane względem parametrów czasu i przestrzeni”²⁶⁷.

Cykl zdjęć *Narodziny Barbie* przedstawia zapis czterech kolejnych etapów wydostawania się lalki z waginy, co w bardziej bezpośredni i mniej wystudiowany sposób rozszerzono w trzyminutowym zapisie filmowym. Artystka igra w nim z motywem biblijnej kary i prezentacją seksualności uzależnionej od władającego kobietą „męża”²⁶⁸, perseweracyjnie prezentując waginę. Film rozpoczyna się obrazem warg sromowych, w których umieszczono duży guzik. Obraz ten w pierwszej chwili sprawia wrażenie pozbawionego powiek, pulsującego oka²⁶⁹. Żebrowska wpisuje się tym samym w tradycję literacką kojarzącą waginę z patrzącym okiem²⁷⁰. W dalszych częściach filmu guzik zostaje wepchnięty jeszcze głębiej. Wagina ukazywana jest również w kolejnych ujęciach jako bezkształtna, pulsująca jama, co dodatkowo podkreślają bliżej niezidentyfikowane,

²⁶⁶ Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Warszawa 2006, s. 273.

²⁶⁷ Więcej na temat teorii „porządku cielesnego”: Bryan S. Turner, *Regulating Bodies. Essays in Medical Sociology*, London 1992; A. Łuksza, *op. cit.*, s. 36-37.

²⁶⁸ Film do obejrzenia: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicja-grzech-pierworodny?age18=true> [dostęp: 6.05.2017]

²⁶⁹ Motyw ten Żebrowska rozwinęła w kolejnej instalacji wizualnej *Tajemnica patrzy* z 1995 roku.

²⁷⁰ Istotnym kontekstem dla instalacji Żebrowskiej może być późniejszy od niej dwie dekady film Larsa von Triera *Nimfomanka* (2013). Jak czytamy w jego recenzji napisanej przez autorkę *Pupilli* – Katarzynę Przyłuską-Urbanowicz: „Wagina przypomina oko – nieustannie podkreśla von Trier. Nie odkrywa oczywiście niczego nowego. Prócz Nabokova spostrzegli to choćby George Bataille i Hans Bellmer. Wiedzieli przy tym doskonale, że tak jak genitalia kobiece – jako *vagina dentata* – mogą mieć śmiertelność (w wersji łagodnej: kastrującą) moc, tak narzędziem unicestwienia (w wersji łagodnej: petryfikacji lub oślepienia) może być kobiecy wzrok. Pamiętajmy, że główną bronią Joe w jej starciach z mężczyznami było właśnie spojrzenie («Wystarczyło tylko patrzeć im w oczy» – bohaterka wyjawia nieświadomemu wagi tych słów Seligmanowi sekret swej siły)”. Zob. K. Przyłuska-Urbanowicz, *Nimfomaniak*, Dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5050-nimfomaniak.html> [dostęp: 18.05.2017].

niejednokrotnie niepokojące dźwięki spoza diegezy nagrania – szумы, mlaski, tąpnięcia. Żebrowska sugeruje jej aktywność, naprowadzając na motyw *vagina dentata*²⁷¹. Kolejne, coraz szybsze, ujęcia przedstawiające penetrację pochwy przez najprawdopodobniej sztuczny penis, onanizm, pulsujący odbyt, przeplatane są przebitkami z zabiegu borowinowego, stosowanego zazwyczaj przy leczeniu niektórych schorzeń macicy i pochwy, polecanych również przed zabiegami *in vitro*. Film kończy poród lalki Barbie, odbierany w różowych gumowych rękawiczkach. W ostatnich sekundach zapisu nowonarodzoną lalkę eksponuje się poprzez ekspozycję części jej ciała potencjalnie odpowiedzialnych za dalszą prokreację.



42,43,44. *Grzech pierworodny*, Alicja Żebrowska

Estetyką swojego projektu Żebrowska odpowiada na konsekwencje sfery znaczeniowej wytyczonej przez biblijny grzech pierworodny i jego kulturowych praktyk, polegających między innymi na zasłanianiu sfer intymnych ciała i umieszczaniu ich w sferze wstydlivej prywatności. U Żebrowskiej sfery intymne nie są

²⁷¹ *Vagina dentata* jest jednym z najbardziej rozpowszechnionych mitów seksualnych. „Zębata pochwa” (z łac.) odpowiada za pożarcie penisa, symbolizując tym samym męskie lęki wobec aktywnej kobiecości. Na negatywne skojarzenia związane z waginą zwróciła uwagę Luce Irigaray: „Macica, nie przemyślana jako miejsce pierwszego przebywania, gdzie stajemy się ciałem, przekształca się dla wielu mężczyzn w fantazmat pożerających ust, kloaki albo upustu analnego lub moczowego, w falliczne zagrożenie, a w najlepszym razie w reproduktorkę” (L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 16). Stąd za jedyną drogę do ich pokonania uznano konieczność pozbawienia pochwy zębów – społeczne i polityczne ujarzmienie kobiet. Co istotne, mit występował w wielu kulturach ostatnich tysiącleci, a i w czasach dzisiejszych nie wiąże się wyłącznie z kulturą zachodnią. Choć wciąż obecny w społecznej świadomości, coraz częściej jest świadomie wykorzystywany przez artystów oraz przez inicjatywy przejmujące jego konwencję i przerabiające ją we własną siłę. I tak chociażby od kilku lat co roku w Bielsku-Białej odbywa się *Vagina Dentata Fest* – festiwal feministyczno-punkowo-rockowy (<http://vaginadentatafest.blogspot.com>; <https://www.facebook.com/VDfest> [dostęp: 17.05.2017]). W 2011 roku jednym z punktów programu był występ queerowego kabaretu *Barbie Girls* (Nieistniejący już dziś lesbijski kabaret *Barbie Girls* poza ironiczną zabawą nie miał za wiele wspólnego z lalkami Barbie. Wśród skeczy grupy znalazły się: opowieści o paradyzie równości, lesbijskie zwierzenia Marii Konopnickiej pisane do jej sztambucha, intymne spowiedzi przed księdzem, parodie telenoweli czy lesbijskiego serialu *The L Word*. Zapisy filmowe niektórych skeczy można znaleźć na stronie: <https://www.youtube.com/user/Rudedewredne/videos> [dostęp: 24.05.2017]). Motyw ten połączyła z lalką Barbie Agata Biziuk w spektaklu *Dr@cula. Vagina Dentata* zrealizowanym w poznańskim Teatrze Polskim.

ukrywane, dzieje się wręcz przeciwnie – dochodzi do ich ostentacyjnej prezentacji. Wagina znajduje się tu w każdym ujęciu – poza chwilowymi przebitkami na ujęcia odbytu. Jest ukazana na zbliżeniach, wręcz detalicznie, dominuje nad jej posiadaczką, konsekwentnie ukrywając jej tożsamość. Sposób jej filmowania uniemożliwia także identyfikację właścicieli dłoni sprawiających waginie przyjemność, wykonujących na niej zabieg borowinowy i odbierających poród. Widz nie jest więc pewien, czy przynależą one do jej posiadaczki, czy do kogoś z zewnątrz, czy za każdym razem są to te same dłonie, czy też należą do kilku różnych osób. Żebrowska ukazuje różne sposoby przejawiania się kobiecej seksualności. Wagina jest miejscem medycznej i społecznej kontroli (zabieg borowinowy, poród), zarazem jednak wiąże się z przyjemnością (onanizm), zabawą (guziki), higieną, ale i wzbudza lęk (wizualne i foniczne sposoby przedstawiania waginy jako jamy, miejsca pożerającego, niebezpiecznego).

Z tej niepokojącej przestrzeni wydostaje się lalka Barbie, której obecność jawi się jako bezpośrednia konsekwencja poprzedzających zabiegów, przede wszystkim – terapii borowinowej, polegającej na wprowadzeniu w łono kobiety leśnego torfu, a następnie wypłukaniu go z organizmu za pomocą wody. Barbie rodzi się więc w sposób



44. *Grzech pierwotny. Domniemany projekt rzeczywistości alternatywnej, Alicja Żebrowska*

biblijny – z wody i ziemi. Lalka, która do dziś w wypowiedziach niektórych katolickich kaznodziei uchodzi za symbol grzechu²⁷², pojawia się w tym zestawieniu nieprzypadkowo. Mimo że wprost nigdy by się do tego nie przyznała, o grzech ocierała się wielokrotnie. Wystarczyłoby przywołać chociażby jawną seksualizację jej wizerunku w kontraście do lalek ją poprzedzających, co byłoby swoistą – choć nie wyrażaną eksplicytnie – kontynuacją przygód Bild Lilli. Jej obecność w łonie kobiety staje się także symboliczną prezentacją aspiracji współczesnej kultury: jej członkowie marzą o tym, by stać się Barbie. W związku z tym w końcu dochodzi do jej pierwszych narodzin. Potomek człowieka staje się lalką.

Grzech pierwotny polega więc na paradoksalnym zabiegu – poprzez poród i ironiczną reprezentację nowonarodzonego dziecka – ożywiona zostaje lalka Barbie, jednak w kontekście

²⁷² Emilia Drożdż, Ks. Sławomir Kostrzewa „Diabły stały się modne i świetnie się sprzedają”, Fronda.pl, <http://www.frona.pl/a/ks-slawnomir-kostrzewa-diably-staly-sie-modne-i-swietnie-sie-sprzedaja,31423.html> [dostęp: 23.06.2017].

„nadmiernej” obecności waginy (przedstawionej jako vagina dentata), zawłaszczającej przedmioty wewnątrz diegezy filmowej i spojrzenie samego widza, tym bardziej uwidacznia się materia z jakiej została wykonana lalka. Dochodzi tu więc do antropomorfizacji negatywnej²⁷³ – zabawka okazuje się tym sztuczniejsza, im bardziej próbuje się ją przybliżyć do rzeczywistości. Z jednej strony Barbie znajduje się w miejscu, które jest wobec niej całkowicie obce. Z drugiej jej obecność wiąże się niejako z przepisaniem elementów niewystępujących w jej rzeczywistości na estetykę porodu – śluzu, brudu i krwi czy ironicznemu użyciu różowych rękawiczek. Artystka przedstawia więc model fizjologii, który jest obcy i człowiekowi, i lalce Barbie. Dla człowieka okazuje się zbyt sterylny, dla lalki kontrowersją jest już to, że coś takiego jak fizjologia w ogóle istnieje. Poród wydaje się prosty, odbywa się bez „boleści”. Lalka – jak w momencie swojego pojawienia się na rynku w 1959 roku – rodzi się jako osoba dojrzała: jest naga, ale posiada idealne kształty dorosłej Barbie, ma długie jasne włosy i makijaż.

W interpretacji Żebrowskiej narodziny lalki można potraktować jako kpinę wobec społecznie i politycznie usankcjonowanego obrazu seksualności kobiet, powiązanej przede wszystkim z prokreacją. W *Grzechu pierwородnym* prokreacja wiąże się z produkcją lalek Barbie, a więc córeczek, kontynuujących estetyczne i wychowawcze wzorce starszych od nich kobiet. Projekt jest drastyczną reakcją na nadmierne oddziaływanie wzorców seksualności, poprzez które we wstydlivej prywatności i prokreacyjnym przeznaczeniu postrzega się intymność kobiety. Gest artystki zasadza się na podobnym spotęgowaniu kontrastu – dosadnej ekspozycji zakrywanej, intymnej części ciała. W odpowiedzi na użytkowanie przez władzę intymności i seksualności jako zagadnienia politycznego i ekonomicznego, mającego na celu ścisłą kontrolę populacji, artystka ukazuje waginę jako żywą i niebezpieczną część ciała kobiety, jakby chciała zakomunikować, że wszelkie odgórne decyzje związane z jej ciałem nie spotkają się z cichym przyzwoleniem. Uruchomienie przez artystkę nawiązań biblijnych, społecznych, politycznych i kulturowych ma doprowadzić do ich konfrontacji z indywidualnym ciałem. W swoim projekcie Żebrowska tak aranżuje przestrzeń, aby widz miał poczucie przedzierania się przez błonę dziewiczą. Ponadto skazuje go na oglądanie dosadnego filmu, który w całości zajmuje niepokojąca vagina dentata. Wreszcie zastępuje dziecko, kulturowo uznawane za główny cel stosunku seksualnego, dorosłą lalką Barbie, która w momencie

²⁷³ Jeszcze większe uprzedmiotowienie rzeczy.

poczęcia wydaje się spełniać wszelkie warunki, jakich ukształtowane patriarchalnie społeczeństwo może jej stawiać.

U Żebrowskiej kobieta-matka i jej ciało nie gwarantują narodowej wspólnoty potwierdzenia heteroseksualności, wstrzemięźliwości i poprawności obyczajowo-politycznej. Czerpiąc przy tym z estetyki filmów pornograficznych i kina *gore* odpowiada im żartem, który jest jednocześnie groźbą. Intencją projektu okazuje się podważenie grzechu pierworodnego – próba reinterpretacji związanych z nim motywów, mająca na celu wyzwolenie kobiet spod ciężącego i niemożliwego do realizacji wzorca i wskazanie jego groteskowych efektów. Żebrowska unaocznia różnice pomiędzy człowiekiem a lalką, zestawiając ich najbliżej, jak jest to możliwe. W kontekście analizowanego przeze mnie problemu – transhumanistycznych obietnic lalki – artystka zdaje się twierdzić, że są one całkowicie złudne i nie do urzeczywistnienia. Człowiek pozostanie kimś innym od lalki, nawet jeśli siła wzorców kulturowych wpłynie na jego spojrzenie na świat i samego siebie.

Pod sukniami

Pisząc o lalce Barbie jako istotnym kontekście dla wzorców cielesności, oscyluje się pomiędzy tym, co święte i tym, co niskie, wzniosłością i pornografią. Obecność amerykańskiej lalki w utworach artystycznych pozwala nadwyreżyć te skrajności. Autorzy analizowanych w niniejszym rozdziale utworów zakładają, że Barbie jako efekt patriarchalnego spojrzenia może sama wykorzystać tkwiącą w sobie hiperboliczność, stając się źródłem komentarza na temat płciowości, obyczajowości czy antropologii. Z jednej strony przedstawia ona niemożliwe do osiągnięcia technometamorfozy ludzkiego ciała – a więc anektuje przyszłość – z drugiej wpasowuje się w ikonologię przeszłości, w tym tej uznawanej za najbardziej świętą. W tym wypadku prezentowana przez nią niemożliwość (jej ciało jako wzór do kopiowania) koresponduje z nieosiągalnością norm, reprezentowanych m.in. przez wzorzec Matki Boskiej. Wydaje się, że goniona przez polskie społeczeństwo Barbie prezentuje się w taki sposób z zewnętrznej perspektywy. Obraz ten ma jednak swój rewers.

Podjęcie tematu cielesności w analizowanych przeze mnie pracach wiąże się z nieoczywistymi propozycjami spojrzenia na powinowactwa zabawki z polską kulturą. Jako groteskowa realizacja mitu urody lalka zmienia właściwości przestrzeni, w której się pojawia. Jeśli jest nią święte, istotne dla większości Polaków, przedstawienie, Barbie wprowadza umowność samego pojęcia, zwracając uwagę, że jest ono historyczne i uzależnione od norm

panujących w społeczeństwie. Jeśli jest naturalistyczne, zabawka okazuje się jeszcze bardziej sztuczna, wskazując na samą siebie jako nienaturalny wytwór społeczeństwa patriarchalnego. Rzutuje to również na prezentację tematu w pracach samych artystów – na ogół są one celowo nieestetyczne, jakby były tworzone w kontrze do klasycznych przedstawień lalki. Barbie umieszcza się w pomieszczeniach sterylnych, kontrastujących wizualnie z jej tradycyjnymi przedstawieniami (Zielińska, Żebrowska). W przestrzeniach tych odbywają się eksperymenty na ciele Barbie, a ich efektem jest inna wersja lalki lub postawienie jej w całkowicie skrajnej sytuacji. To skoncentrowanie na niemożliwej cielesności lalki w jak najbardziej realnych warunkach szpitala czy gabinetu lekarskiego wydaje się znaczące – społeczeństwo pragnie wiedzieć, jak działa Barbie i jak można się do niej upodobnić. Jeśli wierzyć omówionym utworom, lalki nie da się w pełni skopiować, a przy każdej próbie dominujący i tak okaże się element ludzkiej bądź kulturowej niedoskonałości.

Wykorzystanie najśłynniejszej amerykańskiej zabawki jako elementu rozsadzającego od środka utarte przedstawienia cielesności umożliwia samej Barbie konfrontację z tematami, które pomija się w historiach kreowanych przez Mattel. Po części dzieje się to w przedstawieniach polegających na zestawieniach paradoksalnych: stereotypizującej normy, wzorca, motywu, modelu egzystencji (vagina dentata, Matka Boska) i lalki, która uważana jest za alegorię czasów konsumpcjonistycznych, uprzedmiotawiającą kobiety i redukującą je do jednego, trywialnego modelu ich płciowości. W innych przypadkach Barbie pojawia się przede wszystkim jako kontekst dla społecznie istotnych tematów i funkcji, jaką wobec nich pełni kategoria piękna. Dla artystów lalka pozostaje więc symbolem uprzedmiotowienia i z tą świadomością z premedytacją decydują się ją wykorzystać w celu odsłonięcia przedstawień i norm społecznych oraz sugestii ich ewentualnej przemiany. Zestawienia te zarazem znoszą krańcowość pozornie obcych sobie motywów. Tym samym lalka Barbie okazuje się *naturalną* konsekwencją poetyk przedstawień kobiet.

Stając się jednym z przykładów współczesnego sacrum, także w polskiej kulturze, Barbie zdaje się obiecywać konsumentom, że jeśli ci tylko zdążą się do niej upodobnić, osiągną (pojmowaną w nowoczesny sposób) świętość. Rodzimi artyści z jednej strony zdają się podkreślać pokrewieństwo z klasycznymi przedstawieniami sakralnymi, z których czerpie lalka, z drugiej odpowiadają na to utworami obrazoburczymi, próbując ściągnąć pragnących złudnej świętości na ziemię. Dla unaocznienia groteskowych wizerunków lalki twórcy zestawiają ją z ludźmi, którzy albo okazują się bezbronni wobec mattelowskiego wzorca (Naliwajko), albo unaocniają nieprzekraczalne różnice pomiędzy cielesnością ludzką a

lalczyną (Żebrowska). W kontekście próby reinterpretacji wpływu lalki, jaką zaproponowała Kim Toffoletti, prace te należałoby uznać za krytyczne tak wobec lalki, jak i samej propozycji badaczki.

Czerpiąc z większości wzorców kobiecości, Barbie namawia współczesność do wejścia na kolejny poziom upodobnienia – transhumanizm – i możliwość korzystania z jego płynności. Jest to jednak gest ambiwalentny – Barbie z jednej strony wskazuje na ograniczenia związane z konkretnym typem kobiecości, z drugiej jej własne metamorfozy okazują się skończone, pomimo zapewnień, że w jej świecie możliwe jest wszystko.

Zabawka firmy Mattel pozostaje więc uwięziona we własnym wizerunku, który próbują podważyć niektórzy z autorów. Trwanie Barbie w postępującej autohybrydyzacji skazuje ją na podważanie granic oddzielających żywe od nieożywionego i świeckie od świętego. Jak sugerują twórcy, przekroczenie ich, choć obiecuje emancypację, unaocznia ukrytą w lalce potworność, wydobytą spod powierzchni akcentowanej doskonałości. Stopniowe wcielanie przez społeczeństwo Barbie w siebie może być, jak chciałaby Toffoletti, oznaką demokratyzacji. Jeśli jednak potraktować Barbie jako uosobienie i przedłużenie transhumanistycznych, a nie posthumanistycznych dążeń ludzkości, należałoby uznać ludzkie ambicje za bardzo niepokojące.

Lalka funkcjonuje w omówionych utworach jako alegoria kobiecości w społeczeństwie patriarchalnym. Alegoria ta jest o tyle złożona, że przy krańcowości swoich przedstawień staje się narzędziem do uświadomienia pułapek emancypacji. W wypadku emancypacji genderowej lalka wskazuje na wzorce, które wpłynęły na normy konstytuujące preferowane współcześnie wizerunki kobiecości. Z kolei w przypadku emancypacji organicznej lalka unaocznia, że człowiek może nie wytrzymać konfrontacji z efektami prób przekroczenia swej ludzkiej istotowości. Uświadamia to, że część transhumanistycznych ambicji człowieka może być efektem działań patriarchy, służących podważeniu emancypacji genderowej. Dowodem jest tu hiperkobiece ciało Barbie jako wzór do naśladowania dla współczesnych kobiet, coraz częściej przedstawiane jako immanentna część kobiecej wizualności.

Próbując odnaleźć odpowiedź na pytanie, z czego składa się Barbie w przebraniu Kopciuszka, należałoby uznać, że pod warstwami jej sukien, nieoświetlone przez reflektory czai się to, co potworne – co wynika z niewspółmierności zestawień (Żebrowska), z dosłownego potraktowania kodów wizualnych związanych z lalką (Zielińska) i z niestandardowych poetyk jej prezentacji (Naliwajko).

VI. Torture play – Barbie i przemoc²⁷⁴

Pod wzgórzem wawelskim, na którym Krak wzniósł zamek, w pieczarze zamieszkał potwór olbrzymiej wielkości, mający wygląd smoka lub gada, a dla zaspokojenia swej żarłoczności porywał bydło i trzodę, które mu rzucano, a nie przepuszczał nawet ludziom. Gdy zaś długim zmorzony głodem nie znajdował przygodnej lub podrzuconej sobie ofiary, wtedy z dziką wściekłością wypadał ze swej kryjówki w dzień biały i rycząc przeraźliwie rzucał się na najroślejsze bydłęta, konie czy woły zaprzężone do wozu lub pługa, mordował je i zabijał, a srożąc się także i wobec ludzi, jeśli nie uszli w bezpieczne [miejsce], brzuch swój napełniał ich poszarpanym ciałem²⁷⁵.

Opierając się na najstarszym zapisie jednej z najpopularniejszych polskich legend autorstwa Wincentego Kadłubka, Jan Długosz w swych XV-wiecznych *Rocznikach polskich* opisał historię smoka wawelskiego. W swej opowieści podkreślił między innymi żywieniowe preferencje potwora. Jego głównym przysmakiem były zwierzęta – szczególnie trzoda i bydło. Ludzi smok miał pożerać głównie wtedy, gdy odpowiednio się przed nim nie schowali. Podobno nie tolerował połączonych ze sobą siarki, próchna, wosku, żywicy i smoły, które razem podpalone miały przyczynić się do jego bolesnej śmierci. Nic natomiast nie wiadomo o jego upodobaniach do przedmiotów.

Odwołuję się do legendy o smoku wawelskim z powodu skromnego odkrycia Izabeli Kowalczyk. W 2007 roku na internetowym blogu *Straszna sztuka* badaczka zamieściła krótkie wspomnienie z wycieczki do Ogrodu Bajek, znajdującego się w okolicy Międzygórza. Jedną z tamtejszych figur przedstawiała groteskowego, wystruganego z drewna smoka wawelskiego²⁷⁶. W jego pysku nie można było jednak znaleźć ani owiec, ani bydła, ani wosku. Znajdowała się tam naga lalka



45. Smok wawelski pożerający Barbie-Krakowiankę

²⁷⁴ Fragmenty niniejszego rozdziału zostały opublikowane w piśmie „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”. Zob. Marcin Kluczykowski, *Torture play – dziewczyny, kobiety, lalki Barbie*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 19 2017, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/19-obrazy-dla-dzieci/torture-play-dziewczynki-kobiety-lalki-barbie> [dostęp: 9.04.2020]

²⁷⁵ Jana Długosza *Roczniki, czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga pierwsza. Księga druga do 1038*, red. J. Dąbrowski, Warszawa 2009, s. 188.

²⁷⁶ Rzeźba istniała przynajmniej w roku 2007, gdy Izabela Kowalczyk wykonała powyższe zdjęcie.

Barbie. Pod łbem potwora widniał natomiast napis: „Smok wawelski spełniał czyn obywatelski, bo codziennie zjadał wianek mniej udanych Krakowianek”²⁷⁷.

Trudno rozstrzygnąć, co miało warunkować jakość mieszkańek Krakowa i kim byli autorzy figury i mizoginicznej rymowanki. Jeśli jednak dosłownie potraktować tę mało znaną rzeźbę jako znamienne dla spojrzenia polskiego społeczeństwa, to właśnie Barbie należałoby uznać za współczesną wersję nieudanej kobiecości, którą smok powinien wyeliminować. Jednocześnie, jak sądzę, rzeźbę można interpretować także jako obraz niepokoju i frustracji Polaków wynikających z niemożności sprostania wymaganiom Zachodu, uosabianego przez samą zabawkę firmy Mattel.

Smok pożerający lalkę to dobra zapowiedź głównego tematu tego rozdziału – przedstawień przemocy zadawanej lalkom Barbie lub kobietom ostentacyjnie realizującym ich wzorce wizualne. Tym, co będzie mnie interesowało najbardziej, są reakcje na opisaną przeze mnie pod koniec poprzedniego rozdziału ukrytą potworność zabawki. Reakcje te polegają przede wszystkim na drastycznych formach odrzucenia lalki i podobnych jej kobiet lub na próbach przywołania ich do – kulturowo i społecznie rozumianego – porządku. W omawianych przeze mnie dziełach ciała lalek i kobiet będą albo sobie przeciwstawiane, albo ze sobą utożsamiane.

Przemoc i płeć

Badania przeprowadzone przez Tarę L. Kuther i Erin McDonald na amerykańskich dzieciach pozwoliły na wyszczególnienie typów zabaw z lalką Barbie:

Najczęstsza jest zabawa angażująca wyobraźnię (*imaginative play*) – są to zwykle zabawy odzwierciedlające życie rodzinne, wyobrażenia na temat dorosłości, wyjątkowe wydarzenia, ślub Barbie i Kena, pokazy mody, randki i bale. [...] Najbardziej zaskakująca okazała się popularność zabaw w torturowanie Barbie (*torture play*) – ucinanie włosów, malowanie, wrywanie kończyn [...], ale także urywanie głów czy palenie lalek. Najczęściej torturowanie lalek odbywa się z inicjatywy lub przy obecności chłopców. Jedna z uczestniczek badań na pytanie o przyczyny torturowania odpowiedziała „bo tylko ona wygląda idealnie”. Torturowanie lalek, oprócz złośliwości ze strony chłopców w stosunku do swoich siostr, może zatem wynikać z ambiwalencji dotyczącej statusu kobiety, społecznego pojęcia kobiecości i piękna. Trzecim typem są zabawy angażujące agresję. Uczestnicy badań swą agresję podczas zabawy Barbie argumentowali potrzebą

²⁷⁷ <http://strasznasztuka.blox.pl/2007/09/Narodziny-i-smierc-Barbie.html> [dostęp: 1.09.2018]

wyładowania emocji i złości – można zatem stwierdzić, iż lalka umożliwiała wentylowanie emocji i pełniła wręcz funkcję terapeutyczną²⁷⁸.

Istnienie praktyk – które określić można także jako *Mondo Barbie* – polegających na torturowaniu i brutalnym przekształcaniu lalek, uświadamia, że Barbie „jest także ikoną konotującą związki płci i przemocy w społeczeństwach współczesnych: płęć i wojnę, płęć i przemoc w rodzinie, płęć i gwałt, płęć i wykorzystywanie dzieci, płęć i agresję” (BJIK; 53-54). Powszechna obecność lalki w kulturze przestaje wiązać się wyłącznie z jej wyglądem, choć to właśnie jej zewnętrzne atrybuty są jednym z powodów tak radykalnych reakcji. Pośrednio wpływa to także na bawiących się lalką i ich przemocowe praktyki w dorosłym życiu. Barbie okazuje się więc także reprezentantką kobiet, które stały się ofiarami przemocy fizycznej. To z kolei lokuje ją w innych niż wyjściowe kanonach reprezentacji ciała.

Lalka z reguły staje się ofiarą chłopców, którzy mszczą się na swoich siostrach za zbyt poświęcanie uwagi perfekcyjnym zabawkom. Źródeł tych reakcji należy upatrywać w odmiennych sposobach wychowywania chłopców i dziewcząt. Wiążą się one z konsekwentnym uświadamianiem im różnic warunkujących ich przynależność do określonej płci. Przejawia się to między innymi w podziale kolorów: dla chłopców przeznacza się barwę niebieską, a dla dziewczynek różową (choć podział ten jest dość nowy²⁷⁹). Gdy dzieci podrastają, paleta barw zostaje urozmaicona, jednak kolor różowy pozostaje trwale uznany za „dziewczyński”. Istotne na wczesnym etapie wychowania jest także przypisywanie dzieciom konkretnych typów zabawek. Nawet zabawki potencjalnie przeznaczone dla obu płci, jak klocki Lego, są z reguły

²⁷⁸ Urszula Kluczyńska, *Barbie... to tylko (!) lalka. Jak plastikowa zabawka socjalizuje w ideal piękna i zdrowia*, „Pielęgniarstwo polskie” 2007, nr 2/3, s. 254. Zob. także: T.L. Kuther, E. McDonald, *Early adolescents' experiences with, and views of, Barbie*, „Adolescence” 2004, t. 39, nr 153, s. 47-49, 41-43.

²⁷⁹ Jeszcze w drugiej dekadzie XX wieku kolor różowy uznawano za bardziej właściwy dla chłopców, a niebieski dla dziewcząt. Sytuacja ta zaczęła się zmieniać w USA mniej więcej w czasie drugiej wojny światowej. Było to uwarunkowane przede wszystkim decyzjami producentów i sprzedawców detalicznych, sugerujących konsumentom konieczność upodobnienia odzieży dzieci do garderoby dorosłych. Ubrania dla najmłodszych w kolorach sugerujących płęć zaczęły masowo pojawiać się w zachodnich sklepach w połowie lat 80. XX wieku. Z jednej strony był to efekt wprowadzenia testów na płęć płodów, na co szybko zareagowali sprzedawcy, oferując możliwość odróżnienia płci za pomocą koloru akcesoriów dla noworodków i niemowląt. Z drugiej – wpływ miał tu także stopniowy wzrost wydatków na akcesoria dla dzieci, które w wieku 3-4 lat zaczynają rozpoznawać przynależność do konkretnej płci, w podkreślaniu czego pomaga właśnie kolorystyka. Za: Jeanne Maglaty, *When Did Girls Start Wearing Pink?*, Smithsonian.com z 7 kwietnia 2011, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/when-did-girls-start-wearing-pink-1370097/?no-ist=&preview=&page=1>, [dostęp: 16.05.2018]. Zob. także J.B. Paoletti, *Pink and Blue. Telling the Boys from the Girls in America*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2012. O konstruowaniu genderowej normy za pomocą koloru traktuje także cykl fotografii *Różowy i niebieski projekt* południowokoreańskiej artystki JeongMee Yoon, która fotografowała dzieci pozujące wśród jednokolorowych przedmiotów. Zob. *JeongMee Yoon Explores Color And Gender In "Pink And Blue Project" (PHOTOS)*, Huffington Post, https://www.huffingtonpost.com/2012/04/17/jeongmeeyoon_n_1432203.html?utm_hp_ref=feminism, [dostęp: 16.05.2018]. Aleksandra Boćkowska w *Księżycu z peweksu* zauważyła, że podział ten w Polsce był widoczny także w okresie PRL-u: „trudno, żeby szanujący się chłopiec w połowie lat sześćdziesiątych bawił się czymś różowym. Nawet na osiedlu wymykającym się konwenansom w mieście wymykającym się socjalizmowi”. A. Boćkowska, *op. cit.*, s. 11.

ściśle profilowane – dla chłopców są to zestawy ze świata fantasy, mechaniki, westernów, wypraw kosmicznych, dla dziewczynek przede wszystkim domy i farmy. Wszystko to wpływa na konsekwentne pielęgnowanie poczucia obcości pomiędzy dojrzewającymi osobami oraz pomnażanie różnic uwarunkowanych wyłącznie odmiennością płciową.

Oczywiście istotną rolę odgrywa w tym procesie kultura popularna – edukująca, uzależniająca i wciągająca adresatów w rzeczywistość ukształtowaną na konkretnych wzorcach i podziałach. To także ona gwarantuje im większą zabawę niż świat powagi reprezentowany przez szkołę czy osoby dorosłe i związane z nimi instytucje. Jak zauważa James E. Combs w studium *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*:

Wszystko, od filmów przez gry komputerowe po sport, pokazuje nam, że jeśli chce się wygrać, trzeba zachowywać się wobec innych agresywnie. Kultura popularna od dawna igrza z ideą rozwiązań brutalnych, zwykle z użyciem broni jako sposobu osiągnięcia celów. Stulecie westernów i książek o kowbojach, historii policyjnych i detektywistycznych, gier wojennych, sportów takich jak amerykański football i hokej, młodzieżowego świata ulicznych napadów, bijatyk i gangów – wszystko to utrwaliło popularną etykę przemocy. W oczach ludzi podatnych na wpływy kultura popularna legitymizuje przemoc jako coś zabawnego, a także jako skuteczną społeczną taktykę, która przynosi rezultaty²⁸⁰.

Stosowanie przemocy wobec cudzych zabawek łączy więc w sobie chęć zabawy, upodobnienia się do ulubionych bohaterów oraz zapanowania nad osobami, które uznaje się za obce lub groźne. Niszczenie czy też torturowanie lalek polega z reguły na wrywaniu im kończyn, asymetrycznym skracaniu bądź podpalaniu włosów, rozbieraniu, rozdzieraniu ubrań, brudzeniu i pisaniu po powierzchni ich ciał. Filmowe zapisy tych aktów nie tylko są regularnie umieszczane w sieci, lecz zyskują także znamienne reprezentacje w wielu pracach artystycznych. W dziełach sztuki jednak mściwi chłopcy często ustępują miejsca mężczyznom, a same lalki Barbie są wykorzystywane jako substytuty ciemniejących kobiet²⁸¹.

Córki przemocy

Wiele z projektów przedstawiających Barbie jako ofiarę przemocy prezentuje ją w familiarnej przestrzeni, w farmach i domkach znanych z popularnych zestawów. Wskazują one na rolę procesów wychowawczych w zwiększaniu różnic uwarunkowanych odmiennością płciową. Poniżej skoncentruję się na pracach, których twórcy prezentują złożone konsekwencje

²⁸⁰ James E. Combs, *op. cit.*, s. 92-94.

²⁸¹ Kim Toffoletti zaznacza w swoim artykule, że krytyka feministyczna pisząca o Barbie wielokrotnie łączyła ją z manekinem, kobiecością, konsumeryzmem i przemocą właśnie. Zob. K. Toffoletti, *op. cit.*, s. 66.

sprawczości lalki Barbie. Zaczę od krótkich analiz projektów zagranicznych, gdyż wydają mi się stawiać w intrygującym świetle polskie przykłady.

Cykl zdjęć Samantha Humphreys *It's A Matter Of Trust* (2014) stworzono jako część projektu *Speaking Out* Uniwersytetu w Leicester. Ukazując posiniaczone, zakrwawione, blade twarze lalek, artystka zwróciła uwagę na to, jak prawdziwe życie może kontrastować z jego wyidealizowaną wersją²⁸².



46. *It's A Matter Of Trust*, Sam Humphreys

Temat ten jest istotny szczególnie w kontekście procesu wychowawczego i jego upiękuszonych artefaktów, do których należą także zabawki firmy Mattel. Niektóre z fotografii Humphreys nawiązują do dokumentacji policyjnej, koncentrują się na detalach, przedstawiają nieruszone z miejsca zbrodni ciała. Artystka akcentuje charakterystyczne dla Barbie elementy urody – mocny makijaż, lśniące blond włosy, jaskrawe ubrania – i w efekcie łączy reprezentowany przez lalkę szyk z brutalnością aktów przemocy. Tym samym zaznacza, że całkowite pomijanie tych tematów w procesie wychowawczym może skutkować nieumiejętnością rozpoznania działania przemocowego przez dorastających.

Swoją bezbronność Barbie traci w projektach Mariel Clayton (2011-), opisującej siebie jako „fotografkę lalek Barbie o subwersywnym poczuciu humoru”. Artystka zazwyczaj ukazuje zabawkę jako sadystkę, prowodyrkę przemocy domowej, morderczynię czy miłośniczkę wyuzdanego seksu. Sceny efektów kolejnych zbrodni (choćby głowy mężczyzn umieszczone w wannie czy lodówce) mają miejsce pomiędzy zwyczajowymi czynnościami dnia codziennego (opieką nad dziećmi, kąpielą, przygotowaniem kanapek). Spektrum zainteresowań Clayton nie ogranicza się jednak wyłącznie do przemocy



47. Mariel Clayton

²⁸² Zob. *Domestic Abuse Barbie Project Shows Realities Of Violence Against Women*, Huffington Post, http://www.huffingtonpost.co.uk/2014/02/11/domestic-abuse-barbie-reality-violence-against-women_n_4765119.html [dostęp: 2.06.2017].

domowej – artystka porusza także kwestie estetyzacji codzienności, bulimii, anoreksji, zaburzeń psychotycznych czy nimfomanii. Sugeruje tym samym, że to właśnie promowane przez firmę Mattel normy wizualne i konsumpcyjne są podłożem wymienionych zjawisk. Przedstawienie Barbie jako sprawczyni przemocy wydaje się hiperbolizowaną wizualizacją męskich niepokojów związanych z dominacją kobiet (co pokrywa się z ustaleniami Kim Toffoletti). Mężczyzna w zaaranżowanych przez Clayton przestrzeniach domowych przemienia się w uległego, często otwarcie homoseksualnego Kena i staje się podległy woli hiperkobiecej lalki. Jednocześnie celem artystki wydaje się ukazanie kobiet, które odpowiadają na przemoc symboliczną i fizyczną, nie chcąc godzić własnych dążeń z uległością przypisywaną im w patriarchalnej rzeczywistości²⁸³.

W latach 2012-2014 Eliza Proszczuk – malarka, rysownicza, autorka książek artystycznych oraz dzieł w przestrzeni publicznej – realizowała pracę *Dziewczyny z Zamku*. Tytułowe miejsce to zakład karny o zaostrzonym rygorze, w którym powstawał projekt (tytuł nawiązywał także do miejsca prezentacji – CSW



48. *Dziewczyny z Zamku - Ubrania*

Zamek Ujazdowski). Na wystawę złożyły się dwie wideoprojekcje, dwa krótkie filmy, kostiumy z zabawek oraz same zabawki wykonane przez trzy dziewczyny skazane za ciężkie przestępstwa – Małgorzatę, Elżbietę i Monikę²⁸⁴.

²⁸³ W pokrewny sposób kontekst lalki Barbie zostaje wykorzystany w filmie Agnieszki Smoczyńskiej *Córki dancingu* (2015). W latach 80. ubiegłego wieku dwie główne bohaterki – syreny Srebrna i Złota – zostają wyłowione z Wisły, po czym zapoznają się ze światem warszawskich dancingów. Mężczyźni widzący ich rybie ogony nie dziwią się im za bardzo, wyszydzają za to ich braki: „Nie mają tam nic, jak lalki Barbie”. Bohaterki pozbywają się jednak swych ogonów, gdy przez dłuższy czas nie mają dostępu do wody. Wtedy też stają się wampirzycami – podrywają pewnych siebie mężczyzn i przegryzają im gardła. Smoczyńska rekonfiguruje więc schemat fabularny *Małej syrenki* Hansa Christiana Andersena, łącząc motywy wampiryzmu i lalki Barbie. Czyni to zarazem poprzez wprowadzenie w świat przedstawiony dwóch wyróżniających się wizualnie kobiet, które nie wychowały się w nim ani nie rozumieją norm patriarchalnej rzeczywistości. Mszczą się więc na tamtejszych mężczyznach za sposób, w jaki ci traktują kobiety. Katarzyna Czebot zauważyła, że „Wodne kobiece demony [...] ujmowano często [w przedstawieniach słowiańskich wierzeń – M.K.] jako projekcję męskich lęków przed kobiecą cielesnością. Szczególnym niepokojem miał napawać ich związek z wodą, w którym zawiera się wszystko to, co najbardziej zagraża męskiemu podmiotowi: niekontrolowany wyciek, płynność materii, nieszczelność granic. Lęk przed kobiecą cielesnością i seksualnością przybierał postać obrazów rusałek ukazywanych jako złośliwe, zdolne do wyrafinowanych tortur demony”. Za: K. Czebot, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2017, s. 137.

²⁸⁴ Opracowano na podstawie <http://elizaproszczuk.com/portfolio/dziewczyny-z-zamku/> [dostęp: 5.09.2018].

Na filmach i zdjęciach prezentowanych w trakcie wystawy widać dziewczyny bawiące się wspólnie pośród przestrzeni więziennych. Ubrane są w stroje, które w trakcie samej wystawy wiszą na ścianach galerii. Kostiumy składają się ze zszytych ze sobą zabawek – przede wszystkim maskotek oraz kilku Barbie.

Zabawki odnoszą jednocześnie do niewinności i trudnej przeszłości bohaterek. Ambiwalencja ta jest odczuwalna szczególnie pośród tych rzeczy, które zostały wcześniej przerobione przez dziewczyny. Zabawki leżą na niskim stoliku – jakby dopasowanym do wzrostu dzieci. Pośród nich jest także lalka Barbie. Jej włosy zostały nierówno skrócone, odcięto jej stopy, a korpus oklejono taśmami. Choć wydaje się, że taka wersja lalki mogłaby odsyłać bezpośrednio do praktyk w rodzaju *torture play*, to jednak przedstawienie pozostaje niejednoznaczne. Barbie może odnosić do niejasnej przeszłości jej autorki, do skrzywdzonej przez nią ofiary lub do figury kobiet będących ofiarami systemu, przez który zostały ukarane.

Kostiumy Proszczuk zdają się sugerować, że wyobraźnia noszących je dziewczyn jest wciąż niewinna, że nadal są one młodymi osobami, które znalazły się w nieodpowiednim dla nich miejscu. Siła *Dziewczyn z Zamku* polega jednak przede wszystkim na niejednoznaczności dzieła końcowego. Nie wiadomo, kto jest tutaj prowodyrem przemocy. Jeśli potraktować



49. Zabawki wykonane przez uczestniczki projektu

zabawki jako symbol przymusowej tresury jednostek, przemoc byłaby tutaj zwrotna – tak wobec artefaktów wychowania, jak i samego systemu (nieznane publiczności zbrodnie autorek). Jeśli jednak oddalić się od tej definicji, przemoc jawiłaby się w tym przypadku jako trwale wpisana w kulturę i zachodzące w niej relacje – niezależnie od wieku, miejsca i przedmiotu. Tak interpretowana rzeczywistość nie powinna jednak wyodrębniać winnych przemocy. Jeśli już – powinna uczynić nimi wszystkich.

Zabawa. *Let's play* Magdaleny Poprawskiej

Projekt Magdaleny Poprawskiej wydaje się pokrewny pracom Mariel Clayton. Po raz pierwszy autorka zaprezentowała cykl fotografii *Let's play* w 2006 roku w poznańskiej Galerii

2πR²⁸⁵. Na czterech fotografiach pokazała scenki odgrywane przez lalki w makiecie jasnego, sterylnego mieszkania. Każde ze zdjęć przedstawia jedną lub dwie postaci w taki sposób, jakby fotografie zostały wykonane przypadkowo lub z ukrycia. Kąty ustawień obiektywu są więc nieregularne, sugerują pośpiech i przypadkowość. Przemoc odbywa się tutaj w ukryciu, więc niewidoczny pozostaje także jej anonimowy obserwator. Na żadnej z fotografii nie widać postaci w pełni frontalnie; zawsze z kadru znika część ich ciał, co przewrotnie zapowiada jedno ze zdjęć, na którym po obecnej wcześniej kobiecie pozostaje wyłącznie rozbryzgana krew. Oprócz bohaterów na zdjęciach znajduje się kilka plastikowych przedmiotów – krzesło, stół, upieczony kurczak na tacy, nóż do krojenia, lusterko, grzebień, w tle komoda ze świecznikiem, na ziemi porozrzucane pantofle.

Najprostsza interpretacja sugeruje, że oglądający widzi zapis zbrodni. W luksusowo urządzonym mieszkaniu czeka z kolacją kobieta. Możliwe, że oczekiwanie wydłuża się na tyle, że w nerwach wyczesuje sobie z głowy większość włosów. Po przyjściu mężczyzny dochodzi do brutalnego stosunku seksualnego, a następnie do mordu. Być może jednak fotografii nie należy rozpatrywać w ciągu przyczynowo-skutkowym. Dopasowanie każdej z nich do porządku logicznego rozwoju fabuły wydaje się bowiem trudne. Linearne odczytanie utrudniają między innymi nielogiczność wykorzystania akcesoriów – dlaczego na przykład kobieta oczekuje na mężczyznę naga i skąd bierze się jej przewieszona przez krzesło ubranie, gdy mężczyzna znajduje się już w kadrze?

Uwagę zwracają zimne kolory przestrzeni i ciepłe barwy jedzenia, krwi i plastikowych ciał lalek. Niejasna jest zależność pomiędzy postaciami – czy ukazano tutaj skrzywdzoną bądź zamordowaną kobietę i jej męskiego oprawcę? Czy przedstawiona sytuacja jest inscenizacją mającą na celu zintensyfikowanie rozkoszy seksualnej (dwuznaczność wpisana w tytuł fotografii)? Czy kobieta pozbawiona włosów oczekuje na przyjście mężczyzny, czy też przegląda się w lustrze, by przyjrzeć się efektom jego brutalnego zachowania? Praca Poprawskiej różni się więc od inscenizacji codzienności Barbie u Mariel Clayton. Estetyka prac amerykańskiej artystki w dużej mierze pochodzi z przedstawień produkowanych przez firmę Mattel. Klasyczna, uśmiechnięta Barbie otoczona jest tam charakterystycznym dla jej rzeczywistości nadmiarem akcesoriów. W tak zainscenizowanej codzienności dochodzi do wydarzeń, które radykalnie zaburzają panujący w niej porządek: morderstwo, wymioty, zdrada Barbie przez Kena z innym mężczyzną. U Poprawskiej to lalki zostają przeniesione do

²⁸⁵ http://www.swiatobrazu.pl/fotografie_magdaleny_poprawskiej_w_galerii_2960ruznoilns.html [dostęp: 31.05.2017].

odmiennej estetycznej rzeczywistości, z którą groza, niepokój i zbrodnie są powiązane. Przestrzeń ta w ogóle nie przypomina „świata nieskończonych możliwości”. Okazuje się za to pokrewna chłodnym laboratoriom prezentowanym w innych polskich pracach o Barbie – *Grzechu pierwotnym* Alicji Żebrowskiej oraz *Lebensborn* Moniki Zielińskiej.



50,51,52,53. *Let's play*, Magdalena Poprawska

Poprawska zwraca również uwagę na radykalne rozejście się konwencji dziecięcej zabawy i kina popularnego (zwłaszcza kina grozy). *Let's play* wydaje się więc – choć nie jest nią na pewno – grą w przemoc fizyczną, którą częściowo oparto na konwencji *torture play*. Idealna lalka Barbie zostaje brutalnie wykorzystana – krew z jej ciała brudzi sterylną przestrzeń. Pozbawienie atrakcyjnej lalki jej włosów, które dla wielu dziewczynek uchodzą za najistotniejszy element zabawki, jest zamachem na pielęgnowany w świecie Mattel mit urody. Poprzez zaaranżowaną scenę uświadamiamy sobie, że reprezentacje związane z Barbie regularnie pomijają przedstawienia bólu, fizjologii, niepokoju. Artystka podstępnie reżyseruje więc spojrzenie widza, który nie skupia się już na perfekcyjnym wyglądzie zabawki, lecz na odtwarzaniu kolejnych elementów domniemanej zbrodni, jej efektów i tego, co mogło być powodem wyrządzonej kobiecie krzywdy. Jako wizualny efekt opresji społeczeństwa

patriarchalnego Barbie staje się dla niego samego prowokacją i formą rozrywki – zabawy w film, inscenizowany stosunek seksualny, gwałt i przemoc. W takim świecie chłopięce *torture play* przestaje więc być wyjątkiem, a staje się normą.

Dziecinne ciało. *Barbie* Zbigniewa T. Gieniewskiego

Powieść *Barbie* (1999) jest historią dwóch kilkunastoletnich chłopców – Rambo i Kinga. W trakcie spontanicznych wagarów spotykają Martę – małą dziewczynkę, przypominającą im Barbie: „Wtedy raptem przyszło to olśnienie. Że jakby to żywa Barbie stała przede mną ze swoimi oczkami, włosami i strojem, i w ogóle jakby jakieś uosobienie dziewczyńskiej piękności”²⁸⁶. Chłopcy od samego początku za każdym razem zwracają się do Marty jak do lalki, a samej dziewczynce nowo nadane imię w ogóle nie przeszkadza.

Rambo i King pochodzą z rozbitych rodzin, w których brakuje emocjonalnej bliskości, a w przeszłości zdarzały się w nich akty przemocy fizycznej. Większość czasu starają się spędzać poza swoimi mieszkaniem, do których wracają niechętnie²⁸⁷. King opisuje siebie jako odmienca, za co odpowiedzialny wydaje mu się „brak tego wszystkiego, o czym opowiada Barbie: pieszczot, pocałunków, wspólnych kąpieli, ojcowskich zagniewań, mamusinego ważenia i kresek na futrynie drzwi dzieciennego pokoiku, i samego pokoiku, i w ogóle tego dzieciństwa, którego nigdy nie miałem” (B; 116). Chłopak jest samotny, ma również problemy z nadwagą – sam więc musi zmierzyć się z nienormalnością własnego ciała i przemocą, jakiej był poddawany. Najlepszą rozrywką są dla niego spotkania z Rambem – bardziej zaradnym i pewnym siebie – oraz wyobrażanie zbliżeń z Czerenką – nauczycielką, w której skrycie się podkochuje.

Spotkanie bohaterów z Barbie ogranicza się głównie do długiego spaceru, w trakcie którego chłopcy coraz bardziej oddalają się od swych domów. Ich zachwyt dziewczynką, choć psychologicznie mało wiarygodny, stopniowo intensyfikuje się w wyniku cielesnego zbliżenia oraz podpytywania o intymne kwestie z pożycia jej rodziców. Dźwigając ją na ramionach i czując bliskość jej ciała, King zastanawia się, „jak to wygląda tam między jej nogami [...] czy

²⁸⁶ Z. T. Gieniewski, *Barbie*, Warszawa 1999, s. 74. Kolejne cytaty z tej pozycji będę oznaczał symbolem B i odpowiednim numerem strony.

²⁸⁷ King: „Do udawania, że się odrabia lekcje? Do telewizora? Do potakiwania, że się Ich niby słyszy? Do tego samego hałasu w słuchawkach, bo głośno nie wolno? Do koryta i na koniec do łóżka? Do nudy?” (B; 8). Rambo: Matka „wstaje jak zegarek i tylko od nastroju zależy, jak z Nią będzie dalej. Ale On, jak tylko wyczuje, że będzie jakieś namolne gadanie, to już w góry woli ulotnić się [...] i tyle go było na cały dzień albo i na dłużej” (B; 8).

tak samo jak na tych kasetach, które pokazywał [mu] Rambo, czy może u takiej małej dziewczynki jeszcze jakoś inaczej” (B; 88). Marta przedstawiana jest jako dziewczynka ufna i śmiała, co przejawia się w odwadze w obdarzaniu chłopców pocałunkami i brakiem wstydu w eksponowaniu ciała: „Barbie raptem zatrzepotała rękami, szeroko rozwarła oczka niby zalotna artystka na filmie i zniecka wpiła mi się prosto w same usta” (B; 105). Mimo młodego wieku bohaterka przedstawiana jest jako osoba świadoma swojej atrakcyjności oraz wiedząca, jak ją wykorzystać.

Samotni chłopcy, wychowujący się pośród łatwo dostępnych wzorców kultury popularnej, doprowadzają do tragedii. Pomiędzy nimi a Barbie dochodzi do imitacji stosunku seksualnego. Kingowi przydarza się on po raz pierwszy „i to od razu z małą kobietą, bo tak się przecież zachowała i tak właśnie ją całowałem i dotykałem jej dziecięcego ciała” (B; 108-109). W trakcie imitacji stosunku King wyobraża sobie jednak zbliżenie z ukochaną nauczycielką. Barbie, wykazując świadomość życia intymnego rodziców, traktuje zbliżenie jako kolejną z zabaw mających naśladować życie dorosłych. Zajęcie to przestaje jej się jednak podobać w momencie, gdy do zabawy dołącza Rambo. Jednocześnie w pobliżu pojawia się szukająca dziewczynki policja. Rambo kładzie się na krzyczącej Barbie, zatyka jej buzię i w efekcie bezwiednie śmiertelnie ją dusi. King przygląda się nieżywemu ciału: „Coś kazało mi wpatrywać się w Barbie, w jej przekrzywioną główkę, wytrzeszczone oczy i buzię otwartą jak do krzyku ja chcę do mamusi, i lalczynę ciało jakby przez kogoś powykręcane w gumowych zawiasach” (B; 159). Zaskoczony obrotem spraw King pod chwilową nieobecność Ramba z zaciekawieniem pochyła się i otwiera palcami jej waginę, dziwiąc się, że jej widok wcale nie jest tak podniecający, jak się spodziewał. Ciało Marty zostaje przez obu chłopców utopione w pobliskich bagnach.

Blond włosy i niebieskie oczy dziewczynki momentalnie naprowadzają chłopców na skojarzenia z przedmiotem, materią nieożywioną, umożliwiającą zabawę i pracę wyobraźni: „Wiem tylko, że zaczęło się to od pierwszej chwili, kiedy zobaczyłem Barbie. Od tego spojrzenia w jej niebieskie oczka, po którym tak strasznie mi się zachciało przytulić ją do siebie i nie wiem co jeszcze” (B; 93). To obecność Barbie pozwala ujawnić im „zwierzętowo” (B; 52) utajone w nich od dawna. Tym samym to właśnie elementy reprezentujące najpopularniejszą

wersję lalki, które Monika Zielińska w pracy *Lebensborn* powiązała z aryjskością, prowadząc chłopców do reakcji skrajnych – zachwyty i przemocy²⁸⁸.

Warto wspomnieć, że wątek nieoczekiwanych skutków zabawy z lalką został także podjęty, choć tylko epizodycznie, w *Sonacie widm* (2017) Augusta Strindberga w warszawskim Nowym Teatrze. W spektaklu Markusa Öhrna córka Pułkownika (Magdalena Popławska) bawi się zdeformowanymi



54. *Sonata Widm*, Nowy Teatr (Warszawa)

lalkami Barbie, wieszając je na różnych przedmiotach, szarpiąc nimi i uderzając o swoje ciało lub elementy przestrzeni scenicznej. W spektaklu, będącym radykalną krytyką instytucji współczesnej mieszczańskiej rodziny, postęпки te sygnalizują brak kontroli nad budzącą się w bohaterce seksualnością i nieumiejętność rozpoznania zachowania przemocowego. Podobieństwo głowy bohaterki i lalki (twarze aktorów spektaklu zasłonięte są przez kuliste maski z *papier-mâché*) wskazuje na smutne powinowactwo między nimi – społeczne uprzedmiotowienie oraz automatyczne powielanie norm estetycznych i etycznych. Zestawienie dojrzewającej dziewczynki z lalką Barbie wpływa na jej zachowanie w drugiej połowie spektaklu. Wtedy też córka Pułkownika oddaje się symulacji aktów erotycznych ze Studentem²⁸⁹. Zachowania te wykraczają więc poza niewinną zabawę, choć w onirycznym i drastycznym świecie spektaklu Öhrna nie dziwią²⁹⁰.

²⁸⁸ Analizowany przeze mnie mechanizm zyskuje swoje dalsze interpretacje w innych utworach. W końcówce *Piaskownicy* (2001), wystawianym wielokrotnie dramacie Michała Walczaka, młody bohater dowiadyuje się, że jego koleżanka z piaskownicy wyprowadza się do innej dzielnicy Warszawy. Rozczarowany bohater, nie wiedząc, co odpowiedzieć na tę wiadomość, początkowo proponuje jej kwiaty i lalkę. Później bawi się w piaskownicy samotnie w taki sposób: „I ten Batman idzie cały zakrwawiony, nie, na to miejsce kaźni, gdzie najpierw ten koleś go torturował, nie, a potem ta dziewczyna przyszła, normalnie, i go uratowała, i tak sobie Batman myśli, że w sumie ładna była ta dziewczyna i ciekawe, czy jeszcze żyje, nie, i tak sobie myśli, i nagle przychodzi ostatkiem sił na to miejsce tortur, nie, straszliwych, normalnie, tortur i widzi, kurde, jak ta dziewczyna cała poćwiartowana, nie i, kurde, Batmanowi się ten... smutno zrobiło”. W dalszej części swej zabawy bohater uznaje, że Batman powinien pozbierać szczątki dziewczyny i zanieść je do czarodzieja, który na powrót je ożywi. M. Walczak, *Piaskownica*, „Dialog”, nr 1-2 2012, s. 62.

²⁸⁹ Również w zrealizowanym przez Öhrna we współpracy z Komuną//Warszawa performansie *Bohaterowie przyszłości* grupa nacjonalistów ilustruje wyśpiewywane piosenki agresywną kopulacją animowanych przez aktorów Kena i Barbie. Za: Stanisław Godlewski, *Nowe czyli...? (1 Festiwal Nowego Teatru w Rzeszowie)*, TeatrAlia, <http://www.teatrAlia.com.pl/nowe-czyli-1-festiwal-nowego-teatru-rzeszowie> [dostęp: 5.09.2018].

²⁹⁰ Prezentacja uszkodzonych wersji ciał lalek Barbie odbywa się także sporadycznie na trzecim planie rodzimych spektakli teatralnych – w formie insynuacji do wyobrażeń pierwszego planu – lub dopełnienia (dosłownego, bądź alegorycznego) tła, w jakim żyją bohaterowie. Wykorzystanie Barbie jako elementu scenografii jest częstym zabiegiem – przede wszystkim w tych spektaklach, które za cel obierają sobie namysł nad obecnością popkultury we współczesnym życiu prywatnym i społecznym (między innymi *Kochanie, zabiłam nasze koty* [2014] Doroty

W obu wskazanych utworach zabawa niespodziewanie wymyka się spod kontroli, gdy wiąże się z przedwczesnym i niebezpiecznym kontaktem seksualnym. Choć *Barbie* w wielu fragmentach jest uproszczoną i niewiarygodną pod względem psychologicznym opowieścią o fascynacji nastoletnich chłopców małą dziewczynką, to jednocześnie przedstawiona przez Gieniewskiego historia okazuje się znacząca w szerszym kontekście. Zbrodnia dokonana na dziewczynce przypominającej lalkę nie przejmuje chłopców i funkcjonuje na równi z nieznaczącymi epizodami dnia codziennego. Choć do śmierci Barbie nie dochodzi tutaj na skutek aktu zemsty, to jednak przedmiotowe potraktowanie dziewczynki potwierdza tutaj społeczną normę. Zgodnie z nią konkretny kobiecy wygląd jest automatycznie kojarzony z pasywnością i podatnością na manipulację. Dlatego też tak silnie Gieniewski podkreśla wpływ kultury popularnej, następstwa procesów wychowawczych różnicowanych ze względu na płeć oraz nieobecność autorytetów, które mogłyby zmienić perspektywę Rambo i Kinga. Konsekwencją przyłapania bohaterów na zabawie lalką musi być pozbycie się jej i próba powrotu do świata, w którym to, co niemożliwe, nie zagraża praktykom ustalonym przez patriarchalną normę. Dziewczynę przypominającą Barbie uznaje się w tym świecie za wyjątkową, piękną jak laleczka. To prowadzi do adoracji, która okazuje się jednak pozorna, wystawia bowiem dziewczynkę na tym większe niebezpieczeństwo. Na jej niewinną obecność pośród osób nieidealnych nie ma miejsca.

Podpalka

W dramacie Mateusza Pakuły *Lord Kantor* jeden z bohaterów – John 102 – wspomina swoje dzieciństwo: „Pamiętam, że wziąłem do domu na wpół zdechniętą wronę i żeby ją wyleczyć położyłem w siostry łóżeczku dla Barbie i przykryłem różową barbiową kołderką pamiętam że siostra płakała bo mama kazała mi potem wyrzucić to wszystko do śmieci”²⁹¹. Wspomnienie to obrazuje stan wyjściowy analizowanych przeze mnie w tym rozdziale utworów: mali chłopcy, wychowywani z reguły w odmienny sposób od dziewczynek, nie rozumieją reguł ich zabaw. Martwe zwierzę umieszczone w przestrzeni należącej do Barbie jest

Masłowskiej w reżyserii Cezego Studniaka w Teatrze Nowym w Poznaniu). Lalki – wielokrotnie niekompletne, brudne, przekolorowane, z wymiennymi kończynami, jakby stanowiły wystawę prezentującą efekty *torture play* – stają się esencją i elementem śmietnika współczesnej rzeczywistości oraz jednymi z wielu powodów i następstw etycznego chaosu, pośród którego żyją bohaterowie przedstawień (w utworach zagranicznych podobne zastosowanie często uwidacznia się w filmach fabularnych. W *Małych żołnierzach* [1998] w reżyserii Joego Dante lalki Barbie zostały przerobione na podobieństwo figurek-komandosów i służyły do zabijania). W *Dr@culi. Vaginie Dentacie* (2013) w reżyserii Agaty Biziuk w Teatrze Polskim w Poznaniu przemalowane na inne kolory Barbie odpowiadają stopniowemu dojrzewaniu głównej bohaterki i jej buntowi wobec artefaktów dzieciństwa.

²⁹¹ M. Pakuła, *Lord Kantor*, w: idem, *Panoptikos*, Kraków 2015, s. 273-274.

nie do zaakceptowania, gdyż uzmysławia istnienie śmierci i rozkładu – procesów w tym świecie nieobecnych. Co istotne, w przytoczonym wyżej przykładzie matka rodzeństwa każe wyrzucić do śmieci i wronę, i łóżeczko, i kołderkę. Martwa wrona kazi więc idealną przestrzeń lalki Barbie na tyle, że po takim spotkaniu należy usunąć wszystko, z czym mogła mieć kontakt.

Próby połączenia światów zabawy dziewcząt i chłopców kończą się często podobnie do opisaney przez Pakułę sytuacji²⁹². W związku z tym pojawiają się inne – potajemne i przepełnione przemocą – zabawy lalką. Jeszcze później dochodzi z kolei do brutalnych prób uspołecznienia ich właścicieli.

Prezentacja niedoskonałych wersji Barbie służy twórcom do wyrażenia niepokoju związanego z normami propagowanymi przez kanoniczne wcielenia lalek. Zbyttna idealizacja i hiperbolizacja wizerunku kobiety w ciele Barbie niesie ze sobą nie tylko konsekwencje obyczajowe, lecz wpływa również na sposoby prezentowania kobiet. Idealizacja wyraźnie zostaje sprzężona z ruchem przeciwnym – brutalizacją. Brocząca we krwi, pokawałkowana Barbie wydaje się kuszącym obiektem do oglądania, gdyż skłania widza nie do namysłu nad jej kondycją, lecz do analizy braków Barbie w stosunku do jej kanonicznego przedstawienia. W złożony sposób podeszły do tego problemu Magdalena Poprawska i Eliza Proszczuk, które całkowicie podważyły poznawczą pewność widza i nakierowały jego myślenie na uwarunkowania przedstawionych sytuacji. W niektórych utworach popsute Barbie występują także w tle opowieści, dopełniając tym samym aury przedstawionych historii lub rozszerzając wizerunki ich głównych bohaterów²⁹³.

²⁹² Inny z bohaterów utworu mówi do Johna: „Pamiętasz, że wszystkie twoje ludziki hi-men żółwie nidzia Szreder i helikopter Szkieletora w kształcie trupiej czachy ze śmigłem z którymi codziennie w swoim pokoju urządałeś krwawą jatkę na noc szły spać do domku Kena”. Za: Ibid., s. 270.

²⁹³ W utworach Joanny Bator pojawiające się epizodycznie lalki Barbie są zazwyczaj zepsute i pokaleczone, co ma być komentarzem dla wydarzeń prezentowanych na pierwszym planie. I tak w celu podkreślenia niepokojów ewokowanych przez prowincję, na jaką wybierają się główne bohaterki tej prozy, Barbie prezentuje się jako upieczone w piekarniku i w takiej formie podrzucone na wycieraczkę (*Ciemno, prawie noc*) lub powieszone na choince. W *Roku królika* (2016) autorka poczytnych romansów Julia Mrok decyduje się uciec z dużego miasta, by ukryć się przed opinią publiczną i przed mężczyznami, z którymi żyje w miłosnym trójkącie. W tym celu wybiera się do Ząbkowic Śląskich, gdzie przybiera nową tożsamość – Anny Karr. Kobieta z perwersyjną przyjemnością interesuje się wynajdowaniem absurdałnych nagłówków tabloidów. Myśl o ucieczce pokrywa się z pojawiającymi się w nich informacjami o mordercy blondynek, który „przynajmniej dwa razy został określony jako zabójca lalek, a raz jako morderca Barbie”. *Rok królika* jest zapisem zmagania głównej bohaterki z mitologią miasta i jego mieszkańcami oraz próby ukonstytuowania własnej tożsamości na nowo. Lalki pojawiają się wielokrotnie na drodze bohaterki – jedno z nich powieszone na drzewie tajemniczego Dziadka Konkursowego, inne – te „sprzed reżimu Barbie” – w domu dwóch sióstr, które kiedyś pracowały w pobliskiej fabryce lalek: „Siostry wytłumaczyły mi, że kiedy fabryka upadała, zostało dużo oczu, rąk, nóg i niepasujących do nich korpusów, całe opakowania złotych włosów oraz pełen magazyn Murzynek, które szybko wyszły z mody i nikt ich nie chciał [...] Fabryka została zamknięta po upadku komunizmu, budynki po paru latach podpalono, a wielki wybuch w magazynie z chemikaliami posłał w niebo zapomniane lalki, niektóre doleciały aż do rzeki”. Siostry mają w zwyczaju czytanie streszczeń telenowel w magazynach, po czym odgrywiają je przy pomocy lalek. Bator wykorzystuje wizerunki

Autorzy analizowanych w tym rozdziale prac sądzą, że efektami przedstawiania postaci idealnych (i zarazem nieistniejących) są reakcje będące zaprzeczeniem tych idealizacji – strach, frustracja i wynikająca z nich przemoc. Lalka Barbie jest wymarzoną produktem społeczeństwa konsumpcyjnego i patriarchalnego – jest podziwiana, pożądana i jednocześnie nienawiedzona. Jako silny i niemożliwy do pełnego naśladowania wzorzec kulturowy uruchamia w nas naśladowczą, choć ze względu na jej postludzkie ciało – jej kompletne skopiowanie jest niemożliwe. Lalka kolonizuje wzorce kobiecości, będąc dla mężczyzn ich uprzedmiotowioną obawą, że kobieta zbyt przypomina lalkę będzie nad nimi dominować. Craig Owens twierdził, że męskie pożądanie seksualne to symptom pragnienia złapania kobiety w sieć stałej i niezmienną tożsamości²⁹⁴. Jeśli więc interpretować w ten sposób skrajne zachowania chłopców i dorosłych mężczyzn, należy uznać, że to właśnie Barbie rozbudza w członkach społeczeństwa obawę, że kobieta idealna okaże się kobietą groźną.

Jednym z istotniejszych powodów takich reakcji mogą być paradoksy wpisane w powszechnie znany wizerunek zabawki. Lalka obiecuje, że poprzez upodobnienie się do niej można być popularnym, lubianym, a przy tym nadal pozostawać suwerennym bytem społecznym i ponadludzkim (niestarzejącym się, podlegającym nieskończonym metamorfozom, osobnym i autonomicznym). Barbie dokonuje więc rzeczy niemożliwej – jest odgraniczona od całego społeczeństwa i zarazem zachowuje więzi z jego jednostkami (ma siostry, przyjaciółki, chłopaka). W odpowiedzi na to autorzy omówionych utworów prezentują przykłady brutalnego uspołecznienia lalki. Ich bohaterowie wciągają lalkę do społeczeństwa na jedyne znane sobie sposoby. Barbie musi zostać przez nich złapana, aby poprzez

postaci dojrzewających dziewcząt lub dojrzałych kobiet (odnoszących się do swej przeszłości) i konfrontuje je z brutalną rzeczywistością, znęcając się przy tym nad lalkami Barbie – artefaktami, alegoriami i odniesieniami do przeszłości bohaterek i ich pozycji w przedstawionym świecie. Zob. J. Bator, *Rok królika*, Kraków 2016. Wyjątkiem w twórczości Bator byłby *Japoński wachlarz* (2011) – zbiór reportaży dotyczących Japonii. W rozdziale *Gejsza i Barbie* autorka analizuje problem związany z próbą opisu i nazwania Tokio. Przytacza scenę, w której spotyka wysiadającą z samochodu gejszę – dziś już niezwykle rzadki widok na tokijskich ulicach. W chwili, w której kobieta znika w oszklonych drzwiach, odbija się w nich twarz przechodzącej blond Japonki w krótkiej spódniczce. To spotkanie pomaga Bator w sformułowaniu wniosku: „Takie właśnie jest Tokio: jak Barbie i jak gejsza”, co miałyby zaświadczać o niemożności nazwania jego esencji, o jego permanentnej metamorfozie, o wpisanych w miasto paradoksach i kontrastach. W innym miejscu Bator opisuje jedną z blond Japonek, które uległy zachodniej modzie: „Patrzyłam na jej włosy i myślałam o wszystkich czekających blondynkach świata, które urodziły się jako rude, szatynki, krucze brunetki, aby w którymś momencie życia ulec terrorowi zachodniego ideału kobiecej urody. Ponoć modę na Barbie, wciąż obecną na ulicach Tokio, wypromował jeden z butików na Shibuya, którego ekspedientki wystrojono tak na próbę w rocznicę urodzin anorektycznej laleczki. Chwył zadziałł i na ulicach Tokio pojawiły się klony Barbie. Ta spod Hachikō rozmawiała przez oczywiście różowy telefon komórkowy, a potem sprawdziła makijaż w równie różowym lusterku w kształcie serca, wyciągnęła zalotkę i podkreśliła rzęsy, mrugając przy tym oczami, jakby właśnie wynurzyła się z wody”. Jej narzeczony, który pojawia się w tym samym momencie, okazuje się podobny do swojej ukochanej – ma rozjaśnione włosy i niebieskie szkła kontaktowe. J. Bator, *Japoński wachlarz. Powroty*, Kraków 2011, s. 31-35, 98-99.

²⁹⁴ Craig Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i wstęp Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 450.

hiperkobiecość nie zagrażać ich męskości, aby przez swe zachodnie pochodzenie nie okazać się zbyt luksusową i niedostępną.

W społeczeństwie konsumpcyjnym i patriarchalnym efekt przemocy symbolicznej staje się zbyt obcy jego wytwórcy i zostaje zaanektowany przez podmiot opresji (dziewczynki bawiące się idealnymi lalkami, oglądane przez zniecierpliwionych, nierozumiejących ich, braci). Reakcją jest przemoc fizyczna, przypominająca o panującym porządku i odciskająca piętno własnej decyzyjności na niesfornym wobec wytwórcy ciele. Niektórzy członkowie społeczeństwa zdają się więc uświadamiać wpatrzonym w Barbie kobietom, że z ich transhumanistycznych ambicji nic nie wyjdzie.

W związku z tym warto pomyśleć o lalce Barbie umieszczonej w pysku wawelskiego smoka inaczej. Być może wcale nie jest reprezentacją „mniej udanych krakowianek”, lecz, jak „ścierwo” opisane w legendzie przez Długosza, podstępnie wypchano ją łatwopalnymi „siarką, próchnem, woskiem, żywicą i smołą”²⁹⁵, przez co stanowi śmiertelne zagrożenie dla polskiej kultury i wciąż silnego w niej patriarchy. Albo odwrotnie – być może Barbie zamienia się z potworem miejscami, sama stając się smokiem zagrażającym rodzimej męskości. W obu przypadkach lalka jest wizualizacją obaw związanych z postępującą emancypacją kobiet.

W związku z tym pytania pozostają otwarte: jaka będzie tożsamość smoka i czy ten przetrwa? I czy ktoś podrzuci do podstępnie wypchanego „ścierwa” śmiertelną dla potwora podpałkę?

²⁹⁵ *Jana Długosza Roczniki...*, op.cit., s. 189.

VII. Pełna Barbie, pusty Kalisz

Dramat *Miasto pustych pianin* Mateusza Pakuły, którego sceniczna prapremiera w reżyserii Leny Frankiewicz odbyła się w 2015 roku w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, został opisany przez autora jako „mityczna podróż specjalnie spreparowana złota legenda miejska baśń tysiąca zmyśleń i analogii i tyłuż również olśnień”²⁹⁶. Tekst opiera się w dużej mierze na baśniach, mitach, legendach, na lokalnej historii oraz na odniesieniach do klasycznych i współczesnych tekstów kultury. Tak szerokie zaplecze jest zresztą charakterystyczne dla wszystkich utworów Pakuły. Główną inspiracją do powstania tekstu była sława słynnej na całą Europę Kaliskiej Fabryki Fortepianów i Pianin *Calisia*, istniejącej w latach 1878-2007. Historia ta, w kontekście rozwijanych przez Pakułę wątków, wydaje się jednak tylko pretekstowa. Opowieść o pianinach, które grają muzykę „podszytą upiornym kompromisem” wobec współczesnej popkultury, zostaje skonfrontowana z wątkiem Sabriny – strasznej czarownicy, reprezentującej wizualne i twórcze wzorce współczesnej kultury popularnej, mającej we władaniu mityczne Miasto Pustych Pianin.

Oba wątki zostają dopełnione przez historię dwojga dezerterów z konsumpcyjnego społeczeństwa, niejako istotowo reprezentujących jego popkulturowe preferencje. Fibi jest niewiedzącą nic o swej przeszłości wojowniczą księżniczką, przypominającą mieszanek bohaterów filmu *Avatar* Jamesa Camerona i popularnego w latach 90. serialu *Xena*. Erni to z kolei smokorosomak, istota przypominająca stwora z filmu *Niekończąca się opowieść* Wolfganga Petersena. Jest „przydupasem” Fibi – jej przyjacielem i przewodnikiem. Oboje spotykają dwa zamienione w ludzi pianina, które uciekły z niewoli u Sabriny, zmuszającej je do grania popowych utworów. Fibi i Erni decydują się ocalić pozostałe pianina wciąż pozostające w niewoli u czarownicy. Miejscem akcji jest tu las, a może dżungla, czas z kolei jest „taki, w którym rynek skolonizował zarówno rozrywkę, jak i sztukę”²⁹⁷. Widz trafia więc do miejsca, w którym wszelkie wartości kultury wysokiej zostały zawłaszczone przez kulturę popularną. I choć początkowo wydaje się, że spektakl będzie bazował wyłącznie na tym nieco już dziś anachronicznym rozróżnieniu, ostatecznie okazuje się, że przy zachowaniu

²⁹⁶ Ten i kolejne cytaty za nieopublikowanym tekstem scenariusza Mateusza Pakuły. Dostępność dzięki uprzejmości autora.

²⁹⁷ <http://www.teatr.kalisz.pl/spektakle/miasto-pustych-pianin> [dostęp: 28.06.2017]

początkowego ładunku krytycznego istnieje możliwość połączenia obu skrajnych podejść do wartościowania kultury.

Sabrina, wszechpotężna czarownica

W kontekście interesującego mnie tematu najistotniejszą postacią utworu jest czarownica Sabrina. Choć sam tekst Pakuły nie prezentuje bohaterki jako lalki, to jednak jej sceniczna stylizacja, preferencje muzyczne oraz gadżety, którymi się otacza sugerują, że jej wizerunek jest efektem wpływu Barbie na współczesne kobiety.



55. *Miasto Pustych Pianin*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

Pod względem wizualnym jest ona połączeniem lalki i Madonny²⁹⁸ z teledysku *Hung up* (2005): ma długie miodowe włosy, na głowie koronę, ubrana jest w różowy, opinający jej ciało strój gimnastyczny bądź kąpielowy. Jej imię oraz opis mogą świadczyć także o tym, że jest dorosłą wersją *Sabriny, nastoletniej czarownicy* – bohaterki popularnego w latach 90. serialu, którego reboot pojawił się przed dwoma laty na platformie streamingowej Netflix²⁹⁹. Bohaterka spektaklu mieszka w ustawionym w ogródku działkowym różowym camperze (kojarzącym się tak ze światem Barbie, jak i *Różowymi flamingami* Johna Waltersa – klasykiem kinowego kampu), a większość przedmiotów, których używa, ma także taki kolor. Z pasją wykonuje popularne utwory diw muzyki popowej – swej imienniczki Sabriny (*Boys, Boys, Boys*), Tiny Turner (*We don't need another hero*) czy Beaty Kozidrak (*Taka Warszawa*).

Interpretację kaliskiego spektaklu postanowiłem umieścić pod koniec niniejszej pracy, gdyż najpełniej łączą się w nim motywy większości z omawianych przeze mnie do tej pory utworów. Jednocześnie główną rolę odgrywa tu najbardziej zaawansowane i przejawione wcielenie lalki, które analizowałem w dwóch ostatnich rozdziałach – ponadludzkiej,

²⁹⁸ Piosenkarkę wielokrotnie zestawiano z Barbie jako jednej z najważniejszych ikon współczesnej kultury popularnej.

²⁹⁹ Sabrina miała oczywiście swoją wersję lalki Barbie. W zestawie pojawił się również kot, jeden z głównych bohaterów serialu. Patrz: https://www.bidrustbelt.com/Content/listingImages/20170217/f9bb8384-660a-4355-b713-ea59d08e8180_fullsize.jpg [dostęp: 18.09.2018].

wszechmocnej, niebezpiecznej i tak niemożliwej, że przedstawionej przede wszystkim ironicznie. Sabrina (Natasza Aleksandrowitch) budzi niepokój, jest irytująco głośna i niezdolnie pewna siebie (w didaskaliach czytamy: „Czarownica Sabrina bardzo ale to bardzo po występie jest nie w sosie i robi naprawdę spory rozpiżdziec w ogródku. Wywraca sprzęty pluje na krasnale. No i przede wszystkim bije czym popadnie swoich nieszczęśliwych grajków”). Jest podobna do lalki nie tylko z racji wyglądu, lecz także z powodu dominacji. Można ją lubić lub jej nie cierpieć, nie można podważyć jej pozycji – reprezentantki współczesnej (pop)kultury, która urządziła cały świat zgodnie z własnymi upodobaniami. Sabrina nie zdaje sobie jednak sprawy z tego, że jej decyzje i preferencje są dyktowane przez siły, nad którymi nie panuje.

Pradawna grzybnia prawdy – w postaci dwóch muchomorów – uświadamia bohaterom, że wyobraźnia potężnej Sabriny została skażona różowym lodem po umieszczeniu na jej głowie magicznej korony. By wszystko wróciło do normy, artefakt musi zostać z niej zdjęty, a ulepiony przez Sabrinę, wydający dźwięki nie do zniesienia, pianobot zrestartowany. Innymi słowy: należy uświadomić Sabrinie, że jej decyzje są uwarunkowane przez różową koronę – symbol szkodliwego wpływu patriarchy i konsumpcjonizmu – oraz że oprócz pianobota istnieją także kaliskie pianina, symbolizujące w tym ujęciu lokalność i wartości spoza dyskursu dominującego.

W międzyczasie okazuje się, że niepamiętająca swej przeszłości Fibi jest córką Sabriny. Choć dziewczyna początkowo wzbrania się przed zaakceptowaniem tej wiadomości, wszystko ostatecznie kończy się dobrze – korona zostaje ściągnięta z głowy Sabriny, pianobot zrestartowany przez pradźwięk pianin, a obie bohaterki ponownie ze sobą połączone.

Sabrina opisywana jest przez Muchomorów jako „bogini jęczmienia która dzieci Kirke zbiera pod księżycem. To pani dziewięciu wierzchołków królowa wiosny matka wierzby która rozpina nieśmiertelnych na swym dębie [...] Potrójna uwalniająca od win. Pani Dziewictwa Pani Matka i Pani Śmierć we własnej osobie [...] Biała Bogini Wszechmatka”. Opis czarownicy wiąże się więc z akcentowaniem jej mityczności, baśniowości i nieludzkości. Powinowactwa Barbie z baśniami, legendami, podaniami, bazującymi głównie na starych archetypach, są zaskakująco częste (by wymienić chociażby analizowane przeze mnie wcześniej odniesienia do Kopciuszka czy Biblii). Gesty te uświadamiają, że twórcy lalki oraz artyści opowiadający o niej próbują podkreślić, że Barbie nie jest oderwana od ludzkiej kultury. Lalka dba o nią, nawiązuje do niej, nie będąc wyłącznie demonicznym produktem nowoczesności.

Fibi z kolei reaguje na informację o pokrewieństwie z Sabriną następująco: „Jesteś złą i głupią babą! I wszystko masz kurwa różowe!”. Gdy tylko udaje się jej odczarować różową rzeczywistość, wypomina jej: „ty sobie siedziałaś i pierdziałaś w tym domku w ogródku się na różowo opalałaś i pierdolety śpiewałaś pośród krasnali a tam w światach równoległych wyrolowali cię faceci całkowicie. Zdążyli sobie wymyślić Jahwe Jezusa Allaha i tak dalej i mają całą niepodzielną władzę nad życiem duchowym”. Tym samym Fibi opisuje rzeczywistość, która powstała pod wpływem rozmyślnego zaprogramowania kobiecej bierności³⁰⁰. Pomimo mocy Sabriny, władającej przede wszystkim kulturą popularną, reszta rzeczywistości została urządzona przez i na wzór mężczyzn (to oni najprawdopodobniej umieścili na głowie bohaterki różową koronę). Przypisanie przez nich pozornej sprawczości osobie będącej produktem stereotypów kobiecości zaprocentowało więc faktyczną władzę mężczyzn nad duchowym życiem ludzkości.

Sabrina, już po uwolnieniu spod jarzma korony sama również jest w stanie wyrazić krytyczny i ironiczny stosunek do tej rzeczywistości, trzeźwo opisując swój camper jako „domek z czekolady i bitej śmietany z posypką z lentilek dla dziewczynek które odchodzą z piratami myśląc że są księżniczkami. I kończą szczotkując pokłady narzeczonych którzy ugrzęźli w piasku ubierając się w różne rzeczy kradzione topielcom”. Zdaje się, że efekt dobrego zakończenia spektaklu – założenie przez Fibi i Sabrinę firmy Love & Compassion Wielka Matka & Jej Córka – jest próbą walki z takim następstwem wpisanym w normę

³⁰⁰ Warto na marginesie zaznaczyć, że Barbie w pracach artystycznych uobecnia się w jeszcze innych przedstawieniach bazujących na klasycznych postaciach kulturowych. W ostatnim czasie także m.in. postać Ofelii z szekspirowskiego *Hamleta* okazuje się pokrewna figurze słynnej zabawki. Za przykład takiego skojarzenia służyć może chociażby czytanie sceniczne adaptacji dramatu *Śmierć Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Barbary Wysockiej w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie (2017). Teksty czytane przez aktorów odtwarzających grono sprzeczących się ze sobą naukowców były ilustrowane rejestracją lalki Barbie spędzającej czas w mattelowskim domku. W tej zaaranżowanej wewnątrz akwarium makiecie Barbie albo leży w łóżku, albo siedzi przy kuchennym stole, otoczona przez charakterystyczne dla ofelicznych przedstawień kwiaty (jej położenie jest zmieniane przez biorącą udział w samym czytaniu reżyserkę). Pod koniec czytania ze stojących obok kanistrów aktorzy wlewają do akwarium wodę. Barbie jako ucieleśnienie współczesnej, żyjącej pośród materialnego dobrobytu, kobiety, tak czy inaczej prowadzi powtarzalne i nudne życie, co skazuje ją na los pokrewny bohaterce Szekspira. Niestety, brak rozwinięcia przez twórców ofelicznych motywów w kontekście Barbie nie umożliwia mi szerszej analizy tego wydarzenia. Na pokrewny obraz można natrafić również w *Mojej polskiej dziewczynie* (2018), filmie w reżyserii Ewy Banaszkiewicz i Mateusza Dymka. Bohaterką tej stylizowanej na dokument fabuły jest polska aktorka żyjąca na emigracji w Anglii. Na jej codzienność składają się głównie problemy w życiu prywatnym oraz próby poszukiwania projektów, które umożliwiłyby jej jakikolwiek zarobek. Powstałe na wzór przedstawień ofelicznych ujęcie bohaterki leżącej nieruchomo w wypełnionej wodą wannie pośród pływających wokół niej lalek Barbie jest jednym z wizualnych motywów, które pojawiają się w tej historii. Jest ono wizualnym komentarzem dla beznadziejnej sytuacji bohaterki. W swoim studium na temat ofelizmu Katarzyna Czeczot przytacza twierdzenie Elaine Showalter, że ofelizm „to kobiecość przesadna, nadmiar kobiecości, dający się opisać jedynie w terminach szaleństwa, patologii”. Nie zagłębiając się w ten bardzo interesujący trop przede wszystkim dlatego, że we wskazanych utworach nie znajduję wystarczająco dużo treści, aby móc wynieść z nich szersze i istotniejsze dla tej pracy uwagi. Zob. E. Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture. 1830-1980*, New York 1985, s. 10-14. Za: K. Czeczot, *op.cit.*, s. 68.

codzienności. Kaliski spektakl jest przesycony wiarą w siłę kobiet i istot potencjalnie słabszych od dominującej większości, co szczególnie podkreśla końcowa wypowiedź Sabriny. Poprzedza ją wspólne wykonanie – także z pianinami – utworu *We don't need another hero*:

Urodziłam niesamowicie piękną córkę. I będę ją rodzić wielokrotnie. I wielokrotnie będę rodzić pięknych synów ale teraz akurat mówię o córce więc nie zmieniajcie tematu. Jej zęby jej włosy są jak z "Pieśni nad pieśniami". I sama poczułam się piękna dziękuję! Komu mam dziękować? Sobie? Tak sobie. Dziękuję. Ale ona to zupełnie inne piękno to jest piękno które chcę chronić. Gdybym miała jakieś swoje piękno zresztą pewnie mam jakieś piękno faceci nie lataliby tak za mną gdybym go nie miała. Jednak piękno mojej córki to co innego. Piękno mojej córki to co innego. Piękno mojej córki tak uważam jest jedyną nadzieją tego świata. No.

Miasto pustych pianin jest więc w dużej mierze próbą potwierdzenia znanej tezy, że róż i sfera znaczeniowa z nim związana, tak bliska współczesnej dziewczęcości i kobiecości, są efektem wpływu patriarchatu. To jednak kobiety odgrywają w tym spektaklu najistotniejszą rolę, najsilniej dekonstruując baśniowy i zarazem głęboko patriarchalny charakter rzeczywistości. Bohaterki obdarzone przez autora zaskakującą nadświadomością zachowują się tak, jakby obejrzały filmy, którymi zostały zainspirowane. Odzwierciedla się to także w rozwoju fabuły. I tak złą klątwę nad Sabriną przezwycięża nie typowy baśniowy rycerz, a sama „wojownicza księżniczka” Fibi i „najszlachetniejszy facecik w przebraniu ni to smokorosomaka ni to kotobąka” Erni.

Język używany przez Pakułę do opisu rzeczywistości jest bardzo pojemny, wielokontekstowy i niejednoznaczny. Bazuje na motywach zaczerpniętych z baśni, legend, kanonicznych i popkulturowych utworów, z archetypów i wzorców kultury niskiej i wysokiej. Jest swoistym systemem samoobrony przeciw kulturze współtworzonej i reprezentowanej przez Barbie. Cechuje go niedystynktywność – język ten może wchłonać wszystkie przejawy ekspresji, wszystkie style i idiomy. Miesza je ze sobą, nie wytwarzając przy tym nowej jakości (nie łączy stylu wysokiego z niskim, aby przybrać formę stylu średniego – to raczej styl praktycznej negacji językowej, która poprzez asymilację rozmaitych wzorców ma zapewnić niemożliwe do osiągnięcia korzystanie z ich mocy i zarazem wolność od ich wpływów). Język ten nie ma ponadto źródła kulturowego – tekstu, biblioteki, tradycji; powstaje on w ramach procesu przetwarzania rozmaitych wzorców – jest praktyką. Pakuła tym samym stwarza przedstawiony świat z elementów pochodzących z oddalonych od siebie rejonów kultury. Próba zaanektowania go przez jeden rodzaj (w tym przypadku popkulturę) skutkuje przemocowymi gestami i treścią silnie infantyлизującą rzeczywistość.

Demony

Jednocześnie zbiór przywołanych tu motywów i kontekstów odsyła do wątków, przez które lalka Barbie jawi się jako wszechstronna i wszechobecna ikona. Pakuła i Frankiewicz niejako potwierdzają przy pomocy Sabriny to, co jest także istotą Barbie: jej (raczej szkodliwy) wpływ na peryferyjność; udział w przemianach społecznych i politycznych; uzależnienie od wypracowanych wzorców baśni, legend i podań (Kopciuszek, smok wawelski); próby anektowania przez nią istniejących wzorców i archetypów (Matka Boska, Lilith, Ewa) oraz ich kampowych wcieleń. Przy tym wszystkim twórcy kaliskiego spektaklu wzbogacają namysł nad figurami w rodzaju Barbie o jeden istotny, pomijany przeze mnie do tej pory (oprócz odniesień do Kim Toffoletti), wątek – niepoddawania się zbytnej demonizacji jej wizerunków. Jeśli w *Mieście pustych pianin* dochodzi do krytyki, to dotyczy ona głównie akceptacji hegemonii skrajności.

Obrazy demonizacji wizerunku Barbie pojawiają się pośród rodzimych utworów dość często. Warto w tym wypadku wskazać *Zimny bufet* (2011), w którym Zyta Rudzka wykorzystuje lalkę Barbie jako postać uosabiającą Śmierć³⁰¹. Bohaterowie tego dramatu – Antoś i Rdzawa – podczas kolejnych czynności pochówkowych „pustych nocy”, kulturowanych wciąż na Kaszubach czy Białostocczyźnie³⁰², podejmują próby uchronienia zmarłej matki od śmiertelnej pustki oraz – poprzez wspomnianie jej – przywrócenia na ten krótki czas do żywych. Dochodzi tutaj więc do symbolicznej reanimacji zmarłej kobiety, która przez lata chorowała na Alzheimera. Jej historię podzielono na trzy lalczyste postaci, reprezentujące osobne etapy jej życia – Matriochy, Matriony i Matrioszki. Dzięki temu zabiegowi dowiadujemy się coraz więcej o kobiecie i jej relacjach z zaniedbującymi ją dziećmi. Jej imiona są zresztą nieprzypadkowo „rosyjskie”. Kobieta wraz ze swoją rodziną przez lata była represjonowana przez reprezentantów komunistycznego reżimu z racji ucieczki jej męża za Żelazną Kurtynę.

W opozycji do cierpiącej, umierającej rosyjskiej Matrioszki Rudzka wykreowała niezniszczalną figurę śmierci – Demo Barbie: „Segreguję plastik, szmaty, starych od młodych. Wspieram Ruch Medeï. Ta kobieta naprawdę coś robi ze swoim życiem. A nie tylko udaje, że

³⁰¹ Nagrodzony Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną w 2011 roku tekst jest adaptowany rzadko. W 2012 roku odbyła się premiera powstałego na jego podstawie słuchowiska radiowego w reżyserii Dariusza Błaszczyka. Natomiast w roku 2016 dokonano jego adaptacji na scenę Suwalskiego Ośrodka Kultury. Spektakl wyreżyserowała Joanna Łupinowicz, zagrali w nim natomiast aktorzy Teatru Hybrydowego.

³⁰² Joanna Puzyna-Chojka, *Gry (nie)pamięci Zyty Rudzkiej*, „Teatr” nr 9 2012, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/257/gry_\(nie\)pamieci_zyty_rudzkiej/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/257/gry_(nie)pamieci_zyty_rudzkiej/) [dostęp: 5.09.2018].

żyje. Jak ty, Niobe! [...] Nie umieram. Nie zużywam się. Jestem samozasilająca się życionośna”³⁰³. Jej wypowiedź koresponduje z tym, jak Mateusz Pakuła obudował kulturowymi odniesieniami postać Sabriny w *Mieście pustych pianin*. Demo Barbie Rudzkiej jest jak Medea – mitologiczna czarodziejka, która zabiła własne dzieci z nienawiści do ich ojca – podczas gdy Matrioszka uosabia współczesną Niobe – skamieniałą z rozpacz i smutku królową mitologicznych Teb.

Demo Barbie siłą wyciąga pierwszą z lalek – Matrioszkę – na scenę i przymusza ją do snucia opowieści. Następnie sadza ją na kuchennym taborecie i w brutalny sposób zamyka jej oczy, po czym „agresywnie nakłada na jej głowę foliowy worek na śmieci, ściąga paski przy worku, związuje”³⁰⁴. Na sugestię, że sama jest tu gospodynią, zdecydowanie ustawia siebie w opozycji do rosyjskiej laleczki: „Przecież ja tu nie pasuję! Spójrz na mnie! Nie pasuję. Bawełniana rajstopo, papuciu, ty, odleżyno! Wybroszyno, ty! Liszaju, krwiału, ciemieniuchu! Ciekna macico! Ty!”³⁰⁵. Z kolei wspominając swoje dzieciństwo drugą lalkę – Matriochę – Demo Barbie zestawia z rabatkami i roślinami, po czym sugeruje plan ich podpalenia. Trzeciej lalki – Matriony – poszukuje natomiast na czworakach, „bezzadnie i agresywnie szukając przywabiających słów”³⁰⁶, które mają ją złapać w zasadzkę śmierci.

Barbie jest tu więc wyobrażeniem bijących się z wyrzutami sumienia dzieci, które przeciwstawiają sobie dwa wizerunki lalek. Są nimi: zachodnia, niebezpieczna „samozasilająca się” lalka Barbie, której możliwości są nieskończone oraz wschodnia, tradycyjna, brudna, wysłużona, „dzika”, naturalna matrioszka, która skrywa w sobie mniejsze wersje samej siebie. Z jednej strony jest to więc agresywna Barbie a z drugiej rosyjska zabawka, będąca symbolicznym przedstawieniem umierającej kobiety (jej agonię w innych scenach oddano z całą fizjologiczną, naturalistyczną, odpychającą precyzją). Barbie, która sama w dzieciństwie mogła być jedną z zabawek dorosłego już rodzeństwa, okazuje się tu figurą skrajnie demoniczną – niezniszczalną, silną i dominującą. Skoro może wszystko, jest w stanie bawić się także czyimś życiem. Rudzka tym samym potwierdza, że lalka akumuluje mroczne zdolności dzięki właściwościom, które posiada w swych klasycznych, niewinnych wizerunkach.

Pakuła i Frankiewicz zdają się z kolei twierdzić, że jedynie rezygnacja z demonizacji wzorców związanych z lalką Barbie i próba ich zaadaptowania do innych norm niż te, które

³⁰³ Z. Rudzka, *Zimny bufet*, Kraków 2012, s. 14.

³⁰⁴ Ibid., s. 15.

³⁰⁵ Ibid., s. 13.

³⁰⁶ Ibid., s. 38.

sama reprezentuje, stwarza możliwość dialogu. Idą więc dalej niż chociażby Jerzy Niemczuk we *Wszyscy kochamy Barbie*, gdzie główna bohaterka – Potworynka – widzi samą siebie jako monstrum wobec idealnej lalki. Ich teza przekłada się również na strategię pisarską samego Pakuły, zyskującą tutaj swoje głębsze usankcjonowanie. Wszelkie użyte przez niego elementy z baśni, legend, religii i kultury popularnej, wyjęte z ich pierwotnego kontekstu i połączone jedną opowieścią, tworzą wrażenie, jak to ujęła w swej recenzji Joanna Ostrowska, „hiperpopkulturowej opowieści”³⁰⁷. O ile jednak w samej fabule hiperbolizacja jawi się jako coś szkodliwego, o tyle w przypadku użytych przez niego figur językowych i stylistycznych okazuje się czymś o wiele ciekawszym – narzędziem do mistyfikacji stereotypu.

Baśń tysiąca zmyśleń

Rezygnacja z demonizacji figury Barbie – szczególnie na poziomie reakcji na społeczną praktykę naśladowczą – nie wiąże się z bierną zgodą na zastany porządek symboliczny. Przedstawiona historia poświadcza, że wszelka podejrzliwość – nawet wobec pozornie niewinnych baśni – może przynieść efekty



56. *Miasto Pustych Pianin*, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu

emancypacyjne. Sabrina, przedstawiona jest tutaj jako „wszechmatka”, która pod wpływem patriarchalnej normy sama demonizuje swój obraz, upodabniając się do groteskowej lalki:

Moje gniazda gdy napotykacie je w snach umieszczone w skalnych rozpadlinach bądź w konarach ogromnych wydrążonych cisów zbudowane są ze starannie wybranych gałązek. Wymoszczone są włosiem białych koni i pierzem profetycznych ptaków. Wyłożone są żuchwami i wnętrznościami poetów. Prorok Elrond powiedział o mnie tak: Mieszka na skale i nocuje. W skalnym załomie się gnieździ. Pisklęta jej krew chłepcą! Ma za kochanka kosmicznego węża co z kosmicznej rozkoszy stęka i w mgnieniu oka na pół pęka! W mgnieniu oka stuoka się staje i sturęka. A w każdej ręce chrupoce i chrumka biała jak kość maciora. Nie wydostaniesz się spod jej buciora! Nie wyjdiesz spod jej buciora nigdy! Ha! Byłam wieżą podczas robót których Nimrod był nadzorcą! Oglądałam zagładę Sodomy i Gomory! Byłam na dworze Dona przed narodzinami Gwydiona. Moja głowa była wysoko w pałacu Cymbelina i chyba nie wiadomo czy moje ciało to mięso czy ryba! Ha! Nóż mi się w sercu otwiera! Miliony demonów na czubku mego noża! Miliony demonów na końcu mam języka! A piosenka "Boys boys boys" autorstwa mojej imienniczki Sabriny to jest piosenka wyzwolonej świadomej siebie kobiecości seksualnej i dlatego ją wybrałam jako hymn swojego tutaj państwa-miasta.

³⁰⁷ J. Ostrowska, *Calisia*, teatralny.pl, <http://teatralny.pl/recenzje/calisia,1276.html> [dostęp: 28.06.2017]

Pomimo prezentowanej na początku pozornej emancypacji, Sabrina operuje językiem wielkich i wpływowych mężczyzn – poetów, polityków, ewangelistów. Dopiero jej symboliczne wyzwolenie przez Fibi i Ernego pozwala na przeciwstawienie się tej zależności. Pretekstowa fabuła pozwala więc autorom zaprezentować napięcia związane z ukonstytuowanymi wzorcami społecznymi, obyczajowymi i genderowymi. Tym samym „mityczną podróżą, specjalnie spreparowaną złotą legendą miejską, baśnią tysiąca zmyśleń i analogii i tyluż również olśnień” jest nie tylko historia tytułowego miasta pustych pianin, ale również samej lalki Barbie. Próba oddemonizowania Barbie okazuje się remedium na warunkowane jej obecnością poczucie wstydu i lęku – podłoża współczesnej przemocy.

Twórcy spektaklu zdają się zatem twierdzić, że jeśli nieosiągalne są omówione w poprzednich rozdziałach wcielenia Barbie, to należy wobec tego ulepić typ świadomej kobiecości i zwrócić go światu – temu rzeczywistemu, temu mitycznego a także temu, w którym podobno możliwości się nie kończą.

Zakończenie

Przywołany na samym początku Pigmalion przez długi czas adorował swój posąg, traktując go jak żywą kobietę. W końcu złożył go jako ofiarę Afrodycie, błagając boginię, by ożywiła jego dzieło. Afrodyta spełniła prośbę i pod wpływem pieszczot posąg przemienił się w pulsujące i ciepłe ciało. Jak sądzę, charakter obecności lalki Barbie w kulturze a także nadzieje, jakie wciąż rozbudza w konsumentkach, są pokrewne tej historii. Ikona, w którą są wpatrzone, powstała z chęci usankcjonowania konkretnego typu kobiecości. Typ ten, dzięki Barbie, pokochały miliony, a jego wpływ dalece wykracza poza oddziaływanie zwykłych zabawek. Hartmut Böhme twierdzi, że to właśnie mit Pigmaliona „zyskał w kulturze europejskiej status modelu, wzorca sztuki, czasem odrzucanego jako prymitywna idolatria i fetyszym, czasem – przeciwnie – synonim najwyższego celu sztuki”³⁰⁸. Wydaje się, że w podobny sposób można opisać dialektyczne podejście konsumentów do Barbie.

Analizę obecności Barbie w Polsce można było przeprowadzić z wielu perspektyw. Lalka jest zjawiskiem niebywale pojemnym i mam świadomość, że tematy, które zdecydowałem się tutaj poruszyć nie wyczerpują podjętego problemu. Wierzę jednak, że zaproponowane przeze mnie podejście uświadamia, jak szerokim zjawiskiem jest zabawka firmy Mattel i że o jej wpływach da się opowiedzieć w miarę spójną historię.

Zawarte w pracy interpretacje przekonują, że gonitwa polskiego społeczeństwa za Barbie była z góry skazana na porażkę co najmniej z kilku powodów: radykalnej rozbieżności materialnego statusu; nieumiejętności odczytania zachodnich produktów; próby przyswojenia artefaktów reprezentujących odmienne normy kulturowe; zbytnej demonizacji wizerunku lalki. Rezultatami były, często nieudolne, próby kopiowania Zachodu oraz tworzenie jego lokalnych, swojskich wersji. Bohaterki i bohaterowie wielu z analizowanych przeze mnie utworów posiadają w końcu lalki podrabiane, podczas gdy oryginały należą do osób lepiej sytuowanych. Oryginalna Barbie jest dostępna dla bogatszych – staje się synonimem lepszosci, ale zarazem wymusza na swoich właścicielkach pozowanie, stylizację, dopasowywanie się do Barbie – dobrowolną przemianę w scenografię dla lalki. Z kolei Barbie podrabiana wywołuje poczucie gorszości, wstydu i popycha do odkrywania nieprzystawalności lalki do aspiracji.

³⁰⁸ H. Böhme, *op. cit.*, s. 148.

Zesłanie lalki do mrocznej Polski odsłoniło wewnętrzną sprzeczność. Barbie zachowała swoje właściwości, skutecznie czekając aż otoczenie stanie się podobne do tego, do którego była przyzwyczajona. To z kolei okazało się o tyle problematyczne, że pomimo obecności zabawki jej oryginalna wersja nadal pozostawała dla większości młodych konsumentów niedostępna. Stąd Barbary i Baški – desperackie próby uwierzenia, że podróbka także może być choć trochę jak Barbie i że pewnego dnia przemieni się pod wpływem pantofelka w zachwycający oryginał.

Z biegiem lat jednak gonitwa za Zachodem stała się normą, która, pozbawiona początkowej ekscytacji, zaczęła wywoływać znużenie, rozczarowanie, depresję. Wnętrze pałacu stało się bardziej swojskie, nielicznym udało się nawet dogonić Barbie w przebraniu Kopciuszka. Pozostali albo próbowali oddawać się zabawie, albo też – jak dorośli malcy – traktowali nową sytuację społeczeństwa polskiego z dystansem. Sam zachwyt lalką od początku był zresztą podszyty kulturowo i historycznie uwarunkowaną rezerwą. Droga naśladowcza – zawsze zagrożona możliwością przekształcenia się w drogę prześladowczą – została przygotowana już wcześniej, przez klasowe podziały w PRL-u. W związku z tym obecność lalki Barbie w Polsce wiązała się z budowaniem języków krytycznych – czego dowodem jest większość analizowanych w tej pracy utworów.

Omówione w niniejszej pracy utwory poświadczają ponadto, że wraz z zachodnimi wabikami dochodzi do wytworzenia w polskim społeczeństwie nadziei ekonomicznej. Wiąże się ona z obietnicą egalitarnego dostępu do elitarnych dóbr. Pokusa ta dotyczy więc całokształtu rzeczywistości, a nie samej lalki. Chodzi o to, by Barbie prawdziwie posiadać, należeć do świata konotowanego przez nią, mieć życie odpowiednie do Barbie, panować nad zabawką. Marzenie to jest jednak niespełnialne: można mieć lalkę, nie mając tamtego świata – co budzi w konsumentach niepokój, niepewność, frustrację, agresję. Być może więc prawdziwy paradoks lalki Barbie w Polsce dałoby się nazwać „pętlą Barbie”: z jednej strony tylko wierność złym uczuciom – zazdrości, frustracji, beznadziei, rozpacz – pozwala obronić się przed wciągnięciem w naśladowanie; z drugiej – wierność złym uczuciom powoduje złe skutki. Efektami negatywnych emocji są gwałtowne i przemocowe próby dostosowania siebie do Barbie bądź Barbie do lokalnych norm. Jedyną możliwością wyjścia z „pętli Barbie” jest stworzenie nowej, świadomej siebie, silnej, choć nieprzerażającej kobiecości.

W kontekście powyższych ustaleń można by uznać, że z racji kulturowych rozbieżności Barbie pojawiła się w Polsce za szybko, lub też, że nie powinna się tu pojawić wcale. Sytuacja jest jednak bardziej złożona. Jak poświadczają omawiane utwory, to właśnie amerykańska lalka

uzmysławia polskiemu społeczeństwu, jakim nie jest oraz jakim może się stać, jeśli nazbyt poważnie potraktuje wszystkie zachodnie wabiki. Lalka okazuje się jednym z istotniejszych wzorów (a dla dzieci prawdopodobnie najistotniejszym), wobec którego w ciągu ostatnich trzech dekad polskie społeczeństwo konstruowało swoją nową tożsamość.

W analizowanych przeze mnie pracach artyści pozbawiali lalkę esencji jej klasycznych przedstawień. Ich dzieła są podejrzliwe, wyzbyte estetyzacji wypracowanej przez firmę Mattel, niejako na wstępie informujące już odbiorcę o gruntownym przeciwstawieniu się tradycyjnym obrazom związanym z lalką. W zdecydowanej większości twórcy koncentrują się na zagadnieniach polityczno-socjologicznych, obyczajowych, genderowych, gospodarczych i historycznych, czyniąc z Barbie narzędzie do rozmontowywania zastanych, niewidocznych norm kulturowych. Utwory te z reguły celują także w samą Barbie, nieliczne jednak nie demonizują jej wizerunku.

W kolejnych rozdziałach dowodziłem, że lalka Barbie, pomimo wielu przeszkód, konsekwentnie kolonizuje różne sfery kultury: jest obecna w najnowszej historii, wpływa na proces wychowawczy, powraca przy fetyszystycznych reakcjach dorosłych na przedmioty, wciela się w fundamentalne dla kraju przedstawienia kobiecości, podsuwając w końcu także możliwość przekroczenia ram własnej cielesności. Jej propozycja wydaje się więc szczególnie atrakcyjna dla społeczeństwa polskiego, które zapoznało się z lalką przede wszystkim w latach 90. i które od tamtego czasu nie wyzbyło się objawów affluencji. Polacy w końcu nadal żyją w ciągłej potrzebie pomnażania dóbr i swoich możliwości: „Dawne kraje komunistyczne desperacko starają się zbudować u siebie dobrobyt, przekonując społeczeństwo, że intensywny wysiłek teraz zapewni im w przyszłości przyjemność zabawy, z której obecnie korzysta Zachód”³⁰⁹. Lalka Barbie odpowiada na te pragnienia i za każdym razem proponuje jeszcze więcej: kolejne ubranie, nowy sprzęt gospodarstwa domowego, zwierzę, dom, nową fryzurę, operację plastyczną. Przy tym wszystkim oferuje konsumentom idealizowaną opowieść, którą można interpretować jako emancypacyjną – w zakresie przemian ontologicznych, genderowych i gospodarczych. Podsuwana przez nią oferta wydaje się w zasięgu ręki niemal całego polskiego społeczeństwa. Pod tym względem Barbie przypomina firmy lat 90., które bez końca przesyłały dużej, szczególnie starszej, części społeczeństwa listy z komunikatem: „Gratulacje! Zostałeś wylosowany. Wygrałeś. By otrzymać nagrodę musisz tylko odesłać ten list i zgodzić się na nasz regulamin”.

³⁰⁹ James E. Combs, *op. cit.*, s. 162.

Zdaje się, że wszyscy wiemy, jakie są reguły gry z Barbie. Mimo tego wciąż chcemy, by nam towarzyszyła. Lalka nadal, mimo sygnałów świadczących o stopniowej demokratyzacji jej przedstawień, pozostaje narzędziem tresury społeczeństwa. Specyfika jej związku ze społeczeństwem polskim polega przede wszystkim na tym, że uosabia galopujące ambicje i dążenia ostatnich pokoleń i, jak niewiele innych dostępnych współcześnie produktów, obiecuje, że zawsze będzie w posiadaniu oferty, która te ambicje będzie wyprzedzać.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Bator Joanna, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.

Bator Joanna, *Japoński wachlarz. Powroty*, Kraków 2011.

Bator Joanna, *Piaskowa góra*, Warszawa 2009.

Bator Joanna, *Rok królika*, Kraków 2016.

Demirski Paweł, *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, Kraków 2005.

Gieniewski Zbigniew T., *Barbie*, Warszawa 1999.

Hodgson Burnett Frances, *Tajemniczy ogród*, przeł. J. Włodarkiewiczowa,
<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/tajemniczy-ogrod.pdf>.

Holewińska Julia, *Rewolucja balonowa*, <http://docplayer.pl/6125145-Julia-holewinska-rewolucja-balonowa-monodram.html>.

Jakimiak Agnieszka, *Tajemniczy ogród*, 2014 [tekst niepublikowany].

Kaczanowski Adam, *Happy end (1994-2013)*, Poznań 2014.

Madeyska Ewa, *Katoniela*, Warszawa 2007.

Masłowska Dorota, *Inni ludzie*, Warszawa 2018.

Masłowska Dorota, *Jak zostałam wiedźmą*, Warszawa 2014.

Masłowska Dorota, *Nasze życie z Barbie*, „Przekrój” nr 49 2003.

Mrożek Sławomir, *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*, „Dialog” nr 2 2013.

Mrożek Sławomir, *Rzeźnia*, w: idem, *Teatr 4*, Warszawa 1997.

Nabokov Vladimir, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2013.

Niemczuk Jerzy, *Wszyscy kochamy Barbie*, w: *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, pod red. Zbigniewa Rudzińskiego, Poznań 2006.

- Pakuła Mateusz, *Miasto pustych pianin*, 2014 [tekst niepublikowany].
- Pakuła Mateusz, *Panoptikos*, Kraków 2015.
- Papuzanka Zośka, *On*, Kraków 2016.
- Papuzanka Zośka, *Szopka*, Warszawa 2012.
- Pilipiuk Andrzej, *Zaginiona*, Lublin 2004.
- Rudzka Zyta, *Zimny bufet*, Kraków 2012.
- Sznajderman Monika, *Falszerze pieprzu*, Wołowiec 2016.
- Tokarczuk Olga, *Księgi Jakubowe*, Warszawa 2014.
- Tokarczuk Olga, *Życzenie Sabiny*, w: eadem, *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych 2007.
- Terakowska Dorota, *Poczwarka*, Kraków 2001.
- Walczak Michał, *Piaskownica*, „Dialog” nr 1-2 2012.
- Witkowski Michał, *Barbie z Dniepropietrowska*, „Wprost”,
<https://www.wprost.pl/blogi/michal-witkowski/8003377/barbie-z-dniepropietrowska.html>.
- Witkowski Michał, *Copyright*, Kraków 2001.
- Witkowski Michał, *Drwal*, Warszawa 2011.
- Witkowski Michał, *Fioletowe światło*, 2017 [tekst niepublikowany].
- Witkowski Michał, *Fototapeta*, Warszawa 2006.
- Witkowski Michał, *Fynf und cfancyś*, Kraków 2015.
- Witkowski Michał, *HOMAGE TO CELSO SANTEBANES*, 2016,
<https://www.facebook.com/witkowski.michal/posts/10154020066668902>.
- Witkowski Michał, *Wymazane*, Kraków 2017.
- Witkowski Michał, *Zbrodniarz i dziewczyna*, Warszawa 2014.
- Wedekind Frank, *Lulu. Tragedia monstrum*, przeł. M. Muskała, J. Margiński, Kraków 2007.
- Wołkanowska-Kołodziej Ewa, *Zwyczajne pakistańskie życie Asi*, w: *Odwaga jest kobietą*, red. M. Szarejko, Warszawa 2014.

Bibliografia przedmiotowa

Agamben Giorgio, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

Alphen Ernst van, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Arts, Literature and Theory*, Stanford University Press 1997.

Aldridge Alan, *Konsumpcja*, przeł. M. Żakowski, Warszawa 2006.

Alphen Ernst van, *Zabawa w Holocaust*, przeł. K. Bojarska, w: „Literatura na Świecie”, nr 1-2 2004.

Ariès Philippe, *Historia dzieciństwa*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1995.

Bakke Monika, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, w: *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokólski, Warszawa 2010.

Bednarek Joanna B., *Podróbka i obciach: kopiowanie wyobraźni*, Zamekczyta, <http://www.zamekczyta.pl/podrobka-i-obciach-kopiowanie-wyobrazni/>.

Boa Elizabeth, *The Erotic Child in Early Modernism*, w: *Modernist Eroticisms: European Literature After Sexology*, red. Anna Katharina Shaffner, Shane Weller, University of Kent 2012.

Boćkowska Aleksandra, *Księżyc z peweksu. O luksusie w PRL*, Wołowiec 2017.

Bodei Remo, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Warszawa 2016.

Bolton Doug, *Barbie is now doing feminism - but not everyone's convinced*, “Independent”, <https://www.independent.co.uk/extras/entertainment/barbie-is-now-doing-feminism-but-not-everyones-convinced-a6709936.html>.

Bosomtwe Oliwia, *Neutralne genderowo lalki od producenta Barbie. To zmiana w stronę społeczności LGBT+*, Noizz.pl, <https://noizz.pl/lgbt/mattel-producent-barbie-wprowadza-lalki-neutralne-genderowo-lgbt/r0stew4#slajd-1>.

Böhme Hartmut, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012.

Caillois Roger, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.

- Celiński Piotr, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*,
<http://www.postmedia.umcs.lublin.pl/celinski/category/kondycja-postmedialna-krajobrazu-zmiany/pole-antropologi/posthumanizm-ittranshumanizm>.
- Cieślakowski Jerzy, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985.
- Charkiewicz Ewa, *Niebo dla lalki Barbie*, „OŚKA”, nr 3 2000.
- Clark Eric, *Doll power: Barbie celebrates 50th anniversary and toy world dominances*, „The Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/4014779/Doll-power-Barbie-celebrates-50th-anniversary-and-toy-dominance.html>.
- Combs James E., *Świat zabawy. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, Warszawa 2011.
- Czaja Justyna, Mazurkiewicz-Krause Ilona, *Barbie – ciało bez duszy czy wzór do naśladowania?*, „Images”, nr 7-8 2006.
- Czapliński Przemysław, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004.
- Czapliński Przemysław, *Nadnaturalny dar ułomności*, „Polityka” nr 14 2001.
- Czapliński Przemysław, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016.
- Czapliński Przemysław, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011.
- Czeczot Katarzyna, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2017.
- Deptuła Bogusław, *Retrospektywa Libery*, dwutygodnik.com,
<http://www.dwutygodnik.com/artykul/716-retrospektywa-libery.html>.
- Domestic Abuse Barbie Project Shows Realities Of Violence Against Women*, Huffington Post, http://www.huffingtonpost.co.uk/2014/02/11/domestic-abuse-barbie-reality-violence-against-women_n_4765119.html.
- Drenda Olga, *Duchologia polska*, Kraków 2016.

Drożdż Emilia, *Ks. Sławomir Kostrzewa „Diabły stały się modne i świetnie się sprzedają”*, Fronda.pl, <http://www.frondda.pl/a/ks-slawomir-kostrzewa-diably-staly-sie-modne-i-swietnie-sie-sprzedaja,31423.html>.

Dunin Kinga, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000.

Dunin Kinga, *Opowieść o luju Polaku*, dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2894-opowiesc-o-luju-polaku.html>.

Eliade Mircea, *Sacrum. Mit. Historia, Wybór esejów*, wybór M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.

Elkonin Danił B., *Psychologia zabawy*, przeł. L. Łoś, Warszawa 1984.

Fahey Mark, *No one is going to Barbie's Birthday Party*, CNBC, <http://www.cnbc.com/2016/03/09/there-may-be-no-one-at-barbies-birthday-party.html>.

Fuentes Annette, Ehrenreich Barbara, *Women in the Global Factory*, Boston, MA 1984.

Gerber Robin, *Barbie i Ruth*, przeł. A. Laskowska, Białystok 2017.

Godlewski Stanisław, *Nowe czyli...? (1 Festiwal Nowego Teatru w Rzeszowie)*, Teatralia, <http://www.teatralia.com.pl/nowe-czyli-1-festiwal-nowego-teatru-rzeszowie>.

Goljat Agata, *Barbie w polskiej sztuce krytycznej lat 90. XX wieku*, Poznań 2013 [niepublikowana praca magisterska].

Gordon David, *Man who created Barbie and Ken dolls was „kinky swinger with manic need sexual gratification”*, „Dailymail”, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1109882/Man-created-Barbie-Ken-dolls-kinky-swingers-manic-need-sexual-gratification.html>.

Gromysz Jowita, *Świat Barbie jako utopia ciała idealnego*, w: *Utopia a edukacja*, t. 1. Red. Gromysz J., Włodarczyk R., Wrocław 2016.

Hardy Jane, *Nowy polski kapitalizm*, przeł. A. Czarnecka, Warszawa 2010.

Harman Graham, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013.

Hennelowa Józefa, *Lektura nie do poduszki*, „Tygodnik Powszechny” nr 16 2001.

Hoły-Luczaj Magdalena, *Posthumanizm. Między metafizyką a etyką*, w: „Kultura i wartości” nr 1 (11) 2015.

- Huizinga Johan, *Homo ludens: Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1998.
- Irigaray Luce, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.
- Izdebski Zbigniew, *Seksualność Polaków na początku XXI wieku*, Kraków 2012.
- Jakubowska Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- Jana Długosza *Roczniki, czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga pierwsza. Księga druga do 1038*, red. J. Dąbrowski, Warszawa 2009.
- Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Warszawa 2006.
- Jaworska Justyna, *Poczwarka*, "Latarnik" nr 14 2001.
- Jeleń-Kubalewska Ewa, *Alicja w krainie wampirów*, teatralny.pl, <http://teatralny.pl/recenzje/alicia-w-krainie-wampirow,178.html>.
- JeongMee Yoon *Explores Color And Gender In "Pink And Blue Project" (PHOTOS)*, Huffington Post, https://www.huffingtonpost.com/2012/04/17/jeongmeeyoon_n_1432203.html?utm_hp_ref=feminism.
- Jodłowski Marek, *Zabójczy urok rzeźni*, E-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/55272,druk.html>.
- Khalaf Lena, *An interview with the Artist*, "Fine Art", Summer 2000.
- Kinitz Nina, *Piotr Naliwajko – kontrowersyjny twórca obrazoburczych obrazów, które obnażają brzydotę współczesnego świata*, <http://polskiemuzy.pl/piotr-naliwajko-kontrowersyjny-tworca-obrazoburczych-obrazow-ktore-obnazaja-brzydote-wspolczesnego-swiata->.
- Kluczyńska Urszula, *Barbie... to tylko (!) lalka. Jak plastikowa zabawka socjalizuje w ideal piękna i zdrowia*, „Pielęgniarstwo polskie” nr 2/3 2007.
- Kochanowicz Jacek, Marody Mirosława, *Pojęcie „kultury ekonomicznej” w wyjaśnianiu polskich przemian*, w: *Kulturowe aspekty transformacji ekonomicznej*, red. J. Kochanowicz, S. Mandesi, M. Marody, Warszawa 2007.

Kopytoff Igor, *Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, oprac. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005.

Kowalczyk Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.

Kowalczyk Izabela, *Grzech Pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej Alicji Żebrowskiej – pomiędzy sztuką a pornografią*, <http://www.onone.art.pl/bibliography/kowalczyk2.html>.

Kozina Irma, *O potrzebie historii sztuki. Zastosowanie ikonologii w badaniach nad wybranymi przykładami sztuki współczesnej*, <http://www.rekomendacje.net/baza/?p=67>.

Krajewska Monika, *Obca planeta*, „Gazeta Wyborcza. KULTURA” 7 maja 2001.

Krajewski Marek, *Są w życiu rzeczy*, Warszawa 2013.

Lameński Lechosław, *Świat według Piotra Naliwajki. Szkic do portretu malarza*, „Arteon” nr 1 (57) 2005.

Latson Jennifer, *The Barbie Doll’s Not-for-Kids Origins*, „Time”, <http://time.com/3731483/barbie-history>.

Laycock Joseph; *What’s wrong with the Virgin Mary depicted as a Barbie Doll?*, Religion Dispatches.org, <http://religiondispatches.org/whats-wrong-with-the-virgin-mary-depicted-as-a-barbie-doll>.

Leon Raquel, *Barbie’s new Virgin Mary look angers Catholics in Argentina*, „Independent”, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/barbie-s-new-virgin-mary-look-angers-catholics-in-argentina-a6696031.html>.

Leszczyński Grzegorz, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006.

Leszkowicz Paweł, *Grzechy Alicji Żebrowskiej: Sztuka a aborcja*, „artmix (sztuka feminizm kultura wizualna)”, nr 1 2001.

Lewis James R., *The Dream Encyclopedia*, Visible Ink Press 2010.

Lis Andrzej, *Trzydziestolatki*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/201576.html>. Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Z historii reklamy telewizyjnej*, „Aida i Media” nr 10 1997.

Lord M.G., *Forever Barbie: The Unauthorized Biography of a Reall Doll*, Avon Books 1995.

Łach Julia, *Polska lalką stała, czyli historia pewnej fabryki*, w: *Zabawka – przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*, red. K. Kabacińska-Łuczak, D. Żołądź-Strzelczyk, Poznań 2016.

Łotman Jurij, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty” nr 6 (42) 1978.

Łuksza Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Warszawa 2016.

Maciejewski Maciej, *Skutki likwidacji górnictwa - Walbrzych 20 lat po*, <https://wroclaw.tvp.pl/18421998/skutki-likwidacji-gornictwa-walbrzych-20-lat-po>.

Maglaty Jeanne, *When Did Girls Start Wearing Pink?*, Smithsonian.com, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/when-did-girls-start-wearingpink-1370097/?no-ist=&preview=&page=>.

Majcherek Janusz, *Jerzy Jaroński w Gazeta Cafe*, „Gazeta Wyborcza”, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,95158,7324316,Jerzy_Jaronski_w_Gazeta_Caf%C3%A9.html.

Masłoń Krzysztof, *Taniec mongola na szkle*, „Rzeczpospolita” 4 kwietnia 2001.

Matuszewska Małgorzata, *Mistrzowskie ptasie trele w ogrodzie pełnym tajemnic* – Tajemniczy ogród w Teatrze Współczesnym, „Gazeta Wrocławska”, <http://www.gazetawroclawska.pl/artukul/3443487,mistrzowskie-ptasie-trele-w-ogrodzie-ludzkich-tajemnic-tajemniczy-ogrod-w-teatrze-wspolczesnym,id,t.html>.

Matynia Andrzej, *Moje zabawki*, „Art&Business” nr 9 (146) 2002.

Mikołajewska Katarzyna, *Ogród tajemnic*, artPapier nr 11 (251) 2014, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=202&artykul=4371>.

Mizerka Anna, *Kamp po polsku*, Poznań 2016.

Mroziak Agnieszka, *Akuszerki transformacji*, Warszawa 2012.

Mulvey Laura, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Kraków 2010.

Muniak Radosław Filip, *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2012.

Nelson Victoria, *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.

Ngai Sienne, *Cuteness czyli rozczulająca słodycz*, przeł. A. Warso, w: „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 19 2017, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/552/1068>.

Obszańska Karolina, *Gra w tożsamość*, artPapier nr 11 (251) 2014, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=202&artykul=4372>.

Olsen Bjørnar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

Owens Craig, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i wstęp Ryszard Nycz, Kraków 1998.

Oppenheimer Jerry, *Toy Monster: The Big, Bad World of Mattel*, Wiley 2010.

Ostrowska Joanna, *Calisia*, teatralny.pl, <http://teatralny.pl/recenzje/calisia,1276.html>.

- Paprocka Kamila, *Kobiety portret wielokrotny*, „Teatr” nr 2 2010, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/99022,druk.html>.
- Piaget Jean, *The Construction of Reality in the Child*, przeł. M. Cook, New York 1954.
- Pilch Piotr, Globalny produkt i lokalne konsekwencje (na przykładzie lalki Barbie), „Współczesna Ekonomia”, nr 4 2009.
- Pilch Piotr, *Kryzys zaufania - szansa czy zagrożenie dla konsumentów?*, w: *Kontrowersje wokół marketingu w Polsce. Niepewność i zaufanie a zachowania nabywców*, red. L. Garbarski i J. Tkaczyk, Warszawa 2009.
- Piotrowski Piotr, *Zbigniew Libera: anarchia i krytyka*, w: *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982 – 2008*, katalog, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2009.
- Pobłocki Kacper, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017.
- Podemski Krzysztof, *Social inequality and why it matters for the economic and democratic development of Europe and its citizens: postcommunist Central and Eastern Europe in comparative perspective*, EUREQUAL Project Report (2007), <http://eurequal.politics.ox.ac.uk/papers/eurequal%20desk%20research%20poland.pdf>.
- Pomian Krzysztof, *Kolekcje prywatne, muzea publiczne*, w: idem, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja, XVI – XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Prześluga Malina, *Barbie wymięka*, E-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/107842.html>.
- Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna, *Nimfomaniak*, Dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5050-nimfomaniak.html>.
- Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna, *Pupilla*, Gdańsk 2014.
- Puzyna-Chojka Joanna, *Gry (nie)pamięci Zyty Rudzkiej*, „Teatr” nr 9/2012, [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/257/gry_\(nie\)pamieci_zyty_rudzkiej/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/257/gry_(nie)pamieci_zyty_rudzkiej/).
- Rachid Chehab Milena, *Pisarz w godzinach pracy*, „Gazeta Wyborcza”, <http://wyborcza.pl/5,140981,20093510.html?i=7>.
- Radłowska Renata, *O zrozumieniu niezrozumiałego*, „Gazeta Wyborcza Kraków” 2 marca 2001.
- Rand Erica, *Barbie's Queer Accessories*, Duke University Press 1995.

- Rączkowska Anna, *Żadnego przymusu*, „Grazia”, nr 8/17 (67) 2015.
- Reichel Kamil Robert, *Akt bolesnego przepoczwarczenia się w dorosłego człowieka*, Teatr dla was, <http://teatrdlawas.pl/recenzje/1765-akt-bolesnego-przepoczwarczenia-sie-w-doroslego-czlowieka>.
- Ritzer George, *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2001.
- Rogers Mary F., *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003.
- Rubinsztein Siergiej L., *Podstawy psychologii ogólnej*, przeł. Z. Danielska, Warszawa 1962.
- Sańczuk Anna, *Karol Radziszewski: Cały ten queer*, „Vogue” 15.11.2019, <https://www.vogue.pl/a/karol-radziszewski-caly-ten-queer>.
- Savage Don, *Ken Comes Out*, “Chicago Reader”, <http://www.chicagoreader.com/chicago/ken-comes-out/Content?oid=882402>.
- Schmitz-Köster Dorothe, Vankann Tristan, *Dzieci Hitlera. Losy urodzonych w Lebensborn*, przeł. A. Walczy, Warszawa 2014.
- Seltzer Sarah, *Barbie’s New Body Is the Ultimate Commodification of Feminism*, “Flavorwire”, <https://www.flavorwire.com/558373/barbies-new-body-is-the-ultimate-commodification-of-feminism>.
- Sienkiewicz Karol, *Zabawki Libery*, w: idem, *Zatańczą ci, co drżeli*, Kraków 2014.
- Słaby Jeanette, *W świecie lalek. O tożsamości kobiety w literaturze po 1989 roku*, Podteksty nr 1 (3) 2006, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=4&dzial=4&id=108>.
- Sowa Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.
- Sowińska Agnieszka, *Czytelnia: Dożywocie. Rozmowa z Michałem Witkowskim*, dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3080-czytelnia-dozywocie.html>.
- Spigel Lynn, *Welcome to the Dreamhouse, Popular Media and Postwar Suburbs*, Duke University Press Book 2001.
- Sugiera Małgorzata, Borowski Mateusz, *W pułapce przeciwności. Ideologie tożsamości*, Warszawa 2012.
- Sulińska Anna, *Wniebowzięte. O stewardessach w PRL-u*, Wołowiec 2016.

- Szarecki Artur, *Kapitalizm somatyczny: ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017.
- Szcześniak Małgorzata, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.
- Szczuka Kazimiera, *Karoca z dyni, Dunin, Kinga*, „Gazeta Wyborcza” z 11 lipca 2001, <http://wyborcza.pl/1,75517,345538.html>.
- Szczuka Kazimiera, *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Warszawa 2001.
- Szpakowska Małgorzata, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa czasu przemian w Polsce*, Warszawa 2003.
- Szylak Jerzy, *Gra ciałem. O obrazach kobiet w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2002.
- Tarkowska Elżbieta, *Kobiety, mężczyźni i bieda*, „Res Publica Nowa” nr 9 1999.
- Toffoletti Kim, *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, London 2007.
- Tomkins Silvan, *Wstyd-upokorzenie, a pogarda-wstręt: natura reakcji*, przeł. B. Szumański, W. Szwebs, „Teksty Drugie” nr 4 2016.
- Tyszka Juliusz, *Gorzko, gorzko!*, teatralny.pl, <http://teatralny.pl/recenzje/gorzko-gorzko,1038.html>.
- Wachowski Jacek, *Doświadczenie posttechnologiczne albo o efekcie Dopplera*, „Didaskalia” nr 130, Kraków 2015.
- Walter Natasha, *Żywe lalki. Powrót seksizmu*, Warszawa 2012.
- Wansell Geoffrey, *The curse of Barbie: How the world's most famous toy destroyed the sordid lives of her two creators*, „Dailymail”, <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1160823/The-curse-Barbie-How-worlds-famous-toy-destroyed-sordid-lives-creators.html>.
- Waszkiel Halina, *Samobójstwo Draculi*, „Teatr”, http://www.teatr-pismo.pl/przeglad/723/samobojstwo_draculi/.
- Wieczorek Maria, *O greckich świątyniach z klocków, lalkach-Murzynkach i kaliskich „szrajerkach”*, czyli polskie wytwórstwo zabawek w dwudziestoleciu międzywojennym, w:

Zabawka – przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski, red. K. Kabacińska-Łuczak, D. Żołądz-Strzelczyk, Poznań 2016.

Wilce James, *Jak wstyd rozprzestrzenia się w nowoczesności*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” nr 4 2016, s. 213-234.

Wlazło Marcin, *Proste myśli, trudne słowa*, Kraków 2013.

Wolf Naomi, *Mit urody*, przeł. M. Rogowska-Stangret, Warszawa 2014.

Wyżyńska Dorota, *Mrozek wyczuł w nas to zwierzę. Premiera "Rzeźni" w Ateneum [ROZMOWA]*, „Gazeta Wyborcza Warszawa”,
http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,17365484,Mrozek_wyczul_w_nas_to_zwierze__Premiera__Rzezni_.html.

Zajac Roman, *Kim była Lilith?*, „Kościół.pl”,
<http://www.kosciol.pl/article.php/20040414214808845>.

Zaczkowska Anna, *Burka-Barbie, mechanizmy adaptacji ikony kultury popularnej Zachodu do kultury islamu*, „Nomos: kwartalnik religioznawczy”, nr 69/70 2010.

Ziomek Jerzy, *Powinowactwa literatury: studia i szkice*, Warszawa 1980.

Żołądz-Strzelczyk Dorota, *Idealny dom w miniaturze. Domek dla lalek – do zabawy, nauki i kolekcjonowania*, w: *Zabawka – przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*, red. K. Kabacińska-Łuczak, D. Żołądz-Strzelczyk, Poznań 2016.

Filmografia

Barbie – Life in the Dreamhouse

Rok produkcji: 2012-2014; Reżyseria: Kyran Kelly, Andrew Tan; Czas trwania: 4 min./odcinek.

Cicha noc

Rok produkcji: 2017; Scenariusz i reżyseria: Piotr Domalewski; Zdjęcia: Piotr Sobociński Jr.; Czas trwania: 97 min.; Główne role: Dawid Ogrodnik, Tomasz Ziętek, Agnieszka Suchora, Arkadiusz Jakubik.

Córki dancingu

Rok produkcji: 2015; Reżyseria: Agnieszka Smoczyńska; Scenariusz: Robert Bolesto; Zdjęcia: Jakub Kijowski; Czas trwania: 92 min.; Główne role: Kinga Preis, Marta Mazurek, Michalina Olszańska, Andrzej Konopka.

Idol (Velvet Goldmine)

Rok produkcji: 1998; Scenariusz i reżyseria: Todd Haynes; Zdjęcia: Maryse Alberti; Czas trwania: 124 min.; Główne role: Ewan McGregor, Christian Bale, Toni Collette.

Moja polska dziewczyna (My Friend the Polish Girl)

Rok produkcji: 2018; Scenariusz i reżyseria: Ewa Banaszkiewicz, Mateusz Dymek; Zdjęcia: Michał Dymek; Czas trwania: 93 min.; Główne role: Aneta Piotrowska.

Superstar: The Karen Carpenter Story

Rok produkcji: 1987; Reżyseria: Todd Haynes; Scenariusz: Todd Haynes, Cynthia Schneider; Zdjęcia: Barry Ellsworth; Czas trwania: 43 min.

The toys that made us: Barbie

Rok produkcji: 2017; Reżyseria: Tom Stern; Scenariusz: Benjamin J. Frost; Czas trwania: 44 min.

Spektakle teatralne, słuchowiska radiowe

Aktorzy żydowscy

Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie; Rok produkcji: 2015; Reżyseria: Anna Smolar; Dramaturgia: Michał Buszewicz.

Dr@cula. Vagina Dentata

Teatr Polski w Poznaniu; Rok produkcji: 2013; Reżyseria: Agata Biziuk; Dramaturgia: Agata Biziuk, Agnieszka Makowska.

Ex-Barbie

Teatr Polskiego Radia; Rok produkcji: 2014; Reżyseria i tekst: Maciej Kowalewski.

Lulu

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; Rok produkcji: 2007; Reżyseria: Michał Borczuch; Dramaturgia: Monika Muskała.

Miasto pustych pianin

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu; Rok produkcji: 2015; Reżyseria: Lena Frankiewicz; Tekst, konsultacje dramaturgiczne: Mateusz Pakuła.

Rewolucja balonowa

Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wlkp.; Rok produkcji: 2015; Reżyseria: Alina Moś-Kerger; tekst: Julia Holewińska.

Rzeźnia

Teatr Ateneum; Rok produkcji: 2015; Reżyseria: Artur Tyszkiewicz; tekst: Sławomir Mrożek.

Sonata widm

Nowy Teatr w Warszawie; Rok produkcji: 2017; Reżyseria: Marcus Öhrn; tekst: August Strindberg.

Śmierć Ofelii

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego; Rok produkcji: 2017; Reżyseria: Barbara Wysocka; Dramaturgia: Anna R. Burzyńska.

Tajemniczy ogród

Wrocławski Teatr Współczesny; Rok produkcji: 2014; Reżyseria: Katarzyna Szyngiera; Dramaturgia: Agnieszka Jakimiak.

Sztuki wizualne

Ciotka Kena

Autor: Zbigniew Libera; Rok produkcji: 1994.

Dziewczyny z Zamku

Autorka: Eliza Proszczuk; Premiera: 2014.

Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej

Autorka: Alicja Żebrowska; Premiera: 1993.

It's A Matter Of Trust

Autorka: Samantha Humphreys; Premiera: 2013.

Lammily

Autor: Nicolay Lamm; Premiera: 2014.

Lebensborn

Autorka: Mamzeta (Monika Zielińska); Premiera: 1999.

Let's play

Autorka: Magdalena Poprawska; Premiera: 2006.

Lulu

Autorka: Zorka Wollny; premiera: 2008.

MBCZJB

Autor: Piotr Naliwajko; premiera: 1996.

Parys (Rubensowi)

Autor: Piotr Naliwajko; Premiera: 2011.

Photos of Barbie Dolls Doing Very Bad Things

Autorka: Mariel Clayton; Cykl stały od 2011.

Samson i Dalia

Autor: Piotr Naliwajko; Premiera: 1999.

Trzy Gracje

Autor: Piotr Naliwajko; Premiera: 2000.