

Jeannette Słaby

Hominem imitantia.
Modernistyczna antropologia podmiotu
w polskiej prozie międzywojennej.



**Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Anny Legeżyńskiej**

Poznań 2010

**Pani Profesor Annie Legeżyńskiej
składam serdeczne podziękowania
za życzliwość, cenne uwagi
i wszelką pomoc**

**Jarosławowi
oraz naszym dzieciom – Poli i Franciszkowi**

Spis treści

Wstęp.....	6
Geneza i ewolucja <i>hominem imitantia</i>	15
Człowiek-maszyna	17
Historia manekina krawieckiego.....	33
Z dziejów lalki	38
Człowieka-maszyna i zagłada świata w <i>Nogach Izoldy Morgan</i> Brunona Jasieńskiego.....	48
Maszyna futurystów	52
Powieść-gra	55
Etapy umaszynowienia	58
<i>Bal manekinów</i>	66
Maszyna wrogiem ludu.....	71
Między próbą ocalenia a zagładą.....	75
Ewolucja manekina w opowiadaniach Brunona Schulza	79
Schulzowska trylogia	81
Rola szwaczek	82
Wszechwładna Adela.....	87
Galeria manekinowatych postaci.....	92
Rozpad „ja”	99
<i>Generatio aequivoca</i>	102
Tandeta i świat	105
Kulisy teatru-świata	112
Człowiek nowoczesny w montażach Debory Vogel	118
Powieść o życiu	119
Kronika świata	125
Zawsze fragment	128
Fenomenologia codzienności.....	135
<i>Res</i> znaczy <i>wszystko</i>	143
Obfitość i tandeta	145
Glossa: <i>Hominem imitantia</i> w późnej nowoczesności.	152
Barbie	154
Ja-lalka.....	162
Faza lustra.....	166
Maska	169
Wiwisekcja lalki	171
Zakończenie	175
Bibliografia.....	180

Dwudzieste stulecie to wiek lalki i bytów człkopodobnych, które nigdy dot d nie były tak wyra nie w sztuce obecne. W dziełach literackich pojawiaj si m.in. sobowtór, lalka, człowiek-maszyna, marionetka, a nawet krawiecki manekin. Ich kulturowe i społeczne znaczenie zostało zauwa one ju dawno, gdy problematyka wi ca si z figurami na ladowczymi stanowiła przedmiot zainteresowania wielu dziedzin ó od antropologii, przez etnologi , histori sztuki, a po filozofi i literatur .¹

Nieodłeczny zwi zek lalki i dziecka jest oczywisty², lecz co ciekawe ó w jego r ce trafiła ona dopiero pod koniec XIX stulecia.³ Wcze niej była traktowana jak rodzaj idola, który miał umo liwi dorosłemu kontakt ze wiatem bogów. Nie była to wszak e jedyna funkcja lalki. Stanowiła ona tak e obiekt religijnego kultu, odgrywała role zwi zane z rytuałami, obrz dami i folklorem. Jurij / otman porównał poj cie ślalkiö do innych archetypów tkwicych w j zyku, takich jak śdomö, śchlebö czy śdrogaö, zauwa aj c, e była ona przedmiotem, który istniał w ka dej kulturze i przybierał wiele zaskakuj cych form. Niezauwa ana w codziennym yciu, egzystowała jako manekin w wystawie sklepowej czy robot w ród dzieci cych zabawek.⁴

Zdj cia otwieraj ce rozdział pochodz z wystawy fotografii piktorialnej *In minor ó ś Sklepy cynamonowe/manekinyö*, która odbyła si w Galerii Foto Art w Szczecinie w pa dzierniku 2008 roku. ródł: www.wielomski.pl

¹ Z najnowszych opracowa tematu por. m. in. M. F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przekł E. Klekot. Warszawa 2003; M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008; V. Nelson, *Sekretne ycie lalek*, przekł A. Kowalcze-Pawlik, Wrocław 2009 oraz *Umaszynowienie*, red. K. Hoffmann, J. Koszarska i P. Bogalecki, Szczecin 2009.

² Istnieje na ten temat wiele prac, z których najwa niejsze to: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako ródł kultury*, przekł M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1995; M. Dunin-W sowicz, *O zabawce w r ku dziecka*, Warszawa 1974; R. Caillois, *ywiołi öd*, Warszawa 1973; R. Caillois, *Gry i ludzie*, przekł A. Tatarkiewicz, M. urowska, Warszawa 1997; Ph. Ariès, *Historia dzieci stwa: dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przekł M. Ochab, Gda sk 1995; J. Cie likowski, *Wielka zabawa: folklor dzieci cy, wyobra nia dziecka, wiersze dla dzieci*, Warszawa 1985; *Dziecko w zabawie i wiecie j zyka*, red. A. Brzezi ska, T. Czuba, G. Lutomski, B. Smykowska, Pozna 1995.

³ J. Bujak, *Zabawki w Europie: zarys dziejów ó rozwój zainteresowa*, Kraków 1988, s. 29-30.

⁴ J./ otman, *Lalki w systemie kultury*, przekł P. Ustrzykowski (S. Bara czak), śTekstyö 1979 nr 6, s. 46.

W kulturze najczęściej określano kukłę w relacji do podmiotu, który jej używa bawiąc się dzieckiem, czy dorosłym. W relacjach przedmiotu z człowiekiem znamienne jest, że w zależności od tego, w czyich rękach znajdowała się zabawka, była ona używana (w wyobraźni dziecka) lub ów w kontakcie z dorosłym - dawała o sobie znać jej umownie i nienaturalnie.⁵ Działając to też w drugą stronę: pojawienie się w przednowoczesnych tekstach kultury motywu lalki często sygnalizowało reifikacyjne procesy, jakim podlegał podmiot przedstawiony w dziele.

Lalka jest więc nie tylko przedmiotem o niezwykłych walorach poznawczych, gdy umożliwiała nam sięgnięcie w daleką przeszłość, odkrywanie sprzebrzmiałych wielkości, relikwów dawnych, zapomnianych w dorosłym życiu zachowań, obrzędów, zwyczajów; na odtwarzanie niektórych fragmentów rzeczywistości minionych epok w różnych ich przejawach, ale także jest przedziwnym przedmiotem, którego funkcje mogłyby bezustannie zmieniać się przez podmiot, a to co może być niejasne ów pod którego wpływem zmienia się i sam podmiot.⁶

Kultura wraz z literackimi wiadectwami weszła w XX wiek pod znakiem trudnego do wiadczenia nowoczesności.⁷ Gruntowne przewartościowanie *modernitas* naznaczyło w równym stopniu pojmowanie ludzkiej podmiotowości, języka oraz rzeczywistości. Nie sposób wymieni wszystkich procesów modernizacyjnych, na które składają się m. in. decentralizacja świata, utrata wspólnotowości, daleko idąca fragmentaryzacja życia, kapitulacja filozofii,

⁵ J. /otman, *op. cit.*, s. 49.

⁶ J. Bujak, *O genezie i zmiennych funkcjach lalki*, *Źeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne* 1983, z. 18, s. 121.

⁷ R. Nycz, *Źka dy z nas jest przybyszemö. Wzory to samo ci w literaturze polskiej XX wieku*, *ŹTeksty Drugieö* 1999 nr 5, s. 41. Zob. także idem, *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001 oraz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.

etyczny relatywizm oraz pochwała zawrotnej szybkości i niekontrolowanej zmiany.⁸

Pisz o poezji modernistycznej, Andrzej Skrendo wyszedł za nią, a modernizm to wyraz kryzysu kultury⁹, wskazując na niezwykle popularność słowa „kryzys” w literaturze XX wieku.¹⁰ Jednak jak zauważa Paul Ricoeur, pojęcie kryzysu nie sposób dzielić od „ni”. Zaczyna to zatem myśleć o nim na polu kulturowo-filozoficznym jako o permanentnym przesileniu związanym z procesami nowoczesności, a zatem w pewnym sensie jako o czynniku konstytuującym nowoczesną istotę bytu.¹¹

Na polskim gruncie problematyka modernistyczna zaczęła być szeroko dyskutowana w końcu lat dwudziestych XX wieku. W dyskursie humanistycznym najważniejszymi głosami w tej sprawie stały się wypowiedzi Ryszarda Nycza i Włodzimierza Boleckiego. Sporne kwestie między badaczami dotyczyły m.in. początku modernizmu, jego końca i wewnętrznego zró nicowania formacji. Według Nycza modernizm rozpoczął się około 1910 roku.¹² Projekt Boleckiego obejmuje literaturę Młodej Polski, gdyż dla autora *Polowania na postmodernistów (w Polsce)* istotniejsze niż zagadnienia *stricto* literackie są czynniki zewnętrzne: społeczne, filozoficzne, obyczajowe. Według Nycza modernizm rozpoczął się wówczas, gdy Młoda Polska zyskała język

⁸ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000, s. 9.

⁹ A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 11.

¹⁰ O kryzysie zwykło się myśleć w kilku odniesieniach, postrzegając to zjawisko jako: a) nieredukowalny element kondycji ludzkiej; b) konieczność wszelkiego rozwoju; c) specyficzny stan naszego nowoczesnego społeczeństwa; d) normalny etap rozwoju, powtarzający się co pewien czas; e) ostateczny rozstrzygnięcie, krytyczny moment, w którym decyduje się dalsze istnienie formy życia społecznego, naszej kultury i wartości. Zob.: A. J. Karpiński, *Kryzys kultury współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 8-9.

¹¹ P. Ricoeur powiada, że przyczyną permanentnego kryzysu człowieka nowoczesnego jest „odejście bogów i upadek sacrum oraz rozdarcie systemów wartości, bowiem „gdzie przestrzeń do wiadczenia kurczy się wskutek powszechnego odrzucenia wszelkiej tradycji, wszelkiego dziedzictwa, a horyzont oczekiwania odsuwa się w przyszłość coraz bardziej mglisty i niewyraźny, bez związku z realnym biegiem dziejów, napięcie między horyzontem oczekiwania a przestrzenią do wiadczenia przeradza się w zerwanie, w schizm”. P. Ricoeur, *Kryzys ów zjawisko swoich nowoczesnych*, przekł. J. Margański, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, t. II, oprac. K. Michalski, Warszawa 1990, s. 36, 53-56.

¹² Była to data bardzo owocna w literaturze i krytyce modernistycznej. Ukazały się wówczas utwory m. in. R. Jaworskiego, *Historie maniaków*; S. Brzozowskiego, *Idee oraz Legenda Młodej Polski*, H. Bergsona, *Wstęp do metafizyki*; B. Le miana, *Z rozmyślań o Bergsonie*; *Znaczenie pojęć rednictwa w metafizyce życia zbiorowego* oraz *Rytm jako wiatopogład*; A. Struga, *Dzieje jednego pocisku* oraz Z. Nałkowskiej, *Narcyza*.

samo wiadomo, to bowiem uznaje krakowski badacz za kluczowe do wiadczenia nowoczesności. Główny cech *modernitas* jest zatem narastająca wiadomość o językowego uwarunkowania wszelkiego poznania. Nycz uważa, że paradygmat nowoczesności wyczerpał się w latach 60. ubiegłego stulecia, Bolecki zaś twierdzi, że modernizm trwa do dziś.¹³

Człowiek podkreśla, że termin *modernizm* jest wieloznaczny. Zdaniem Boleckiego, pojawia się najczęściej w dwóch znaczeniach: szerokim i wąskim. W sensie szerokim *modernizm* określa idee cywilizacyjne trwające przez wiele wieków, w sensie wąskim ów koncepcje literackie i artystyczne definiujące istotę nowoczesności. I choć *nowoczesność*, tak samo wymagająca do określenia jak *modernizm*, traktowana jest przez Boleckiego nieco szerzej, jako procesy cywilizacyjne i historyczne, których ów jest konsekwencją, w niniejszej pracy oba terminy traktuje jak warianty nazwy formacji historycznoliterackiej z faz wstępu przypadających na okres Międzywojennej Polski oraz faz rozwoju, najbardziej szowocno ów Dwudziestolecium międzywojennym (Bolecki dodatkowo zauważa, że niejednokrotnie *nowoczesność* wchodzi w polemicę z modernizacją, a nawet paradoksalnie z nowoczesnością, dlatego ów w przeciwieństwie do Nycza ów unika zamiennego używania pojęć *nowoczesność* i *modernizm*). Znaczenie, które autor *Polowania na postmodernistów (w Polsce)* przyporządkowuje terminowi jest najbliższe celowi niniejszej rozprawy, czyli próbie odpowiedzi na pytanie o status lalki, człowieka-maszyny i manekina oraz ich zmieniające się funkcje w prozie międzywojennej.¹⁴

¹³ Zob. m. in. monograficzny numer *ŹTekstów Drugich* 1994, nr 5/6 (*Modernizowanie modernizmu*), a także: *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, red. i wst. p. R. Nycz, wyd. II, Kraków 2004; *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996; *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996; *Między modernizmem a postmodernizmem: historiografia wobec zmian w filozofii historii*, red. E. Domańska, J. Topolski, W. Wrzosek, Poznań 1994; J. Nycz, *Język modernizmu* op. cit.; W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999; idem, *Poetycki model prozy w dwudziestolecium międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.

¹⁴ Por. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej (rekonesans)*, *ŹTeksty Drugie* 2002 nr 4, s. 11-34.

Zmiany w podejściu do kategorii podmiotu, języka i rzeczywistości oraz wprowadzenie do nowoczesnego dyskursu pojęć takich jak gra oraz wielość, skomplikowanie dotychczas jasne i oczywiste przeciwieństwo między człowiekiem a lalką, które można by zastąpić opozycją: naturalne - sztuczne. Dychotomia ta zatarła się także za sprawą emancypacji rzeczy, które na początku dwudziestego stulecia człowiek widział jako autonomizujące się i konstytuujące swój niepodległość.¹⁵ A zatem modernistyczne postrzeganie lalki poddawało rewizji jej dotychczasowe znaczenie. Nie wiadomo byłoby, jakie konsekwencje będzie miało dalej użycie figury na określenie człowieka.

Człowiek-maszyna, manekin oraz lalka to trzy literackie postacie, będące wyobrażeniem istoty ludzkiej, które noszą w rozprawie wspólną nazwę *hominem imitantia*. Propozycja ta ma swoje uzasadnienie. Przede wszystkim zwrot *hominem imitantia* oznaczający rzeczy naładujące człowieka, odnosi się do nieokreślonej i niejednorodnej postaci. Podmiotem są tu nienazwane rzeczy, wyrażone tak jak imiesłow *imitantia* w liczbie mnogiej neutrum. Właśnie te bliżej nieokreślone i tym samym nieuchwytnie figury, sygnalizujące problematykę podmiotowości, podobnie jak sposób przedstawiania człowieka za ich pomocą, są bohaterami moich rozważań, zmierzających do szerszej charakterystyki modernistycznej antropologii podmiotu.

W zakorzenionych w kulturze wizerunkach lalki przedstawiano ją jako człowieka. Kukła naładująca jego postać, niekiedy ruchy, a nawet grymasy twarzy. Z lalek-idoli figury *hominem imitantia* stały się w XX stuleciu ludzkimi sobowtórami. Traktowano je jak lustro, które niejednokrotnie stawało się krzywym zwierciadłem. Szczególnie na początku XX wieku często ukazywało ono pokręcony obraz ludzkiego świata, analizy antropologiczne i filozoficzne ujawniały, że to nie obraz w lustrze był niedoskonały, tylko podmiot, który w

¹⁵ R. F. Muniak, *Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu*, *ŹKultura Współczesna* 2008 nr 3, s. 145.

nim si przeglada¹⁶ Twórcy mi dzywojnja diagnozowali kryzys podmiotowo ci ludzkiej, czyni c to na przykadzie lalki. Z rónych wzgl dów wydawa im si najodpowiedniejsz form , na któr z ttwo ci mogli transponowa problemy ludzkiego šjaö.

Za po rednictwem figur imituj cych człwieka autorzy usiłowali zobrazowa swe rozumienie przełmu i nada mu w ten sposób sens, a wi c obroni ludzk podmiotowo , zdefiniowan jako strategia radzenia sobie ze wiatem danym jako zbiór fragmentów.¹⁷ Dzi ki takiej defensywie podmiot uzyskiwał nad rzeczywisto ci opanowan przez aksjologiczny chaos.

W pracy wyodr bniam pi rozdziałw po wi conych analizie figur *hominem imitantia*. W pierwszej cz ci rozprawy zajmuj si ich histori . W drugim rozdziale oddaj głs człowiekowi-maszynie, obecnemu w mikropowie ci Brunona Jasie skiego *Nogi Izoldy Morgan*. Proces, któremu podlegaj w utworze dwie postaci ó Witold Berg i Izolda Morgan - jest prób rozliczenia si z projektowanym przez futurystów ideałm człowieka, zwyci zcy nad natur i nowoczesn cywilizacj . Stworzenie nadludzkiej istoty okazał si wcale nieproste, zwłszcza dlatego, i futury ci równowa yli kult

¹⁶ Podmiot w ciłm filozoficznym znaczeniu jest konstruktem znamiennym dla nowo ytno ci. Termin *podmiot* zawdzi cza swoje istnienie dwu łci skim poj ciom: *subiectum* i *suppositum*. Pierwsze z nich jest odpowiednikiem greckiego *hipokeimenon* (šby podstaw , zał eniemö). Drugie z kolei: *suppositum* pochodzi od *hypostasis* (špodtrzymywanieö) ó lub *hypostatos*, czyli šistniej cy rzeczywi cieö. W znaczeniu sownikowym *podmiot* to šosoba doznaj ca lub jednostka działj ca, która mo e sta si przedmiotem włnych obserwacjiö. Na gruncie filozofii mo na odnale rozmaite teorie podmiotu. Dla ujednoznacznienia tego poj cia wyró nia si kilka sfer, w których podmiot dział. Pierwsz cech podmiotu b dzie jego *jedyno* . Oznacza ona niemo no rozdzielenia jednego podmiotu na kilka podmiotów cz stkowych. *Jedyno* poci ga za sob istnienie *jedno ci*, ujawniaj c si w ka dym działniu człowieka, który uczestniczy w czym całm sob . Równie interesuj c włciwo ci podmiotu jest jego *cielesno* , stanowi ca uprzestrzennienie towarzysze jego dokonaniom. W psychologii podmiot mo e przybiera trojak , niesprzecz n posta : bycia statycznym i trwałm, czyli bycia podmiotem zawsze i wsz dzie; bycia aktualnym i dynamicznym, czyli bycia podmiotem w okre lonym czasie i miejscu wyznaczonym przez sytuacj ; bycia podmiotem potencjalnym ze zdolno ci do aktywizowania swego bycia w danym momencie. Zob. *To samo człowieka*, red. A. Głdowa. Kraków 2000, s. 35-45, A. Giddens, *Nowoczesno i to samo : šjaö i społecze stwo w epoce pó nej nowoczesno ci*, przekł A. Sul ycka, Warszawa 2001, Ch. Taylor, *ródł podmiotowo ci: narodziny to samo ci nowoczesnej*, przekł M. Gruszczy ski, oprac. T. Gadacz, wst p A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.

¹⁷ Taki wniosek formułuje Richard Sheppard, analizuj c pogl dy Frederica Jamesona, który ujmuj c modernizm w kategoriach dialektycznych zauwa ył e modernistyczne utwory nie s tylko odbiciami, transkrypcjami czy objawami głbokiego społecznego przesilenia, lecz jednocze nie poszukiwaniem odpowiedzi na przyczyny takiego stanu. Za: R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przekł P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu* op. cit., s. 79.

techniki pragnieniem ocalenia autonomii i samodzielności jednostki. Na przykładzie tej niewielkich rozmiarów powieści możemy dostrzec, że figura człowieka-maszyny służy zdiagnozowaniu kryzysu, lecz nie stanowi na niego odpowiedzi.

Dalej analizujemy motyw manekina w opowiadaniach Brunona Schulza, w których forma kukły wyraża kryzys jednostki i języka. Manekin, będący w relacji do człowieka formą obcą i oddzielną, w wyniku rozpadu ludzkiej podmiotowości zbliża się do istoty ludzkiej, stając się zagrożeniem dla jej chwiejnego bytu.

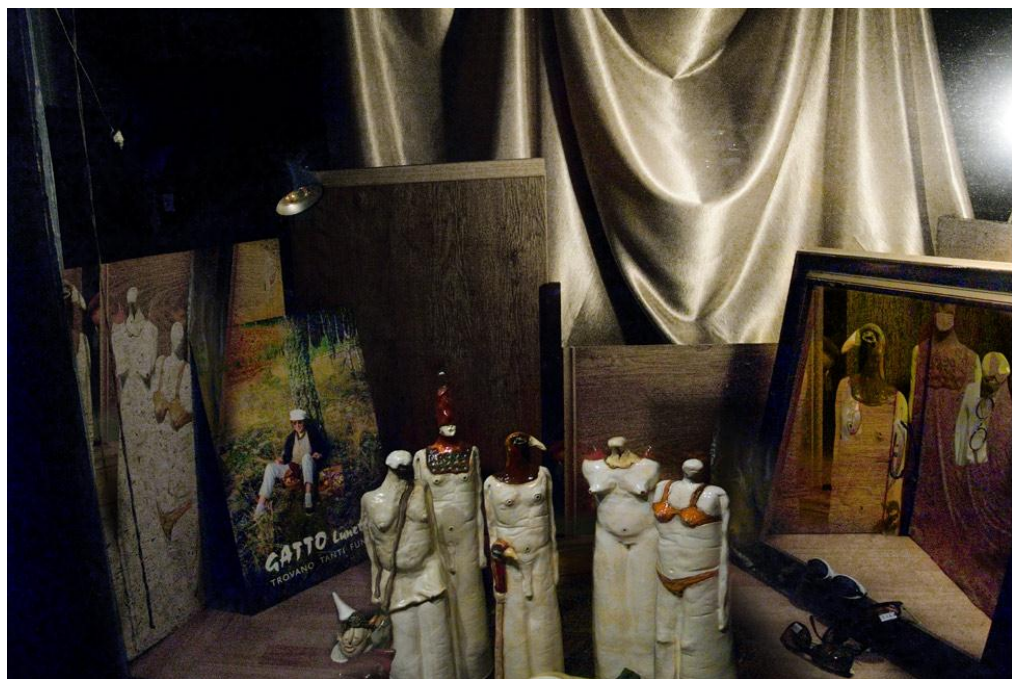
Czwarty rozdział poświęcony jest twórczości Debory Vogel, autorki tomu *Akacje kwitną*, przyjaciółki Schulza, z którym mamy wiele literackich podobieństw. Omawiając twórczość żydowskiej pisarki, rozszerzam pojęcie manekina na figurę, która wyraża nie tylko spostrzeżenia autorki dotyczące kryzysu, lecz również zmian, jakie zachodzą w nowoczesnym świecie. Vogel przez człowieka-manekina daje wyraz obserwacji, że wstrząs, którym poddawana jest jednostka ludzka, są istotnymi czynnikami postępu cywilizacyjnego.

Tytułem rozdziału piątego jako *Glossa* sugeruję, i pójdę na nowoczesno dopisuje do historii *hominem imitantia* kolejny rozdział, w którym uwypuklony zostanie sposób postrzegania figury i jej charakter. W końcu tej pojawi się gościnność Izabeli Filipiak, autorki opowiadania *Zdobycz*, od którego rozpoczyna się moja przygoda z tematem oraz analiza wybranych dzieł kultury popularnej.

Nie wszyscy autorzy, podejmując temat lalki, traktowali ją jak figurę kryzysowej podmiotowości, którą tak ją interpretowali, za jej pośrednictwem badali wiedzę o podmiocie, jego lalki, przesyłać i możliwości. *Hominem imitantia* można bowiem postrzegać jako projekcję obaw i marzeń o pozbyciu się determinacji natury, zlikwidowaniu antynomii między duszą a ciałem, wewnętrzną a zewnętrzną, można również widzieć w nich

reprezentantów ludzkiej podmiotowości rozumianej jako wyraz zgody na ontologiczną niepewność.

Geneza i ewolucja *hominem imitantia*



Rozdział pierwszy

Geneza i ewolucja *hominem imitantia*

W ród rodzaju ludzkiego można zauważyć uniwersalną tendencję do pojmowania innych istot według własnej miary i przenoszenia na każdą rzecz tych cech, z którymi człowiek jest zaznajomiony, i których jest głęboko wiadom.¹⁸

Na pierwszy rzut oka *hominem imitantia* to tylko ciało, pozbawione ducha, mechaniczne formy, których człowiek siłąką, symbolizując one bowiem unicestwienie pierwiastka spirytualnego, duchowego miernika.¹⁹ Nazwa tego lalka, manekinem czy maszyn to go urzeczowi, odebra godność człowieka, który żyje, działa, samostanowi o sobie.²⁰ Lalka to według definicji słownikowych istota bezwolna²¹, manekin ó kto posiadający pozycję, ale niemający autorytetu²², zaś maszyna w odniesieniu do istoty ludzkiej oznacza wykonawcę czynności, który działa w sposób bezmyślny, jak automat.²³ Wedle powyższych definicji, człowiek sprowadzony zostaje do bezwolnego, podporządkowanego ciała-przedmiotu. Zanegowanie takiej wizji cielesności uprawomocnionej przez rozwój transplantologii²⁴ było częścią tymi tematami literackimi i plastycznymi

¹⁸ D. Hume, *Dialogi o religii naturalnej*, przekł. A. Hochfeldowa, Warszawa 1962, s. 149.

¹⁹ Z odczuciem ciała jako mechanicznego spotkamy się u osób cierpiących na zaburzenia psychiczne, m. in. na schizofrenię. Ciało takiej osoby odczuwane jest przez nią jako cudze, stojące obok. Chory wykonuje ruchy, które sprawiają wrażenie mechanicznych. Por. *To samo człowieka*, *op. cit.*, s. 51.

²⁰ Jurij / otman przekonująco tłumaczy korelację dwóch bytów człowiekopodobnych ó lalki i człowieka-maszyny: „Lalka znalazła się na skrzyżowaniu dawnego mitu o ożywającym posęgu i nowej mitologii martwego, maszynowego życia. Potwierdziła to istnienie dwu twarzy lalki: jednej, która wiąże się z mitem dzieciństwa, drugiej - kojarzonej z pseudożyciem, imitacją, miernikiem. Twarz pierwsza przegłąda się w świecie folkloru, baśni, prymitywu, twarz druga ó przywołuje maszynową cywilizację, wyobcowanie, zjawisko sobowótora. Por. J. / otman, *op. cit.*, s. 50.

²¹ *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol. Warszawa 1996, s. 685.

²² *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Duraj, Kraków 2006, s. 404.

²³ *Słownik wyrazów obcych*, *op. cit.*, s. 697.

²⁴ Tu przed wybuchem I wojny światowej w 1912 roku Alexis Carrel otrzymał Nagrodę Nobla za osiągnięcia w dziedzinie chirurgii naczyń krwionośnych i dołączenia z przeszczepami narządów. Był on również twórcą hodowli tkanek. Udało mu się utrzymać żywe serce w warunkach laboratoryjnych. Jednak dopiero Wielka Wojna, jak żadne inne do tej pory zjawisko, dostarczyła na masową skalę

dzieł artystów na początku stulecia. Dokonywali oni deformacji i swoistych wariacji na lalce (np. Hans Bellmer, *Lalka* 1933 i następnie), której zdeformowany korpus symbolizował masakra i totalną śmierć, jaka stała się udziałem ludzi w czasie dwóch wojen światowych.

Z drugiej strony, lalka od początku swojego istnienia pełniła funkcję rytualnego przedmiotu, który jako fetysz miał za zadanie odwrócić demoniczne siły zwrócone przeciwko człowiekowi i służyć mu w życiu pozagrobowym.²⁵ Koncepcja ta, potwierdzona w romantycznym opowiadaniu Heinricha von Kleista (*O teatrze marionetek* 1810)²⁶, znalazła kontynuację w projekcie reformatora teatru, Gordona Edwarda Craiga.²⁷

Zauważmy zatem, że na początku XX wieku uformowały się dwa sposoby postrzegania *hominem imitantia*. Jeden z nich opierał się na uznaniu tych form za chwiejne, niepewne to samo ciowo byty, gorsze od

ludzkich ciał na których dokonywano medycznych zabiegów. Zob. A. Szczeklik, *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Kraków 2007, s. 119.

25 U niektórych ludów pierwotnych używano lalek jako postaci zastępczych człowieka przy składaniu ofiar. Por. T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960, s. 64; J. Bujak, *O genezie i zmiennych funkcjach lalki*, op. cit., s. 101-105; E. Korulska, *Lalki w folklorze i nie tylko*, *ŹPolska Sztuka Ludowa* 1982 nr 1-4.

26 Esej Kleista opowiada o spotkaniu z panem C., pierwszym tancerzem miejscowej opery. W trakcie rozmowy okazuje się, że narrator widziawszego rozmówcę w teatrze marionetek. Rozmowa schodzi w ten sposób na fascynujący obu mężczyzn temat lalek. W toku dyskusji pojawia się pytanie, czy maszynista, kierujący kukiełkami w teatrze, sam powinien być dobrym tancerzem. Ten w tekście staje się pretekstem do kolejnych rozważań, czy sztuczna lalka jest lepsza od najbardziej wprawnego tancerza. Konkluzja brzmi następująco: człowiek ma możliwość konstruowania bytu od siebie lepszego, na poziomie mechanicznego, a przez to bliższego doskonałoci: „Widzimy, iż w świecie organicznym widać przejawia się tym promieniej i wspanialej, im refleksja ciemniejsza staje się i silniejsza. Atoli, jak przecięcie się dwóch linii po jednej stronie jakiegoś punktu, przeszedłszy przez nieskończoność, po drugiej naraz stronie się znajduje, lub jak obraz w zwierciadle wklęsłym, odbiegłszy w nieskończoność, znów ukazuje się nagle tu przed nami, tak jak widać przejawia się znowu, gdy wiadomo przejdzie niejako przez nieskończoność; przeto najczystszy wydaje się on, jednakowoż, w takim całości kształcie ludzkim, który wiadomo ci zgoła nie ma, lub w takim, który posiada nieskończoność, to znaczy w manekinie lub teatrze w Bogu”. (H. von Kleist, *O teatrze marionetek*, w: *Gry Lalki. Hans Bellmer Katowice 1902-Pary 1975*, wybór i opracowanie A. Przywara i A. Szymczyk. Gdańsk 1998, s. 94-95).

27 Koncepcja aktora nad-marionety ogłoszona przez Craiga w 1907 roku odwoływała się do historii marionetki i stanowiła ważny element reformy teatru. Zdaniem autora, tylko lalka mogła realizować ideę człowieka w ruchu. Aktorom zarzucano przesadnie sztywność ruchów (sic!), uważano również, że ciało lalki będzie lepiej harmonizowało z umownościami dekoracji i iluzji stworzonej w teatrze. (Por. H. Jurkowski, *Craig w świetle idei*, *ŹKonteksty* 2005 nr 2, s. 76-83). Koncepcja nad-marionety nie przetrwała próby czasu, niemniej jednak wizja stworzenia bytu doskonalszego od człowieka pojawia się w idei człowieka-maszyny kontynuowanej także współcześnie. Myśl tutaj o przedstawieniach sztucznego człowieka w kinie. Przykładem może być cykl filmów o Terminatorze. (Zob. W. Orłowski, *Terminator 4. Nie ufaj nikomu*, *ŹGazeta Wyborcza* 2009 nr 125).

ludzkiego.²⁸ Wedle takiego pojmowania w figurach zbiegł się liczne symptomy przemian modernistycznej podmiotowości, związane z rozpadem ciała oraz wiadomości jego niedoskonałości. Drugi sposób postrzegania lalki to nadawanie jej rangi doskonałego tworu, górującego nad człowiekiem.

Oba sposoby widzenia *hominem imitantia* odgrywają ważną rolę w literaturze międzywojnia. Figury, stając się metaforami nowoczesności, ukazują sposób, w jaki człowiek odbiera świat zewnętrzny, a ich pojawienie się w sztuce pozwoliło zdiagnozować kondycję człowieka nowoczesnego. *Hominem imitantia* to istoty, które symbolizują nadzieję twórców, i ukryta w nich moc odpodzi zwrócić się i pomóc ludzkiemu światu przetrwać niejedyną kryzys (lalka); pozwalają wierzyć w sens istnienia choćby za cenę zdeformowanego ciała (manekin); sprawiają, że artyści ufają w możliwość stworzenia ideału (człowiek-maszyna).

Aby wejść w świat bytów na ładujących człowieka, trzeba najpierw poznać historię form, które sztuka od lat wyraża, zapewniając im stałe uczestnictwo w kulturze i mnogość interpretacji.

Człowiek-maszyna

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że jakkolwiek figura manekina i lalki przypomina wyglądem człowieka, który zastygnął w bezruchu, tak

²⁸ Koncepcja ta pozostaje w sprzeczności ze sposobem traktowania lalki-zabawki przez dziecko, w którego rękach ona ożywa, stając się kompanem do zabaw i idealnym przyjacielem. Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Dzieci, pajace i lalki*, w: eadem, *Dziecko: symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, 82-110.

jeśli chodzi o człowieka-maszynę, jest on odwrotnością tej formy. To mechanizm, który wbrew swej naturze stanowi apoteozę ruchu.²⁹

Od czasów wynalezienia maszyny była ona traktowana nie tylko jako narzędzie w rękach człowieka, lecz i organizm ni szego rzędu, przeznaczony do wykonywania zespołu prostych czynności.³⁰ Już sama nazwa *człowiek-maszyna* ujawnia tkwić w figurze kontaminacji. W tym znaczeniu określa ona obcy byt ó maszyny, która znalazła się wewnątrz człowieka i zastępuje część ludzkiego ciała. Stanowi zatem w relacji z człowiekiem niby żywy, lecz w istocie martwy potęg.³¹

Figura człowieka-maszyny ukazuje istniejącą w historii kultury wyobraźnię o sztucznym człowieku, mającą korzenie w mitach i w takich księgach różnych wyznania, np. w micie o Prometeuszu.³² Inną ważną opowieścią kultury zachodniej jest pochodząca z tradycji judaistycznej historia o Golemie³³, który jako prefiguracja Adama pojawił się już w Talmudzie, jednak dopiero w XIII wieku w kręgu aszkenazyjskich chasydów stał się synonimem sztucznego człowieka. Dosłownie *šgolemö* oznacza *šnieuksztalowanyö*, *šamorficznyö*. Stwarzający go rabin poprzednio przez pięć dni, a następnie ulepił z mułu i gliny figurkę człowieka, do której przemówił *Szem-ha-meforasz*, czyli *šwydzieloneö*, *šodró nioneö*, na czole zaś zapisał jej *šemetö*, co oznacza *šprawdaö* - wówczas figurka powstawała do życia. Była niema, rosła stale i powoli,

²⁹ P. Strojek, *Kreacja człowieka-przedmiotu w kulturze teatralnej lat dwudziestych. O dramatach Tytusa Czyłowskiego w kontekście europejskiej awangardy*, *šPrzeegląd Humanistycznyö* 2008 nr 4, s. 59. Zob. także: F. M. Feldhaus, *Maszyny w dziejach ludzkości*, przekł. S. Sosnowski, Warszawa 1958.

³⁰ L. Mumford, *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację*, przekł. E. Danecka przy współpracy W. Adamieckiego, Warszawa 1960, s. 2.

³¹ J. /otman, *op. cit.*, s. 50.

³² Interesujące są mity innych kręgów kulturowych, np. afrykańska opowieść o Abuk i jej matce Parangu, którzy byli małżonkami figurkami z gliny i mieszkali w garnku z pokrywką. Gdy ją zdjęli, figurki zaczęły rosnąć. W Egipcie można usłyszeć mit o Chnum, starym bóstwie stwórczym o głowie barana, który miał uformować bogów i ludzi na kole garncarskim. Zob. A. Cotterell, *Ilustrowany słownik mitów i legend świata*, przekł. J. Korfanty, Warszawa 1996, s. 181, 191.

³³ Zob. A. Szczeklik, *op. cit.*, s. 221-222.

przekształcając się w golema, który się i wzrostem przewyższał ludzi. Gdy stawał się dla nich zagrożeniem, wymazywano mu z czoła pierwszą literę, szmetö przekształcał się wtedy w šmetö, czyli šmartwyö. Golem rozpadał się wówczas na szczątki gliny, z której powstał

Istnieje wiele wersji historii o Golemie. W ród siedemnastowiecznych żydów polskich zachowała się opowieść o kabaliście pragnącym zniszczyć golema, który zaczął mu zagrażać. Cadyk z Chełma poprosił giganta, aby się schylił i zdjął mu buty, wówczas podstępem zmienił napis na jego obliczu. Golem, rozsypując się w proch, przygniótł swego stwórcę. Historia ta wskazuje na dwuznaczność legendy o homunkulusie, który został powołany, by pomagać żydom, jednak akt jego kreacji - postrzegany jako bluźniercze wystąpienie przeciwko Bogu - został potępiony i przyniósł zgubę swojemu bohaterowi i chwalcemu stwórcy.³⁴

Według legendy najświętszy golem powstał w XVI wieku w Pradze. Alchemik, kabalista i astronom rabbi Liwa Ben Bacalel miał powołać go do życia dla obrony prześladowanej społeczności żydowskiej, musiał jednak zgodzić się stworzyć go, gdy ów zaczął niszczyć. Golem powrócił jako bohater kultury, gdy w dwudziestym stuleciu stał się na dekadę pierwszoplanową postaci europejskiego kina, a także symbolem nowoczesnej nauki.³⁵

W średniowieczu pojawiły się koncepcje stworzenia istot żywych zgodnie z projektami opartymi na badaniach przyrody. Albert Wielki miał skonstruować człowieka z mosiądzu, a alchemik Korneliusz Agrypa

³⁴ M. Radkowska-Walkowicz, *op. cit.*, s. 32.

³⁵ H. Collins, T. Pinch. *Golem, czyli co trzeba wiedzieć o nauce*, przekł. A. Tanalska-Duleba, Warszawa 1998.

pozostawił w swych dziełach wskazówki, jak z krwi, kału i spermy stworzyć homunkulusa.³⁶

Renesansowe poszukiwania istoty człowieka rozpoczęły się od konstruowania modelu ciała ludzkiego i wizerunku jego wnętrza (Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer). Francis Bacon stworzył w *Nowej Atlantydzie* (1624) wizję ludzkiego organizmu utrzymanego przy życiu mimo braku różnych organów.³⁷ Kształtująca się w XVII wieku filozofia materialistyczna dała przyzwolenie na pojawienie się alternatywnej dla istoty żywej formy automatu. W *Traktacie o człowieku* (1677) Kartezjusz przekonywał, że zasadniczo wszystkie organizmy można traktować jak automaty, a różnica między ciałem żywym i martwym jest analogiczna do różnicy między zegarem nakielniczym i nienakielniczym. Kartezjusz nie przekroczył granicy utożsamienia człowieka z maszyną, mimo to zawarta w jego dziele myśl, i w wystarczająco pomyslowym mechanizmie mogą zostać powtórzone wszystkie istotne elementy ludzkiego organizmu, budziła opór. Na wiek XVII przypada również, zdaniem Lewisa Mumforda, druga cywilizacja technologiczna zwana erą paleotechniczną. Wówczas zaczęto traktować robotnika pracującego przy maszynie jako rodek do taśmowej produkcji mechanicznej.³⁸

Pierwszym, który ujął sformułowania *człowiek-maszyna*, był francuski lekarz i filozof-materialista Julien Offray de La Mettrie. W dziele z 1748 roku pisał, że ścierca ludzka jest maszyną, która sama nakręca swoje wewnętrzne sprężyny; jest to żywy obraz *perpetuum mobile*.³⁹ La Mettrie w oparciu o rozległe doświadczenia lekarskie wykazywał, że wszelkie

³⁶ J. Turney, *lady Frankenstein: nauka, technika, kultura masowa*, przekł. M. Wiñewska, Warszawa 2001, s. 29.

³⁷ F. Bacon, *ŃNowa Atlantyda i ŃZ Wielkiej Odnowy*, przekł. W. Kornatowski, J. Wikarjak, Warszawa 1995, s. 75.

³⁸ L. Mumford, *op. cit.*, s. 145.

³⁹ J. O. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, przekł. S. Rodniañski, Warszawa 1984, s. 22.

stany przypisywane zwykle duszy zależą w istocie od funkcjonowania ciała. Z przesłanki tej wyprowadzi wniosek, że człowiek jest wyłącznie istotą materialną i działa podobnie jak maszyna (wniosek inspirowany był również obserwacją budzących sensację w czasach La Mettriego maszyn Vaucansona).⁴⁰ Odpowiedzialna za poruszanie człowiekiem-maszyną była dusza, nakręcająca wszystkie sprężyny ludzkiego ciała. Na dowód teorii La Mettrie przytacza wiele przykładów ze świata zwierząt, z których wynika, że nadrzędną rolę w koncepcji człowieka-maszyny ma do spełnienia ruch.

W myśleniu La Mettriego wszystkie właściwości są obecne w zwyczajnej materii, podobnie jak dusza, która jest właściwością struktury mózgu. Różnica między materią ożywioną i nieożywioną nie istnieje, innymi słowami, wedle tego myślenia nie ma przeszkód, aby z materii nieożywionej ukształtowała się ożywiona.

Powie Mary Wollstonecraft Shelley wydana w 1818 roku w Londynie roku stanowi odpowiedź na wizję La Mettriego. Dzieło,

⁴⁰ Jacques de Vaucanson (1709-1782) - wynalazca francuski, syn rękawicznika; nowoczesny inżynier wieku Oświecenia. Wywarł znaczny wpływ na fizykę i nauki przyrodnicze. Ukochał jezuitów, następnie wstąpił do zakonu franciszkanów. W 1738 roku przedstawił publicznie Akademii Nauk swój pierwszy automat - *Fleciści*. Później skonstruował *Gracza na tamburynie* oraz słynną *Kaczka*. Dokonał też wielu innych znaczących wynalazków o m. in. odkrył tkurkę z indyjskiego kauczuku. W roku 1741 rozpoczął pracę jako inspektor francuskiego przemysłu jedwabniczego. Udoskonalił proces produkcyjny, a także usprawnił wytworzone w nim maszyny. W roku 1746 został członkiem Francuskiej Akademii Nauk i jest do dzisiaj uważany za jednego z ojców nowoczesnego tkactwa. Jego konstrukcje (automaty, programatory warsztatów tkackich) należą także do historii informatyki. Por. *Vaucanson*, w: *Encyklopedia popularna PWN*, t. X, U- yz, Warszawa 1998, s. 70.

które na lata zawadn 6 masow wyobra ni ⁴¹, nosi 6 tytu 6 *Frankenstein, or The Modern Prometheus (Frankenstein albo Nowy Prometheus)*. ⁴²

Zaskakuj c ywotno historii o stworze powo 6nym do istnienia przez szalonego naukowca mo na t 6maczy na wiele sposobów. Tytu 6 powie ci Shelley wskazuje, i w Wiktorze Frankensteinie odrodzi 6 si opowie o Prometeuszu, który rzucaj c wyzwanie bogom, otrzyma 6 spodziewan i zas 6 on kar . Doktor Frankenstein uosabia uczonego kieruj cego si dobrymi intencjami, jednak lepego na prawdziw natur przedsi wzi cia. ⁴³

Nowy gatunek b dzie mi wdzi czny jako swemu ród 6 i stwórcy. Wiele szcz liwych i wspiana 6ch istot ludzkich mnie b dzie zawdzi cza swoje istnienie. aden ojciec nie móg 6y da tak pe 6ej wdzi czno ci od swego dziecka, na jak ja z ich strony b d zas 6giwa 6(F, 42)⁴⁴

Istota ożywiona przez naukowca prędko zostaje przez niego odrzucona. Ponadto monstrum żąda zadośćuczynienia za skazanie go na taki żywot i pragnie, by Wiktor stworzył dla niego towarzyszkę niedoli. Do wskrzeszenia kobiety jednak nie dojdzie, naukowiec zniszczy ją tuż przed ukończeniem w obawie przed całą rasą podobnych jej istot. Golem mści się na stwórcy bezlitośnie: najpierw zabija jego żonę, później w morderczym pościgu zapędza doktora na daleką północ. Frankenstein umiera, zaś stwór pojawia się po raz ostatni, by nacieszyć się tym widokiem i jednocześnie opłakiwać śmierć swego „ojca”.

⁴¹ Jon Turney powo 6j c si na tzw. Katalog Frankensteina wylicza, i do 1982 roku powsta 6 130 powie ci opartych na *Frankensteinie*, prawie 50 zbiorów opowiada , ponad 40 adaptacji filmowych, 80 inscenizacji teatralnych inspirowanych powie ci . Utwór odniós 6zatem ogromny sukces. Ju w 1823 roku wystawiono go na scenie w re yserii Richarda Brinsleya Peakea. Na pocz tku XX wieku, gdy kino zacz 6 stopniowo konkurowa z przedstawieniami teatralnymi, pojawi 6 si pierwsza adaptacja filmowa powie ci *Frankenstein* nakr cona w 1931 roku, która mia 6 cztery lata pó niej swoj kontynuacj w postaci *Narzczonej Frankensteina* (1935). Potem pojawi 6 si kolejne: *Syn Frankensteina* (1939), *Duch Frankensteina* (1942), *Dom Frankensteina*, *Frankenstein spotyka wilko 6ka* (oba z 1946 roku), *Przeksztwo Frankensteina (The Course of Frankenstein)* z 1957 roku oraz z 1994 roku *Mary Shelley's Frankenstein* w re yserii Kennetha Branagha. Za: J. Turney, *op. cit.*, s. 47-55.

⁴² W polskim przek 6dzie zrezygnowano z drugiej cz ci tytu 6. Por. M. Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, przek 6 H. Godman, Pozna 1989.

⁴³ J. Turney, *op. cit.*, s. 62. Przedmiotem feministycznego odczytania powie ci Mary Shelley przez Kazimier Szczuk jest 6gwa 6 na naturze 6, jakiego dokonuje Frankenstein. Por. K. Szczuka, *Potwór Frankensteina. Krytyka kultury samozniszczenia i tajny 6dunek gotyckiego tekstu*, w: eadam, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 160-176.

⁴⁴ M. Wollstonecraft Shelley, *op. cit.* W nawiasie podaj skrót F oraz strony.

Inaczej kończą się losy pierwszej sztucznej kobiety, bohaterki powieści Augusta Villiers de l'Isle Adama *Ewa przyszłości*⁴⁵ (1885-1886), która została stworzona, by spełnić marzenie lorda Ewalda, przyjaciela konstruktora. Pragnął on, by uroda damy jego serca nie kontrastowała tak silnie z jej intelektem. Poprosił o pomoc przyjaciela, Tomasza Edisona, wynalazcę obdarzonego teurgicznymi umiejętnościami, który zaproponował mu stworzenie niewiasty o wyglądzie ukochanej Alicji Clary.⁴⁶ Maszyna została ożywiona w chwili, gdy Ewald uwierzył w jej istnienie i tym samym tchnął w nią duszę.⁴⁷ Sztuczna Alicja jest więc produktem podświadomości mężczyzny, który rekompensuje sobie w ten sposób brak zdolności rodzenia. Radkowska-Walkowicz zauważyła, że powieść hrabiego Adama jest mizoginistyczną wizją kreacji nowego życia, które jako efekt pracy dwóch mężczyzn (lorda Ewalda i doktora Edisona), nie przynosi zguby swoim protoplastom.⁴⁸ Niemniej jednak „Ewa przyszłości” ginie w pożarze statku, którym wraca wraz z lordem do Europy, wówczas jej protoplasta popełnia samobójstwo, gdyż razem z Hadaly ginie jego wiara w idealną miłość.⁴⁹

To, co wydaje się równie istotne w historii o sztucznych ludziach, sięga jeszcze głębiej i stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o możliwości człowieka w odkryciach naukowych, a w nauce o życiu w szczególności.⁵⁰ Villiers bardzo drobiazgowo opisał technikę stwarzania Androidy, a Shelley w scenie ożywienia potwora wykorzystał najnowsze badania rozwijające się na początku XIX wieku biologii eksperymentalnej.⁵¹ Na powstanie powieści o powołaaniu do życia gigantycznej postaci, to znaczy o wielokrotnym wzroście i o odpowiednich proporcjach (F, 42), niewątpliwie wpłynęły dokonania w medycynie i biologii, a zwłaszcza

⁴⁵ A. Villiers de l'Isle Adam, *Ewa przyszłości*, przekł. Cz. Kozłowski, Lwów 1922. Fragmenty powieści w tłumaczeniu Ryszarda Engelkinga znajdują się również w *Ź Literaturze na wiecie* 2001 nr 1, s. 214-272.

⁴⁶ Podobnym bytem, który zastępuje zmarłego bohaterowi *Solaris* Stanisława Lema jest półczłowiek Harey. Jej pojawienie się zawdzięcza kosmicznemu oceanowi, który potrafi zmaterializować pod wiadome pragnienia. Por. S. Lem, *Solaris*, Kraków 1976.

⁴⁷ M. Radkowska-Walkowicz, *op. cit.*, s. 251.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 258.

⁴⁹ Zob. interpretację powieści: J. Gondowicz, *Hymn do maszyny jej ciała*, *Ź Kwartalnik Filmowy* 2000 nr 31-32, s. 69-72; R. Enelking, *Marzyciel szyderca*, *Ź Literatura na wiecie* 2001 nr 1, s. 273; M. Radkowska-Walkowicz, *op. cit.*, s. 250-259; V. Nelson, *op. cit.*, s. 283-267.

⁵⁰ J. Turney, *op. cit.*, s. 63.

⁵¹ Opis w drówki po cmentarzach w poszukiwaniu głębszej wiedzy anatomicznej pojawia się już w utworze Mary Shelley *Frankenstein*. Między 1800 a 1810 rokiem ginęli z cmentarzy w Anglii około tysiąca zwłok rocznie. Głównym celem tej nowo sprofesjonalizowanej dyscypliny było wykorzystanie w laboratoriach żywych zwierząt. Przeciwnicy wiwisekcji tworzyli literackie obrazy zdobywczy biologii eksperymentalnej w dziełach *Doktor Jekyll i pan Hyde* R. L. Stevensona i *Wyspa doktora Moreau* H. G. Wellsa. W tym samym czasie rozpoczęły się eksperymenty na ludzkich zwłokach. Po raz pierwszy ujętych Giovanni Aldini do pokazu elektrycznych stymulacji. Za: J. Turney, *op. cit.*, Zob. także A. Szczeklik, *op. cit.*, s. 192-193.

rozwój patologii. Wiktor Frankenstein opowiada o cmentarnych przygodach, nie szczędząc czytelnikowi makabrycznych opisów:

(1) w ród plugawych wyziewów grzebię w grobach lub zamczaję istot, by kiedyś ożywi bezduszną glinę! (1) Zbieram kości po kostnicach i rękę profana naruszam te straszliwe tajemnice ciała ludzkiego. (F, 43)

Ciała wzbudzające tak skrajne emocje Frankenstein uważa za najdoskonalszy mechanizm, dlatego postanawia je ożywić.

Jednym ze zjawisk szczególnie przyciągających moją uwagę była budowa ciała ludzkiego, w ogóle każej istoty obdarzonej życiem. Skąd óż zadawałem sobie pytanie óż bierze się pierwiastek życia? Było to mój pytanie, bo kwestia ta od dawien dawna uważana za zagadkę nie do rozwiania. (1) Rozważałem sobie te okoliczności i postanowiłem odtąd poświęcić się specjalizacji tych gałęzi nauk przyrodniczych, które dotyczą fizjologii. (1) Po wielu dniach i nocach niewiarygodnego wysiłku i najcięższej pracy udało mi się wykryć, dlaczego rodzi się życie i dzięki czemu się utrzymuje; ba, wiemy jeszcze, bo sam posiadam sztukę zapędniania życiem materii nieożywionej. (F, 40-41)

Nowy Prometeusz jest zbudowany w całości z materii organicznej, która stanowi ludzkie zwłoki. Jedyną nieorganiczną substancją biorącą udział w ożywieniu stworza to energia elektryczna, zastępująca rolę demiurga i kreacyjny gest Boga. Ludzkie życie zostało tutaj stworzone i odtworzone jednocześnie, a zatem koncepcja człowieka-maszyny w powieści Mary Shelley mieży w sobie wizję La Mettriego z powołaniem do istnienia człowieka w wyniku naukowych eksperymentów.

Romantyczna powieść jest przykładem na to, iż przednowoczesne do wiadczenia oscylowała wokół marzeń o stworzeniu idealnego człowieka, który nie obawia się chorób i nie lęka śmierci. Wprowadzenie

do utworu postaci naukowca jako współczesnego maga u wiadomości ponadto, że energia napędzająca dzieło stworzenia nie b. dzie pochodzą od sił nadprzyrodzonych, gdy jej źródłem są empiryczne nauki przyrodnicze. To, co dla czytelników Mary Shelley na początku XIX wieku było fikcją, dla jej odbiorców w kolejnym stuleciu stanowi obraz rzeczywistości. Masowa wyobraźnia wyraża się opisami ludzkiej głowy, którą utrzymywano przy życiu dzięki mechanizmom serca i krwi. Gdy w 1912 roku Alexis Carrel otrzymał Nagrodę Nobla za pierwsze elektryczne stymulacje ludzkich zwierzęk oraz hodowl tkanek, w biologii nastąpiło połączenie trzech wielkich teorii o komórkowej budowy organizmów, teorii ewolucji Darwina oraz termodynamiki. Oznacza to nowe możliwości dla uzasadnienia idei samorodnie powstającego życia, która również znajduje odzwierciedlenie w cieszyc się wówczas szczególnie popularności figurze człowieka-maszyny.

Utwory z tego okresu obfitują w wizerunki golemów wraz z najpopularniejszym stworzonym przez Gustava Meyrinka w 1915 roku.⁵² Paul Wegener, twórca niemieckiego ekspresjonizmu, trzykrotnie sięgnął po historię o Golemie (*Golem*, 1915; *Golem i tancerka*, 1917 i *Golem: Jak przyszedł na świat*, 1920), będąc już po lekturze powieści austriackiego pisarza oraz żydowskich opowieści ludowych.⁵³

Z roku 1921 pochodzi wystawiony w Czechach unikalny dramat Karela Čapka, w którym po raz pierwszy skojarzono tworzenie sztucznych ludzi z produkcją mowy. Bohaterem *RUR (Rossum's Universal Robots)* jest młody Rossum, bratanek naukowca, który produkuje nowy typ człowieka. Pragnie on poprawić wydajność pracy dzięki wykorzystaniu

⁵² G. Meyrink, *Golem*, przekł. A. Lange, Kraków 1992.

⁵³ O Golemie w kinie zob. m. in. Z. Mikołajko, *Golem i jego epoka*, *ŹKwartalnik Filmowy* 2000, nr 31-32, s. 84-105.

współczesnej inżynierii. Obraz fabryki, w której powstają roboty, oddziałuje na wyobraźnię :

w każdej takiej mieszance przygotowuje się jednorazowo materiały na tysiące Robotów. Potem w osobnych kadziach wyrabia się w troby, mózgi i tak dalej, i tak dalej. Następnie pokazuje panu wytwórnikowi ci, a potem nasze przedsiębiorstwo: (i) przedsiębiorstwo nerwów i przedsiębiorstwo żył, w której na specjalne wrzucione nawija się około kilometry jelit.⁵⁴

Podobnie jak w historii o istocie powołanej do życia przez Frankensteiną, tak i tutaj koncepcja ludzkiego organizmu jako doskonale funkcjonującego mechanizmu łączy się z przeobrażeniem, i jego stworzenie należy powtórzyć, tylko niekonwencjonalnymi metodami. Stworzony wiat klonów nie stanowi dla ludzi powodu do dumy, tak jak w utworze Mary Shelley, ponadto roboty Rossuma wystąpi przeciwko swoim panom i zniszczą zdemoralizowanego, nieproduktywnego ludzkość, same zaś przejdą do bardziej naturalnych sposobów rozmnażania.⁵⁵

Umaszynowanie istoty ludzkiej będzie konsekwencją jej uspołecznienia⁵⁶ to temat także dzieł filmowych. W *Metropolis* (1927) Fritz Lang maszyną jest Maria, robot-klon proletariuszki o tym samym imieniu, która pojawia się w życiu Fredery, syna właściciela industrialistycznego miasta.⁵⁷ Ich spotkanie otwiera paniczowi oczy na wyzysk proletariackich braci zamieszkujących podziemie. Ojciec

⁵⁴ K. Apok, *R. U. R. Rossum's Universal Robots*, w: idem, *Dramaty*, przekł. A. Sieczkowski, Warszawa 1956, s. 25.

⁵⁵ Por. analiza zakończenia dramatu: T. Polak, *Komentarz do Fabryki absolutu, Inwazji Jaszczurów i R.U.R. (Rossum's Universal Robots) Karla Apka*, w: *Literacko filozofii o filozoficzno literatury*, red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraj, Warszawa 2009, s. 177-183.

⁵⁶ J. Baradziej, *O kłopotach z identyfikacją granic społecznego wiata*, w: *Człowiek-zwierzę o człowiek-maszyna*, red. A. Celińska, K. Fidler, Kraków 2005, s. 27.

⁵⁷ Ciekawym, mniej eksponowanym tłem w analizach filmu Lang jest tytułowe *Metropolis* jako miasto-gigant dosłownie po erajce swoich obywateli za spraw maszyn *M*. Por. V. Graaf, *Homo futurum. Analiza współczesnej science fiction*, przekł. Z. Fonferko, Warszawa 1971, s. 79.

bohatera, chcąc uprzędzić bunt syna i działających z nim robotników, zleca stworzenie robota. Nie przewidział jednak, iż szalony naukowiec wynajęty do tego działania skrycie go nienawidzi za to, że dla władcy Metropolis porzucił go dawna ukochana. Zamiast uspokoić gniew robotników, Maria-robot podburza ich, nakazując zniszczenie fabryki. Finał powieści jest optymistyczny: prawdziwa Maria godzi ojca z synem i robotników z ich pracodawcą, a robot-klon ginie w płomieniach.⁵⁸

Inną wizję nowego świata, którego mieszkańcy powstają w wyniku sztucznego zapłodnienia i klonowania przedstawił Aldous Huxley. *Nowy wspaniały świat* (1932)⁵⁹ opowiada o losach mieszkańców Republiki świata, którzy stanowią idealny obraz robotnika, produktu realizującego niedoścignione pragnienie harmonijnej jedności natury i świata, organizmu żywego i maszyny.⁶⁰ Ta radykalna wizja Huxleya zaczerpnięta z dzieła swego brata, Juliana, znanego angielskiego biologa. Warto zauważyć, że *Nowy wspaniały świat* w momencie ukazania się traktowany był raczej jak odległe proroctwo niż utwór zawierający sugestie dotyczące przyszłości. Niemniej jednak w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku pojawiła się pewna sprzeczność w odpowiedzi na dokonania medyczne Carrela i innych naukowców oraz odkrycia biologiczne opisane w powieści Huxleya. Ambiwalentna reakcja opinii publicznej skupiała się z jednej strony na medycznych korzyściach, z drugiej zaś na niepokoju związanym z wiadomością o możliwości zastosowania owych badań w inny sposób.⁶¹

Przedmiotem krytyki w powieści Huxleya jest nowoczesna cywilizacja, która tworzy idealnych robotników. Warunkowani psychicznie

⁵⁸ Zob. analizę tego filmu: M. Radkowska-Walkowicz, *op. cit.*, s. 259-265.

⁵⁹ A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, przekł. B. Baran, Warszawa 2002. W nawiasie podaj skrót Nw oraz strony.

⁶⁰ A. Turowski, *Utopia biomechaniki, czyli maszyna ciętą obleczona*, *šKresyö* 1997 nr 1, s. 179-187.

⁶¹ J. Turney, *op. cit.*, s. 189.

i fizycznie do pełnienia określonej roli w społeczeństwie nie mają wygórowanych wymagań, są zadowoleni ze swojej pracy, mają celowo obniżony poziom umysłowy, dostosowując go do minimalnych wymagań mechanicznej, odtwórczej pracy. Stanowi idealną załogę: nie strajkują, nie dają podwyżki, nie intrygują w celu uzyskania awansu. Kolejna dawka somy, narkotyku usuwa ewentualne niepokoje, zgodnie z maksymą: „Gdy jednostka czuje, wspólnota szwankuje” (Nw, 91).

Z ideologii Republiki wynika si niejako definicja ludzkiego szczęścia: „ślubi to, co się mu s i robi”. Wszelkie warunkowanie zmierza do jednej rzeczy: do sprawienia, by ludzie polubili swe nieuniknione przeznaczenie społeczne” (Nw, 18).

To znamienne, że w utworach z początku XX stulecia sztuczni ludzie prezentowani są jako współcześni niewolnicy. Ma to niewątpliwie związek z pojawieniem się współczesnego modelu pracy zarobkowej, o którym Baudrillard pisze, że „opanowuje każdy aspekt życia pod postacią pierwotnego wyparcia, kontroli, stałego zajęcia wykonywanego w ściśle określonym miejscu i czasie, sterowanych wszechobecnym kodem. Najważniejszym zadaniem jest osadzenie człowieka, czy to w szkole, fabryce, na plaży, przed telewizorem, czy w hierarchii zawodowej – nieustanna powszechna mobilizacja”.⁶² W takim kontekście maszyna symbolizuje petryfikację poglądu wyrażonego przez Władysława Reymonta:

Człowiek stworzył maszynę, a maszyna człowieka zrobiła swoim niewolnikiem; maszyna będzie się rozrastać i potęgować do nieskończoności i również wzrasta i potęgować będzie niewola ludzka.⁶³

⁶² J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i mier*, przekł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 21.

⁶³ W. S. Reymont, *Ziemia obiecana*, t. 1, / ód 1987, s. 234.

Jednym z pierwszych automatów stworzonym w celu wykonania za człowieka jakiejś pracy był bohater mitu greckiego, Talos. Olbrzymi posąg z brązu podarowany Minosowi przez Hefajstosa to pierwszy automat zwiany symbolicznie z wysp, który miał uczynić przestrzeń niedostępną dla cudzoziemców. Tym samym jego praca polegała na osadzeniu siebie w określonej funkcji i miejscu. Talos symbolizował zatem człowieka wykluczonego przez przymus wykonania określonego zadania, które leżało u istoty niewolnika, a tym samym humanoidalnego automatu.⁶⁴ Człowiek pracujący zredukowany został do elementu maszyny i jako taki potraktowany. Dowodem na to są sceny *Metropolis*, w których robotnicy utrudzeni po dziesięciogodzinnej obsłudze bezużytecznej maszyny *M* opuszczają stanowiska pracy. Na początku XX wieku nikt jeszcze nie miał nadziei, że pojawienie się maszyny w przemyśle nie odciągnie człowieka i nie sprawi, że zaprzestają fizycznej pracy. Twórcy powoływający do życia figurę człowieka-maszyny mieli wiadomo, że robotnik zostanie zrównany z robotem, gdy narzucono mu mordercze tempo pracy w trudnych warunkach, bez opieki medycznej. Szybko zauważono ten ambiwalentny charakter maszyny, która miała być narzędziem wyzwolenia, a stała się narzędziem ucisku.⁶⁵ Powołanie do życia ludzi-robotów było tylko konsekwencją stworzenia maszyn poddanych kontroli i zależnych od swych twórców.

Tym, co najbardziej zagraża społeczeństwu przemysłowemu jest bunt, bez względu na to, czy strajkują maszyny, czy ich operatorzy. W *Metropolis* robotniczy bojkot zostaje stłumiony, robotnicy godzą się z właścicielem dzięki Marii o tym razem prawdziwej. W dramacie *Apka*

⁶⁴ R. Nowakowski, *Golem: wykluczenie i bunt. Symboliczna wartość pewnego mitu popkultury*. *Źródło: Dwutygodnik: strona kultury* 2009 nr 14. dostęp dn. 10.02.2010. <http://www.dwutygodnik.com.pl/artukul/489-golem-wykluczenie-i-bunt--spoleczna-wartosc-pewnego-mitu-kultury-popularnej.html>

⁶⁵ Por. L. Mumford, *op. cit.*, s. 145-151, 245.

maszyny przejmują władzę, niszczyca cały rodzaj ludzki; w *Nowym wspaniałym wiecie* zbuntowany John, wychowany wśród yworodnych ludzi, najpierw szuka cywilizacji, by później od niej uciec, wybierając samobójstwo. Nowemu światu i tak nikt nie może jej zaszkodzić.

Dwudziestowieczne przedstawienia człowieka-maszyny sprowadziły istot ludzką do fizjologii i popędów, którymi człowiek może na sterować, np. przyporządkowując człowieka do podrzędnej kasty *delta* lub *epsilon*.⁶⁶ Takie radykalne podejście do człowieka i traktowanie go na równi z przedmiotem ma jeszcze jedną przyczynę, jest nią zmiana w podejściu do ciała warunkowana do wiadzeniami I wojny światowej.

Człowiek-maszyna, którego przedstawienie wyraża protest przeciwko reifikacji istoty ludzkiej, jakiej ta podlega w wyniku działań wojennych, pojawia się w ekspresjonistycznej powieści Józefa Wittlina *Sól ziemi* (1936). Człowiekiem zredukowanym do ciała, które ma specjalną rolę, są armatniego jest w utworze Piotr Niewiadomski. Ten Huculanin wyznania greckokatolickiego zostaje wcielony do armii austriackiej i w wyniku pospolitego ruszenia dociera na Węgry. Jego losy od chwili, gdy zostaje skatalogowany i wcielony w tryby wojennej maszyny są przewidywalne:

Pędz pociąg jak olbrzymie elazne puszkiconserw, nabite ludzkim mięsem, z którego krew jeszcze nie wyciekła.⁶⁷ (S, 24, podkreślenie moje - J. S.)

⁶⁶ Tak w terminologii Republiki Świata określani są ludzie, których przeznaczeniem jest praca fizyczna. Embryony przyszłych robotników są genetycznie i psychologicznie warunkowane do podjęcia konkretnej roli w społeczeństwie (embryony przyszłych inżynierów kosmicznych są przetrzymywane górowo w dół a gdy odwrócić się do normalnej pozycji, zmniejsza się im dopływ tlenu; hutnicy są poddawani warunkowaniu termicznemu, za Lenina wstrzykuje klonom szwykowe dawki tyfusu i płuczek, produkując w ten sposób pracowników tropików).

⁶⁷ J. Wittlin, *Sól ziemi. Powieść o ciepłym piechurze*, Warszawa 1995, s. 24. W nawiasie podaj skrót S i strony.

Wojna widziana oczami bohatera-prostaczka jawi si jako najdoskonalej prowadzona instytucja⁶⁸, w której mimo pozornego bałaganu, wszystko podlega skrupulatnie przestrzeganemu regulaminowi. Ludzkie ciała najpierw są masowo gromadzone: śkopami, cetrnarami, wagonami, odrzucając wszystko to, co nieudane, nadpsute, chore (S, 59). Kolejno zostają skatalogowane, zważone, zmierzone i posortowane według gatunków (S, 59). Zanim żołnierz otrzyma mundur, musi wziąć piel i wysucha zachwyty kpielowego, który nawołuje: „adne mi so, adne mi so, zdrowe mi so armatnie! Same befsztyki dla rosyjskiej artylerii!” (S, 231). Wyselekcjonowane ciała zostają opakowane w mundur, gdy śtylko w mundurze wolno zabija człowieka (S, 240), w takim opakowaniu mierz nabiera warto ci:

Cesarz bowiem miał monopol nie tylko na tabak i sól, lecz i na ubój ludzi. A jak Bóg stworzył człowieka na własny obraz i podobieństwo, tak i cesarz dawał człowiekowi mundur, eby go choć trochę do siebie upodobnił. (S, 240)

Figura żołnierza stworzonego „na obraz i podobieństwo Cesarza” wpisuje się idealnie w stereotyp człowiek-maszyny, pomagiera i istoty pochodzącej z najniższej kasty, której przeznaczeniem jest maksymalna eksploatacja zakochana mierci.⁶⁹ W wi kszo ci anonimowi bohaterowie *Soli ziemi* nie myślą jednak o buncie, godzą się na taki los, przyjmując go nawet za dobrą monetę – instytucja carskiego wojska zostaje wszak w ich oczach uwznioślona: Cesarzowi obdarzonemu kultem ściany najwyższy kapłan – Bachmatiuk, za sami żołnierze przypominają „Zuzanny w kpieli”.

⁶⁸ E. Wiegandt, *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1997, s. 208.

⁶⁹ E. Wiegandt, *Wstęp do: Józef Wittlin, Sól ziemi*, Wrocław 1991, s. XLVI.

Antycywilizacyjny kontekst, w który wpisuje się jego powieść Wittlin, nie jest w Dwudziestoleciu jedynym sposobem interpretacji motywu człowieka-maszyny. Wyobraźni artystów od dawna inspirowały, a sztuczne figury symulują ludzką żywotność i dzięki temu stwarzają wrażenie, że prowadzą własne, odrębne życie. Do twórców zafascynowanych motywem maszyny dołączają zatem futuryści i nadrealiści. Ci drudzy nakazywali działającym sztucznym postaciom tak, by nie zatraciły one nic ze swej osobliwości. Czyni tak Giorgio de Chirico (*Niepokój poety* 1913, *Hektor i Andromeda* 1917, *Niepokój ce muzy* 1918) czy Guillaume Apollinaire w *Grajku z Saint-Merry*⁷⁰, zaś Kazimierz Truchanowski wprowadził do powieści postać wypchanego wuja.⁷¹ Podobnie uczynił Stanisław Ignacy Witkiewicz, który wskazywał konieczność zamiany aktora na kukłę tuż po jego scenicznej śmierci (*Matka, Wariat i zakonnica, Bezimienne dzieło*).⁷²

Stosunek człowieka do maszyny ewoluował w tym czasie od całkowitej obojętności, przez wrogą a do afirmacji techniki, która znalazła odzwierciedlenie w dwudziestowiecznym kultcie maszyn w dziełach awangardowych.⁷³ Rozwój cywilizacji technicznej wpłynął na postrzeganie figury człowieka-maszyny. Sztuczny człowiek symbolizował nadzieję, jakie wiązano z możliwością powoływania do życia istot, których przeznaczeniem byłaby ciężka praca. Kolejnym szansą, jaką otworzył przed ludzkością obcowanie ze sztucznym bytem, była możliwość dokonywania swoistych transgresji w obrębie ciała i zastąpienia ludzkich organów narządami pochodzenia organicznego lub transplantowania sztucznych elementów (jak rozruszniki syntetyczne).

⁷⁰ G. Apollinaire, *Poezje wybrane*, przekł. A. Ważyk, Warszawa 1957, s. 88.

⁷¹ K. Truchanowski, *Zatrute studnie*, Warszawa 1959, s. 169.

⁷² O groteskowych postaciach w twórczości Witkacego zob. m. In. T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 83-113.

⁷³ T. Gryglewicz, *Obraz maszyny w sztuce XX wieku*, *Biuletyn Historii Sztuki* 1983 nr 3, s. 309.

Nowo ci w traktowaniu *hominem imitantia* jest w dwudziestym wieku fakt, że problemy, z jakimi stykają się w literackich lub filmowych utworach sztuczni ludzie są tak naprawdę zagadnieniami, które musi rozstrzygnąć współczesny człowiek, dotyczą one bowiem jego podmiotowości i egzystencji. Nurtując pozostaje pytanie, dlaczego w fikcyjnych opowieściach to humanoidalny bohater, a nie wyłącznie ludzka postać jest figurą uosabiającą nowoczesne dylematy podmiotu? Byłoby dlatego, że na problemy przeniesione na literacką postać niebłędnie w pełni istot ludzką można spojrzeć z dystansem, który w innej sytuacji byłby trudniejszy do uzyskania.

Historia manekina krawieckiego

Słowo *manekin* pochodzi z języka francuskiego (*mannequin*) i oznacza figurę w kształcie postaci ludzkiej wykonanej z plastiku, tektury lub innego materiału, używaną w krawiectwie i domach odzieżowych jako model do przymierzania i demonstrowania ubrań.⁷⁴ Do francuszczyzny przeniknęło ono z języka niemieckiego, w którym forma *mannekijin* to zdrobnienie od słowa *mann*, czyli człowiek.⁷⁵ Zatem etymologicznie nazwa oznaczała *małego człowieka*, kogoś, kto wyglądem przypomina istotę ludzką. W tym wypadku *manekin* wiąże się ze słowem *lalka*, którym czasami określano miniaturę człowieka.

Manekin to lalka z konkretnym przeznaczeniem, a mianowicie lalka-modelka. Wynalazek lalki do przebierania, szczególnie za doskonałe reklamy domów mody jest stosunkowo dawny. Manekin, którego odkrycie

⁷⁴ Słownik wyrazów obcych, *op. cit.*, s. 684-685.

⁷⁵ W. Kopaliński, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, Warszawa 1989, s. 318.

początkowo niechętnie przypisywano Poppei, uwywany byłby znacznie wcześniej. W grobie Tutenchamona z około 1350 roku p.n.e. odnaleziono manekina, który był wzrostu faraona i bez wątpienia używano go do przymierzania garderoby w świątyni.

Przed pojawieniem się manekinów duym powodzeniem cieszyły się woskowe figury, których popularność wzrosła wraz ze zwyczajem wystawiania figur przedstawiających zmarłych. Ich cechą charakterystyczną byłoby niezwykle dokładnie w oddaniu rysów twarzy, z dbałością nawet o zarost. Zjawisko to rozwinęło się szczególnie w środowisku arystokracji XVII i XVIII wieku.⁷⁶

Najbliższym krewnym manekina jest tzw. figura odlewana. Po raz pierwszy wspomniano o niej około 1460 roku, zaś w Niemczech pojawiła się w czasach Albrechta Dürera. Manekiny tego typu posiadają różną wielkość, mogą przedstawiać dorosłego człowieka lub małe postaci i były szczególnie przydatne w malarstwie.⁷⁷ Gliniane oraz woskowe figury używane przez ówczesnych artystów pozostawały nieruchome, choć zachowały się także drewniane formy z XVI wieku, których kompozycjami można było poruszać. Manekiny nie zniknęły z pracowni malarzy i rzeźbiarzy, z biegiem czasu były jedynie stopniowo udoskonalane.

⁷⁶ Najstarsze figury woskowe znajdują się w kolekcjach. Pierwsza kolekcja figur została pokazana w Doolhof w Amsterdamie prawdopodobnie już w XVI wieku. Figury woskowe pojawiały się także u wiodących promotorów sztuki, którzy czerpali korzyści z ich popularyzacji w różnych warstwach społecznych. W 1611 roku paryżanin, Francois de Bechefer, zorganizował wystawę kolekcji, w której znalazła się figura niedawno zamordowanego króla Henryka IV. Ogromne zainteresowanie tego rodzaju sztuk sprawiło, iż w kręgach arystokratycznych rozwinęła się moda na portretowanie w wosku. Za: M. von Boehm, *Dolls and Puppets*. Translated by Ch. T. Brandford. Boston 1956, s. 94-96.

⁷⁷ W pierwszej połowie XV wieku Paolo Uccello wykorzystywał małe wielkość konie w scenach bitew. Figury zwierząt modelowane były w glinie, następnie odlewano z form ich figury, by później ugniatą i zginając otrzymano pożądaną postać. Draperie przedstawiano za pomocą mokrego papieru i kawałków materiału. Korzystał z nich sam Michał Anioł Buonarroti, malując *Sąd Ostateczny* w Kaplicy Sykstyńskiej, a Tintoretto przeprowadzał badania nad światłem przy pomocy glinianych i woskowych figur wykonanych i ubranych przez siebie, i to od niego jego utalentowany uczeń El Greco nabył zwyczaj pracy z manekinami. Por. M. von Boehm, *op. cit.*, s. 97.

Po raz pierwszy do prezentacji stroju u yto lalki na dworze królowej Bawarii, Izabeli.⁷⁸ Figurka nie zwała si manekinem, ale Pandor (*Grandes Pandores, Petites Pandores*) i prezentowała przedstawicielki rodów monarszych tudzie arystokratycznych. Formy ró niły si wielko ci . *Grandes Pandores* postaci przypominały dorosłe kobiety, *Petites* ó mie ciły si w wpince orzecha.⁷⁹

Inaczej ewolucj manekina opisuje Renate Lachmann, która powiada, e pierwotne znaczenie słowa *manekin* odnosił si do lalki z ruchomymi czónkami (*Gliderpuppe*) u ywanej przez artystów. Nast pnie lalka ta stała si manekinem krawieckim (*Schneiderpuppe*), by w ko cu zast pi modelk (*Vorfürdame*).⁸⁰ Kariera manekina rozpocz ła si na dobre w XIX wieku wraz z rozwojem dzielnic handlowych i powstaniem domów towarowych z kolorowymi, przyci gaj cymi uwag wystawami sklepowymi. Walter Benjamin zanotował w *Pasa ach* nast puj c informacj :

W celu ła twiejszego rozpowszechniania swych kreacji w dziedzinie mody pary anki posługiwała si szczególnie efektownymi imitacjami tych nowych modeli ó manekinami w postaci lalki. (...) Lalki te, odgrywaj c znaczn rol jeszcze w XVII i XVIII wieku, gdy spełniały ju funkcj modeli, zostawiano dziewczynkom do zabawy.⁸¹

Dzisiaj manekin nadal pełni funkcj u ytkow , cho istniej równie liczne przedstawienia tej formy w sztuce. Oprócz najbardziej znanych manekinów z opowiada Brunona Schulza, w polskiej kulturze obecne s

⁷⁸ J. Bujak, *Zabawki w Europie* op. cit., s. 44-45.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 45.

⁸⁰ R. Lachmann, *Demiurg i jego fantazmaty. Spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Bruno Schulza.*, przekł. J. Balbierz, *Ź Teksty Drugie* 1999 nr 6, s. 107.

⁸¹ W. Benjamin, *Karl Gröber, Kinderspielzeug aus alter Zeit, Berlin 1927, s. 31-32, w: idem, Pasa e*, przekł. I. Kania, Kraków 2005, s. 742.

one równie w sztukach Tadeusza Kantora (od *Wesela* i *Pałuby* po eksperymenty teatralne *Wierszalina*).⁸² Podobie stwo do manekinów ujawniaj tak e kalekie postaci w poezji Le miana⁸³, którym po wi cono osobne studia.⁸⁴

Figura manekina na dobre zago cił w kulturze wraz z pojawieniem si awangardowych pr dów artystycznych: inspiracje manekinami mo na odnale w *Mechanicznej głowie, albo duszy czasu* (1919) Raoula Hausmanna (dadaizm), *Complex Presentiment* (1928-1932) Kazimierza Malewicza i dzieł surrealistów. W literaturze manekin pojawił si m. in. za spraw wydanego w tym samym roku *Le musicien de Saint-Merry* Guillaume Apollinaire'a oraz *Le Chants de la mi-mort* (1914) Alberta Savina.⁸⁵ Posta t eksponowali w swych pracach przede wszystkim brat Savina, Giorgio de Chiroco i Carra.

W polskiej literaturze figur o ywionego manekina, która oznaczał zwyci stwo dynamiki przeobra e nad bezwładno ci form⁸⁶, wprowadził Tytus Czy ewski. W utworze *Płomie i studnia*⁸⁷ (1921) Don Juan to *nagi manekin elektro-trup, zgalwanizowany manekin*. W *Transcendentalnym panopticum* (1921)⁸⁸ bohaterami s woskowe figury wędrców i artystów, a główne hasło utworu brzmi: *pod my si ród my si elektryzujemy si*

82 Por. prac Wojciecha Owczarskiego po wi con podobie stwom w twórczo ci Kantora, Le miana i Schulza, szczególnie rozdział *Redukcje i transgresje*. W: Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobra ni Le miana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 11-87.

83 Pierwszy zauważył analogi A. Sandauer. Por. idem, *Rzeczywistość zdegradowana*, w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 23-24.

84 Podobie stwu tych dwóch twórców po wi cono osobne studia: Cz. Karkowski, *Poezja na miętniku*, *ŹPoezja* 1978 nr 6, s. 64-68; *Tropami mistrzów: Schulz ó Wojtkiewicz ó Le mian*, z J. Ficowskim rozmawiaj T. Fiałkowski, J. Illg, *ŹTygodnik Powszechny* 1992 nr 7; S. Chwin, *Schulz a Le mian*, w: *Czytanie Schulza. Materiały mi dzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz ó w stulecie urodzin i pi dziesi ciolecie mierci*, red. J. Jarzbski, Kraków 1994, s. 108-126;

85 Za: P. Stropek, *op. cit.*, s. 60.

86 *Ibidem*, s. 61.

87 T. Czy ewski, *Płomie i studnia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*. Wst p i komentarz oprac. Z. Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 116-118.

88 T. Czy ewski, *Transcendentne panopticum*, w: idem, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. 121-126.

zmanekizujemy wiat. W *Lalce*⁸⁹ pochodzącej równie z tomu *Noc ó Dzie*, tematem jest rozmowa telefoniczna, za aparat, który do niej służy, szpryozdobiony jest głowę lalki. Mamy więc do czynienia z galerią zmechanizowanych bytów: manekinów, figur z wosku, lalek, maszyn (w *Hymnie do maszyny mojego ciała*), które reprezentują nowoczesną podmiotowość człowieka nowych czasów: wydajny, trwałe (!), idealny, gdy wszystkie części ciała takiej istoty mogą na dowolnie wymieniać, kiedy się zużyją. Czy ewski nie widzi zagrożenia, jakie niesie ze sobą takie postrzeganie ludzkiego świata i daleki jest od zwiastujących opisów maszyny jako tworu, który na tyle dobrze przysposobi sobie ludzkość to samo, że stanie się dla niej zagrożeniem. W jego utworach figura *hominem imitantia* traktowana jest jako idealna postać człowieka, który wraz z nadejściem rewolucji technicznej uzmysłowił sobie tkwiący w nim selektryczny instynkt⁹⁰, zyskał zatem wiadomość o sobie jako istoty sztywnej, dynamicznej i elektrycznej.

Bardziej ambiwalentny w swej wymowie jest dramat Czy ewskiego *Włamywacz z lepszego towarzystwa* (1921)⁹¹, będący inspiracją dla *Balu manekinów* Brunona Jasieńskiego z 1931 roku. W utworze z pięciu postaci obecnych na scenie tylko jedna to klasyczny manekin: (św rogu pokoju (w głębi) manekin krawiecki używany do układania i wieszania sukien).⁹² Inni bohaterowie jednoaktówki: włamywacz, który wtargnął do mieszkania Mimi (ekskluzywnej prostytutki) oraz jej Gość (klient Mimi) zachowujący się jak lalki, gdy na scenie dają się słyszeć siódmiaki (pianie koguta, bijący zegar, patefon grający muzykę modnego wówczas tańca *shimmy*). Gdy więc przybywa Enterepreter (Przedsi biorca), wszyscy tańczą

89 T. Czy ewski, *Lalka*, w: idem, *Poezje i próby dramatyczne*, s. 126.

⁹⁰ P. Strojek, *op. cit.*, s. 62.

⁹¹ T. Czy ewski, *Włamywacz z lepszego towarzystwa*, w: idem, *Poezje i próby dramatyczne*, s. 38-144.

⁹² T. Czy ewski, *Włamywacz i op. cit.*, s. 138.

wkoł, a do chwili, kiedy Włamywacz zabija Go cia, Manekina i siebie. Na scenie zostaje Enterpreter, który udaje się wraz z Mimi do alkowy.

Celem teatralnego zabiegu wprowadzenia manekina i o ywienia go jest wskazanie na jedno człowieka i przedmiotu, która okazuje się konsekwencją nowoczesnego pojmowania istoty ludzkiej jako swego rodzaju towaru. Wydarzenia toczą się wszak w mieszkaniu prostytutki. Człowiek-przedmiot, otoczony wieloma rzeczami musi zostać na nowo zdefiniowany, by może jako towar wchodzić. Nie na darmo towarzystwo „kokoty” to włamywacz (który kradnie pieniądze należące do prostytutki), finansista (zarabiający na obrocie cudzymi pieniędzmi) oraz go korzystający z usług Mimi. Postacie Włamywacza z *lepszego towarzystwa* – czy to, która każda z nich stanowi element w obiegu towaru i pieniądza. Człowiek w dramacie Czyłewskiego zostaje przedmiotowy, gdy dają się wciągnąć w machinę wyzysku i czerpać z tego korzyści. Sztuka ta, choć nigdy szczególnie nie zaniepokoiła krytyków teatru i literatury, wskazuje jednak na ważną zmianę, która dokonuje się w postrzeganiu człowieka. Zauważmy, że to on istnieje w świecie przedmiotów, a nie odwrotnie. Co więcej: rzeczy zmieniają charakter człowieka, powodują, że się w nich zatracą, niszczy, mechanizuje.⁹³ Diagnoza taka jest spojrzeniem na figurę manekina nie tylko jako na przeciwieństwo istoty ludzkiej czy jej kopię, lecz uzmysławia związek *simulacrum* z pierwowzorem dalece wykraczający poza opozycję „szuczny ó prawdziwy”. Manekin jest na swój sposób autentyczny, co więcej, w kontekście dramatu Czyłewskiego może się okazać nawet prawdziwszy niż człowiek, który jest skorumpowany, pazerny i obojętny na cudzą krzywdę.

Z figury białej wieszakiem na ubrania, manekin stał się w XX wieku symbolem nowoczesnego pojmowania ludzkiej podmiotowości.

⁹³ A. Baluch, *Wstęp do: T. Czyłewski, Poezje i próby dramatyczne...op. cit.*, s. LXII.

Figura ta jako rzecz służyła człowiekowi w handlu, czy w sobie i k przed reifikacją, z koniecznością oswojenia tego strachu, gdy w dobie nowoczesnej wymiany towarów człowiek skazany jest na nieustanne towarzystwo przedmiotów.

Z dziejów lalki

Trudno ustalić genezę lalki, podobnie jak innych zabawek, choć niektórzy badacze próbowali to uczynić.⁹⁴ Istnieją dwie teorie mówiące o początkach zabawki. Pierwsza, tzw. monogenetyczna, zakłada, że każda rzecz ma swojego wynalazcę, który żył w konkretnym czasie i miejscu.⁹⁵ Dla wieloletniego badacza zabaw i zabawek, Jana Bujaka, bardziej przekonująca jest jednak druga koncepcja, wedle której pochodzenie zabawek można wyjaśnić na drodze rozmaitych badań, m.in. psychologicznych, etnograficznych, historycznych. Do takowych analiz Bujak zaliczył teorię Rogera Caillois, twórcę genetycznej klasyfikacji zabawek.⁹⁶

Słowo *lalka* w języku polskim pojawiło się w XVIII wieku i zastąpiło *lalkę*, która oznaczała lalkę zrobioną ze szmatek.⁹⁷ W słowniku Brücknera *lalka* to lalka z pruty lub kija lipowego.⁹⁸ *Lalka* - co najistotniejsze - w zależności od środowiska, miejscowych wierzeń, zwyczajów i upodobań, to rzecz, która pełni rozmaite funkcje: jest zabawką, obiektem kultu, postacią magiczną, fetyszem, modelem i dziełem sztuki.⁹⁹ Co ciekawe, w Europie istniał głównie jako uczestnik gry teatralnej (substytut aktora, plastyczny znak postaci scenicznej, posta

⁹⁴ W. Owczarski, *op. cit.*, s. 25.

⁹⁵ J. Bujak, *O genezie i zmiennych funkcjach lalki...op. cit.*

⁹⁶ R. Caillois, *op. cit.*

⁹⁷ F. Słowicki, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. V, z. 1 (21). Kraków 1975, s. 87-88.

⁹⁸ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1974, s. 309.

⁹⁹ J. Bujak, *O genezie*, *op. cit.*, s. 111.

w ilustrowanym bajaniu), za to w Afryce i Azji pojawia się w rytuałach czcących człowieka z bogiem i siłami nadprzyrodzonymi.¹⁰⁰ W ciągu wieków funkcja lalki ulega zmianie od rytualnego przedmiotu (sfera *sacrum*) do zabawki służącej jedynie rozrywce (sfera *profanum*).¹⁰¹

Nie znamy czasu powstania lalki, jednak Henryk Jurkowski przytacza za Nodierem następujące objaśnienie jej genezy:

Pewnego dnia, w dawnych zamierzchłych czasach, miała siostra Kaina i Abela wziąć po raz pierwszy gałkę do ręki, owinąć ją w liście i kochać w swych ramionach. Jak matka Ewa ją usypiała, pocieszała i karmiła, tak ona teraz usypiała, pocieszała i karmiła tę wymagowaną istotę.¹⁰²

Historia ta wskazuje na kolejną funkcję zabawki – na ładowanie wiata dorosłych, chociaż do XIX wieku wszystkie lalki wyglądem przypominały dojrzałą kobietę. Zabawkami najczęściej bawiły się dorosłe damy, o czym świadczą zbiory muzeów, w których znajdują się przechowywane z pietyzmem, zadbane i wypielęgnowane kukiełki.¹⁰³ Dopiero około 1850 roku wyprodukowano w Niemczech lalkę-dziecko, tzw. *Gelenktäufeling*. Ciało jej wykonano z wosku, który imitował ludzką skórę, a kończyny były ruchome.

Nowe lalki po raz pierwszy zaprezentowano publicznie na wystawie w Paryżu w 1855 roku¹⁰⁴, od tamtej pory wyparły zabawki przedstawiające kobiety. Grzegorz Leszczyński stawia też pytanie o przesunięcie lalki ze świata dorosłego człowieka do dziecięcego pokoju oznaczające zwieczenie

¹⁰⁰ H. Jurkowski, *Lalki w rytuale*, *Źródła Sztuki Ludowej*. Kontekstyö 1998 nr 2, s. 35.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, Warszawa 1970, s. 23.

¹⁰³ Ph. Ariès, *op. cit.*, s. 76.

¹⁰⁴ M. F. Rogers, *op. cit.*, s. 48.

dużego procesu utożsamiania dziecka z lalką.¹⁰⁵ Wzmacnia on w ten sposób zdanie Rolanda Barthesa¹⁰⁶, iż dzieci czy wiat zabawek, coraz bardziej naśladawczy, oferują czy dziecku wiat Wojska, Radia, Poczty, Medycyny, kreuje męskiego człowieka na użytkownika, a nie wytwórcę.¹⁰⁷ W XX wieku sytuacja lalki znowu się zmienia i zabawka wraca do świata dorosłych. Potwierdza to ogromna popularność lalek Barbie, które pojawiły się na rynku w 1959 roku.

Motyw lalki zaczyna odgrywać w literaturze znaczącą rolę w drugiej połowie XIX wieku, gdy pozytywści zaczęli uparcie ledzić zakamarki ludzkiej psychiki, uważając i obserwując zachowania dzieci, w tym także ich zabawy. W literaturze najwcześniejszą lalką stała się zabawka Heluni Stawskiej, o którą toczy się proces zainicjowany przez baronów Krzeszowskich. Nie do przecenienia jest ten fakt niefrasobliwego zajęcia starego subiekta, który w wolnej chwili bawi się marionetkami. W powieści scena taka pojawia się w funkcji klamry na początku i końcu utworu, dzięki czemu nadany jej zostaje szczególny charakter:

Marionetki!...Wszystko marionetki!... Zdaje im się, że robi, co chce, a robi tylko to, co im każę sprzątnąć, taka lepa jak one!¹⁰⁸

Obecny w zabawie marionetkami topos *theatrum mundi* wyraża dawne przekonanie, że wiat ludzi jest wiatem lalek.¹⁰⁹ Najnowsze studia nad powieścią Prusa przynoszą inne ciekawe interpretacje. Agata Zalewska

¹⁰⁵ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dziecięstwa w literaturze II połowy XIX i XX wieku: wybrane problemy*, Warszawa 2006, s. 50.

¹⁰⁶ R. Barthes, *Mitologie*, przekł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 84.

¹⁰⁷ Dlatego dodaje Grzegorz Leszczyński ó charakterystyczna dla naszych czasów staje się ograniczona możliwość budowania nowych rzeczywistości, wyobrażenia sytuacji, tworzenia scen. Od dziecka w świecie lalek nie wymaga się niczego ponad bierne uczestnictwo i granie zaprogramowanych ról. Zob. G. Leszczyński, *op. cit.*, s. 50.

¹⁰⁸ B. Prus, *Lalka*, t. II, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1998, s. 689-690.

¹⁰⁹ E. Czajkiewicz, *Lalki Prusa i Platona*, *Śmieci cznik Literacki* 1989 nr 1, s. 51.

wi e motyw marionetki z manekinem. Twierdzi, e figura, posiadaj c moc krzywego zwierciadła oraz symbolizuj c niedoskonała ludzkiej istoty, najlepiej oddaje pozorny charakter rzeczywistości, w któr uwikłani s bohaterowie powieści.¹¹⁰ Stanisław Wokulski, pragn c zbli y si do Izabeli, z r znie buduje teatr swego ycia: kupuje powóz, nosi cylinder, przegrywa z/ ckim w karty tylko po to, by udawa przed samym sob , e nie jest parweniuszem. Ignacy Rzecki, stopniowo pogr aj c si w wiecie iluzji, traci kontakt z rzeczywistością. Izabela/ cka jako jedyna bohaterka, cho yje w wiecie uroje , nie traci nad nim kontroli. Jednak e i ona nieuchronnie przyczynia si do swojej zguby, gdy w s ennej scenie w poci gu daje ponie si emocjom i w rezultacie zrzuca mask , ukazuj c sw obłęd .

Z tego okresu pochodzi równie mniej znane opowiadanie Marii Konopnickiej *Lalki moich dzieci*.¹¹¹ Dwa kukielkowe rody: Szkatulaków i Framuaków odzwierciedlaj w istocie podziała na wiat m czynn i kobiet:

O ile bowiem m czy ni tak u Framuaków, jak i u Szkatulaków mieli swoj indywidualno , swoje imi , stanowisko, a nieraz i wybitn charakterystyk , o tyle kobiety zawsze uwa ane i traktowane były zbiorowo. Mówi si o nich šdamyö ô i tyle. A i to jeszcze zauwa y trzeba, e wszystkie chodziły w rannych godzinach na pensj , šdo pani Rajmerö, i z tego stadium pensjonarek nie wychodziły wtedy nawet, kiedy zostawały m atkami.¹¹²

W noweli autorka porusza równie temat to samo ci człowieka i dziejowej konfrontacji, w wyniku której oba rody ponosz kl sk :

¹¹⁰ A. Zalewska, *Theatrum mundi czy theatre of absurd? w: wiat šLalkiö: 15 studiów*, red. J. A. Malik, Lublin 2005, s. 107-125.

¹¹¹ M. Konopnicka, *Lalki moich dzieci*, w: eadem, *U ródeci inne nowele*, Warszawa 1984.

¹¹² *Ibidem*, s. 117-118.

(i) tak się zakończyła owa sławna bitwa zupełnie zagładą dzielnych Framuaków. I ta ich bowiem garść, która była na brzegu, dobrowolnie rzuconą została do wody, aby nie pływała w hałasie. Juliusz tylko ocalał i damy. (i). Wkrótce potem, nie wiem już dla jakich przyczyn, i ci ostatni zmarnieli jako dziwnie. Rozproszyli się to, skapali i zniewieścili do szczytu. Miesiąc nie przeszedł a w Szkatule, w dawnej balowej sali, dogorywał księżo Manio, bez jednej nogi, w swoim koronkowym fraku, a przy nim leżał sztukowany obywatel, któremu korpus i głowa w dwie przeciwne rozdzieliły się strony.¹¹³

Zabawy dzieci antycypują wielkie dylematy ludzkiego świata, wielkie pytania: o bieg dziejów, porządek historii, ewolucję człowieka jako gatunku i całej ludzkiej cywilizacji, wreszcie o to samo ludzkość.¹¹⁴

W XIX wieku nastąpiła awansująca postępowanie w technice wykonywania lalek. Coraz większe wymagania klientów zmusiły producentów do zastosowania nowych rodzajów produkcji, a drobiazgową specjalizacją pracy doprowadziła do perfekcji w wykonaniu lalki. Grubość skóry zastąpiono cienką skórą baranią, do której przymocowywano porcelanowe dłonie i stopy. W 1810 roku w Sonnebergu po raz pierwszy zastosowano tzw. *papier mâché*. Od tego czasu w produkcji lalek korzystano z odlewów siarkowych, choć zabawki nadal nie były zbyt kształtne. W 1850 roku miejsce skórzanej torebki (korpusu) zajęła gutaperka, czyli tworzywo pochodzenia roślinnego, pozyskiwane z soku mlecznego gutaperkowca rosnącego na Półwyspie Malezyjskim.¹¹⁵ Wprowadzenie stawów kulkowych sprawiło, że kości z zabawki stały się elastyczne

¹¹³ *Ibidem*, s. 122-123.

¹¹⁴ G. Leszczyński, *op. cit.*, s. 63.

¹¹⁵ Dzisiaj gutaperkę stosuje się najczęściej przy produkcji piłek golfowych oraz technice dentystycznej. Zob. *gutaperka*, w: *Nowa encyklopedia powszechna*, t. II, D-H, red. B. Petrozolin-Skowronik, Warszawa 1995, s. 668.

i ruchome.¹¹⁶ W Paryżu produkująca zabawki spółka *Jumeau i Syn* zastosowała ruchomą szyję, za drewnianą głowę z namalowanymi włosami, zastąpiła porcelanową z prawdziwymi. Rewolucja dokonała się także w tworzeniu lalkowych oczu, od wprowadzenia woskowych główek ze szklanymi lub emaliowanymi gałkami do ruchomych i otwierających się powiek (1826).

Wynalazcy metronomu, Mälzelowi, zawdzięczamy pierwszą mówiącą zabawkę. Opatentował ten wynalazek w Paryżu w 1827 roku, a jego lalka, naciskana, potrafiła powiedzieć mama i tata. Natomiast pierwsza chodząca kukielka pojawiła się w 1826 roku. Zbiegło się to czasie z coraz większym zainteresowaniem motywu lalki ze strony pisarzy. W okresie Młodej Polski lalka jest już do czasu bohaterem utworów, a jej pojawienie się sygnalizuje zmiany, jakie dokonywały się w kulturze XX wieku.¹¹⁷

Istnienie lalki sugeruje (wzorem kukielki jako towarzyszy dzieci tego losu) zagubienie i osamotnienie człowieka we współczesnym świecie. Koniec XIX wieku to czas recepcji w Polsce opowiada E. T. A. Hoffmanna. W *Piaskunie*, opartym na niemieckiej legendzie o potworze, który sypie dzieciom piasek w oczy, doprowadza je do lepoty, pojawia się postać Olimpii, sztucznej dziewczynki, stworzonej przez Spalanzaniego i Coppel (w *oczodół*). Olimpia jest tworem sił nieczystych i doprowadza do zguby zakochanego w niej Nataniela.¹¹⁸

¹¹⁶ Henryk Jurkowski pisze, iż potrzeba uruchomienia członków lalki jest o wiele starsza i wywodzi się z rytualnych funkcji figury. Dowodem na to są niektóre afrykańskie lalki, posiadające ruchome głowy i ręce, dzięki którym potwierdzają swoje boskie funkcje. Również czyste w kulturze afrykańskiej jest ożywianie lalki za pomocą sznurków i nitek. Zjawisko to jest rozpowszechnione w rytuałach pogrzebowych, w których uczestniczy lalka mająca zastąpić zmarłego. Za: H. Jurkowski, *op. cit.*

¹¹⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko i op. cit.*, s. 82.

¹¹⁸ E. T. A. Hoffmann, *Piaskun*, w: idem, *Opowiadania fantastyczne*, przekł. Faliński i in., Warszawa 1999, s. 98-129

Sporym zainteresowaniem cieszy się także *Dziadek do orzechów* Hoffmanna, który ukazał się w 1906 roku.

Leszczyński wymienia dwa sposoby istnienia lalki w literaturze Młodej Polski. Pierwszy cechuje typowy emocjonalizm, jaki pojawia się w relacji dziecka do swojej zabawki (ujcie takie reprezentuje Bronisława Ostrowska). Drugi sposób realizacji motywu, bliższy parabolicznemu i symbolicznemu myśleniu reprezentuje Bolesław Leśmiana w wierszu *Lalka*, w którym ożywa zabawka staje się figurą człowieka: oboje podlegają tym samym egzystencjalnym prawom, do wiadczenia dramatu przemijania, starości i śmierci.

Motywy czującej zabawki pojawił się także w *Pamiętniku lalki* Walentyny Horoszkiewiczówny (1894) oraz *Pamiętniku Stokrotki Milusi* Antoniny Domańskiej (1905). Młodopolska literatura dla dzieci bogata była w historie lalek, które upodabniały się do ludzi, a także z jakimi względu dół zmieniały się w bezduszne automaty (np. w jednej z przygód Sindbada żeglarza opisanych przez Leśmiana czary sprawiły, że ludzie zastygli w kształty kukieł).

W *Historiach maniaków* (1910) Romana Jaworskiego pojawia się jeszcze jedna realizacja motywu lalki. W opowiadaniu *Medi mała* bohaterka odtwarza ceremonię zarzeczyn, w której uczestniczą kolejne pary ulubionych lalek, odnosząc się w ten sposób do nieudanego małżeństwa swojej matki.¹¹⁹

W Dwudziestoleciu międzywojennym¹²⁰ w sposobie przedstawiania lalek dominuje groteska, a powołane do życia stworzenia są coraz bardziej deformowane i z coraz większą wiadomością wprowadzane w ludzki świat, w którym nie czeka ich przemiana w człowieka (jak w przypadku

¹¹⁹ R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 65-66.

¹²⁰ Por. G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1990, s. 65.

Dziadka do orzechów lub Pinokia) czy nawet jakiegokolwiek zainteresowanie ze strony człowieka.¹²¹

W utworach Stefana Grabińskiego można odnaleźć najbardziej wyraziste problemy epoki: kwestia tożsamości, istnienie równoległych rzeczywistości oraz demonizm kobiet. Ze względu na rozległe zainteresowania problematyką parapsychologii i demonizmu pisarz często czyni bohaterami utworów postacie o nadnaturalnym pochodzeniu. Taka jest też Kama, bohaterka powieści *Salamandra*¹²² (1924), w której pojawia się lalka pełniąca rolę magicznego fetyszu. Zakochana w Jerzym Drzewieckim kobieta fatalna za pomoc woskowej lalki pragnie zniszczyć rywalka narzeczonego ukochanego. Kukła staje się narzędziem zemsty, które wraca do bohaterki i powoduje jej śmierć.

W wierszu *Umarła lalka*¹²³ Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z 1929 roku pojawia się obraz szalonej lalki, która zniszczona i bezużyteczna, zadaje pytania dotyczące sensu jej istnienia. Utwór ma podobny wymowę do *Lalki* Bolesława Leśmiana, w którym główna bohaterka, lalka, która ma duszę z macierzyńki i patrzy w lustro, doświadcza dramatu przemijania i śmierci. Status ontologiczny zabawki komplikuje się: jest człowiekiem w tym, co najtrudniejsze – w bólu przemijania; nie jest człowiekiem w tym, co otwiera nadzieję – w perspektywie zbawienia¹²⁴:

Stracił wartość. Nastąpił cen spadki i zniżki
I wówczas, gdy już mroki poczuję w pobliżu,

¹²¹ A. Czabanowska-Wróbel wymienia jako przykład: pana Niteczki z bajki Kornela Makuszyńskiego, Kichusia z powieści Janiny Porazińskiej czy Plastusia z cyklu Kownackiej. Por. A. Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 91.

¹²² S. Grabiński, *Salamandra*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, t. II. *Salamandra, Cień Bafomety*, Kraków 1980, s. 7-140.

¹²³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje*, t. I. zebrała M. Wiñewska, Warszawa 1974, s. 46-48.

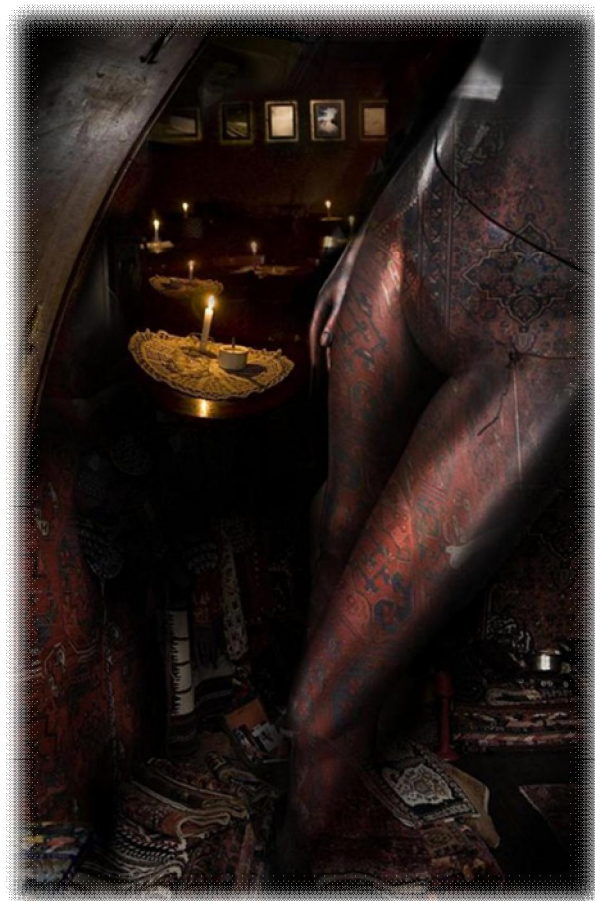
¹²⁴ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka* *op. cit.*, s. 68.

Wyci gn dnie cis i wkl s , jak ki,
Do Boga, co nie za mnie umiera na krzy u!¹²⁵

Analogia losów dziecka i lalki ustępuje miejsca podobieństwu kukły i człowieka dorosłego. Lalka śzabieraj cö człowiekowi cz jego losu i transportuj c na siebie gorzki wymiar naszej groteskowej egzystencji, staje się idealnym *egzemplum* wyrażającym troski i niepokoje modernizmu: zachwiany status śjaö oraz niepewno wiedzy o świecie. W Dwudziestoleciu miodowym lalka jest zatem bliższa człowiekowi niż kiedykolwiek wcześniej.

¹²⁵ B. Le mian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. 171.

*Człowiek-maszyna i zagłada świata
w Nogach Izoldy Morgan Brunona Jasieńskiego*



Rozdział drugi

Człowiek-maszyna i zagłada świata w powieści Brunona Jasieńskiego *Nogi Izoldy Morgan*

Moj ambicją jest sprostać galopowi oran owego konia: elektryczności. Nie jest się dziś tylko człowiekiem. Jestem także telefonem, kinem, teleskopem, maszyną rotacyjną, plakatem, radiotelegrafem. Świat jest dynamiczną pomarańczą, którą po eramy.¹²⁶

Stosunek polskich futurystów do maszyn był ambiwalentny. Kochali je i nienawidzili, wierzyli w ich moc sprawczą, godzili się na dzierżenie wraz z nimi w śladzie nad światem; utożsamiali je z nowoczesną produkcją i cywilizacyjnym rozwojem miasta. Z drugiej strony, twórcy *Jednodniówek futurystów* traktowali maszyny jako zamach na chybotańską ludzką podmiotowość. Zdaniem futurystów, człowiek w relacji z maszyną potwierdza swoje niestałość i ograniczone w funkcjach „światło”. Podmiot określający siebie względem maszyny zmuszony był dopasować się do nowego standardu życia wyznaczonego przez to, co sztuczne, w innym przypadku ponosił klęskę, znikając w ubezwłasnowolnionej materii. Jerzy Jankowski pisał w 1914 roku: „Rytm maszyny przy pieszym rytmie bicia ludzkiego serca. Człowiek uzbroi się w stalowe pazury potwornego kształtu”.¹²⁷

Motyw maszyny pojawia się często w twórczości jednego z czołowych polskich futurystów, Brunona Jasieńskiego. Poczynając od tomiku wierszy *But w butonierce* (1921), autor *Pieni o godzinie*

¹²⁶ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*, w: *Antologia polskiego futuryzmu* op. cit., s. 69.

¹²⁷ J. Jankowski, *Uwagi, s. dyktando*, „Widnokrąg” 1914 nr 21. Za: G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 89.

przedstawia obrazy maszyn, samochodów i innych mechanicznych pojazdów jako demoniczne elementy miasta-molocha i miasta - fabryki ludzi¹²⁸:

Tramwaj czerwony wytoczy się z alej.
 Jeden. Dwa.
 Minę się w przelocie, dystansujcie drogę.
 Złwieszczy piew szlifowanych szyni
 Mały człowiek w burym palcie
 Trrrrrach!!!
 Stoppp!!
 Hamulec!
 Aaaaaaaa!
 Przejechali! Przejechali!

(*Przejechali. Kinematograf*)¹²⁹

Wiersz ten, będący literacką formą scenopisu, o czym wiadczy genealogiczny podtytuł *Kinematograf*, stanowi przykład techniki symultanicznej w poezji.¹³⁰ Opisane wydarzenie rozgrywa się w mieście (Samochody. Platformy. Dorożki), słychać gwar ulicy (szkótkotem gruchota, Dzyn! Dzyn!!). Na tle tętniącej życiem metropolii, której maszyna stała się nieodłącznym elementem, dostrzegamy ludzi prowadzących rozmowy. Nagle dzieje się coś nieprzewidzianego. Na oczach wszystkich dochodzi do tragedii. Dwa tramwaje mijają się, powodując wypadek, w którym ginie człowiek. Trudno powiedzieć, czy winny był mały człowiek w burym palcie, czy maszyny, które posuwały się po

¹²⁸ G. Gazda, *op. cit.*, s. 90.

¹²⁹ B. Jasieński, *Poezje zebrane*, wstęp, opracowanie i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 41. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, w nawiasie podaj skrót Pz oraz strony. W innym wypadku podaj ródło w przypisie.

¹³⁰ E. Balcerzan, *Wstęp do*: B. Jasieński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Wrocław 1972, s. LXIV-LXV.

szwieszczo piewaj cych szynachö. Tam obecny podczas wypadku orzeka niejednoznacznie: šPrzejechali! Przejechali!!ö

Pojazdy mechaniczne i automobile rzadko pojawiały się w poezji Jasieńskiego w innym kontekście niż zaprezentowany dotychczas.¹³¹ W wierszu *Morga* karetka przywozi do kostnicy męską prostytutkę, a gdy odjeżdża óšUlic z wistem syren cigaczą się autąö (Pz, 27). Karetka przyjeżdża do prostytutki, która skacze do wody, błąd w dziewięciu wersach.

Zbiór *But w butonierce* obfituje również w utwory o tematyce erotycznej. Jasieński chciał ukazać kobiety w innej roli niż tradycyjna i dlatego domagał się w *Manifestie do narodu polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* (1921) ich bezwzględnego równouprawnienia we wszystkich dziedzinach. Jednak obok tego postulatu Jasieński uznał kobiety za doskonałe maszyny rozrodcze¹³², a w tomiku z 1921 roku najczęściej opisywał oprócz prostytutki-samobójczyni, piśkocoty, które upija się winem (šZa minut przyniesie nam szampana i ostryg/ Lokaj z twarzą wyblakła i pomiętą, jak gorsö), obsypuje komplementami (šPani milczy tak cicho, melodyjnie i cichoö, *Trupy z kawiolem*, Pz, 38) i śbierze w poduszki sleepingu na poduszkach pluszowych rozetkniętych (šMiłko na aucie, Pz, 29-30).

Karecki-Tschurl nazwał prostytutkę z wierszy autora *Słowa o Jakubie Szeli*: śskrzyłowaniem kobiety i maszynyö, sugerując, iż femina

¹³¹ ŠW latach narodzin futuryzmu Europa przeżywała niewątpliwie etap fascynacji cywilizacją na tyle jeszcze spowszedniałą, że mogła ona wtargnąć w dziedzinę sztuki jako coś niezwykłego, fantastycznego, niesłuchanie atrakcyjnego. Zauważmy zresztą, z jakich krajów pochodzą pierwsze manifesty futurystyczne, a tym bardziej stanie się zrozumiałe, że stworzone one zostały w atmosferze kultu techniki. Zarówno Włochy, jak i Rosja czy Polska w momencie pierwszych występów futurystycznych były krajami, dla których nowoczesna cywilizacja stanowiła raczej mity przyszłości niż aktualną rzeczywistość. Wszelkie wynalazki techniczne należały tam w dużej mierze do sfery niemal bajkowej. H. Zaworska, *O Nowa Sztuka. Polskie programy artystyczne 1917-1922*, Warszawa 1966, s. 102.

¹³² B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, W: *idem, Utwory poetyckie i op. cit.*, s. 205.

początku wieku prezentowana była jako wytwór przemysłu erotycznego, implikujący pojęcie człowieka-towaru.

Sceneria dla spotkań z takimi kobietami bywała czarna stacja, jak w wierszu *Miłość na aucie*¹³³:

Może pani chciała krzyknąć ? wiatr oszalał jak od wina...
 Wiatr gwałtowny białych policzki, wiatr zapierał w piersiach dech.
 Auto szło wariackim tempem 160 wiorst godzina.
 Koło nas leciało pola, kopy drzew i czuby strzech.
 (Pz, 30)

Jednoczesne pojawienie się w wierszach maszyny-pojazdu i idealnej maszyny rozrodczej¹³⁴ zwraca uwagę na niejasne definiowanie tej najważniejszej dla futurystów ikony nowoczesności.

Na początku XX wieku można wyróżnić trzy realizacje motywu maszyny w literaturze. Pierwszą z nich zakładała La Mettrie, która ludzkie jest doskonałą maszyną. Ilustracją tej koncepcji był wiersz Tytusa Czyżewskiego *Hymn do maszyny mojego ciała* (1921). Drugi sposób postrzegania maszyny przywołuje na myśl istot stworzoną przez Wiktora Frankensteina. Ożywiony twór był człowiekiem-maszyną, gdy nie powstał w sposób naturalny, a elementy jego organizmu zostały pozyskane z wielu ciał.

Wedle trzeciej realizacji idei figur traktowano jako połączenie dwóch elementów: żywego i nieożywionego. Najczęściej żywy człowiek-maszyna był jego ludzkie ciało, za martwy - mechanizm, który znajdował się wewnątrz formy. Istniało wiele możliwości

¹³³ Zob. interpretację tego utworu: M. Karasik-Tschurl, *Czy dlatego, że my się śpiewamy nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*, *Źródła* 2000 nr 6, s. 53-54.

¹³⁴ Por. m. in. pracę W. Tomasika, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.

współycia w człowieku pierwiastków martwych i ożywionych. Byt, który z zewnątrz przypomina człowieka, lecz jego umysłem rządzi maszyna odpowiedzialna za działania i emocje, został w niej nazwany androidem. W literaturze fantastycznonaukowej spotkamy także twory będące maszynami myślowymi, posiadające sztuczne ciało i umysł, który jak ludzki zdolny jest do odczuwania emocji (roboty).

Maszyna futurystów

Koncepcja maszyny jako ikony nowoczesnej cywilizacji pojawiła się w manifestach futurystycznych Brunona Jasieńskiego, który pisał w 1923 roku:

Wprowadzenie maszyny w życie człowieka jako elementu nowego, do czego, dopełniając tego, musi pociągnąć za sobą przebudowanie gruntowne jego psychiki, wytworzenie wewnątrz równowagi, podobnie jak wprowadzenie do organizmu obcego ciała zmusza organizm do wydzielania specjalnych przeciwciał, które zmieniają dopiero antygeny w ciało zdolne do przyswajania lub możliwe do wydalenia. Jeżeli organizm ludzki czy społeczny energii tej w dostatecznej ilości nie wytworzy, nastąpi intoksykacja, zakażenie ciałem obcym.¹³⁵

Edward Balcerzan zaznaczył, że futurysty oprócz materii zorganizowanej, takiej jak: maszyna, automobil, kinematograf, aparat telegraficzny, radio, karabin maszynowy, wyróżniali jeszcze materię żywą, organiczną, którą byłoby ludzkie ciało.¹³⁶ Maszyna była traktowana nie tylko jako urządzenie zawierające mechanizm, lecz również energia materii, która skumulowana w obcym bycie stawała na drodze człowiekowi. Z tych

¹³⁵ B. Jasieński, *Futuryzm polski. (Bilans)*, w: idem, *Utwory poetyckie i op. cit.*, s. 225.

¹³⁶ E. Balcerzan, *Wstęp do: B. Jasieński, Utwory poetyckie i op. cit.*, s. LII-LIII.

trzech wizji maszyny ó jako mechanizmu, skupienia energii materii i ludzkiego ciała¹³⁷, rodzi się u Jasieńskiego koncepcja człowieka-maszyny.

Człowiek w nieustannej swojej ekspansji na zewn trz musi wytwarzać coraz to nowe formy percypowania, tzn. przebudowywać nieustannie samego siebie, stosownie do nowych, wyrastających przed nim zagadnień, którym ma się przeciwstawić. Jedną z takich form jest właśnie maszyna. Maszyna nie jest produktem człowieka ó jest jego nadbudową, jego nowym organem, niezbędnym mu na obecnym szczeblu rozwoju. Stosunek człowieka do maszyny jest stosunkiem organizmu do swego nowego organu. Jest ona niewolnikiem człowieka o tyle tylko, o ile niewolnikiem jego jest jego własna rka, podlegająca rozkazom jednej i tej samej centrali mózgowej. Pozbawienie tak jednej, jak i drugiej przyprawiłoby człowieka współczesnego o kalectwo.¹³⁸

Zatem wprowadzenie maszyny w życie człowieka byłoby nieodzowne, należałoby jednak wytworzyć w sobie rodzaj śprzeciwciała, które uniemożliwiłoby zarażenie się ciałem obcym.¹³⁹

Powyższym słowom nie można odmówić pewnej niecisłości, która wykracza poza ramy opublikowanego w 1923 roku podsumowania *Futuryzm polski (Bilans)*. Artykuł miały przekonać zbiorowo o potrzebie wytworzenia śprzeciwciała psychicznych na zjawisko futuryzmu, które przyjęte bez żadnej osłony, przygotowania, grozi katastrofą. Jasieński postulował aby polskie społeczeństwo, odrzucając wśki koncept na czynienie z maszyny erotycznego surogatu, i pomysła Rosjan, by maszyna

¹³⁷ Koncepcja ludzkiego ciała działającego z mechaniczną precyzją pojawia się w poezji Tytusa Czyłewskiego z tomów *Zielone oko. Poezje formistyczne, elektryczne wizje, czy Noc ó Dzień. Mechaniczny instynkt*, z którego pochodzi najbardziej znany utwór *Hymn do maszyny mojego ciała*, wydany w *Jednodniówce futurystów* z 1921 roku. Jak twierdzi Andrzej Lam: śMaszyna została w poezji uniezwykła, wśczona w kulturę pierwotną i postawiona w jednym szeregu z egzotycznymi ptakami i roślinami. (A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. 1. *Instynkt i ciało*, Kraków 1969, s. 169)

¹³⁸ B. Jasieński, *Futuryzm polski (Bilans) i op. cit.*, s. 236.

¹³⁹ M. Stępień, *Bruno Jasieński*, Warszawa 1974, s. 12.

stała się jedynie przedmiotem użytkowym, spojrzaj na sztuczny byt jak na przedmiot wrażeń swych organów poznawczych.¹⁴⁰

W artykule pojawiła się również wzmianka o utworze *Nogi Izoldy Morgan* wydanym przez Jasieńskiego w 1923 roku z adnotacją, że przedstawia w nim proces zakamienia psychiki współczesnej przez maszynę. Pisarz dodawał

Właściwie historia futurizmu została już przeze mnie napisana. Publiczność i krytyka przeoczyła ją, ponieważ nosi na sobie etykietkę „śpiewień i niesamowity tytuł” *Nogi Izoldy Morgan*. Dziś napiszę o niej niewątpliwie trochę inaczej.¹⁴¹

Zdanie to brzmi niezwykle, szczególnie jeżeli weźmie się pod uwagę, że już w 1931 roku, pisząc *Co w rodzaju autobiografii*, Jasieński nie wspominał o powieści wcale.¹⁴²

Chcąc ukazać koncepcję człowieka-maszyny w twórczości Brunona Jasieńskiego, postępuję niejako wbrew autorowi, sięgając po tę „zagubioną” powieść współczesną.¹⁴³ *Nogi Izoldy Morgan* prezentują dziś nie tylko przemianę „futurystycznej” wiadomości, lecz i obrazem głębszej transformacji, jaka dokonała się w ludzkim „świecie”.

¹⁴⁰ Zob. A. Lam, *op. cit.*, s. 187-193.

¹⁴¹ B. Jasieński, *Futuryzm polski. Bilans i op. cit.*, s. 223.

¹⁴² Balcerzan tłumaczy „śpiewień” dzieła przez autora w następujący sposób: „Chciał zrewolucjonizować powieść. Nie wyszło. Pragnął przy sposobności poddać analizie tzw. „ś wiadomości futurystycznej”, uciekając się do powieściowej parabeli. Nie zrozumieli. Trudno. Machnął na to wszystko ręką. Postanowił zapomnieć o *Nogach*”, wolał „zgubić” z listy swoich dzieł „ś niesamowity” tytuł, który mógłby zarytować w oczach czytelników (E. Balcerzan, *Nogi Izoldy Morgan B. Jasieńskiego*, w: *Nowela, opowiadanie, gawda. Interpretacje niektórych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974, s. 232).

¹⁴³ Na podstawie autokomentarza Brunona Jasieńskiego do *Nogi Izoldy Morgan* Balcerzan sporządził „główną” wiadomość, jakie uzyskał czytelnik, gdyby kierował się tymi samymi tytułami Jasieńskiego: 1. *Nogi Izoldy Morgan* to powieść współczesna. 2. *Nogi Izoldy Morgan* nie to powieść współczesna. 3. *Nogi Izoldy Morgan* nie to powieść, lecz tekstem paraliżującym, który nosi w sobie etykietkę „śpiewień”. I wreszcie po latach 4. *Nogi Izoldy Morgan* nie było i nie ma. Za: E. Balcerzan, *Nogi Izoldy Morgan i op. cit.*, s. 227-228.

Powieść -gra

W komentarzu z lat siedemdziesiątych po wydanym *Nogom Izoldy Morgan*¹⁴⁴ Edward Balcerzan zdiagnozował utwór jako grę z czytelnikiem, grę, którą rozpoczyna autor już samym tytułem nawiązującym do powieści brukowej. Idąc tropem wskazanym przez Balcerzana, można na *Nogi Izoldy Morgan* uznać zgodnie z futurystyczną poetyką za tytuł oksymoron i tytuł zagadki.¹⁴⁵ A zatem, jak pisze badacz, „strzyśwa ó trzy znaki ó trzy wiatyö odsyćaj do rejonów rzeczywistości caćkowicie odrębnych i sobie obcych. Nogi są substytutem erotycznego poćdania, zainteresowania cielesności i seksualności, ciesząc oko mćskiego bohatera utworu, będąc dla niego dowodem na posiadanie kobiety, do której nogi naleć¹⁴⁶, są symbolem uprzedmiotowienia, jakiego dokonuje osoba poćdająca wobec poćdanej.¹⁴⁷ Seksualny popćdźstwo czyni z człowieka przedmiot erotycznych pragnień. Istota ludzka zostaje sprowadzona do ciała, które pokawaćkowano, gdy przedmiotem poćdania są jedynie wybrane jego części.¹⁴⁸

¹⁴⁴ B. Jasieński, *Nogi Izoldy Morgan*, w: idem, *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*. Wyboru dokonać i wstępem opatrzył G. Lasota, Warszawa 1966, s. 19. W nawiasie podaje skrót N oraz stron .

¹⁴⁵ E. Balcerzan, *Nogi* op. cit., s. 228.

¹⁴⁶ „Rewolucja seksualna pocić kobiet na czćci. (ć) Picasso rozcić na czćci kobiet i porozrzucić jej czćnki: on pierwszy na oczach naszych podarć natur na strzćpy. Nauk Picassa zrozumiać reklama. Reklama pokazać nam, e cać kobieta nie istnieje, jest mitem, nalećy do dawnej literatury. Na kobiet skćdaj sić stopy, na które wsuwa pantofelki, nogi dla poćczoćch, uda dla collantów, biodra dla slipów, brzuch dla nocnej koszuli, piersi dla napierćnika, szyja dla kolii, wargi dla róću, oczy dla kredki, wćsy dla perfum. (ć) Rozcinanie kobiety przygotowane przez sztuk odbywa sić obecnie równoczećnie wszćdzie, jakby ludzie nie komunikowali sić ze sobć. A. Banach, *Erotyzm poćpolsku*, Warszawa 1974, s. 160.

¹⁴⁷ B. Sienkiewicz, *Futurystycznie wiata urzeczowiony*, w: *Czćwiek i rzecz, o paradoksach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysćuch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 117.

¹⁴⁸ Podobny w tekście pojawia sić w noweli Stefana Grabińskiego *Kochanka Szamoty* (1922), której bohater, Jan Szamota, ywi niespećczone uczucie do Jadwigi Kalergis. Pewnego dnia mćczyzna otrzymuje od niej list i zostaje zaproszony do jej posiadćci. Bardzo szybko zostajć kochankami, co Szamota dziwi, gdy wczće niej uwielbiana przez niego kobieta zupećcnie nie zwracać na niego uwagi. Romans sić rozwija, Jana intryguje jednak zachowanie kochanki, staje sić ona coraz bardziej nieobecna, mćczyzna oczekuje tećcoraz dćiej na jej pojawienie sić. Pragnie sprawdzić, jakie tajemnice skrywa ta milczćca pićknoć. Gdy pewnego razu nie czekajćc na nić, wchodzi do sypialni, znajduje tam skadćb bez piersi, bez ramion, bez gćowyö. (S. Grabiński, *Kochanka Szamoty*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 1,

Pródka i dynamika ruchu pociągają za sobą nieuchronną fragmentaryzację ciała, dlatego figurę erotyki jest synekdocha. Człowiek to w języku futurystów znaki wystarczające. Piersi, usta, nogi, biodra są zbiorem rekwizytów erotycznych samych w sobie, niepotrzebujących dookreślenia, które zdaniem młodych twórców byłoby domeną mieszczańskiego omówienia problematyki seksu.¹⁴⁹

Dla futurystów ciało było papierkiem lakmusowym wszystkiego, co człowiek przeżywa, dlatego ciało je rozdierano, maltretowano, poddawano ekstatycznemu bólowi rozkoszy.¹⁵⁰ Voyeurystyczna, fetyszyzująca i rozczłonkująca inscenizacja ludzkiego życia zadawała człowiekowi gwałt na wiele sposobów, zaś demonizowane ciało kobiety to figura-emblemat całego kryzysu systemu estetycznego.¹⁵¹

Bohater powieści Jasieńskiego nie jest świadom swej mocy reifikacji innych ludzi, niemniej jednak procesy urzeczowienia, a cielskiej umaszynowienia - zaczyna go pociągać. Dowodem na to jest fascynacja połączona z ekstatycznym odrzuceniem, jak wywi Berg do maszyn znajdujących się w jego miejscu pracy ów w elektrowni.

Nowele, wybór, wstęp i komentarz A. Hutnikiewicz, Kraków 1980, s. 391-407). Okazuje się, że Jadwiga zmarła dwa lata temu, za to, z czym obcowaby, zdaniem Artura Hutnikiewicza, światłem jego ideoplastycznych uzdolnień, kierowanych wyjątkowo i obsesjonalnie monoideą o obłędem na tle erotycznym. (A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toru 1959, s. 193). Jan Szamota był medium, które posiadało niezwykły dar materializacji wyobrażeń, jego energia z czasem ulegała redukcji, dlatego nie była równie cielesna forma kochanki. Parapsychologiczna fabuła opowiadania w pewnym stopniu próbuje odpowiedzieć na pytania o możliwość, jakimi dysponuje człowiek, który wiedziony natychmiast jest gotów powrócić do życia martwych istot. Motto do noweli stanowi wszak cytat z *Pisma więtego* o stworzeniu Ewy z Adamowego ребра.

¹⁴⁹ M. Karasinski-Tschurl, *op. cit.*, s. 55.

¹⁵⁰ J. Pieśczechowicz, *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*, Kraków 1994, s. 29. O cielesności w poezji futurystów zob. również: D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O miłośniczej poezji Jana Brzozowskiego, Jalu Kurka i Adama Wajsbacha*, Poznań 2001,.

¹⁵¹ O wizerunku kobiety w literaturze po 1918 roku zob. także: G. Ritz, *Ni w labiryncie poezji: gender i postmodernizm w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekład B. Drąg, A. Kopacki, M. / ukaszewicz, Warszawa 2002, s. 153-173.

Miasto¹⁵² i zakątek pracy, w którym znajdują się maszyny to dwie znane, lecz niedostatecznie jeszcze oswojone przestrzenie. W nich porusza się bohater powieści. Wskazuje na to tytułowe nazwisko Morgan, będące symbolem wielkomiejskiej przedsiębiorczości, jako że John Pierpont Morgan w czasie powstania utworu był jednym z najbardziej znanych na świecie finansistów zajmujących się bankowością inwestycyjną.¹⁵³ „Morgan” staje się więc symbolem-kluczem wskazującym na sztandarowe dla futurystów znaki nowego świata, takie jak: przemysłowe miasto, technika, procesy urbanizacyjne, maszyna. Imię „Izolda” odsyła do romansu rycerskiego *Tristan i Izolda*, implikującego motyw kochanków, których wieczna i niezwalniająca na przeszkody miłość zawsze kieruje ku sobie.

W tytule powieści Jasieńskiego pojawiają się zatem trzy sprzeczne na pierwszy rzut oka pojęcia: cielesność, duchowość oraz technika wraz z cywilizacyjnym postępem. Sprzeczności wpisane w relacje między tymi sferami są tylko pozorne, gdy wszystkie w mniejszym lub większym stopniu dotyczą istoty człowieczeństwa. Kwestia cielesności i duchowości człowieka istnieje w refleksji nad ludzką podmiotowością od czasów starożytnych, a przemysł i technika to elementy nowoczesności, wobec których trudno pozostać obojętnym.

¹⁵² Bohaterem powieści Jasieńskiego jest miasto stanowiące przykład modernistycznej przestrzeni: nieokreślonej, anonimowej, pełnej zdeindywidualizowanych postaci (ludzie charakteryzowani są przez zawody, jakimi są: mechanik, inżynier, lekarz, policjant, itd.). Por. E. Balcerzan, *Nogi Izoldy Morgan* i op. cit., s. 220. Elbieta Rybicka włącza do tegoż tematu *Nogi Izoldy Morgan* do tekstów o miastach, które zyskują w jej typologii miano nowoczesnych parabol. Przemawia za tym bezimiennie miasto, które urasta w powieści Jasieńskiego do symbolu miasta-świata. Współczesne miejskie przestrzenie tracą przez to unikalny charakter, by stać się powszechnymi, aktualizacjami biblijnego toposu miasta-przeklętego, współczesnego Babilonu (Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 181-187).

¹⁵³ E. Balcerzan, *Nogi Izoldy Morgan* i op. cit., s. 229.

Etapy umaszynowania

Proces umaszynowania istoty ludzkiej dokonał się w ciele Izoldy Morgan, która w wypadku utraciła nogi. Bohaterka funkcjonuje od tej chwili jako człowiek-maszyna, istotnie óczyje, lecz bez nóg, które oddzielają się od jej osoby i funkcjonują jako samodzielny element, erotyczny fetysz. Mimo to Izolda pozostaje sobą. O samej bohaterce wiemy niewiele. Ma 23 lata, kasztanowe długie włosy, które podczas wypadku rozsypały się w nieładzie, nieskazitelnie piękna twarz, smukła, cudowne nogi ścisnięte w biodrach nieomal do wysokości piersi (N, 19).

W opisie Izoldy ciekawi szczególnie ostatnie zdanie, w którym zauważymy nie tylko parafrazę potocznego zwrotu o śnogach a do samej ziemi, ale i pewne niepokojące w realistycznym odbiorze opisu bohaterki zerwanie z klasycznymi zasadami proporcji ciała. Izolda Morgan nie jest kaleką, lecz ma pewien defekt, którym są jej nienaturalnie wydłużone kończyny, stanowi one jednak nie o niepełnosprawności, lecz atrakcyjności. Gdyby zdanie to potraktować realistycznie ó Izolda przypominałaby bardziej postacię z obrazu Picassa *Panny z Avignon*, niż prawdziwą kobietę.

Po wypadku jej śokrowane ciało, śz obciążone tymi poniżej pachwin nogami, trafia do szpitala. Berg jest wtedy w innym mieście, skąd przyjeżdża następnego dnia i udaje się wprost do kliniki. Po wysłuchaniu relacji, już zupełnie spokojny, odwiedza w szpitalnej separacie kochankę. Podczas tej wizyty z Witoldem Bergiem dzieje się coś dziwnego. Młodziwna staje się nóg chorej i í gdy ma zamiar coś powiedzieć, śwawia znów mu w gardle:

Przygotowany byłoby trzeba być co powiedzieć, ale w tej chwili nie mógł sobie wcale nie przypomnieć nic odpowiedniego.

(i ci kie, puszyste wiece kasztanów w dęgiej, bezwzględnie prostej perspektywie, chłodny, wilgotny smak ust opartych o usta, ciepła drobnej ręki odczuwanej przez zamszową kawiczki i pamiataczki)

Spróbowałam nawet się uśmiechnąć, ale oczy jego padły w tej chwili na obwisłą linię kołnierzy, modulując niepojętą próżnię poniżej bioder.

(i Bo e, Bo e, tylko nie myśleć)

Jaka lepka, śliska ciecz podeszła mu do krtani.

I znów kasztany, i znów smak wilgotnych ust, i dęga, w skórka noga, wynurzająca się z śnieżnej piany sukienek.

(i cho, przecie nie będzie krzychać)

Jak zabawny minął doktor. Lewy wódek mu opada, jak u chrapacza, a na końcu nosa malutki pryszcz.

I wtedy spotkała jej oczy, oczy wylkającego, skatowanego psa (i u ojca, na podwórzu - potopili mu szczeniaki), jakby obrzuciło go, wpatrzone w niego z natężonym wyczekiwaniem.

Poczuła pod tym wzrokiem mieszać się, czerwienić się jak sztubak, a stoi tu już parę minut, a trzeba nareszcie coś powiedzieć i nie on przecie nic nie powie.

I nagle zachciała mu się uciec.

(i na ulicy ludzie, dorożki, turkot, tramwaje, trrrr)

Dlaczego ten doktor ma tak dziwny min? O, tu jest klamka, teraz tylko do siebie. (N, 20)

Narracja opisująca zachowanie bohatera rozszczepia się na dwie zupełnie różne relacje. Pierwsza opisuje spodziewaną reakcję Berga, który ujrzał okaleczoną Izoldę, druga natomiast pochodzi od samego bohatera, służy do wspomnienia przyjemnych chwil spędzonych u boku ukochanej. Nie wiadomo, dlaczego Berg nie powiedział o wyczekującej siostry pocieszenia dziewczynie tego, o czym w danej chwili myślał. Był może uznawał za niestosowne w tych okolicznościach przypomnienie wspólnych wieczorów, pieszczot i pocałunków, jakimi się obdarzali. Niemniej jednak obie relacje

zaczynają się przenikać tak, że zanim wzrok Berga spotka się ze wzrokiem Izoldy, dochodzi do ich zamiany. Do tej pory narracja pochodziła od Berga zapisywana była w nawiasie (sic! choć, przecie nie będzie krzyżować), teraz uzyskuje status równoważnej z narracją trzecioosobową, gdy w kolejnym fragmencie czytamy opis już nie w nawiasie: „Jak zabawnie minął doktor. Lewy w tym opada, jak u chrapacza, a na końcu nosa malutki pryszcz. Zdanie to z pewnością należy do Witolda Berga, nie zaś do narratora.

Wypadek Izoldy Morgan to punkt zwrotny w życiu Berga, na co wskazuje jego reakcja. Dramat, który fizycznie dotknął Izoldę, przyczynił się do ujawnienia psychicznej choroby m. czyżny.¹⁵⁴ Problemami psychicznymi tłumaczy zachowanie Berga także Edward Balcerzan, pisząc, iż „matematyczna doktryna przeżywania świata prowadzi do absurdu. Staje się w końcu obłądną, a ścieżki wskaźników matematycznych spekulacji w tekście funkcji zasadniczej: stanowi oznakę szaleństwa bohatera tej książki.¹⁵⁵

Odwiedziny Berga w szpitalu to moment, w którym z powodu narastającego obłądzenia psychik inżyniera zaczyna rządzić interioryzowany twór. Byłby tym, skąd wiadomo, że jest maszyna, której działaniem ma na celu redukcję ludzkiego świata.

Zewnętrznie proces umaszynowania ma miejsce również w ciele Izoldy Morgan, która żyje, mimo iż występuje w dwóch częściach. Kobieta zmienia się w człowieka-maszynę, okaleczona w wypadku może bowiem tak jak maszyna funkcjonować bez jakiegoś elementu, bez nóg.

¹⁵⁴ Edward Balcerzan wskazuje na inny fragment powieści, w którym można dostrzec, że Witold Berg postradał zmysły. Ma on miejsce w klinice, gdy bohater chce wykupić nogi Izoldy. Zob. E. Balcerzan, *Nogi Izoldy Morgan* op. cit., s. 231.

¹⁵⁵ Mowa tutaj o szarym, pedanterii i swoistej śmągii cyfr, jakie panują w opisie świata przedstawionego powieści Jasieńskiego. Zob. *Ibidem*, s. 224.

Berg traktuje Izoldę jak maszynę, przedmiot, który pokawano, dziękując czemu mógł wybrać dla siebie lepszą postać ukochanej. Dodatkowo o osobliwości kobiety-maszyny wiadczy fakt, że wykradzione kości bohaterki, mimo amputacji, wciąż zachowują wiek. Męcząca, kontemplująca je, w zaskakujący dla czytelnika sposób ujawnia, i ma wiadomo, że oczekiwanym przez czytelnika procesem, jaki dotknie odcięcia nogi, będzie rozkład. Narracja ujawnia jego niemałą satysfakcję z tego powodu:

To, że nogi Izoldy po dwóch tygodniach będą równie równe i wiecie, jak pierwszego dnia po operacji – będą dla niego rzecz zupełnie naturalną. Czego przeciwnego nie byłoby w stanie nawet pomyśleć. Wydawałoby mu się to takim samym nonsensem, jak gdyby ktoś usiłował twierdzić, że Nike Fidiuszowej grozi rozkład, ponieważ brak jej głowy. Zresztą – byłoby to przecie po dawnemu nogi ywej kobiety, oddzielone od reszty przez prosty przypadek, nieprzestając przez to być nadal jej częścią organiczną, połączoną na zawsze z tym jednym nierozdzielalnym osobowością. (N, 23, podkreślenie moje – J. S.)

Powyższy fragment potwierdza wcześniejsze przypuszczenie: nogi żyją, bo żyje Izolda, jej osobowość, mimo rozpadu ciała, nie ulega dezintegracji. Kości wykradzione przez Berga, dziękując samo wiadomości kobiety oraz rozumieniu przez nią tego, co się stało, mogą istnieć, czerpiąc energię i życie z reszty Izoldy. Panna Morgan nie pogodziła się z tragedią, jaka stała się jej udziałem (zapewne spowodowana także brakiem zainteresowania ze strony dawnego kochanka, popełnieniem samobójstwa), co dowodzi jeszcze bardziej, iż postrzegana ona samą siebie jako autonomiczny podmiot wszelkich zdarzeń.

Na przykładzie Izoldy Morgan zauważyć można, że ludzkie ciało jest integralnie połączone z psychiką. Dlatego chwilę po zgłoszeniu przez Berga zaginięcia nogi, dyżurny komisariatu X-go otrzymuje informację

o śmierci Izoldy Morgan. Nogi Izoldy nie zostały wynierowi skradzione, one umarły wraz z kobietą, której był czci.

Podkreślimy raz jeszcze: proces umaszynowania dotyka w powieści Jasieńskiego dwie postacie - Izolda Morgan, która w wyniku wypadku staje się człowiekiem-maszyną oraz Witolda Berga. Samobójstwo bohaterki jest protestem przed dezintegracyjnym procesem, który opanował świat, paradoksalnie więc, odbierając sobie życie, Izolda zachowała je w całości dla siebie. To, co dzieje się z Witoldem Bergiem można określić jako szumaszynowanie wewnętrzne. Sztuczny twór opanował jego psychikę, stając się czci osobowością. Berg, wyzuty z emocji i wrażliwości, na końcu utworu straci rozum i władzę nad sobą.

W procesie stawania się Berga człowiekiem-maszyną można wyróżnić kilka etapów. Wszystkie stadia widoczne są w narracji, która zostaje odpowiednio wzmocniona ekspresjonistycznym obrazowaniem. Pierwsza faza przemiany ma miejsce w szpitalu. W powieści pojawia się informacja, iż w momencie tragedii wynierłbawie tygodzie w innym mieście, a powiadomiony został o niej dopiero na drugi dzień listem niewyraźnym i krótkim, wspominającym o jakimś wypadku i wzywającym go natychmiast (N, 19). Zadziwiające jest, kto mógłby ów list napisać i dlaczego Berg szbawił cały tydzień bez ukochanej? Ponadto w korespondencji pojawia się sprzeczność: skoro zawiera ona wspomnienie o jakim wypadku, to dlaczego Berg zostaje wezwany natychmiast?

Gdyby zawiadamiał go lekarz lub policja, informacja z nieokreślonym zaimkiem *jakby* niepełna, wprowadzałaby wątpliwość i lęk o wiadomości wprost o tym, co się stało. Ma to swoje potwierdzenie w kolejnej scenie opowieści, gdy Berg, znajdując się w szpitalu, otrzymał informację o szczegółach wypadku, a zapamiętał je

jako suche techniczne relacje. Ma to tego, gdy je usłyszałeśby już zupełnie spokojny (N, 20).

Czy by zatem inżynier spodziewał się o wiele tragiczniejszej wiadomości? Bo jeśli nie, to dla kogo przy zdrowych zmysłach informacja o wypadku ukochanej osoby, w wyniku którego utraciła ona obie nogi, jest wiadomością, która sprawia, że poinformowany staje się już zupełnie spokojny? W scenie w szpitalu dochodzi do rozszczepienia jałmużnika Witolda Berga, który odtąd blednie traci kontrolę nad swoim drugim jałmużnikiem, tym, dodajmy, które całkowicie podporządkowane jest maszynie. Ów bezpostaciowy twór wnika w psychikę Berga i przysposobił sobie, w wyniku czego bohater powie ci przestać kontrolować swoje życie, oddalił się od ludzi, pogrzebał samotno ci.

W pierwszej kolejności Berg pozbawiony zostaje emocji. Po powrocie ze szpitala idzie tak, jakby nic się nie wydarzyło: śpieszy do pracy po dawnemu bardzo wcześnie. Wiezorami nigdzie go nie widywano. Koledzy, którzy go odwiedzają, znajdują na drzwiach kartkę: „Nikogo nie przyjmuj” (N, 22). Młody człowiek ma wiadomość, że jego zachowanie może budzić niepokój. Zapobiegawczo wywiesza na drzwiach domu informację, która mogłaby co prawda pojawić się na drzwiach biura, ale w jego sytuacji i to jest mu wybaczone. Z drugiej strony, Berg jeszcze tego samego dnia, gdy odwiedza w szpitalu Izoldę, zdobywa także jej nogi, które od tego czasu stają się towarzyszkami wieczorów.

Kolejny etap jego metamorfozy ma miejsce w fabryce, dotychczas swojskim, teraz coraz bardziej obcym terytorium szwagra. Inżynier o północy schodzi do hali, gdy atmosfera w fabryce o tej porze nie sprzyja mu: widać szprychy kół maszyn, słychać skotłowanie wigni. Berg spaceruje między dwoma rzędami rozpadzionych maszyn, obserwuje również ogromny tutek, który zdaje się kopulować. Inżynier zastanawia się

wówczas głośno, śdlaczego one jednak same się nie rozmnażają? Czuje mrowienie wzdłuż kręgosłupa i naraz wyrzuca z siebie przekleństwo: „Dziki, bezpłodne zwierzęta” (N, 24).

Do tego oryginalna obelga: nazwa maszyn zwierzęciem, niemniej jednak inżynier pragnie w ten sposób poniżyć maszyn, zarzucając jej dzikość i przypominając niejako, iż człowiek góruje nad maszynami w tym aspekcie życia, jakim jest rozmnażanie.¹⁵⁶ Materia pragnie go ukarać za przekleństwo. Wpatrując się w rozpędzone dźwignie inżynier czuje na sobie ich śpecie twardej i bezwzględnej nienawiści spojrzenie. Chce krzyczeć, lecz czuje się śmaleki i bezradny, oddany na pastwę tych elaznych istot (N, 24). Pragnie okiełznać swój strach, zatrzymuje się nad jedną z maszyn i spogląda na nią drwiąco. Każda elaznej istoty zaczyna zwalniać, śzwierzę przyczaić się i czyhać. Pojedynek inżyniera i maszyny kojarzy się ze starciem świcy i zwierzęyny. Tutaj role jednak się odwróciły, niewiele brakowało, by to świca padła ofiarą zwierzęcia. Od niechybnej śmierci w trybach maszyny uratował Berga robotnik. Odcignięty od maszyny inżynier czuje zaledwie ostry ból w ramieniu, a jego bitwa ze zwierzęciem-maszyną robotnik kwituje zdaniem: „Ostro nie! Byłby pan wpadł pod maszynę” (N, 25). Moemy zatem przypuszczać, iż pojedynek miał miejsce w psychice Berga, a on sam próbował popełnić samobójstwo.

Tydzień po tym zdarzeniu ginie w fabryce człowiek. Berg przybity tą informacją wychodzi wcześnie z pracy i udaje się w przeciwną stronę miasta. Pragnie uciec od cywilizacji, która go przytęcza, w komentarzu za narrator zauważa, iż od pamiętnego zdarzenia w fabryce ś wiadomo nieustajęcej i nieustępliwej wrogości wzrasta z każdym dniem i Berg nie może się z niej otrząsnąć (N, 26).

¹⁵⁶ W manifestie z 1921 roku opublikowanym w *Formy życia* Tytus Czyewski wyraża i cała przyroda jest napędzana instynktem, maszyn, zaś kosmos stał się gigantycznym robotem. Człowiek w tym świecie miał rolę medium. Zob. A. Lam, *op. cit.*, s. 168.

Bohater u wiadamia sobie, że wrogo do maszyn, ich szkodliwa nienawiść, której stał się celem, dotyka go nie tylko z zewnątrz, ale i odrodka. Nikt z pracowników elektrowni nie potwierdza przypuszczenia, że maszyny chcą się zbuntować przeciwko człowiekowi. Inyner zostaje więc sam na polu bitwy, które nieoczekiwanie stoczy.¹⁵⁷

Stadium przemiany Berga dopełnione zostaje przez kolejny atak maszyn. Tym razem szamachem dokonuje tramwaj, który z szyderczym uśmiechem zatrzymuje Inynera, otwarte paszczą szalejącą o kilka centymetrów od twarzy Inynera (N, 27). Młody człowiek widzi, że maszyna czyha na niego wszędzie. Kiedy jego krok uzależniony jest od maszyny (N, 26). Atmosfera w elektrowni jest coraz bardziej niepokojąca, robotnicy chcą wszcząć strajk. Berg planuje sabotaż, stwierdza, iż nadszedł jego czas, szos wypycha go, dając mu w rolę oswobodziciela (N, 27). Inyner nie rozumie istoty robotniczego strajku, widać na drzwiach odezw robotników zbywa milczeniem. Proletariusze traktują go jak wroga, jest dla nich przedstawicielem burżuazji, która nęka ich grup społecznych. Tragiczna śmierć robotnika Gintera przepełniona jest goryczą, pewne jest bowiem, że w ramach oszczędności zarządcy fabryki zwolnią lekarza, który mógłby uratować mu życie. Berg w strajku robotników widzi szansę na powstrzymanie zbuntowanych maszyn, które lada dzień wystąpią przeciwko człowiekowi, a przyczynę śmierci Gintera szuka w odwiecznej nienawiści pracownika do swego eksploratora. W tym przypadku to maszyna jest pracownikiem, a robotnik tym, który ją wykorzystuje.

W kolejnym etapie walki z maszynami Inyner Berg przechodzi do kontrataku, zakrada się do opuszczonej fabryki, ma ze sobą młot i pilnik, lecz zostaje obezwładniony uderzeniem w głowę. Notatka prasowa, która

¹⁵⁷ Grzegorz Gazda porównuje konflikt człowieka z maszyną obecny w *Nogach* do sytuacji Pierra, bohatera *Pal Pary*, który w zemście za rozpad jego związku z Jeanette, skazana na zagładę miasta. Zob. G. Gazda, *Futuryzm polski*, op. cit., s. 111-114.

pojawia się następnego dnia nie pozostawia żadnych śladów, a to jednak człowiek obezwładni sabotażystę: (1) schwytyany na gorącym uczynku w chwili, gdy usiłował zniszczyć maszyny, poruszające elektrownię miejską, inżynier Witold Berg postawiony zostanie przed trybunałem robotniczym (N, 28).

Dalsza scena ma miejsce w pustej fabrycznej hali zapalonej morzem ludzkich głow. Wyrok na Witoldzie Berga (1) jest już wszystkim wiadomy, chodzi tylko o przeprowadzenie przepisanych formalności (N, 29). Oskarżony wie, że i tak zostanie skazany, wykorzystuje zgromadzenie, by przedstawić teorię spisku maszyn. Jego audytorium to wszak robotnicy, może zatem oczyścić się w ich oczach z zarzutów o sabotaż. „Następnie zemsty” - brzmi pierwsze słowa inżyniera, i dalej - „świadomy swoich celów proletariata staje do walki”.

Sytuacja robotniczego procesu, w którym oskarżonym jest człowiek-buruj przywodzi nam inny utwór Brunona Jasieńskiego, rewolucyjny fars z 1931 roku - *Bal manekinów*.

Bal manekinów

Utwór ten napisany w języku rosyjskim odniósł spory sukces, gdy był przez miewczą karykaturą warstw burżuazyjnych skonstruowanych z wizerunkiem manekina, symbolu uciskanego i wykorzystywanego proletariatu.¹⁵⁸ Jasieński nie ukrywał, że pisze komedię, która służyłaby widzowi proletariackiemu mo liwo po miania się przez dwie godziny

¹⁵⁸ Por. G. Lasota, *Przedmowa* do: B. Jasieński, *Nogi Izoldy Morgan*, op. cit., s. 7.

z jego wrogów zdrowym, beztroskim miechem, daj cym rewolucyjny treningö.¹⁵⁹

Podstawowym zabiegiem organizuj cym utwór nie jest ani reizacja człowieka ani personifikacja manekina, który różni się od istoty ludzkiej tylko tym, że nie posiada głowy. Obaj funkcjonują w świecie podzielonym na śrównych i równiejszychö, lecz tym razem to ludzie są śn dnymi kopiamiö, które chcą za wszelką cenę, ze skóry wprost wyć, aby garnitury leżały na nich tak samo idealnie jak na nasö (B, 129).¹⁶⁰

Kukły wol jednak cieszyć się jednym dniem wolno ci, nie płaci za prób odzyskania swobody człowieka niewol (czyż może nam wymyślić większą mękę niż ta, gdy się zmusza kogoś, aby jak kamień trwa przez lata człowieka! Tylko ludzie zdolni są do takiego okrucieństwa (...)) zaczął to być się nasłanka. Przybito by nas na zawsze do podłogiö (B, 123,124).

Noc sylwestrowa, podczas której rozgrywa się wydarzenia, jest wyjątkowa. To karnawał manekinów, które mogą beztrosko bawić się i narzekać na swych śpanówö, bez lęku o to, że zostaną zdemaskowane.¹⁶¹ Przygotowania do balu trwają przez cały rok. Lalki kompletują nogi i ręce, marzą równie, by ten bal nie był ich ostatnim. Kukły w przeciwieństwie do ludzi są pogodzone ze swoją przemijalnością. Wiedzą, że moda się zmienia i może się okazać, iż w przyszłym roku śpaskie figury będą

¹⁵⁹ P. Kitrasiewicz, *Jasieński i jego teatr*, w: Bruno Jasieński, *Bal manekinów*, Warszawa 2006, s. 7.

¹⁶⁰ B. Jasieński, *Bal manekinów*, przekł. A. Stern, w: idem, *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*, op. cit. W nawiasie podaje skrót B oraz stron.

¹⁶¹ Karnawał w rozumieniu Bachtina jest pojęciem szerszym od tradycyjnego obrzędowego święta liturgicznego poprzedzającego post. Wywodzi się z ludowo-jarmarcznej kultury. Jest to światopogląd opozycyjny wobec oficjalnych instytucji i zhierarchizowanego ładu. Cechuje go: śmiech, parodia, profanacja, błazenada, groteskowe odwrócenie świata, niestosowne obrazy dołu materialno-cieleśnego, skandaliczna mowa, pomieszanie życia ze śmiercią, mądrości z głupotą, życia ze śmiercią, góry z dołem oraz wysokiego z niskim. Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 239.

niemodne. Ludzie w ich przekonaniu za wszelką cenę podążają za modą, gotowi poprawiać swoje ciała, by dostosowywać je do obowiązujących standardów. Zatem gdy Manekin Miski 2 pyta naiwnie: „A cóż się stanie w takim razie z polskimi kobietami? Przecież prawie wszystkie kobiety są teraz polskie! Wiacie one pójdą na Zachód? A skąd weźmiesz inne?” (B, 126), partnerka odpowiada mu, że „(i) polskich kobiet nie wyrzucą. Kobiety mogą przetrwać” (B, 126). Tematem *Balu* są analogie między światem manekinów i ludzi. Stanowi one punkt wyjścia do wysnucia tezy o wykorzystywaniu manekinów przez ludzi, które ma podlegać w teorii walki klas.

W przytoczonym powyżej fragmencie ujawnia się główny imperatyw marksistowski, który sprzeciwia się traktowaniu ludzi jak kandydów inny towar. Lalki upominają się o swoją godność, tak jak to czynili zbuntowani przeciwko burżuazji robotnicy.

Świat manekinów w dniu ich wiata wkracza nieproszony gość człowiek. Pojawienie się istoty ludzkiej może zburzyć misternie przygotowywane przedstawienie. Zaskoczenie wizyt niepożądanego gościa ustępuje jednak miejsca pragnieniu, by wykorzystać ten zbieg okoliczności i dać nauczki przedstawicielowi uprzywilejowanej klasy. W wyniku niesprawiedliwego procesu (trzech oskarżeń, jeden sąd), człowiek traci głowę, którą lalki obcinają mu wielkimi krawieckimi nożycami.

Spełniony krwawy rytuał zemsty manekiny mogą wrócić do zabawy, jednak wymiewana ludzka głowa staje się przedmiotem podania:

Wygram głowę! Rozumiecie? Ludzką głowę! Paszport, z którym mogę teraz spacerować po całym świecie. Chodzi, kiedy zechcę i kiedy zechcę! Klucz, który otworzy przede mną wszystkie drzwi. (B, 144)

Nieproszony go okazał się posem syndykatu robotniczego, spiesz cym na bal zorganizowany przez właściciela fabryki samochodów Arnauxa. Jego przeciwnikiem jest Levasin, dysponujący udziałami w firmie, który pragnie wykorzystać strajk w fabryce, aby osiągnąć konkurencję. Kiedy zatem manekin z głową posem Ribandela pojawia się na balu, nikt nie zauważa, i nie ma do czynienia z człowiekiem, co więcej, posem zostaje przekończony do rozgrywek między Arnauxem i Levasinem. Od obu otrzymuje czek opiewający na taką samą kwotę i jest przez nich traktowany jak typowy śmiech w rękach wędziö. Kiedy na bal przybywają delegaci po instrukcje dotyczące przyłączenia się, bądź rezygnacji z udziału w strajku komunistów, Leader, przeczytawszy wezwanie komunistów, nakazuje im przyłączyć się do strajku, przekazuje również na jego rzecz zdobyte pieniądze. Gdy prawda wychodzi na jaw, Levasin wyzywa posem na pojedynek. Wówczas zjawia się prawdziwy Ribandel bez głowy. Manekin oddaje mu zbędny balast, mówi c:

Kiedy wygrasz głowę, wydawał mi się, że znalazłem skarb. A niech was licho z waszymi głowami! Teraz już wiem, do czego wam są potrzebne! (í) A mnie się zdawało, że wy nam tylko głowy nie dajecie! (í) to już długo nie potrwa. No, a tymczasem, skoro tu wszyscy mają głowy, to czemu pan jeden miałby wyjść z tym? ...Trzymaj pan! [nasadza głowę Leaderowi na ramiona i przyklepuje ją z wierzchu dłońmi, aby lepiej siedziało, po czym poprawia Leaderowi krawat i podnosi klapy fraka (í)] i wyskakuje przez okno. (B, 208-209)

Manekin to modelowe groteskowe ciało, dzięki któremu ideologiczny cel utworu zostaje zrealizowany, aczkolwiek sens takiego sposobu przedstawienia lalki nie jest jednoznaczny. Parodystyczna wizja odrzucenia przez kukłozakładanego ludzkiego świata, jawi czego się jej

uprzednio jako idealny, obna a utopijną zasadę współpracy człowieka i lalki/poddanego. Jednocześnie nie potwierdza się teoria, iż groteskowe ciało manekina to jedynie pozór, ciało-strój, które bywa nośnikiem społecznych ról, jak również elementem miódzyludzkiej gry i walki o dominację. Iluzja ciała zostaje w *Balu* doprowadzona do absurdu przez motyw zamiany, fałszywego rozpoznania, odcinania i nakładania głowy.¹⁶² / atwo tych zabiegów u wiadomia, jak szybko człowiek może stać się manekinem, a manekin istotą ludzką. W wymiarze ideologicznym jest to również sygnał, że istnieje możliwość przeistoczenia się pana w służkę, która, choć może być interpretowana jako element karnawalizacji świata przedstawionego, niesie ze sobą ostrzeżenie przed rewolucją.

O żywe manekiny, zgodnie z typologią motywów groteskowych Wolfganga Kaysera, są elementami rzeczywistości postrzeganej jako obca, przerażająca i dezorientująca.¹⁶³ Jednocześnie nie stanowi sposób na poskromienie demonicznej siły świata.¹⁶⁴ Odbywa się to za pomocą komicznego aspektu groteski, który powoduje, że postać lub sytuacja wzbudzająca w człowieku lęk, zostaje wywołana i zdemistyfikowana (*Balu* jest wszak komedią).

Z jednej strony, manekin to groteskowa postać, która zgodnie z potoczną wiedzą powinna być martwa. Z drugiej strony, w obrazie kukły mamy do czynienia z mortyfikacją tego, co zazwyczaj uważamy za żywe¹⁶⁵, gdy, wbrew nazwie, bohaterami *Balu manekinów* są ludzie, podatni na procesy dezintegracyjne i w istocie pozbawieni autentyczności oraz wracający na krzywdę drugiego człowieka.¹⁶⁶

¹⁶² B. Sienkiewicz, *Futurystycznie wiat urzeczowiony*, op. cit., s. 122.

¹⁶³ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przekł. R. Handke, *Źródła Literatury* 1979 nr 4, s. 277. Zob. również polemikę z teorią Kaysera: A. Clayborough, *Z problemów teorii groteski* (I), przeł. P. Marciszuk, J. Bujek, W. Kruska, *Źródła Humanistyczne* 1981 nr 1/2, s. 199-215.

¹⁶⁴ A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka*, Kraków 1997, s. 23.

¹⁶⁵ T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 16.

¹⁶⁶ B. Sienkiewicz, *Futurystycznie wiat urzeczowiony*, op. cit., s. 122.

Bal manekinów należy z powieści *Nogi Izoldy Morgan* nie tylko obecnie groteski jako kategorii opisu świata¹⁶⁷, oba utwory są w swojej wymowie ekspresjonistyczne. Zdaniem Balcerzana dzieje się tak wówczas, gdy następuje przeciwieństwo wiadomości futurystycznej, a kult materii doprowadzony do krańcowej wyjątkowości przeradza się w najczystszy mistycyzm.¹⁶⁸ Jeśli mylimy o różnicach, to w *Balu* świat manekinów przeciwstawiony został ludzkiemu, zaś w *Nogach Izoldy Morgan* mamy do czynienia z bardziej złożonymi opozycjami. Tutaj wspólnym wrogiem robotnika i inżyniera są maszyny. Dodatkowym problemem jest kwestia wiadomości proletariatu, który nie wie, po czyjej stronie stoi inżynier, czy rzeczywiście rozumie ich strajk, czy też pragnie zniszczyć to, co osiągnął do tej pory. Berg zatem wyjaśnia: naszym wrogiem jest burżuazja, lecz nie jest to główny przeciwnik.

Maszyna wrogiem ludu

W mniemaniu inżyniera przyczyn wszelkich niepowodzeń i konfliktów robotników z burżuazją są maszyny. To one odebrały pracownikom zatrudnienie, skazując na śgład, nędzę, przekleństwo. Berg da, by proletariatu podjąć wyzwanie zniszczenia maszyn. Mechanik z fabryki powie Bergowi, że buntu maszyn nie należy się obawiać, wystarczy bowiem jeden ruch ręki i maszyny stoją, jak podczas strajku w elektrowni.

Witold powtarza jednak uparcie, iż ludzkość sama zaszczepiła sobie wirus, który opanowuje wszystkich: śmieć to już jest w nas śmieć. Broni się

¹⁶⁷ Anatol Stern nazwał *Bal manekinów* „grotesk fantastyczny”. Zob. A. Stern, *Bruno Jasieński*, Warszawa 1969, s. 216.

¹⁶⁸ E. Balcerzan, *Wstęp do: Bruno Jasieński, Utwory poetyckie i op. cit.*, s. LV.

nie można. Trzeba czekać. Trucizna jest w nas samych. Zatruliśmy się własną mocą. Lues cywilizacji (N, 32).

Owładni ty idea zniszczenia maszyn, bohater jako jedyny zdaje sobie sprawę z nadchodzącej zagłady rodzaju ludzkiego, nikt go jednak nie słucha. Z drugiej strony, jest równie pierwszym z ludzi, którego maszyny pragną sobie podporządkować. Chce go wykorzystać, by kontrolować rzeczywistość. Był może nawet sabotaż, jakiego Berg się dopuścił, to tylko sposób na odwrócenie uwagi od rzeczywistych planów przejścia przez roboty władzy nad światem. Przy tym wszystkim Berg pozostaje wiadomy spisku, którego stał się narządem, wie jednocześnie, że jeśli nie zdoła przekonać do swojej teorii innych ludzi, poniesie klęskę. A wówczas jedynym sposobem, by uniknąć odpowiedzialności za zagładę świata, będzie ucieczka w obłęd.

Finał historii jest przewidywalny. Berg opuszcza salę rozpraw, nie doczekawszy nawet do końca mowy oskarżyciela. Następnie udaje się na komisariat, by zgłosić zaginięcie nóg, zapomina jednak dodać, i chodzi o nogi Izoldy. Zostaje schwytany i odprowadzony do szpitala psychiatrycznego, traci przytomność. Dalsze wydarzenia rozgrywają się w umyśle inżyniera. Otóż, obudzony się, ślekkim wysiłkiem odsuwając ramiączka i wychodzi na ulicę. Po chwili okazuje się, że prowadzi pod ramię piękną kobietę, z którą udaje się do mieszkania, by uprawiać seks. Potem oboje rozchodzą się w różne strony, kobieta znika, a Berg znajduje się na ulicy i widzi zdenerwowanych, biegnących ludzi. Inżynier podąża za nimi, myśli zaprzęta mu śdziwna kobieta i jej niepojęte biodra, gdy nagle okazuje się, że tuż za nim znajduje się tramwaj. Berg zaczyna uciekać, biegnie po torach, licząc na to, że maszyna zatrzyma się przy najbliższym przystanku. Próbuje krzyknąć, boi się postawić nogą na szynie i zejść z kolejowego traktu, by nie poślizgnąć się i nie upaść wprost pod koła

rozpędanego tramwaju. Niestety, tramwaj nie zatrzymuje się na przystanku, rusza dalej za Bergiem.¹⁶⁹ Nagle bohater widzi ukochaną Izoldę stojącą na pomoście innego tramwaju, dziewczyna macha mu chustką. Berg czuje, i jedyny ratunek, to uczepi się wystającego lampy, tak też czyni, by obserwować, jak wokół niego śleciały jedne za drugimi dęgi, oszalałe tramwaje, pełne bladych, obłąkanych z przerażenia ludzi (N, 35).

Apokaliptyczne przeczucia spełniają się.¹⁷⁰ Widok nieyczej Izoldy u wiadania, i mamy do czynienia z jedną z przepowiedni dotyczących końca wiata, tej mianowicie, która mówi, że wywiabędziemy umarłymi. Scena stanowi odpowiedź na wizję mechanika, który w strajku pracowników elektrowni i zatrzymaniu maszyn widział powtórną akt Genesis: „I cisza, taka jak przed stworzeniem wiata. Cóż wy teraz? Cał pachnie, bije od niego siła, radość, moc: My! My! Berg patrzy mu w twarz i bierze go szalona ochota wydrzeć mu tę jego radość i zobaczy w tych okręgach oczach zwierzęce przerażenie” (N, 31). Nie pozostawia to żadnych wątpliwości, co do losu ludzkości, nad którą władzą zdobędzie maszyny.¹⁷¹

Czarno-biały wiat, stworzenie i zagłada, duch i materia, to tylko nieliczne opozycje, do przekroczenia których zmuszeni zostają

¹⁶⁹ Elbieta Rybicka zauważa, że nowoczesny kryzys to samo co przybierającym czasem postawizkuszale stwa i miasta. Miejska przestrzeń staje się ekwiwalentem stanu psychicznego: „Miasto nie poddaje się kontroli i wyzwolone spod nadzoru jał. Zmienia to radykalnie znaczenie podmiotu, który nie jest w tym ujęciu sprawcą zdarzenia, ale ich przedmiotem. Por. E. Rybicka, *op. cit.*, s. 212.

¹⁷⁰ E. Balcerzan dodaje, że w *Nogach Izoldy Morgan* to mit artysty przeciwstawiony tłumowi ewokuje typik biblijny. Zob. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujżyczej Brunona Jasieńskiego*. Wrocław 1968, s. 111.

¹⁷¹ Balcerzan pisze o reguach rzędzycych w utworach literackich, w których pojawiają się katastroficzne wizje, że na poziomie konstrukcji wiata przedstawionego musz zostać spełnione następujące reguły: typowość, aktualność, wizyjność i solidarność. Badacz odniósł to do poezji, jednak wymienione reguły zostają zrealizowane w powieści Jasieńskiego. W utworze ginie typowy bohater, pozbawiony szczególnych właściwości; scena rozpadu wiata, w którym władzą przejął maszyn, bogata jest w znaki wieszczące zagładę; katastrofa dotyczy czasów aktualnych, podmiot zginie niechybnie wraz ze zbiorowością innych, anonimowych ludzi („Zbliamy się do końca z matematyczną dokładnością”). Por. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1996, s. 152-157.

bohaterowie *Nóg Izoldy Morgan*. Współczesny człowiek nie jest przygotowany na przyjęcie cywilizacji, która jawi mu się w postaci licznych dyktomii. Brakuje mu wiedzy o szowym wspaniałym wiecie, nie rozumie istoty swojego *w-nim-bycia*. Jest wyalienowany i biernie poddany procesom dezintegracji. Resztkami się podejmuje jednak prób walki o swoje miejsce. Wkrótce jednak kapituluje i przyjmuje warunki istnienia w cywilizacji, które oznaczają zgodę na powołanie formy po redniej, człowieka-maszyny.¹⁷²

Klaska jest jednak nieunikniona, byt taki nie może istnieć. Izolda popełnia samobójstwo, Berg traci zmysły. Czy oznacza to, że ostatecznie ludzkość poniesie klaskę? Wszak inżynier Berg przez cały czas śgodzi (tam głęboko) pozostałym przyzwoicie ubranym człowiekiem, który nie zasługuje na to, co mu się przydarzyło. Paradoks ujawniający się w powyższym zdaniu oddaje całą prawdę o metamorfozie inżyniera. Maszyna nie może podporządkować sobie człowieka, gdy nie jest człowiekiem. Tylko Berg potrafi przywrócić sobie nogi Izoldy, tak jak wczynie posiadał całą. Seksualna moc, która podporządkowuje sobie ludzi, niesie ocalenie. Maszyny nie są do tego zdolne. Właśnie dlatego tu przed finalną scenę ucieczki przed rozpędzonym tramwajem Berg oddaje się miłosnym uciechom z napotkaną dziewczyną. Seks oznacza wolność. Ostatni bastion ludzkiej niezależności nie padł, lecz pozostał we władzy człowieka. Jasieński pisaw manifest:

¹⁷² Zob. J. Koszarska, *Człowiek wielokrotnie do maszyny. Futurystyczny podmiot performatywny*, w: *Umaszynowanie*, op. cit., s. 43-61.

Podkreślamy moment erotyczny jako jeden z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj wspaniałych różnic życia, pod warunkiem że stosunek do niego jest jasny, prosty i szczerzy.¹⁷³

Oznacza to, iż erotyka jako najdonioślejsza praca, zadanie maszyny mego ciała jest kwintesencją skuteczności i celowości, a także radości odsuwającej od człowieka cierpienie.¹⁷⁴ I choć ów ostatni bastion nie upadł jest to tylko kwestia czasu. Berg widział, że jednak kopulacja maszyny.¹⁷⁵

Między próbami ocalenia a zagładą

Koncepcja człowieka-maszyny była próbą realizacji porozumienia między istotami ludzkimi i cywilizacją. Człowiek marzył o nim od dawna, licząc na to, że będzie mu dane górować nad światem tak jak dotychczas. Tymczasem:

to wcale nie pokolenie, które wyrosło pośród tryumfalnych osiągnięć wci bardziej pewnej siebie dziewiętnastowiecznej nauki, techniki, ekonomii, odczuł teraz, że te systemy zaczynają stawać się dysfunkcjonalne i potencjalnie totalitarne.¹⁷⁶

Miasto, będące nieodzownym elementem cywilizacji, miasto-wiat (*Weltstadt*)¹⁷⁷ stało się dla bohatera *Nógi* obce, drażliwe i nieprzychylnie;

¹⁷³ B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, W: idem, *Utwory poetyckie* op. cit., s. 206.

¹⁷⁴ M. Karasinski-Tschurl, op. cit., s. 49.

¹⁷⁵ Barbara Sienkiewicz pisze, iż scena w fabryce, w której Berg obserwuje pracującą maszynę i porównuje je do spotykanych ludzi jest dowodem na to, że upadł ostatni bastion należący do człowieka ó zdolno do reprodukcji. Maszyna, zdaniem polskiej badaczki, została zrównana z człowiekiem, swoim eksploratorem, i jest to dowód na szuniewa nienie perspektywy antropologicznej, sygnalizującej również kres kultury w jej dawnym kształcie. B. Sienkiewicz, *Futurystycznie wiat urzeczowiony* op. cit., s. 120-121.

¹⁷⁶ S. Sterna-Wachowiak, *Między zakazanych owoców: Jankowski-Jasieński-Grzydziński. (Szkice o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985, s. 84.

fabryka, przestrze codziennie ci w cywilizowanym świecie to terytorium wroga ó maszyny. Poza tym bohater powie ci nie być w stanie uratować wiata, gdy okazał się samotnym, szalonym człowiekiem, wycutym z emocji, skoncentrowanym jedynie na sobie, Ocalenia nie przyniosł mu nawet uczucie, jakie wywiłdo Izoldy, gdy nie mo na nazwa mił ci obłkanego fetyszyzmu, który nakazywał Witoldowi wielbi amputowane nogi kochanki. Jego jedynym marzeniem był ycie wespół z maszynami... Rezygnuj c stopniowo z kolejnych niepodległych do tej pory bastionów: wolno ci, prywatno ci, mił ci, oddał sztucznemu bytowi kontrol nad swoim wiatem.

Człowiek nowoczesnej cywilizacji symbolizowany przez Berga marzył o śnowym wspaniałym świecie. Zamiast tego znalazł się w obcej przestrzeni. Na przykładzie losów in yniiera wida , i maszyna jest metafor losów człowieka, który działa bez uczu , emocji, mechanicznie, nie analizuj c swojego post powania. Niepewny i samotny bohater sprowadził na siebie i na ów wiat zagład . Zatem przyczyną nadciągającej katastrofy nie s maszyny, tylko człowiek.

Futury ci pragn li stworzy typ bohatera uniwersalnego: zwycięzcy nad natur i nad cywilizacj , jednak e kult techniki równowa ony był pragnieniem ocalenia wewn trznej odr bno ci i samodzielno ci jednostki.¹⁷⁷ I tego, zdaje się , Jasieńskiemu nie udało się poćczy . Wprowadzaj c groteskowe deformacje ciała (samo yj ce nogi bohaterki), autor *Balu manekinów* poddał pod w tpliwo granic mi dzy człowiecze stwem a tym, co nieludzkie, obce, niepojęte.¹⁷⁹ Groteska

¹⁷⁷ W wielu tekstach modernistycznych motywy szale stwa i miasta s blisko ze sob zwi zane. Przyczyn tego Sheppard upatruje w przemianie, jaka zaszła w mie cie, które przeistoczył się w śzalone megapolis, kojarzone ze sfer demonicznych, dystopijnych maszyn: Śzalone miasto i wywoła ona z posad ją s wzajem dla siebie lustrzanymi odbiciami. Zob. R. Sheppard, *op. cit.*, s. 87-88.

¹⁷⁸ H. Zaworska, *O Nowa Sztuk i op. cit.*, s. 212.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 180-181.

odrzuca bowiem idealną harmonię ciała i ducha jako utopijną¹⁸⁰, a Jasieńskiemu o tak – wszak chodzi.

Iluzję futuryzmu była wiara, że połączenia człowieka i maszyny wzmocni ludzki podmiot, który będzie ewoluować w kierunku idealnej, niezniszczalnej formy. Zamiast silnego podmiotu i jego scalenia uzyskano jeszcze bardziej zdeintegrowaną – oraz niejasny status ciała.¹⁸¹

¹⁸⁰ K. Mojsak, *Ciało groteskowe. O ciele i cielesności w dwudziestowiecznej grotesce literackiej*, w: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. A. Wieczorkiewicz i J. Bator, Warszawa 2007, s. 170-177.

¹⁸¹ O licznych i powtarzalnych groteskowych motywach i sposobach konstruowania tekstu literackiego w międzywojniu wspomina Włodzisław Bolecki, wymieniając m. in. rozcienkowanie (np. ciało, przedmiotu, pejzażu), hiperbolizm szczegółów (Czykowski, Jasieński, Stern, Wat, Gombrowicz), jukstapozycje (Czykowski, Ważyk) polegające na mieszanii (zestawianiu) niepowiązanych obrazów i zdarzeń oraz towarzyszące im hybrydyzacje tych elementów na poziomie rodzaju, gatunku stylu. Zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, *Źródła Literatury* 1989 z. 1, s. 110. Analizę dzieła Jasieńskiego pod kątem pierwiastków groteski i dających znamiona guliweryzmu przeprowadza S. Sterna-Wachowiak, *op. cit.*

Ewolucja manekina w opowiadaniach Brunona Schulza



Rozdział czwarty

Ewolucja manekina w opowiadaniach Brunona Schulza

Ten demolog kultury, ten zaarty tropiciel kłóństw kulturalnych, jest im (formom ó dopisek mój - J. S.) zarazem w jaki dziwny sposób zaprzędany, rozmińwany w ich tandetnym uroku patologiczn i nieuleczaln miń ci . Jest to miń do ludzkiego, do miesznej, nieudolnej i wzruszajcej w swej bezradno ci kreatury, nie mogcej sprosta nienasyce niu wymagajcej formie. Niedopasowania, potkni cia i kalambury formy, tortury czńwieka na jej prokrustowym ń u ekscytuj go i pasjonuj nami tnie.¹⁸²

Relacja mi dzy czńwiekiem i manekinem opiera si na przeciwstawieniu ycia martwej materii, jednak e opozycja ta przestaje by wystarczaj ca dla okre lenia statusu tej figury w prozie Brunona Schulza.¹⁸³ Maj c do dyspozycji jedynie antynomi Ń ywy-sztucznyö, trudno scharakteryzowa manekina, którym jest kuzyn Emil z opowiadania *Sierpie* albo kukń powońna do ycia przez ojca w *Traktacie o manekinach*. Manekin wyst puje w wielu formach, gdy na kartach *Sklepów cynamonowych* przedstawiona zostań jego ewolucja. *Hominem imitantia* emancypuj si od

¹⁸² B. Schulz, *Ferdydurke*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzbski, Wrocław 1989, s. 386. Kolejne cytaty za tym wydaniem, w nawiasie podaje skrót O i strony.

¹⁸³ Krystyna Jakowska notuje w przypisie do *Soli ziemi*: ŃOpowiadanie np. *Manekiny* zawiera ten motyw (mechanizacji czńwieka ó dopisek - J. S.) w kilku strukturalnych pńszczyznach. Pocztkowo ó i odnarratorsko ó króluje nad opowiadaniem motyw kukń krawieckiej, wńdczej i surowej, opanowujcej ludzi: Pold i Paulin . Wobec tej kukń ojciec rozwija swój traktat o manekinach w trzech czciach, z których ka da stanowi jeden aspekt spojrzenia na rzecz. Ciekawe, e w pierwszej czci przewrotna apologia manekina wi e si z równie przewrotn apologi cywilizacji, która te manekiny tworzy dzi ki swemu upodobaniu do tandety (albo ó jak chce Sandauer ó dzi ki upodobaniu do erotyki i komercjalizmu tak e). Z drugiej czci wynika, e mo na manekiny traktowa jako metafor Ńsposobu istnieniaö ludzi (co mogńby doprowadzi do wniosków o preegzystencjalizmie Schulza). Motyw manekina wreszcie znajdujemy w Ńzautomatyzowaniuö samej postaci ojca ó co jest np. zabiegiem bardzo ciekawymö. Por. K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół Soli ziemiö*, Wrocław 1977, s. 158.

wadzy człowieka, staje się istotami samodzielnyimi i przygotowanymi do życia w ród ludzi, a niejednokrotnie nawet zamiast nich.

Pierwszym manekinowatym bytem, z którym spotykamy się w opowiadaniach *Sklepy cynamonowe* jest krawiecka kukła. W tej formie jest ona osobnym, sztucznym bytem, stworzonym przez człowieka dla człowieka w jednym konkretnym celu - lalki modelki. Ma za zadanie imitować istot ludzką, by zastąpić ją w nudnej, powtarzalnej czynności, jak jest przymierzanie i dopasowywanie ubrań. Sztucznie spotgowana przez kategorię imitacji (musi ona odwzorować ludzkie kształty) sprawia, że jako taka oznacza coś wtórnego, gorszego, tandetnego, stanowi cegoś parodię prawdziwego bytu.

Ułomno manekinów i tandeta ich wykonania wynika z niewielkiego wysiłku, jaki wkłada człowiek, by je stworzyć.¹⁸⁴ Kukły mogą jednak odwzorowywać całą ludzką postać, istnieją również manekiny mające jedynie korpus, ustawione na jednej nodze (takim manekinem jest kukła w domu Jakuba). W *Balu manekinów* Jasińskiego bohaterowie reprezentują tzw. manekiny *headless*, bezgłowe, traktujące z pogardem nowsze modele kukły, które takowoś posiadają.¹⁸⁵

Ze sztucznej formy siebie człowiekowi manekin łatwo przekształca się w zreifikowanego człowieka. Obserwując kukłę, nabiera się przekonania, że jest to istota uwiąziona w tej formie. Na początku *Traktatu o manekinach* Jakub marzy o stworzeniu istot na obraz i podobieństwo manekina, form jednak gdyby prowizorycznych, na jeden raz zrobionych (O, 35), gdyś dzieje z jakichś powodów istnienie odwzorowane w postaci manekina jest mniej skomplikowane i beztroskie. Okazało się jednak, żeś Nadaj[ca] jakiejś głowie z kół i p[ro]stą wyraz gniewu, pozostawia[cie] ją z tym gniewem, z t

¹⁸⁴ Zob. pracę A. Fundowicz, *Motyw lalki w twórczości Brunona Schulza*, §Bez porównaniaö 2006 nr 3, s. 163-195.

¹⁸⁵ B. Jasiński, *Bal manekinów* op. cit., s. 128.

konwulsj , z tym napi ciem raz na zawsze zamkni t , ze lep z€ ci , dla której nie ma odp€wuö. (O, 38, dopisek mój - J. S.)

Manekin okaza€ si istot czuj c i wiadom swego losu, a powo€wanie do ycia kuk€y powi zane zosta€ z problematyk etyczn . Stwarzaj c manekina, ojciec o ywi€ istoty, za które niczym doktor Frankenstein ponosi teraz odpowiedzialno .

Przeobra enie manekina trwa€. Dowiedzieli my si ju , czym gro šgrzeszne manipulacjeö, lecz na zatrzymanie tego procesu by€ za pó no. Pe€a kukie€ jest Ulica Krokodyli, na której mieszkaj manekiny ó nowoczesne istoty, bardziej ludzkie ni sam cz€wiek, a na pewno od niego lepsze, gdy reprezentuj now cywilizacj i s z ni ca€owicie uto samione. Manekin przesta€ by jedynie figur na laduj c cz€wieka, a sta€ si cz€wiekiem. Analizuj c etapy przemiany manekina w cz€wieka nowoczesnego, dowiemy si , kim jest i w jaki sposób funkcjonuje w nowych czasach.

Schulzowska trylogia

W *Traktacie o manekinach* mo na wyró ni trzy cz ci, cho do cyklu nale y zaliczy równie opowiadanie poprzedzaj ce *Traktat ó* mianowicie *Manekiny*, w nim bowiem pierwszy raz pojawia si idea tworzenia cz€wieka na obraz i podobie stwo kuk€. Centralnymi postaciami s dwie szwaczki, Polda i Paulina oraz krawiecki manekin, przyniesiony przez dziewczyny do jadalni, w której kroi si materia€y i szyje ubrania. Jakub trafi€do tego miejsca przypadkiem, jest nieproszonym go ciem, na pewno za niespodziewanym, mowa wszak w utworze, e po ostatnich ptasich wybrykach ojca ca€ rodzina o nim zapomnia€.

Kolejna cz obejmuje dwa opowiadania zatytu€wane *Traktat o manekinach albo wtóra ksi ga rodzaju* oraz *Traktat o manekinach ci g*

dalszy, których sedno stanowi wykreślenie koncepcja stwarzania manekina. Trzecia część zawiera w sobie fragment z dopiskiem *Zakończenie*. Pojawiający się tutaj obraz manekina znacznie odbiega od zaprezentowanego w części drugiej. Sygnalizuje to sam Jakub, który w pierwszym zdaniu powiada: „Nie o tych nieporozumieniach ucieleśnionych, o tych smutnych parodiach, moje panie, owocach prostackiej i wulgarnej niepowściągliwości chciałem mówić, zapowiadając rzecz o manekinach. Miałem na myśli coś innego” (O, 40). Aby przyjrze się dokładniej koncepcji manekina w utworach drohobyckiego wizjonera, warto prześledzić proces jej narodzin w kolejnych częściach trylogii o tych formach. Należy zatem rozpocząć od pierwszego opowiadania zatytułowanego *Manekiny*.

Rola szwaczek

W niewielu analizach zwrócono uwagę na rolę szwaczek obecnych podczas wykładów ojca. Te pomijane postacie wraz z nieodczynną krawiecką stanowi intrygującą przyczynę odwiedzin Jakuba. Autor exposé o manekinach bywa bardzo ciekaw kobiecego cięcia i to z jego dociekliwością brać swój początek wykładu: „Odpowiadajcie mi za pomocą galanterii i dowcipu konwersacji, którą zapewniłem pustki wieczorów ódziewcząt pozwalając zapalonemu badaczowi studiować struktur swych szczupłych i tandetnych cięć” (O, 31).

Znaczące jest to miejsce, w którym odbywają się wykłady. Jadalnia to centrum kobiet, ich królestwo. Właśnie tutaj, obserwując conocne krawieckie czynności Poldy i Pauliny, Jakub odkrywa, że człowiek ma moc stwarzania nowego świata, powoływania do życia bytu śinnej kategorii. Ojca w *Skleпах cynamonowych* inspirował zawód dziewcząt. Pretekstem do wykładu o manekinach staje się krawiec. Stanowi śklasyczny przykład manekina, który powstałby zastąpienie człowieka w pracy: „Na ich ramionach

wniesiona, wchodzi do pokoju milcząca nieruchoma pani, dama z kół i pętna, z czarnymi drewnianymi gałkami zamiast głowy (O, 29). Zwróćmy uwagę na zabieg animizacji zastosowany przez Schulza, narrator mówi wszakże wniesiona, wchodzi do pokoju. W tym stwierdzeniu objawia się sens przyszłego przedsięwzięcia, do którego zapali się Jakub, czyli stwarzanie nowego z martwej materii. Jak to może być, że krawiecka kukła jest jednocześnie nie wnoszona, a więc komuś zawdzięcza fakt, że się przemieszcza, a tak właśnie wchodzi, czyli zostaje jej nadana to samo oraz samodzielne bytowanie?

Również sposób, w jaki szwaczki traktują kukłę, ma w sobie coś z uwielbienia, na które zasługuje główna pani sytuacji. Ustawiona w kącie między drzwiami a piecem, nadzorowana w milczeniu pracowniczą (O, 29). Schulz nadaje kukle cechy ludzkie, manekin jest bowiem spełnieniem krytycyzmu i nieścisłości, zachowuje się jak idol, którego nic zadowoli nie mogło, ma coś z rozkapryszonej królowej. Dziewczyna klęka przed nią, przymierzając fragmenty sukni tak, jakby oddawała jej pokłon.¹⁸⁶

Na owym scenierii wieczoru Jakub trafia przypadkiem, pozwalając sobie na podobne wdróżyć tylko pod nieobecność Adeli. Widząc starania szwaczek, ich wawy ruchy i pospieszne prace, ojciec idzie krok dalej. Postrzega szwaczki jako manekiny:

Ten moloch by nieubiegany, jak tylko kobiece molochy by potrafi, i odsyła je wci na nowo do pracy, a one, wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami nadtę kup jedwabiu i sukna, wcinały się szczękajcymi nożycami w jej kolorowe maszynki, furkotały maszynami, deptając pedałakierkami, taniłonek, a dookoła nich rosła kupa odpadków, różnokolorowych strzępów i szmatek, jak wyplute śmieci i plewy dookoła

¹⁸⁶ W opowiadaniu manekin zostaje nazwany *idolem*. Jest to wskazówka, iż nie mamy do czynienia ze zwykłą lalką, a figurą kultową, przedstawiającą bóstwo albo ubóstwionego przodka (zob: H. Jurkowski, *Lalki w rytuale*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp i redakcja L. Kolenkiewicz, Warszawa 2005, s. 629).

dwóch wybrednych i marnotrawnych papug. Krzywe szczęki nośce otwierają się ze skrzypleniem, jak dzioby tych kolorowych ptaków. (O, 29)

Porównanie pracy szwaczek do zachowania papug można zinterpretować w kontekście opowiadania *Ptaki*, poprzedzającego trylogię o manekinach. Pojawienie się w *Manekinach* papugi zostało wymuszone kolorową scenografią, jaką towarzyszyły szwaczkom podczas pracy - na podłodze leży mnóstwo szmatek, które tworzą barwną przestrzeń. Papuga to kosztowny ptak, który potrafi posłuchać ludzkich mów, nie rozumie jednak tego, co mówi i dlatego symbolizuje towarzyszącą przemijającą modę ludzką próżność.¹⁸⁷

Nazwanie szwaczek papugami wskazuje na ich cechy zewnętrzne, na fizjonomię, za którą nie kryje się żadna myśl, co więcej wcale nie czarującą fizycznie sprawi, że Jakub potraktuje dziewczynę jako słuchaczki godne jego prelekcji.

Motywy papugi pojawią się jeszcze raz w pierwszym opowiadaniu o manekinach, gdy Jakub dostrzeże szwaczki w trakcie pracy i powie półgębkiem: - *Genus avium... je-li si nie myl. Scansores albo pistacci...* w najwyższym stopniu godne uwagi (O, 31), co można przetłumaczyć jako *środków ptaków i dalej - szrodaków i papug*.¹⁸⁸ Andreas Schönle pisze, że utożsamienie szwaczek z papugami bierze się z fascynacji ojca tandety, rozumianą jako niezgodność między materią a formą¹⁸⁹, i zastanawia się, dlaczego mając do wyboru prawdziwego manekina, stojącego w kuchni jadalni, Jakub obrał szwaczki jako, mówił metaforycznie, przydatny mu tandetom?¹⁹⁰ Wyjaśnijcie sobie też, Schönle dochodzi do wniosku, że

¹⁸⁷ J. Tresidder, *Słownik symboli*. Przekł. B. Stokosa, Warszawa 2001, s. 156-157.

¹⁸⁸ Tłumaczenia za: J. Jarzbski, *Wstęp* do: B. Schulz, *op. cit.*, s. 31.

¹⁸⁹ A. Schönle, *Sklepy cynamonowe Brunona Schulza: apologia tandety*, przekł. J. Szpyra, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, red. M. Kitowska-ysiak, Lublin 1992, s. 65.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 69.

szwaczki są bardziej manekinowate od samego manekina. Na poparcie tej myśli wystarczy przytoczyć kilka fragmentów:

(...) one, wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami (...) furkotą maszyn, deptając pedałakierkami taniośkami (...); (O, 29)

(...) polniewając emali oczu, lakiem skrzypiących pantofelków, sprzączkami podwizek; (O, 31)

Dziewczyny siedziały nieruchomo z szklanymi oczyma. Twarze ich były wycięgnięte i zgnięte zaszchaniem, policzki podmalowane wypiekami, trudno było w tej chwili ocenić, czy należą do pierwszej, czy do drugiej generacji stworzenia. (O, 36)

Ojciec kojarzy automatyczne ruchy szwaczek z pracą maszyn. W ten sposób uzmysławia sobie, że manekin narzuci dziewczętom swoje to samo. To one - sztuczne i mechaniczne - zastępują kukły, podczas gdy ona wygląda jak idol dziewczęctwa, który dostępuje w momencie ubierania ów idealizacji. Opozycja między sztuczną a naturalną zostaje odwrócona: to manekin jest panią sytuacji, a szwaczki lalkami, które manekin uprzedmiotowia. Dodatkowo sytuację uprzedmiotowienia wzmacnia fakt, iż dotychczas Jakub dostrzegał w Poldzie i Paulinie tylko fizycznie. Miała być za niego lica uwiąziona materią, która przybrała formę kształtu.

Z dostrzeżeniem faktu, że szwaczki są manekinami przynosi do Jakuba dwie informacje. Pierwsza - każe mu zastanowić się nad sensem i rolą materii, druga sprawia, że ojciec musi potwierdzić w końcu to samo, co jest zagrożeniem w towarzystwie wszechwładnego, dominującego manekina.

Jeśli chodzi o pierwszą myśló Jakuba wiadoma jest, że tandeta ma silne konotacje z kobiecością, a ta bywa utożsamiana z materią ze względu na wycięgniętość erotyczne i piękno. Wydarzenia w jadalni podszyte erotyzmem, ojciec wszak pojawia się w chwili, gdy pochylone nad swoją pracą szwaczki marzą o śpierzocie, który zjawia się nagle i je uwiódł. Wówczas

one śwpa[deby] (dopisekó J. S.) w sw rol od dawna przygotowan , z dawna tecz c si na usta, peń sódkiej i strasznej goryczy, ponosz c dziko, jak stronnice romansu poćkane noc wraz ze łami ronionymi na wypieki licö (O, 30).

Pojawienie si Jakuba zostaje poprzedzone niespokojnym oczekiwaniem dziewcz t, które jakby przewiduj c, e stanie si co dziwnego, šodsćniać pön ce dekolty, peñe nienawi ci do siebie i rywalizacji, gotowe stan do walki o tego pierrota, którego by ciemny powiew nocy przywiaćpod oknoö (O, 30).

W trakcie nocnych rozmów Jakub zaczyna uwodzi dziewcz ta. Szczególnym zainteresowaniem šzupalonego badaczaö cieszy si Paulina, które pozwala zdj sobie nawet po czoszk . Nic wi c dziwnego, e w tak sprzyjaj cej atmosferze Jakub zaczyna gćsi swe heretyckie teorie. Uzasadnione wydaje si tu równie pytanie Jerzego Jarz bskiego: šCzy nie jest przypadkiem, e twórczo jako opowiadanie historii zaczyna si u ludzi w chwili, gdy budzi si w nich erotyczna fascynacjaö?¹⁹¹ Odpowiedzie mo na twierdz co. Uwiedzenie szwaczek sćwem jest gćwnym celem Jakuba.

Aby odpowiedzie na pytanie, dlaczego bohater znalazćaudytorium wć nie w ród dwu krawcowych, z pomoc przychodzi krytyka feministyczna. Feminizm wyprowadzić analizy mitu o prz dkach Mojrach, mitu o Arachne i historii Penelopy nowe znaczenie kobiety-prz dki i kobiety-tkaczki. Zdaniem badaczy, czynno tkania opisywana w mitach zostaje uznana za kobiec mow , j zyk i histori .¹⁹² Tkanina wytworzona przez prz dk jest tekstem. W ten sposób - wzorem Barthesowskiej šhyfologiiö ó

¹⁹¹ J. Jarz bski, *Szulz i dramat tworzenia*, w: *W ućmkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110. rocznic urodzin i 60. rocznic mierci*, red. M. Kitowska-ysiak i W. Panas. Lublin 2003, s. 12.

¹⁹² K. Szczuka, *op. cit.*, s. 31.

krytyka feministyczna tworzy pojęcie szaraczności jako nauki o kobiecie-twórczyni.

Schulzowskie szwaczki są do nietypowymi realizatorkami mitu o kobiecie autorce. Przede wszystkim nie przędą i nie tkają, a szyją, skrawki porzucanych tkanin splatają w gotowca¹⁹³. Mechaniczność ich czynności oznacza, iż są pewne swoich umiejętności, a co za tym idzie, kolejny raz zagrają Jakubowi, tym razem jako autorowi. W opowiadaniu *Manekiny* twórczo kobieca zostaje przeciwstawiona dziełom czynnym. Okazała się również, że pomysły produkcji manekinów, z którego dumny był Jakub, wcale nie jest nowy, szwaczki od dawna oddają się przyjemności tworzenia (strojenia manekina). Jakub jednak, zauważając ciszę zwyczajną kobiecie, materii i manekina, będzie proklamował swój msk ide tworzenia, nie dostrzegając, że jest ona wtórna wobec tego, co od lat czyni kobiety.

Wszczęta Adela

O wyśzłości pierwiastka eskiego nad mskim w twórczości Brunona Schulza pisano już wielokrotnie.¹⁹⁴ Kolejnym dowodem na trafność tezy jest fakt, że pierwszy wykład Jakuba, będący początkiem historii o manekinach, kończy się wraz z pojawieniem Adeli, która przyczynkiem w nos powstrzymuje

¹⁹³ W żydowskim świecie krawiectwo do pewnego momentu było tylko zajęciem dla młodych ze względu na to, iż nie można w tym zawodzie uniknąć fizycznego kontaktu z osobą, która przychodzi, by przymierzyć ubranie. Religia narzucała bowiem żydom purytanские reguły dotyczące przebywania z innymi ludźmi. Zob.: B. Umińska, *Postacie z cieniem. Portrety żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001, s. 71.

¹⁹⁴ Por. m. in. S. Chwin, *Bruno Schulz ó Golem, Demiurg i Materia*, w: *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989, s. 111-134; A. Sulikowski, *Bruno Schulz i kobiety*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1992, op. cit.*; C. Leszczyński, *Kobieta jako "inny"*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993; J. Ficowski, *Idol i wędzyczyni*, *Gazeta Wyborcza* 1999 nr 207; T. Siemiński, *Erotyzm w prozie Brunona Schulza* *Fraza* 2002 nr 4; K. Jankowska, *Kobiety i młody, czyli o dwoistej linii dziedziczenia warto ci w świecie Brunona Schulza*, w: *Literatura w kręgu warto ci*, red. L. Wiñewska, Bydgoszcz 2003; P. Dybel, *Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny wiat prozy Brunona Schulza* *Teksty Drugie* 2005 nr 3.

zaloty starca. Zawstydzony ojciec zapewne zaniechałby prelekcji, gdyby nie szwaczki, które srozwiły zarodek przyszłego konfliktu w ogólnej wesołości (O, 32, dopisek mój - J. S.). Naley nadmienić, iż Adela zjawia się na zakończenie każdego wykładu. Jej pojawianie się oznacza dla Jakuba kolejne upokorzenia związane z niespodziewanym zakończeniem wykładu, który przerywa bohaterka codziennie.

W kolejnym opowiadaniu, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, Adela uczestniczy w wykładzie, który Jakub rozpoczyna refleksją o demiurgu. Jest to kontynuacja apologii materii, jaką podjął ojciec w poprzednim fragmencie, w słowach skierowanych do szwaczek:

Jakie piękno uroku i jak szlachliwa jest forma bytu, którą panie obrały. Jakie piękno i prosta jest teza, którą dano wam swym życiem ujawnić. Lecz za to, z jakim mistrzostwem, z jaką finezją wywiązują się panie z tego zadania. Gdybym, odrzucając ciekawość przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, powiedziałbym: - mniej treści, więcej formy; Ach, jakby ułamył wiatu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, i świat byłby doskonalszy! ów powiedział mój ojciec. (O, 31)

Myśl ta jest kontynuowana w *Traktacie*. Zdaniem Jakuba, demiurg przywołany na występie nie posiada monopolu na tworzenie, które odtąd może stać się działalnością człowieka. Tym, co skłania ludzkiego ducha do twórczej aktywności jest właśnie materia jako nieskończona różnorodność:

Pozbawiona własnej inicjatywy, lubie nie podatna, po kobiecemu plastyczna, ulega wobec wszystkich impulsów - stanowi ona teren wyjścia spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domen wszelkich nudy i w tępionych manipulacji demiurgicznych. (O, 33)

Cytowany fragment daje pewno, że Jakub ma wiadomość, iż jego techniki powoływania z materii istot żywych zaliczone zostaną do metod

šillegalnych i wyst pnychö. Mimo to proklamuje dziaćlno artystyczn , której gćwnymi hasćmi s : tandeta, nietrwać , špaćbiasta niezgrabno ö. Niezaprzeczalnie mamy do czynienia z manifestem, na co wskazuje Józef w komentarzu do sćw ojca: šNie wiem, w czym imieniu proklamowaćmój ojciec te postulaty, jaka zbiorowo , jaka korporacja, sekta czy zakon nadawać sw solidarno ci patos jego sćwomö (O, 35).

Mo na wysnu hipotez , e Jakub mówi c šmyö ma na my li zgromadzone w jadalni szwaczki, Adel oraz swego syna. Józef jednak dodaje, e šco do nas, to byli my dalecy od wszelkich zakusów demiurgicznychö(O, 35). Najbardziej prawdopodobne jest, e Jakub obejmuje swym manifestem wszystkich ludzi, nie wyćczaj c tak e zgromadzonych w jadalni, mo e równie mie na my li tylko jedn osob z tego cisćgo grona, mianowicie Adel .

Mówi c o dziaćlno ci artystycznej, Jakub realizuje wersj mitu o Pigmalionie, ilustruj cym šstwarzanie m skieö, ćcz ce w sobie pćdzenie i rodzenie, ale wyćczaj ce z udziać e ski pierwiastek. W Owidiuszowej wersji mitu metaforyka pćdzenia i rodzenia zostać zast piona przez produkcj artystyczn , rze bienie statuy z ko ci sćniowej. Nacisk poćony jest zatem ewidentnie na m sko aktu tworzenia, bez współćdziać kobiety.

Tez t podtrzymuje Renate Lachmann twierdz c, e e ska zasada w opowiadaniach Schulza jawi si jako zagro enie. Wystarczy przypomnie chichocz ce szwaczki, niwecz ce swoim zachowaniem wszelkie starania Jakuba czy te Adel , kusicielk , która skinieniem palca potrafi przerwa pećn wzniosćch idei wykćd. Moim zdaniem, w stwarzaniu manekina chodzi o problem wćdzy, której Jakub pragnie, cho jednocze nie jest wiadom, i jakiegolwiek próby jej uzyskania oka si niemo liwe bez zgody i przyzwolenia kobiet. Mi dzy Jakubem i Adel istnieje ró nica potwierdzaj ca fakt, i oboje reprezentuj odmienne wiaty. Je li wi c uzna stwarzanie manekinów, do których wezwie za chwil ojciec, za dziaćlno

artystyczn , to ma ona w *Traktacie o manekinach* dwoje twórców: Jakuba i Adela.¹⁹⁵ Wszak ona decyduje, kiedy Jakub winien zakończy wykład. Robert Looby zauważa podział traktatu na trzy części, która jest równie jej dziełem.¹⁹⁶ Dodatkowo w opowiadaniu *Traktat o manekinach* pojawia się słowo klucz, zaklęcie, działające jak sygnał, który każe Adeli przerwać Jakubowi opowieść. Tym słowem jest *manekin*. Naciekliwie wydaje się zatem uznanie pojęcia *manekin* za magiczne hasło służące ożywieniu martwej dotychczas materii. Skojarzenia z ożywieniem golema są tutaj uzasadnione.

Zaskakujące jest, jak zmienia się zachowanie słuchaczy wykładu, gdy z ust Jakuba pada to słowo. Do tej pory Adela posłusznie siedzi sztywno, z wielkimi trzepoczącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Poldem i Pauliną po obu bokach (O, 37). Wcześniej pojawiła się również informacja, że dziewczyny siedzą nieruchomo z szklanymi oczyma. Twarze ich były wycignięte i zgęszczone zasłuchaniem (O, 36).

Cytaty te ilustrują ciekawe zjawisko. Otóż, dopóki mówi Jakub, dziewczęta obecne na jego wykładach zachowują się jak manekiny, kiedy pada magiczne słowo, Adela spogląda na zegarek, porozumiewa się z Poldem i zaczyna hipnotyzować starca ruchem stopy obleczonej w czarną jedwabną pończochę. Działania te są całkowitym przeciwstawieństwem bierności dziewcząt podczas exposé. Zatem dopóki trwa wykład, szwaczki razem z Adelą zachowują się jak lalki, gdy zaś rozbrzmiewa wspomniane słowo, dziewczęta ożywają i zaczynają drażnić Jakuba. Z ojcem jest odwrotnie.

¹⁹⁵ Por. fragment Stefana Chwina *Konflikt warto ci: kobieta, alchemik i mier*, w którym autor odrzuca też o mizoginistycznym obrazie kobiety w opowiadaniach Schulza, zwracając uwagę na to, że Adela i ojciec symbolizują antynomie tworzenia: „Postać Jakuba symbolizuje bowiem nie tylko wyzwolony gest demiurgiczny, symbolizuje także tendencję destrukcyjną, a więc dążenie do metamorfoz, które kończy się samounicestwieniem, marzenie o zmianie to samo ci, której ostateczną postacią jest mier. Symbolizuje tym samym zagrożenie nieodwracalnie związane z twórczością jako anarchicznym wolno ci, która jest oddaniem się demonicznej stronie bytu: mier poprzez przemian, której jest u Schulza tak wiele, staje się metaforą odczuwoczenia, obrazem, który ujawnia tajemnicę twórczości jako dehumanizacji. (í) Po drugiej stronie jest widać nie Adela ó mityczna Pomona, bogini natury, która symbolizuje łączenie pierwiastków naturalnych tak, aby pozostawały w zgodzie z życiem (S. Chwin, *Bruno Schulz, Golem, Demiurg i Materiał op. cit.*, s. 131).

¹⁹⁶ R. Looby, *Traktat o manekinach i rosyjski formalizm*, *šKresyö* 1998 nr 3, s. 92.

Dopóki mówi, zaprzecza własnej przedmiotowo ci i przedmiotowo ci materii,¹⁹⁷ gdy ko czy wykład, dziewczyny sprowadzają go do roli manekina:

On ó herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia ó zó yósi nagle w sobie, zapadó zwin ó A mo e wymieniono go na innego. Ten inny siedziaó sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczoneymi oczami. Panna Polda podeszó i pochylió si nad nim. Klepi ó go lekko po plecach, mówió tonem ógodnej zach ty: - Jakub b dzie rozs dny, Jakub posócha, Jakub nie b dzie uparty. No prosz ...(í) Mój ojciec podniósó si powoli za spuszczoneymi oczyma, post pió krok naprzód jak automat i osun ósi na kolana. (O, 37, podkre lenie moje ó J. S.)

Sytuacj ó mo na wyja ni , posóguj ó si toposem golema.¹⁹⁸ O ywienie nowego bytu polegaó na wó eniu mu w usta karteczki z tajemniczym tetragramem **YHWH** (cztery litery w j zyku hebrajskim oznaczaj ími Boga Izraela *szem ha-meforasz*)¹⁹⁹, natomiast, aby nowe stworzenie pozbawi ócia, wystarczyó mu ow kartk z ust wyj ó.²⁰⁰ Zabra sówo, uciszy , pozbawi ósu. Czy nie tak czyni Adela wraz ze szwaczkami? W galerii Schulzowskich manekinów pojawia si jeszcze jeden, sam herezjarcha Jakub.

Spo ód wszystkich obecnych podczas seansów w jadalni, Jakub ma najwi ksz wiadomo ístnienia manekinów, co wi cej, pragnie rozwin masow produkcj tych bytów. Warto na nazwan przez nas heretyck teori spojrze inaczej i zastanowi si , czy koncepcja Jakuba mo e zosta

¹⁹⁷ T. Rachwaó *Remityzacja ówa. Rzecz o manekinach w prozie Brunona Schulza*, w: *Znak i semioza*, red. W. Kalaga i T. Sówek, Katowice 1985, s. 121.

¹⁹⁸ Zob. M. Krawczyk, *Golem ó mit stwórczy kabalistów*, Źeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiello skiego. *Studia Religiologiaö* 2005 z. 38, s. 171-172.

¹⁹⁹ W. Panas, *e ski Mesjasz, czyli o Źwio nieó Brunona Schulza*, w: *W óómkach zwierradó...op. cit.*, s. 43.

²⁰⁰ O ywienia golema mo na byó dokona ó tak e przez napisanie na czole hebrajskie sówo *prawda (emet)*, by za kukó zniszczy ó wystarczyó usun ó pierwsz liter , wówczas powstawaó sówo *met*, czyli *mier* . Por. R. Looby, *Mit golema, w twórczo ci Brunona Schulza*. ŹPami tnik Literackiö 2007 nr 2, s. 96. W opowiadaniu *Wiosna* Józef stosuje kabalistyczne dziaónie maj ce na celu o ywienie figur woskowych z przyjezdnego *panopticum*, by z ich pomoc broni ó praw Bianki do tronu. Bohater szepce kukle arcyksi cia Maksymiliana imi Bianki oraz imi znienawidzonego brata ó Franciszka Józefa. (Por. W. Panas, *e ski mesjasz í op. cit.*)

zrealizowana lub czy może jest już w trakcie realizacji, a Jakub pragnie jedynie wziąć na siebie całą odpowiedzialność za powstanie do życia sztucznych istot. Rodzi to jeszcze jedną kwestię: skoro prawie wszyscy z otoczenia Jakuba są manekinami, być może proces asymilacji już się zaczął. Przeleżdziwszy galerię postaci pojawiających się na kartach *Sklepów cynamonowych* można przyznać, że manekiny świetnie sobie radzą w ludzkim świecie, dawno już go opanowały.²⁰¹

Galeria manekinowatych postaci

Pierwszą bohaterką, która pojawia się w opowiadaniach Brunona Schulza jest Tęja, wariatka, spotkana przez Józefa podczas letniego spaceru.²⁰² Dziewczyna jest córką starej Maryki zajmującej się szorowaniem podłóg. To zapewne matka urzędującej jej rumowisko wśród zapomnianych małych ogródków na peryferiach miasta. Tęja uosabia człowieka w stanie metamorfozy, zostaje bowiem ukazana przez narratora w chwili, gdy przeobraża się z wariatki wyrzuconej poza obręb ludzkiego, kulturowego świata w panią na wędziach, śpogąskiego boćka. W świecie ludzkim Tęja stanowi obiekt drwin, to komiczna istota przypominająca bezwładną lalkę wyrzuconą na mietnik, skąd wiat natury ją przechwyci i uczyni swoim bogiem.

Tęja wygląda jak kukła, ma wielkie nogi, a na niej wiechełek, jej twarz zdolna jest tylko do kilku grymasów: miechu, płaczu i zdziwienia.

²⁰¹ Nie inaczej uważa Robert Looby, który bohaterów opowiada Schulza nie nazywa manekinami, a golemami. Nie mają autonomii, są uszkodzone i poddane kaprysom autora. Do grona postaci-golemów zaliczył autora Doda, Edzia, Tęję, mieszkaćców ulicy Krokodyli, armię Józefa z *Wiosny*. Zob. R. Looby, *Mit golemami* op. cit., 102.

²⁰² Tęja jest bohaterką opowiadania *Sierpiec*, które rozpoczyna cykl *Sklepy cynamonowe*. Nieprzypadkowo w *Sierpiecu* otwiera się tom. Zdaniem Władysława Panasaka jest w nim obecna główna przyczyna kosmogonicznego procesu, w wyniku którego wyznacza się świat przedstawiony opowiadania. Chodzi mianowicie o nieobecność Jakuba, który co roku w lipcu śwyje dąb do wód. A zatem, mówi dalej Panas, wycofanie się głównego bohatera przygotowuje grunt dla świątowej kosmogonii. Por. W. Panas, *Ksiąga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 81-82.

Ma szparki zamiast oczu, miś wargi, ów z by. Przypomina stert brudnych szmat i gałganów, w które jest ubrana. Wokół niej krząta się muchy i szczury, na tle których wygląda jak ich królowa. Przedstawienie rozgrywa się w ród rozbuchanej natury. Trawy tworzą parkan, który ma odgrodzić naturę z jej królów od reszty świata:

A ku parkanowi kołuch traw podniosła wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obróciła weń na drugą stronę i jego grube chłopskie bary oddychają ciszą ziemi. Na tych barach ogrodu niechlujnie, babska bujno sierpnia wyolbrzymiała w głąbie zapadliska ogromnych puchów, rozpanoszyła się płatami wchatych blach listnych, wybujała mi ozorami miśsiestej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby puchów wybałuszyły się, jak babska szeroko rozsiadła, na wópo arte przez wosne oszalała spódnice. Tam sprzedawała ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, mierz cmasem, grub kasz babek, dzik okowit mi ty i wszelki najgorszy tandet sierpniowy. (O, 7)

Nagromadzone upersonifikowane twory przyrody przypominają wiejski jarmark, na którym zebrana masa da tandetnej rozrywki. Wtedy pojawia się Taja. Jej obecność, dotąd niezauważalna, staje się faktem, gdy wewnątrz szpogaskiej orgii natury obserwujemy dostrzeżenie starego koła. Znajduje się ono pomiędzy różnymi odpadkami, na mietnisku. Widowisko zostało niejako sprowokowane przez naturę, to jej wysłannicy ówroże muchy i szczury - sprawiły, że Taja przed nimi wystąpiła, wydając z siebie dziki wrzask. Przyroda odpowiada na jej wezwanie:

Bodiaki, spalone sędem, krzyż, puchy puchni i pyszni się bezwstydnym miśsem, chwasty lini się bęszczym jadem, a kretyńka, ochrypła od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza miśsiestym cieniem z w ciekłym zapalczymoci w pie bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczymoci tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym n dzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej pędności. (O, 8)

Opis kieruje nas ju w inn stron , ka c dostrzec w Tci nierz dnic , która wystawia na sprzeda swoje cia. Ch tnym do igraszek z dziewczyn okazuje si šwydelegowanyö przez tcm gapiów pie dzikiego bzu, który przyjmuje jej umizgi. Cytowany fragment zawiera opis aktu kopulacji, w którym narz dem rozkoszy seksualnej okazuje si gcs (*ochrypca od krzyku, skrzypi cicho, n dzarskim chórem* ó podkre l. moje ó J.S.)

Autor kieruje nasz uwag na problematyk gcsu jako instrumentu, który scy uwiedzeniu, jednocze nie zwracaj c uwag na kwesti referencyjno ci sowa. Widoczny w powy szym fragmencie zabieg aliteracji scy dodatkowo ukazaniu wzajemnej relacji mi dzy sówami (i ich cz stkami), za wiadczej, e na laduj one nie sam rzeczywisto , lecz jej esencj , šktórej nie wida okiem powierzchownym, nie mo na zrozumie intelektem, nie mo na wyrazi sówem pospolitymö.²⁰³ Schulz pokada w teorii j zyka szczególn nadziej , która pozwala mu wierzy , e sens wiata jest poznawalny i mo liwy do odkrycia. Uwa a e j zyk nie jest wtórny wobec rzeczywisto ci, któr opisuje, bowiem tylko dzi ki niemu wiat mo e zaistnie , a to jest konieczne, by odkrywana rzeczywisto nabra sensu.²⁰⁴ ŠKa dy fragment rzeczywisto ci yje dzi ki temu, e ma udzia w jakim s e n s i e uniwersalnymö, powiada autor *Genialnej epoki* i próbuje opisywa rzeczywisto , na laduj c j przez znaki, których d wi kowa forma wi e si z poj ciami i to natura stanowi ród opowie ci z onej z wyrazów obja niaj cych sens wiata.

Sownictwo opisuj ce zachowania Tci, bogate w ekspresywne formy (*krzycz , bezwstydnym mi sem, ochrypca od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza, z w ciek zapalczywo ci , pod natarczywo ci tej rozpustnej chuci, n dzarskim, wynaturzonej, poga skiej pcdno ci*) scy zatem nadrz dnemu celowi, jakim jest ukazanie natury, która dominuje nad Tcj i obserwuj cym

²⁰³ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Le mian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 238.

²⁰⁴ *Ibidem*, s. 218.

całkowicie zajmie narratorem. Liczne animizacje oraz sugestywno przedstawianego zjawiska koncentrują uwagę czytelnika na żywiołowości materii skojarzonej z prędkością wiatru, do którego wdarł się intruz. Nie jest nim bynajmniej Tłusta, ona akceptuje natarczywość natury, obcym w tym świecie jest Józef. To on, patrząc na spektakl szwyturzonej prędkości, zdaje się nie kontrolować swoich uczuć i emocji.

Józef jest wiadkiem tajemniczego spektaklu, w którym rozbuchany erotyzm Tłusty odgrywa pierwszoplanową rolę. Można powiedzieć, że bohater odkrywa podczas tego aktu niespożyte moce materii, skłaniając człowieka do takich działań. Energia rozrostu jest kluczem do odkrycia tajemnicy wszechwładztwa i demonicznego wpływu materii na ludzkie działania. Opis wariacji budzi skojarzenia z karnawalem w znaczeniu nadanym przez Michaiła Bachtina, który nazywał tak ludowe widowisko polegające na detronizacji i demaskacji sztywnej hierarchii społecznej. W czasie karnawału panujący żywiołowo-cieleśno-materialny przeciwstawiony został klasycznemu wyobrażeniu ludzkiego ciała jako dokonanego i gotowego:

Nosicielem żywiołu cielesno-materialnego nie jest wyodrębniony biologicznie osobnik ani też egoistyczna indywidualność mieszczańska, ale lud, lud na domiar bujnie rosnący i wiecznie odnawiający się w swoim rozwoju. Dlatego wszelka cielesność staje się tak gigantyczna, wybujała, nieograniczona. Wyolbrzymienie to ma charakter dodatni, aprobujący. Momentem podstawowym jest dla tych wszystkich motywów cielesno-materialnej egzystencji ówczyność, wegetacja, buchający ponad brzegi nadmiar.²⁰⁵

W tym znaczeniu obraz Tłusty koresponduje z opisem ciotki Agaty, która również gości na kartach opowiadania *Sierpień*. „Wielka i bujna, o mi się okręgiem i białością ciekawym rudym rdz piegowo (O, 10) i dalej - „Był co

²⁰⁵ M. Bachtin, *O grotesce*, przekł. L. Flaszen, *Źródła* 1967 nr 7-8, s. 31-32.

tragicznego w tej pędno ci niechlujnej i nieumiarkowanej, być n dza kreatury, walcz cej na granicy nico ci i mierci, byćjaki heroizm kobieco ci tryumfuj cej urodzajno ci nawet nad kalectwem naturyö (O, 11).

W twórczo ci Brunona Schuza gówn rol odgrywa nieograniczona materia, której metamorfozy realizuj marzenia autora o poszerzaniu rzeczywisto ci.²⁰⁶ Materia, przybrawszy form ciotki Agaty, p cznieje, rozwija si , pędzi, budz c l k i sprawiaj c, e zaprezentowany jako jej przeciwnik wuj Marek kurczy si jeszcze bardziej:

(...) mać, zgarbiony, o twarzy wyjaćwionej z pći, siedziaćw swym szarym bankructwie, pogodzony z losem, w cieniu bezgranicznej pogardy, w którym zdawaćsi wypoczywa . W jego szarych oczach tlićsi daleki ar ogrodu, rozpi ty w oknie. Czasem próbować sćbym ruchem robi jakie zastrze enia, stawia opór, ale fala samowystarczalne kobieco ci odrzucić na bok ten gest bez znaczenia, przechodzić triumfalnie mimo niego, zalewać szerokim swym strumieniem sćbe podrygi m sko ci. (O, 11)

Wuj Marek przedstawiony jest podobnie jak skarćwaciali m czy ni w grafikach Schulza.²⁰⁷ Podporz dkowany caćowicie ywioćwi kobieco ci, nie mo e stanowi o swym losie, ma równie ograniczone mo liwo ci percepcji wiata, nie z powodu psychicznej b d fizycznej ućmno ci jak inni bohaterowie opowiada np. Dodo, wuj Hieronim czy Edzio, lecz dlatego, e w jego relacji do samorodnej sić Agaty tkwi rodzaj masochistycznego kultu kobieco ci (šW jego szarych oczach tlićsi daleki ar ogrodu rozpi ty w oknieö).²⁰⁸ W starciu m sko ci z zasad e sk stawk jest monopol na pćiowo i rozkosz, dotarcie do granic tej hegemonii i sprawowania jej za

²⁰⁶ S. Chwin, *Bruno Schulz ó Golem, Demiurg i Materiał op. cit.*, s. 117.

²⁰⁷ D. K. Sikorski, *Symboliczny wiat Brunona Schulza*, Sćpsk 2004, s. 106.

²⁰⁸ Por. P. Dybel, *op. cit.*, s. 205.

cen mierci²⁰⁹, dlatego m Agaty wybiera bezgraniczn pogard po€czon z fascynacj dla nieobliczalnego ywio€, który reprezentuje jego ona.

Postaw t mo na okre li s€wami Jeana Baudrillarda, który w rozprawie *O uwodzeniu* zanotowa€

Mo na zaryzykowa stwierdzenie, e kobieco to p€ jedyna, a m sko istnieje tylko o tyle, o ile nadludzkim wysi€ciem si jej wrywa: chwila nieuwagi i ponowny upadek w kobieco . Mo na by wi c mówi o kategorycznym uprzywilejowaniu kobieco ci i definitywnej u€mno ci m sko ci (...).²¹⁰

Zarówno T€ja, jak i ciotka Agata znajduj si we w€dzy ywio€, dlatego manekin jako jedna z form, w któr przyobleka si materia, skojarzony zostaje ze sztuczno ci , imitacj i jako taki stanowi zagro enie dla m skiego (tu: ludzkiego) wiata. Na kartach opowiada to kobiety s bardziej Źmanekinowateö ni m czy ni np. ŹWesz€ / ucja, rednia, z g€w nazbyt rozkwit€ i dojrze€ na dzieci cym i pulchnym ciele o mi sie bia€m i delikatnym. Poda€ mi r czk lalkowat , jakby dopiero p czkuj c , i zakwita od razu ca€ twarz , jak piwoniaö (O, 11).

ŹMi sno ö / ucji, podobnie jak ciotki Agaty jest tryumfem ich cielesno ci, autentycznym i bezpo rednim znakiem ich obecno ci w wiecie.²¹¹ Jednocze nie to jedno z oszustw materii, która udaje ycie. Iluzja, jak tworzy manekin, ma nas przekona , i obcujemy z realnym bytem, nie za jego kopi . Sytuacja okazuje si podwójnie skomplikowana - Źmi sno ö kobiet to jawne przeciwstawienie si wyobra eniom, w których materia traktowana jest jako realna i bezlitosna kompromitacja wiata poj , idei i sublimacji. Z drugiej strony ó kreacja kobiecych bytów ma charakter wtórny wobec rzeczywisto ci, s one jedynie imaginacj s€ c oszukaniu

²⁰⁹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przek€J. Marga ski, Warszawa 2005, s. 24.

²¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

²¹¹ Por. J. Brach-Czaina, *Metafizyka mi sa*, w: eadem, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 161-183.

człowieka, by zastąpił go kopia najbardziej realna i do niego podobna. Podkreślenie śmieśnej natury kobiet stanowi również sygnał groteski, która służy wyolbrzymieniu i umieszczeniu fizjologicznego, a nawet konsumpcyjnego ciała bohaterki w niezwykłych zestawieniach.²¹² We fragmencie opisującym /ucj przymiotniki określające bohaterkę w wiadomości, że jest w niej więcej żywego niż martwego (śrokwit i dojrzalność, śpiączka i zakwit).

Przemiana człowieka w manekina obejmuje w utworze również postaci mężczyzn. Emil, brat /ucji, dzięki któremu Józef poznaje zakazany świat erotyki utrwalony na fotografiach, upodabnia się do manekina:

Jego twarz zwiędła i zmieniła, zdawało się, że z dnia na dzień zapomina o sobie, stawała się białą pustką z bladymi siekawkami, w których, jak linie na zatartej mapie, planowały się gasnące wspomnienia tego burzliwego i zmarnowanego życia. (í) Siedział nisko na małej kozetce, z kolanami krzyżującymi się niemal na wysokość głowy, jak kula bilardowa. Zdawało się, że to ubranie samo leży, fałszywe, zmierzone, przerzucone przez fotel. Twarz jego była jak tchnienie twarzy - smuga, którą nieznanymi przechodźcami zostawiono w powietrzu. Trzymał w białych, emaliowanych brązowych portfelu, w którym co

Barbara Sienkiewicz tłumaczy fakt przeistoczenia się Emila w kukiel jego podróży i tym, że jako śmieszny mistrz sztuk karcianych należy do świata kultury, który jest synonimem sztuczności, pozorów i gry.²¹³

Rozpad śmiałości

²¹² Por. K. Mojsak, *Ciała groteskowe* op. cit., s. 171.

²¹³ B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel.*, w: *W ułamkach zwierciadła...* op. cit., s. 399.

Na początku rozważa o Schulzowskiej trylogii załam, i z odkrycia faktu, że szwaczki s manekinami, Jakub wysnuł dwie informacje. Jakkolwiek pierwsza z nich dotyczyła wszechwładnej materii, to druga wiadomo zapoczątkowała rozmyślania bohatera opowiada o kryzysie ludzkiej podmiotowości.

Jeśli potraktować kategorię podmiotowości jako funkcję człowieczeństwa, to w opowiadaniach Schulza ulega ona całkowitemu zakwestionowaniu. Człowiek nie jest istotą gotową, ukształtowaną raz na zawsze, o zdefiniowanej tożsamości, lecz tworem dynamicznym, poddanym działaniu sił na które nie ma wpływu, skazanym na wieczne przesuwanie własnej pozycji.²¹⁴ Bohaterowie Schulza, mimo że istnieją w jakiej przestrzeni (dom, sklep, miasteczko), równocześnie nie skazani są na stałe określenie swojej pozycji wedle tych miejsc. I tak ojciec detronizowany z pełnienia funkcji głowy domu wymyśla nowe zabiegi, by utrzymać swoją pozycję. Powodem takiego stanu rzeczy jest kryzys rzeczywistości, który pociąga za sobą zmiany relacji człowieka do otoczenia.

W *Republice marzeń* narrator wypowiada kluczowe zdanie odnoszące się do oczekiwań, jakie wobec świata zgłasza człowiek XX wieku:

Postanowili my stać się samowystarczalni, stworzyć nowe zasady życia, ustanowić nowego króla, jeszcze raz ukonstytuować świat, na naszych warunkach, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania.²¹⁵

Takie są pragnienia nowoczesnego człowieka, niestety, pozostają one w sprzeczności ze stanem faktycznym. W krótkim eseju *Egga van Haardt*²¹⁶ Schulz pyta:

²¹⁴ M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 54.

²¹⁵ B. Schulz, *Proza*, wst. p. A. Sandauer, Kraków 1973, s. 306-307.

²¹⁶ Por. analizę tego eseju w pracy W. Panasa, *Traktat o kabale* *op. cit.*, s. 58-59.

Có znaczy szcöwiekö, ta niesko czenie pojemna forma, w któr mo na wö y wszystko? To znaczy, e mo liwe si urzeczywistniö, przyj ö na moment granic , zgodziö na konwencj . Lecz w obr bie tych granic jest do miejsca na wszystkie nieba i wszystkie piekö. ²¹⁷

Rzeczywisto lub - jak woli Schulz - šnieba i piekö zwielokrotniö si . W wielo ci tej nietrudno o zagubienie sensu, szczególnie, e czöwiekowi towarzyszy cywilizacyjny post p.

Problem šelektryczno ci i mechanikiö oraz skutki faktu, i , š ycie domowe stan ö pod znakiem galwanizmuö przedstawia opowiadanie *Kometa*.²¹⁸ / czy ono w sobie dwa göwne tematy: pierwszy z nich to pojawienie si elektryczno ci w mie cie i zachwyt nad nowym wynalazkiem. Drugi motyw dotyczy ko ca wiata, który ma nast pi , gdy w Ziemi uderzy kometa. Zafascynowany elektryczno ci Jakub zaczyna eksperymentowa z *principium individuationis*, wedög wyznawanej przez niego zasady, i šcöwiek (...) byö tylko stacj przej ciow , chwilowym w zöm mesmerycznym pr dów, pl cz cych si tam i sam w önie wiecznej materii (O, 341).

Ofiar zakusów, by podwa y istot naczelnj zasady ujednostkowania, pada wuj Edward, który dla dobra nauki zgodziö si šfizycznie zredukowa do nagiej zasady mötka Neefaö. Jakub do swych dziaö wykorzystaöm. in. šm cz c psychoanaliz rozö on na szereg dni i nocyö. Stopniowa redukcja, zarówno ciaö, jak i psychiki Edwarda, przebiegaö pomy lnie. Wuj, cho šmocno ju zredukowanyö, braöjeszcze udziaöw posiökach, próbowaöwöczy si do rozmowy, przejechaösi równie na welocypedzie. Z czasem czuö si jednak gorzej, šcoraz bardziej zdekompletowanyö, w ko cu za , gdy ju uzyskaöprost nie problematyczn

²¹⁷ B. Schulz, *Prozaí* , *op. cit.*, s. 408.

²¹⁸ Zob. interpretacje tego opowiadania, w: W. Owczarski, *op. cit.*, s. 116-118 oraz M. A. Nelson, *Bruno Schulz ó parabola komety*, przeköA Olszowy, šKresyö 1996 nr 3, s. 121-127.

nie miertelno – Jakub znalazł dla niego zastosowanie w charakterze dzwonka do drzwi. Groteskowy eksperyment się powiódł mimo to nie wzbudził entuzjazmu Józefa, który już na samym początku, gdy jego ojciec zajmował się wynalazkami z wykorzystaniem elektryczności, nie krył w pełni:

Ojciec stał nie u progu nowych rewelacyjnych odkryć, gdy w nas wszystkich, w szeregi jego zwolenników i adeptów zaczął się wkradać niechęć i rozpręczenie. Coraz częstsze były oznaki zniecierpliwienia, dochodziły do otwartych protestów. Nasza natura buntowała się przeciw rozluźnieniu praw fundamentalnych, mieliśmy do czynienia z cudami, pragnęliśmy wrócić do starej, jakiejś zaufanej i solidnej prozy odwiecznych porządków. (O, 346)

Narrator pyta, czy wuj zredukowany do dzwonka, może czuć się szczęśliwy. Odpowiedź poddaje w wątpliwość sens podejmowania działań, których obiektem jest istota ludzka:

Próbowano o to pytać. Pytanie to ma sens, jeżeli chodzi o istoty, w których zawarte jest bogactwo alternatyw i może być dla nich czymś rzeczywistym i aktualnym, może się przeciwstawić powściągliwie realnym możliwościom i w nich zwierciadliwie. Ale wuj Edward nie miał alternatyw, przeciwstawienie: szczęśliwy-nieszczęśliwy nie istnieje dla niego, ponieważ był do ostatecznych granic z sobą identyczny. (O, 345)

Istotą ludzkiej egzystencji jest jej szczęście, którego nie ma na osi czasu, bytujeć w zredukowanej postaci. Dowodzi to, iż wszelkie zmiany dokonywane na ludzkiej jałmierzce nie odniosły pozytywnych skutków. Znakiem klasycznym Jakuba jest również przedstawiony w opowiadaniu koniec świata, który ma nadzieję na sprawy spadającej komety. Nie będzie to śtypowo zagłada, a raczej śbicyklowo-cyrkowy, hopla-prestidigitatorski, wspaniałe hokus-pokusowy i pouczający co-eksperymentalny koniec (O, 347).

Gdy ów wielki dzień nadchodzi, wszyscy oprócz Jakuba biegają na ulicę, by obserwować nietypowe zjawisko. Ojciec otwiera lufkę od pieca,

przez który chciano wymknąć się tej matni. W podniebnej przestrzeni zamiast księżyca ujrzał ludzki mózg. Organ przy bliższym przyjrzeniu się okazuje się jednak embrionem.²¹⁹ Opisana sytuacja ilustruje marzenie Schulza, by dać człowiekowi szansę na odzyskanie władzy nad światem. Niestety, wizja nie spełniła się, gdy istnienie ludzkie zredukowane zostało do jednego organu. Poza tym ów jego widok dany jest tylko Jakubowi, który uchodzi za szaleńca.

Generatio aequivoca

Ostatnie opowiadanie z cyklu *Traktat o manekinach* poświęcone jest historii „generatio aequivoca”, bytom, które na pozór tylko przypomina istoty żywe, są to w istocie istoty amorfne, bez wewnętrznej struktury, podległe imitatywnej tendencji materii, która obdarzona pamięcią, powtarza przyzwyczajenia raz przyjęte kształty (O, 40-41). Twory te można wykonać samodzielnie z koloidów zanurzonych w soli kuchennej. W opowiadaniu nie pada ani razu słowo *manekin*, niemniej jednak mamy znów do czynienia z twórczością, tylko że teraz odpowiedzialna za nią jest samorodna materia.

Jakub zaczyna opowiadać, jak pewnego razu zabłądził w swoim domu i wszedł do dawno zapomnianego pomieszczenia, w którym z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy, (...) wzdłuż szaf chwiały się kępy delikatnych drzew, (...) kielichowa (...) ogromne białe i róże kwiaty (O, 42). Spektakl, którego był świadkiem,

²¹⁹ Obraz ludzkiego embriona popularny w modernizmie Ewa Kuryluk wiąże z motywem grylli, czyli samodzielnie egzystujących gów, które pojawiają się często w twórczości Aubreya Beardsleya. Zob. E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy: o grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.

znikn € nim zapad€ zmierzch. Opowie o samorodnej materii w zapomnianym pokoju ma swój finał w pytaniu Jakuba:

Ile jest cierpi cych, okaleczonych, fragmentarycznych postaci ycia, jak sztucznie sklecone, gwo dziami na gwa€zbite ycie szaf i stołw, ukrzy owanego drzewa, cichych m czenników okrutnej pomysłwo ci ludzkiej. Straszliwe transplantacje obcych i nienawidz cych si ras drzewa, skucie ich w jedn nieszcz liw osobowo . (O, 44)

Jest to jedno z najbardziej zagadkowych opowiada w zbiorze *Sklepy cynamonowe*. Wydawałoby si , e b dzie ono po prostu podsumowaniem tego, co dotychczas usłszeli my z ust Jakuba o manekinach. Tymczasem chodzi o zupełnie inny rodzaj twórczo ci, bez udziału człowieka. Inna jest również koncepcja materii zawarta w tym fragmencie. Stefan Chwin zauwa ył i w *Traktacie o manekinach* pojawiaj si dwie jej wizje, które symbolizuj ró ne aspekty sytuacji człowieka tworzącego.²²⁰ Pierwsza koncepcja zakłada, e materia nie posiada to samo ci, dlatego mo na j dowolnie zmienia , a co za tym idzie, narzuci jej form . Do takiego wniosku dochodzi Jakub, który obserwuje szwaczki podczas pracy i chwil pó niej proklamuje ide stworzenia człowieka na wzór i podobie stwo manekina.

Druga koncepcja materii ujmuje j jako czuj cy byt, w którym tkwi zakodowane pewne tylko mo liwo ci przekształce . Ta materia nie mo e by dowolnie kształtowana, gdy posiada swój autonomi , immanentne zawi zki rozwoju i prawo do wolno ci wyboru w€snych form.²²¹ Zatem jakakolwiek ingerencja człowieka w formowanie tego surowca doprowadzi do powstania form kalekich, cierpi cych, fragmentarycznych, pozbawionych ycia.

Schulz w opisie demiurgicznych prób, jakich podejmuje si człowiek, u ywa j zyka hiperboli: śna gwa€zbite ycie, śukrzy owane drzewa, ścisi

²²⁰ S. Chwin, *op. cit.*, s. 119

²²¹ *Ibidem*, s. 121.

m czennicy okrutnej pomysłu ci ludzkiej. Sennictwo zaczerpni te jest wprost z opisu ukrzyżowania Chrystusa, do którego ó co mo e wyda si groteskowe ó przyrównane zostaje cierpienie stoów i szafek wykonanych z śnienawidz cych si ras drzew skutych w jedn nieszcz liw osobowo ö. (O, 44). Nie zmienia to jednak celu przekazu autora, który w ten sposób sugeruje, e ludzkie aspiracje, by dorówna Bogu, nie s mo liwe do zrealizowania. Stwórca, czyni c człowieka na swoje podobie stwo, najpierw stworzy z gliny cia, pó niej za , za pomoc boskiego tchnienia, da temu cia dusz . Człowiek tworzy z materii. Problem polega na tym, e zgodnie z pierwsz koncepcj - materia jest samorodna, zatem ludzki gest kreacji nie jest jej potrzebny, za wedug drugiego projektu ó człowiek stworzy cia, lecz nie dorówna Bogu i nie o ywi dzie swych r k, tak jak uczyni to Stwórca.

Pierwsza wizja materii szybko okaza si utopi , gdy nie mo na stworzy bytów, licząc na to, e nie b d one posiada to samo ci, ma tego, narzucenie jej, powoanym przez twórc istnieniem, jest jeszcze wi kszym przestpstwem. Obserwowane szwaczki wprowadzi herezjarch w b d. Iluzj okaza si prze wiadczenie Jakuba, e mo na stworzy materi nieczuj c . Gest samorodnej materii, która przybra form szwaczek, mo na powtórzy , jednak e mylne jest wra enie, e stwarzanie człowieka na podobie stwo manekina oka e si zwyci stwem twórcy. Z drugiej strony, tworzenie manekinów nie jest potrzebne, oni ju zaludnili nasz wiat. T paradoksaln sytuacj ukazuje opowiadanie *Ulica Krokodyli*, w którym kolejny raz pojawia si poj cie tandety, moim zdaniem kluczowe do zdefiniowania kryzysu ukazanego przez Brunona Schulza.

Tandeta i wiat

Termin *tandeta* funkcjonuje w opowiadaniach w co najmniej dwu znaczeniach. Pierwsze z nich pojawia się w *Traktacie o manekinach*. Tandeta jest tutaj warto ciowana pozytywnie, choć nieuchronnie kojarzy się z przedmiotem lichym, niedbale wykonanym, mającym wartość.²²² Tandetne w *Traktacie* są więc szczupłą szwaczekö, ale także materia z którego wykonane będą manekiny: „My dajemy pierwsze stwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca tanio, lichota, tandetno materia” (O, 35).

Dla Jakuba, bohatera *Sklepów cynamonowych*, tandeta stanowi dominium człowieka; jest także elementem reprezentatywnym dla ludzkiej twórczości, mogącej z powodzeniem konkurować z dziełem Boga. Nieuchronnie jednak tandeta ma również znaczenie pejoratywne, oznacza coś na ładu czego, co udaje to samo, której nie posiada. W ten sposób staje się ona synonimem sztuczności, fragmentaryczności i niedopracowania, gdy jej wytwarzaniu towarzyszy po piech. Oba znaczenia tandety spotykają się w *Ulicy Krokodyli*.

Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trze wej u ytkowo ci. Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędzi naszego miasta i zapuścił cięciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinęła się w pasywnic dzielnic. (O, 71)

Trze wej u ytkowo i mechanizm ekonomiki to synonimy nowoczesnej gospodarki, która nie zakłada dogłębnie u ytkowania wytworzonych według reguł nowej ekonomiki produktów. Dlatego towary dostępne na Ulicy Krokodyli to tzw. rzeczy nowoczesne, a więc w zasadzie „surowce wtórne”, których cechą jest nietrwałość.

²²² Hasło: *tandeta*, w: *Mały słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 1995, s. 931.

W nazwie ulicy pojawia się krokodyl, zwierzę to samione w kulturze żydowskiej z wszelkim zła i chaosem²²³, kojarzone również z Lewiatanem. Symbolika krokodyla wskazuje na podstawowe cechy rozwijającej się nowoczesnej dzielnicy: „špok tny handelö, špseudoamerykanizmö, štrze w form komercjalizmuö. To, co uderza w opisie wyglądu dystryktu, to fakt, że jest on wielką imitacją czegoś innego. Mówi o kategorii imitacji nie sposób nie odnieść się do koncepcji Jeana Baudrillarda, który ó podobnie jak Schulz, myśli o miejscu, w którym dominuje konsumpcja i wszechobecna iluzja ómyła Ameryce.²²⁴

Dowodem na to, że Ulica Krokodyli rzeczywiście iluzja może być znajdującej się tam sklep z konfekcją. Panuje w nim subiekt razem z pannami sklepowymi, które uwodzą swoich klientów. Jednak po bliższym przyjrzeniu okazuje się, że magazyn konfekcji był tylko fasadą, za którą krył się antykwariat, „szbiór wysoce dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnychö (O, 74). Zastanawiające jest, dlaczego sklep konfekcyjny okazał się księgarnią i jaki ma to związek z poszukiwaniem Księgi przez Jakuba?

Wielki Autentyk, pierwotny nawet wobec Księgi Rodzaju, to nieosiągalny absolut związany z wizją zaprezentowaną przez Schulza w *Mityzacji rzeczywistości*. Drohobycki pisarz w tym eseju uważa, że „šistot rzeczywistości jest sense. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywisteö. (O, 365). Czy by zatem mityczne istnienie Księgi, której poszukiwania zaprowadził bohater a na Ulicę Krokodyli, okazał się mądre i bezsensowne? A może wcale nie w owym antykwariacie, który na pierwszy rzut oka jest sklepem galanteryjnym, znajdują się choćby szczątki dawnej Księgi? Jest to kolejna wskazówka, że oprócz rzeczywistości, w której ży-

²²³ M. Bukwałt, *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Ki-a*. Wrocław 2003, s. 47.

²²⁴ Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, przekł. R. Lis, Warszawa 1998.

bohaterowie opowiada, kryzys dotyka równie sfery języka i mitu, określonego tutaj jako Wielki Autentyk.

Motyw Księżki należy w twórczości Schulza do najistotniejszych i na pierwszy rzut oka niewiele się różni z motywem manekina. Jednakże poszukiwania śtandetnego materiału ludzkiego zaprowadziły nas na Ulicę Krokodyli, która wartościowana jest przez Józefa negatywnie: imitacja, cynizm, tandeta, pozór, zepsucie to kategorie wykorzystane kilkakrotnie do opisu tego miejsca. Stanowi ona zatem przeciwieństwo Wielkiego Autentyku, którego poszukuje bohater. Lecz tylko pozornie. Krytycy zauważają jednak, że w opisie Ulicy Krokodyli mamy do czynienia z kolejną opozycją: oryginał-kopia (*simulacrum*). Dla Platona kopie byłyby prawdziwymi pretendenkami do Prawdy, gdy ukazywałyby autentyczne podobieństwo, czyli pokrewieństwo z Ide.²²⁵ Mimo swego powierzchniowego charakteru, *simulacrum* stwarza pozory rzeczy prawdziwych. Inaczej słodzi Jean Baudrillard, który mniema, że *simulacrum* jest typowym przejawem nowoczesnej kultury.²²⁶ Potwierdza, że nie ma tu żadnego związku z rzeczywistością istniejącą, z wyjątkiem tej, którą sam sobie stwarza. Zatem *simulacrum* wchłania rzeczywistość w swój własny świat autoreferencyjnych znaków i unieważnia wszelkie opozycje, zmieniając je w parodie samych siebie.²²⁷

Księżka ofiarowuje świat zapisany w języku. Ten zaś, zdaniem modernistów, nie jest już w stanie opisać rzeczywistości, gdy jest wobec niej wtórny.²²⁸ Zamiast tego język współtworzy obraz świata, odnawiając go. Relacja między językiem (Księżka) a światem (Ulica Krokodyli) okazuje się bardzo problematyczna. Powiedzieliśmy, że Ulica Krokodyli przez swój imitacyjny i iluzoryczny charakter stanowi przeciwieństwo absolutu, czyli

²²⁵ D. Głowacka, *Wzniosła tandeta i simulacrum. Bruno Schulz w postmodernistycznych warunkach*, ŹTeksty Drugie 1996 nr 1-2, s. 82.

²²⁶ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Warszawa 2005.

²²⁷ D. Głowacka, *op. cit.*, s. 82.

²²⁸ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu* *op. cit.*

Księgi. Jednak Księga okazuje się kilkoma stronami magazynu popularnego poświęconego m. in. reklamie balsamu na porost włosów. Poza tym możemy ją odnajdziemy już na Ulicy Krokodyli, w antykwariacie, który udaje sklep galanteryjny, a w rzeczywistości jest domem publicznym ów powoduje, że idea Księgi zostaje sprofanowana, poddana swoistej sekularyzacji. Podobnie ma się rzecz ze wiatem ukazany w *Ulicy Krokodyli*. Narrator mówi:

Kilkakrotnie w trakcie naszego sprawozdania stawialiśmy pewne znaki ostrzegawcze, dawaliśmy w delikatny sposób wyraz naszym zastrzeżeniom. Uważamy czytelnik nie będzie nieprzygotowany na ten ostateczny obrót sprawy. Mówiliśmy o imitacyjnym i iluzorycznym charakterze tej dzielnicy, ale słowa te mają zbyt ostateczne i stanowcze znaczenie, by określić poświadczone i niezdecydowany charakter jej rzeczywistości. (O, 79)

§ Niezdecydowany charakter rzeczywistości jest efektem kryzysu, jaki dotknął język niezdolny do przedstawienia wiata:

Język nasz nie posiada określeń, które by dozwolą w niej nieco realności, definiować jej gęstość. Powiedzmy bez ogródek: fatalność tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczynają się w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. (O, 79)

Te dwa fragmenty odsłaniają kluczowy problem, który zawarty jest w języku opisu wiata. Z jednej strony rzeczywistość, którą chcemy przedstawić jest tylko papierową imitacją, czyli realnie nie istnieje. Sygnałem jej braku są informacje mówiące, iż (...) okolica ulicy Krokodylej wiecie, że pustelnia, za sama dzielnica, co do nietypowe dla dystryktu przemysłowo-handlowego, cechuje się brakiem barw. Okazuje się zatem, że

nico , brak i pustka s ywioami, które zakacaj mo liwo przedstawienia wiata. W ten sposób, główne narzędzie opisu ó j zyk równie traci racj bytu. Rzeczywisto ulicy ma charakter imitacyjny, dlatego nie sposób jej šrealnieö przedstawi . Oprócz tego na kwestii pustej reprezentacji nakada si inne zagadnienie - problem kryzysu referencji j zyka, który nie mo e wyrazi tego, czego nie ma. Kryzys reprezentacji skutkuje w postaci problemów z referencj , i odwrotnie ó to, e czego nie mo emy wyrazi , negatywnie wpwa na to, co przedstawione.

Pod domami pnie rzeka tmu. Ulica jest szeroka jak bulwar wielkomiejski, ale jezdnia, jak place wiejskie, zrobiona jest z ubitej gliny, peca wybojów, ka y i trawy. Ruch uliczny s y do porówna w tym mie cie, mieszka cy mówi o nim z dum i z porozumiewawczym bskim w oku. Szary, bezosobisty ten t m jest nader przej ty sw rol i pe n gorliwo ci w demonstrowaniu wielkomiejskiego pozoru. Wszelako, mimo zaaferowania i interesowno ci, ma si wra enie b dnej, monotonnej, bezcelowej w drówki, jakiego sennego korowodu marionetek. Atmosfera dziwnej bcho ci przenika t ca sceneri . T m pnie monotonnie i rzecz dziwna, widzi si go zawsze jakby niewyra nie, figury przepwaj w spl tanym, godnym zgieku, nie dochodz c do zupnej wyrazisto ci. Czasem tylko wy wiamy z tego gwaru wielu gów jakie ciemne, ywe spojrzenie, jaki czarny melonik nasuni ty gboko na gów , jakie pó twarzy rozdarte u miechem, z ustami, które w nie co powiedzia , jak nog wysuni t w kroku i tak ju zastyg na zawsze. (O, 76-77, podkre l. moje ó J. S.)

Narrator mówi o ulicy tak, jakby bya ona teatrem. Bezosobowy przechadzaj cy si t m jest šprzej ty swoj rol ö, któr staje si šdemonstrowanie pozoruö. Do to paradoksalne sformuwanie, gdy demonstrowanie pozoru nie jest niczym innym, jak manifestowaniem czego , co jest tylko zewn trznym wygl dem, czym powierzchownym, edz cym.²²⁹ šPozorowa ö w potocznym rozumieniu to šudawa ö, šgra ö, a zatem

²²⁹ Zob. haso *pozorowa* , w: *Maý sownik j zyka polskiegoí op. cit.*, s. 694.

mieszka cy ulicy Krokodyli s przej ci swoj rol -gr , która polega na udawaniu. Ludzi tych mo na by - znów odwoćij c si do teatru - okre li jako aktorów, którzy na scenie udaj , eí udaj .

Kategoria pozoru ka e odwoć si do tego, co upozorowane. Je li zatem to, co upozorowane równie jest pozorem, to mamy do czynienia z sytuacj zwielokrotnionego pozoru, czy te ó metapozorem, gdzie nic z tego, co dostrzegamy, nie jest prawdziwe.

Kolejny topos oprócz wiata jako teatru (*theatrum mundi*) obecny w tym fragmencie to motyw w drówki, przypomnijmy ó sennej, monotonnej, bezcelowej, w której uczestnicz cy ludzie okre leni s jako škorowód marionetekö. Tćm marionetek špćnieö, co nie jest bez znaczenia, je li we mie si pod uwag , i owa špćnno ö jest jednym z podstawowych cech modernistycznego spoćce stwa.²³⁰ Fala z Ulicy Krokodyli przemieszcza si anonimowo w tylko sobie znanym kierunku, nie wiadomo te sk d przybyć, nie ma przyszć ci i przeszć ci, istnieje tylko teraz. Mieszka cy, id cy w tćmie, nie maj twarzy, nie posiadaj adnych znaków, dzi ki którym mo na by ich odró ni . Okre lani s metonimicznie jako šgwar wielu gćwö. S szarzy, nijacy, mimo to maj prze wiadczenie o swojej wyj tkowo ci. Przekonanie o wćsnej niepospolito ci ka e spojrze na tćm w *Ulicy Krokodyli* jak na wyst p tworów nowoczesnej cywilizacji, których cech ,

²³⁰ Zygmunt Bauman tak odpowiada Gra ynie Gajewskiej na pytanie o metaforyk pćnno ci w jego koncepcji pćnnej nowoczesno ci: ŐW ka dej encyklopedii pod hasćm Őcieczö znajdziemy kluczowe wyja nienie: ciecz to substancja, która nie potrafi utrzyma ksztacću i poddaje si rozmaitym, nawet sćbym sićm z zewn trz, co powoduje nieustanne zmiany formy. To jest tak e najdawniejsza cecha obecnej kondycji ludzkiej. (í) To zmienno w ka dym aspekcie: w aspekcie kwalifikacji, które mog zapewni miejsce we wzgl dnie stabilnym spoćce stwie; wiedzy, któr musimy posiada , by porusza si w tym wiecie; przyzwyczajaje , których trzeba si pozby , bowiem s balastem uniemo liwiaj cym znalezienie si w obecnej rzeczywisto ci.(í) Wszystko jest bardzo pćnne. To sprawia, e z jednej strony ywimy entuzjazm wobec emancypacji, autonomii i mo liwo ci wyboru, a z drugiej strony czujemy strachö. Z. Bauman, *Nadzieje i obawy pćnnej nowoczesno ci. Z Zygmuntem Baumanem rozmawia Gra yna Gajewska*, wst p i oprac. G. Gajewska, Gniezno 2005, s. 17-18.

zdaniem Ortegi y Gasseta, jest afirmacja samego siebie takim jakim jest i uznanie wartości intelektualnych za wartość doskonałą.²³¹

Jakub w *Traktacie o manekinach* mówi:

Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, to mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzić w grę nogę. Z tym mogłoby po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicją pokada będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu, powołyamy do życia osobnego człowieka. Taki jest nasz smak, to będzie wiat według naszego gustu. (O, 35)

Marzenia się ziściły. Ulica Krokodyli pełna jest twórców całkowicie wchłoniętych przez śnowy wspaniały wiat, tylko że teraz nie stanowi one powodu do dumy dla ich twórcy. Pojawienie się śnowych ludzi narrator ocenia negatywnie. Mają inną to samo, to samo człowieka epoki tandety. W opisie uderza fakt, że twory powołane do życia przez człowieka noszą wszystkie cechy nowoczesnych wyrobów, czyli są ukierunkowane na jeden typ działania (śdla każdego gestu inny aktor), nietrwałe (śpo prostu zaszyte płótnem lub pobielone) i niekompletne (śdamy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, to mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna). Materiał z którego powstanie manekin, również ma stworzyć tylko pozór, i odziana w niego istota jest człowiekiem, naprawdę za będzie on tylko fasadą, znakiem nieistniejącego życia. Zatem manekiny to produkty, rzeczy, a nie ludzie, co pozwala nam zbudować kolejny argument dla tezy, że człowiek nie jest w stanie stworzyć istoty ludzkiej.

W opisie mieszkańców Ulicy Krokodyli dostrzec również można analogię z diagnozą Ortegi y Gasseta zaprezentowaną w *Buncie mas*. Człowiek masowy, zdaniem hiszpańskiego eseisty, istnieje tylko w tłumie,

²³¹ O. y Gasset, *Bunt mas*, przekł. P. Niklewicz, Warszawa 1995, s. 89.

w którym może pozostać anonimowy, a jego egzystencja nie jest życiem, lecz swobodnym dryfowaniem. Masy niczego nie tworzy, nie posiadają żadnych ograniczeń, cechują się za to swobodną ekspansją – da szczególnie w odniesieniu do władnej osoby oraz silnym zakorzenieniem braku poczucia wzdzi czno ci, dla tych, którzy owo wygodne życie umoliwiliö.²³² Człowiek taki ingeruje we wszystko, narzucając swoje pospolite poglądy bezceremonialnie, wywi przekonanie o tym, że życie jest łatwe, dostatnie i pozbawione jakichkolwiek tragicznych ograniczeń, a co za tym idzie, ka dego przeciwnego osobnika wypełnia poczucie panowania i tryumfu. Opis Ulicy Krokodyli prezentuje punkt widzenia Józefa, który w ten sposób postrzega miejsce mu nieprzyjazne, nie tylko ze względu na mieszkających tam śgmin ludzkiö, ale również przez fakt, że dzielnica ta stanowi konkurencję dla kupieckiego interesu jego ojca.

Kulisy teatru- wiata

Rzeczywistość, którą Schulz charakteryzuje w tym opowiadaniu, cechuje wszechogarniająca sztuczność. Na niej, zdaniem drohobyckiego pisarza, opiera się nowoczesny wiat. Sztuczność i pozór, imitacja oraz maska, którą przywdziewa człowiek współczesny, a także figura manekina to sztafa swoicie teatralny. Rzeczywistość uwewnętrzniona przez podmiot to teatr, który tylko roztacza iluzję rzeczywistości, lecz nigdy nas do tego, co rzeczywiste nie odele.²³³ Poza wiatem jako teatrem nie ma nic, co by nie miało cech teatru.

Schulz pisał ci do Witkacego:

²³² *Ibidem*, s. 46.

²³³ M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 201.

W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada ópanmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla artu, dla zabawy. Kto jest człowiekiem, a kto karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie rzucony. Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmierzonej ilości masek. Ta wdrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji emanuje aura jakiej panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów za chwilę sięgają z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie języka po bezsensu wystawiony. (O, 444-445)

W dawnym świecie człowiek jako forma i dusza nadana od Boga, dzisiaj, zauważa drohobycycki wizjoner, mamy do czynienia z wdrówką form, a co za tym idzie, świat zarażony jest sztucznością, metamorfozami i ironią. Nic, co się w nim pojawia, nie jest bezpieczne od zarażenia się bezsensadami i kompromitacją. Jednak owa bezsensada nie pochodzi od człowieka, lecz należy do samej rzeczywistości, której jest rodzajem. Pozór jest jedyną formą, jedynym możliwym zaistnieniem świata, na którą zgodzą wyrazi rzeczywistość. Oznacza to, że wszystko, co istnieje nie spełnia się do końca, rzeczywistość nigdy się nam nie odkryje w całości, język nigdy nie wypowie sensu, tajemnica się nie odsłoni. Za pisarz musi pogodzić się z tym, że jako śnajdnajdniejsze stworzenie na ziemi musi nieustannie kłamać, musi przekonywać co przedstawia jako zniszczone i realne, co jest w nim naprawdę w nędznym rozpadzie i chaosie.²³⁴

Zygmunt Bauman pisze, iż potrzeba modernizowania we wszystkich swoich odmianach wiąże się z kompulsywnymi krytykami zastanej rzeczywistości.²³⁵ Świat opisywany przez Schulza to miejsce będące

²³⁴ *Ibidem*, s. 126.

²³⁵ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 60.

w permanentnym kryzysie wyrażonym w postaci sprawy o przesileniu. Jego utwory wszak powstawały, gdy swój schyłek przeżywała wielka formacja kulturowa, jak była kultura habsburska²³⁶ i panujący wówczas przedostatni cesarz monarchii Franciszek Józef I²³⁷:

W chwili gdy [Franciszek Józef I] pojawił się na widowni świata (...), świat doszedłby w swym rozwoju do jakiejś szczytowej granicy. Formy wszystkie, wyczerpawszy swą treść w nieskończonych metamorfozach, wisiały już tylko na rzeczach, na wpół zniszczone, gotowe do stracenia. Świat przepoczwarzał się gwałtownie, wylgał w mrocznych, szczebiotliwych i niesłychanych kolorach, rozwinął się szczytowiec we wszystkich wierzbach i przegubach. (O, 175-176)

W przytoczonym fragmencie zauważalne są dwa porządki. Pierwszy z nich to diagnoza wyczerpywania form, drugi ó to nadzieja na odrodzenie

²³⁶ Por. E. Wiegandt, *Austria felix*, *op. cit.* Zob. także T. S. Robertson, *Bruno Schulz i mierz tradycyjnego kupca*, przekł. A. S. Kowalczyk, *šKresyö* 1997 nr 3. B. Heiman, *Mit monarchii habsburskiej w opowiadaniu šWiosna" Brunona Schulza*, w: *Galicja i jej dziedzictwo*, t. IV - *Literatura-j zyk-kultura*, red. Cz. Kęk, M. Wyka, Rzeszów 1995.

²³⁷ Czasy panowania Franciszka Józefa I przypadły na lata 1848-1916. Był to bardzo burzliwy okres w dziejach państwa austro-węgierskiego, począwszy od stłumienia Wiosny Ludów a po schyłek pierwszej wojny światowej. Władca służył z zamiłowaniem do administracyjnej drobiazgowości. Za jego panowania Austria przekształciła się z państwem absolutnym w monarchię konstytucyjną. Cieszył się uznaniem chłopów, jako że w 1848 roku w sejmie wiedeńskim austriacka delegatura po raz pierwszy zasiadła w ławach poselskich (Por. Z. Fras, *Galicja*, Wrocław 1999, s. 243-245) Franciszek Józef I zniósł również pańszczyznę. Jego epoka to czas dobrej koniunktury gospodarczej (Zob. S. Grodzki, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, Wrocław 1998, s. 197). Dawał się odczuć korzyść pokoju zawartego m. in. z Rosją. Poszczególne kraje monarchii, aczkolwiek nie rozwijały się równomiernie, miały dobry przemysł oparty na własnych surowcach i taniej sile roboczej. Tempo rozwoju kultury i sztuki również przyspieszyło, wysokim poziomem rozwoju cieszyły się opera i operetka, za czasów Franciszka Józefa wzniesiono w Wiedniu muzea z najcenniejszymi zbiorami. Poza tym w Galicji panowało przekonanie, że cesarz darzy Polaków wielką sympatią. Istotnie, Galicja jako jedyny z trzech zaborów stworzył Polakom najkorzystniejsze warunki do życia. Franciszek Józef Galicję odwiedzał wielokrotnie, zawsze witany z wielką sympatią. Sam cesarz potrafił powiedzieć kilka słów po polsku, zwykle podejmował galicyjskich konserwatystów, nie był również osobiście odpowiedzialny za masowe prześladowania Polaków (Zob. S. Grodzki, *op. cit.*, s. 197). Nie pamiętano tak o Franciszkowi Józefowi rządów absolutnych, lecz m. in. wprowadzenie do urzędów języka polskiego, utworzenie Akademii Umiejętności oraz zwrócenie Polakom Wilna (Z. Fras, *op. cit.*, s. 260). W jego wizerunku publicznym współwystępowały dwa wizerunki: prosty i surowy obraz władcy pobożnego, pracowitego i sprawiedliwego, sporządzony na użytek ludu, oraz drugi wizerunek ó przeznaczony dla warstw wyższych, o wiele bogatszy i subtelniejszy, gdy wzbogacony o autentyczne wydarzenia, których bohaterem był monarcha (Z. Fras, *op. cit.*, s. 260). Chodzi tu m. in. tragedie rodzinne, które dotknęły cesarza bardzo licznie: śmierć brata Maksymiliana w Meksyku, samobójstwo jedynego syna Rudolfa oraz zabójstwo cesarzowej Elżbiety, która zginęła z ręką węgierskiego anarchisty. Współczucie, jakie okazał cesarzowi społeczeństwo, tak o galicyjskie, nie było wcale zdawkowe.

wiata, rewitalizacji kultury.²³⁸ Literatura to lekarstwo na kryzys, która jednocześnie nie stanowi inscenizacji i gębię bezsenady wiata, gdy niczego nie doprowadza do końca i nie pozwala, wbrew nadziejom i zrodzeniom, na pełne uobecnienie Absolutu. Ironiczna panmaskarada obowiazująca w wiecie Schulza ka e go umieścić w samym centrum krytycznej nowoczesności.

Na kartach opowiada trudno nie znaleźć postaci, która nie byłaby manekinem, trzeba zatem odrzucić opozycje typu człowiek-manekin, żywe-martwe, prawdziwe-sztuczne i rozumieć manekina jako figurę, dzięki której dowiadujemy się, jak u progu XX wieku jednostka do wiodącego nowoczesności oraz w jaki sposób traci swoją integralność i podmiotowość.²³⁹ Schulz oczywiście nie godzi się na taki stan rzeczy. Autor *Sanatorium pod klepsydrą* chciał wierzyć, że jest to stan przejściowy, dlatego przedstawił kolejne elementy wiata dotkniętego kryzysem: rzeczywistość, język, podmiotowość, szukając dla nich ratunku. Z tym ostatnim Schulz wiąże szczególnie nadzieje. Stanisław Rosiek pisząc o nim użył zaimka „ja” obecny w utworach autora zawsze odnosi do siebie jako realnej postaci. Twórca *Traktatu o manekinach* szukał w zewnętrznym świecie swojego dopełnienia, które chciał odzyskać poza sobą i siebie, którego w sobie zgubił. A zatem proces dezintegracji dotknął postaci prozy Schulza przez to, że dotknął jego samego²⁴⁰, zaś wiara w ocalenie podmiotu jest tym ważniejsza dla drohobyckiego pisarza, i jednocześnie nie zdawał on sobie spraw, że ów kryzys ma charakter permanentny.²⁴¹ W diagnozie kultury dokonanej przez Schulza wpisane jest przede wszystkim wiadczenie, że wszystkie zamiary człowieka, tak i te, by

²³⁸ M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 267.

²³⁹ W teorii teatru lalek zależy o człowieka i lalki objaśnia się nieco inaczej. Historia teatru lalek jest dziejami walki o autonomię lalki jako przedmiotu (artefaktu) w stosunku do ludzkiego podmiotu, dziejami dążenia do równouprawnienia stosunków między człowiekiem a przedmiotem, do wytworzenia jego postawy wobec czegoś. Za: K. Makonj, *Dwoisty wiat Brunona Schulza*, przekł. i oprac. H. Jurkowski, *Teatr Lalek* 2007 nr 1, s. 131-132.

²⁴⁰ Por. S. Rosiek, *Bruno Schulz. Archeologia życia pisarza*, w: idem, *Nienapisane*, Gdańsk 2008, s. 190-191.

²⁴¹ R. Thom, *Kryzys i katastrofa w: O kryzysie* *op. cit.*, s. 36.

przedstawi świat, pozna go i oswoi, wpisane jest poczucie kliski oraz iluzja władzy.

Pogrzebianie się kryzysu związanego z utratą hegemonii człowieka w wiecie rodzi u Schulza fascynację manekinami, które zdolne są bezwarunkowo zaakceptować swój los. Dlatego te przywłaszcza sobie manekina, by ukazać kryzys ludzkiej podmiotowości ulegającej rozpadowi i jednocześnie nie stworzyć figur, która w przypadku dezintegracji ludzkiego świata zastąpi człowieka. Manekiny zaczynają się więc emancypować z figury istniejącej poza zewnętrznym ludzkiego bytu stają się formami wewnętrznymi, objawiając się w postaci śmiśności kobiet, świdrowania wuja Karola, czy wręcz fizycznego nieistnienia kuzyna Emila. Usamodzielnianiu się kulturalnego towarzyszy mechanizacja ludzkiego życia, będąca również symptomem przemian współczesnego świata.

Autor odpowiada na modernistyczne przesilenie, konstruując idealną figurę, która będzie reprezentowała człowieka, gdy jego bytowanie jako manekina okazuje się jedynym sposobem na istnienie w tych czasach. Człowiek początku XX stulecia pozbawiony oparcia w uniwersalnych, ponadindywidualnych modelach świata, na których można się bezpiecznie wzorować, zmuszony został do podjęcia cięć swojej jednostkowości i niepowtarzalności, w tym najlepiej sprawdza się forma manekina, określana jako byt niegotowy, fragmentaryczny i niestały.

Figura manekina kryje w sobie wiele znaczeń odnoszących się do świata pogrobnego w kryzysie. Manekin to sztuczny twór podległy człowiekowi, który w opowiadaniach Brunona Schulza uzyskuje przewagę nad rzeczywistością i człowiekiem w niej egzystującym. Figura manekina jest również znakiem zmian, jakim ulega rzeczywistość, jest także metaforą języka, który nie potrafi rzeczywistości opisać. Jest w końcu obrazem człowieka, który przez język wyraża rzeczywistość, w jakiej przyszedł mu na początek XX wieku.

Rozdział czwarty

Czwiek nowoczesny w montażach Debory Vogel

Gdy ogarniaj nas w tliwo ci, je li budz si podejrzenia, e jeste my w wiecie jako nie całkiem na miejscu, i zaczynamy zadawa to beznadziejne pytanie o sens własnej obecności, wówczas elementarne fakty egzystencjalne zdolne są udzieli przynajmniej częściowej odpowiedzi.²⁴²

Akacje kwitn (1935) Debory Vogel to zbiór złożony z trzech części: *Kwiaciarnie z azaliami*, *Akacje kwitn* i *Budowa stacji kolejowej*. Kolejność występowania utworów po sobie jest odwrotna do ich powstawania. Zbiór najwcześniejszy ó *Budowa stacji kolejowej* znajduje się na końcu tomu²⁴³. Tematem łączącym trzy fragmenty²⁴⁴, nazwane przez autorkę montażami, jest szeroko rozumiane życie pisane w cudzoziemiu, dzięki czemu Vogel zyskuje dystans do tego pojęcia.²⁴⁵

²⁴² J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia* op. cit., s. 21. Kolejne cytaty za tym wydaniem. W nawiasie podaje skrót Sz oraz strony.

²⁴³ Warto zaznaczyć, że pierwotna kolejność montażów była inna. Kolejność zaprezentowana w tomie wydanym w języku polskim, przetłumaczonym z jidysz przez autorkę, ustaliła sama Vogel, która pisała w 1937 roku: „Trzecia część montażu *Akacje kwitn* oraz *Kwiaciarnie* wraz z cyklem wierszy *Ballady tandetne* z tomu *Manekiny* oznaczają przewycięenie skubistycznego wiatopogłdu. (...) Ten skubistyczny wiat opisałem w pierwszej części montażu *Akacje* (chodzi to o część zatytułowaną *Budowa stacji kolejowej* ó dopisek mój - J. S.); w drugiej ó jego upadek, w trzeciej ó wskazałem nową wartość, która pozostaje po wyczerpaniu się wcześniejszych możliwości. Nie przypadkiem tytuł tej krótkiej trzeciej części, stał się tytułem całego montażu i całej książki (D. Vogel, *A por bamerkungen wegn majn bixl* §Akacjes blienō, §Tōjbnō 1937, nr 5, s. 38-39. Za: K. Szymaniak, *By agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków 2006, s. 142). Karolina Szymaniak pisze, że by mo że zmiana kolejności montażów w zbiorze *Akacje kwitn* podyktowana była zamysłem Vogel, by na pierwsze miejsce wysunąć utwór *Kwiaciarnie z azaliami*, który autorka uznawała za montaż właściwy (K. Szymaniak, op. cit., s. 143).

²⁴⁴ Barbara Sienkiewicz w ten sposób podziela Heglowską triadę: tezę, antytezę i syntezę, zauważając, że i *Kwiaciarnie z azaliami* opisują dążenie do celu i konstrukcji; kolejno w *Akacjach* pojawia się motyw upadku wiata zalewanego przez wszechobecną tandetę, by na końcu w montażu *Budowa stacji kolejowej* pokazać etap konstrukcji pełnej i wiadomej, która uporządkowała wiat. Zob. B. Sienkiewicz, *Hegel, fotomontaż i literatura. O prozie Debory Vogel*. §Kresyö 1996 nr 2, s. 80.

²⁴⁵ B. Sienkiewicz, *Montaż e ó kronika widzenia*. (§Akacje kwitn ö Debory Vogel), w: eadem, *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 150. Vogel pisze o doświadczeniu w następujący sposób: „Oznacza (znaczna liczba cudzoziemców ó dopisek - J. S.), że ujęta w cudzoziemiu nazwa jest już zbanalizowana, że jest szablonową interpretacją rzeczy,

Punktem wyjścia koncepcji ludzkiego życia według Vogel jest założenie, że manekin zastępuje człowieka. To, co dla Schulza było znakiem kryzysu współczesnego świata i degradacji, pisarka traktowała jako konsekwencję wcześniejszych zmian, jakim poddawana była jednostka ludzka, która musiała nadążyć za cywilizacyjnym postępem. Zamiana człowieka w manekina była czymś oczywistym, nieukrywającym przed czytelnikiem (jeden z fragmentów prozy nosi tytuł *Zdemaskowanie manekinów*), i nie wpisywała na wartościowanie świata przedstawionego przez autorkę.

Kluczem do zrozumienia idei manekina jako modernistycznej figury podmiotowości jest ustalenie głównych kategorii projektu nowoczesności Vogel. Montaż, życie jako tekst, fenomenologiczne aspekty codziennych zdarzeń oraz fragment stanowią elementy, z których zbudowana jest jej koncepcja *hominem imitantia*.

Powieść o życiu

Pierwszy fragment z cyklu zatytułowanej *Kwiaciarnie z azaliami* zdradza zamysł Vogel, która ma wiadomość, i pisana przez nią powieść o życiu będzie odbiegała od norm obowiązujących dotychczas. Dlatego w montażu *Ulice i niebo* daje czytelnikowi wybór, prezentując dwie możliwości rozpoczęcia powieści - nienapisanej i tej, której tworzenie wcale nie się rozpoczyna. Pierwsze zdanie nienapisanej powieści mogłoby, zadaniem autorki, brzmieć następująco:

nazw, którą posługujemy się tylko z przyzwyczajenia. Por. D. Vogel, *Montaż literacki (Wprowadzenie)* (1938), w: K. Szymaniak, *op. cit.*, s. 273).

(1) Tego dnia w szary dzień z ulicami, jak szare ścieżki morza (następuje data kalendarzowa) siedzą pan w jasnym palcie i czarnym meloniku i robi obrachunek z dotychczasowym swym życiem. (A, 9)²⁴⁶

Kluczowe wyrazy w tym fragmencie to: dzień, data, pan L. oraz życie. Jak w każdej klasycznej powieści określony zostaje bohater (pan L.), czas akcji (data kalendarzowa), miejsce (szare ulice) oraz temat, którym będzie obrachunek z dotychczasowym życiem. Niestety, w takiej formie powieści nigdy nie ujrzy wiadomości dziennego. Dlatego pierwsze zdanie utworu, który autorka pisze realnie, brzmi inaczej, nietypowo: „Tego dnia odbijają ulice niebo”. Niby zwyczajna rzecz, niebo, które jest tego dnia „szare i ciepłe”, rzuca swój cień na ulice szmuczone i ścieżki. Lecz w zestawieniu ze zdaniem rozpoczynającym nienapisaną powieść, na uwagę zwraca fakt, że nie wiemy, kto będzie bohaterem utworu, ani gdzie będzie rozgrywała się akcja powieści. Nie ma takiej informacji, kiedy wydarzenia opisane w powstającym fragmencie się toczą. Nietypowa jest również budowa gramatyczna zdania utworzonego na przekór polskiej skądni, która nakazuje, by podmiot „ulice” miał swoje miejsce przed orzeczeniem „odbijają”. Tutaj za grupą orzeczenia „niebo odbijają” zostaje rozdzielona podmiotem „ulice”. Konstrukcja zdania odpowiada jednak kolejnej frazie, która brzmi: „A niebo byłoby szare i smutne”. Powtórzone dopełnienie „niebo” tym razem staje się podmiotem wypowiedzenia. W tej konfiguracji zdania reprezentujemy znaną już w baroku konstrukcję skądniów zwaną potocznie układem rozkwitania.²⁴⁷ Do tej

²⁴⁶ D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, pod redakcją K. Szymaniaka, Kraków 2006. W nawiasie podaj skrót A oraz stron.

²⁴⁷ Układ rozkwitania oraz gatunek montażu zbliża twórczo Vogel do koncepcji faktomontażu Tadeusza Peipera zawartej w *Kronice dnia* (tom *Raz*, 1929). W założeniu faktomontażu miała na ładowa strukturalna zasada gazety jako tekstu pozornie niespójnego i złożonego z wielu fragmentów. Składająca się z piętnastu fragmentów *Kronika* opowiada o różnych zdarzeniach, które mają miejsce w Polsce: od cenności przez samobójstwa i morderstwa, a po strajk węgelników z / odzi. T. Peiper, *Kronika dnia*, w: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 340-356.

formy należą równie i kolejne wypowiedzenie: „Zawsze, kiedy niebo jest szare, s ulice zm czone i s edkie, jak morza szare i ciep eö (A, 9).

Motyw ulic pojawi si jeszcze w dalszej cz ci montażu, gdy autorka powie: „W szarych, jak morze ulicach rozpocz e si tymczasem faktycznie, niezauwa ony jeszcze przez wielu, romans zwyk ego yciaö (A, 10). W tym fragmencie autorka ujawnia pomyslna powie . Jej tematem b dzie ycie, które w postaci, w jakiej zostanie zaprezentowane przez Vogel, dotychczas w literaturze nie wyst powa e.

Ludzkie losy, zwyk e ycie, banalne spotkania oto g wne w tki powie ci, które wzi e si z prostego pytania „jak y ö? Gatunek montażu jest do tego odpowiedni, w niezobowijuj cy sposób pozwala eczy ró ne elementy wiata, które opisuje autorka. Jedyne ograniczenie, jakie napotka osoba pisz ca o yciu, to dwie zamykaj ce ycie przestrzenie: ulice i niebo. S to równocze nie linie oddzielaj ce dwa porz dki: gór i dó e Wbrew temu, co mówi Vogel, i Ź yciu towarzyszy bana e chaosö, tak podzielony obszar literackich do wiadcz e sugeruje, i wszystko w nim ma swoje miejsce. Dwie linie ograniczaj ce zarówno ycie, jak i tematy ycia, tak naprawd nie s adnymi barierami dla kogo , kto chce podj ten w tek. Przestrze mi dzy niebem a ulicami mie ci wszystkie najwa niejsze tre ci ycia, które interesuj pisark .

Inna kwestia dotyczy koncepcji bohatera utworu powstaj cej powie ci. Pierwszymi postaciami pojawiaj cymi si w dziele s kobiety, a w e ciwie ich substytuty w postaci porcelanowych torsów (montaż *Wiosna i kartony od kapeluszy*). Kolejnymi bohaterami *Akacji* s postacie z fragmentu *o eierze maszeruj* . Montażowi sporo uwagi po wi ci e Barbara Sienkiewicz, analizuj c literack teori widzenia Vogel. Autorka, która bardzo dok e dnie ledzi ka dy ruch o eierzy (šTeraz: lewa noga idzie w gór ; teraz: prawa noga; teraz znów osobno wraca ka da noga do asfaltu pod sztywnym, prostym kątem do ulicyö), powie równie o swoich

bohaterach, e š(í) oni ó maszeruj c ó my l tymi nogamiö (A, 28). Sprowadzenie jednej z najważniejszych funkcji człowieka, jak jest myślenie, do chodzenia, zdawałoby się - mechanicznego, b d tego czym w rodzaju odruchu bezwarunkowego oznacza, e, jak pisze Barbara Sienkiewicz, nie jest najważniejsze, kto chodzi i co wprowadzi go w ruch, istotne jest samo chodzenie, które zostaje rozłożone na czynniki pierwsze.²⁴⁸ Podobna scena pojawiła się w powieści Wittlina *Sól ziemi*:

Wszyscy zaczęli pojmować, e w tej rytmicznej manifestacji podkutych butów kryje się głęboko ukryty sens, co nadludzkiego, choć produkowały ludzkie nogi. Płynął marsz był nie z tego świata. Działy tu jakie niewidzialne siły, te same zapewne, które rodziły prądy elektryczne i rozpręgały gorzelniaków maszyn. (S, 173)

Krystyna Jakowska widzi w powyższym fragmencie nadprzyrodzony aspekt przemiany człowieka w maszynę, która dokonuje się w momencie przebrania ludzi w mundury.²⁴⁹ U Vogel jest inaczej - figura oświeczony zredukowana została do charakterystycznych fragmentów, dzięki którym są oni rozpoznawalni. Ten zgoła nietypowy dla literatury temat samodzielnie egzystujących metonimicznych znaków ludzkiej egzystencji autorka uzasadnia w następujący sposób: „I tak nie wiemy całym, co może stać się w nim w życiu i eka da rzecz może być inaczej wana, niż jak jej wyznaczono: oto bękitny prostokąt maszerujących oświeczony pomaga tego lata śwróci do życia. Tak bardzo był to cały zajcie do życia samego podobne” (A, 28).

Analiza powyższego zdania ka e nam zwrócić uwagę na język autorki *Budowy stacji kolejowej*. Na tym przykładzie widać bowiem zastosowanie w praktyce teorii *białych śłow*. Termin ten, przyjęty za

²⁴⁸ B. Sienkiewicz, *Montaż e ó kronika widzeniał op. cit.*, s. 153

²⁴⁹ K. Jakowska, *Z dziełóów ekspresjonizmuł op. cit.*, s. 115.

Norwidem, miała oznaczać najprostsze, ogólne i czasem banalne zwroty, są przecież zrozumiałe dla wszystkich.²⁵⁰ W artykule *Białe słowa w poezji* autorka *Akacji* wyznaje, iż jej zadaniem jest rehabilitacja banalności, która okazuje się surowcem groteski życia, gdy banalność oprócz tego, nie przypomina o śnieżyzrozumiałym tragizmie życia, może stać się również śnamiastką kolorowości i melodyjnością.²⁵¹

W wypowiedzi Vogel dominują kolokwializmy, codzienna mowa. Autorka nadużywa truizmów typu: życie jest życiem, życie godne życia, czy jak w powyższym fragmencie: *całóżaj cię do życia samego podobnie*. Fraza ta wydaje się pozbawiona logiczności, *żaj cię* jednak ma miejsce w *życiu*, do którego ów zdaniem Vogel ów owo *żaj cię* się upodabnia. Życie produkuje zdarzenia, *żaj cię*, na tym polega *cał* jego niezwykłość i nieprzewidywalność. Upodobnienie *żaj cię* do życia oznaczałoby, iż nie jest ono z nim to samo. Autorka sugeruje, że mamy do czynienia z brakiem związku ludzkich zdarzeń z życiem, porusza tym samym problem kryzysu, jaki dotknął nowoczesny świat, odseparowany od swoich zdarzeń. Powrót do prostych form widzi się, co zauważyła Karolina Szymaniak, z modernistycznym przeświadczeniem Vogel o *życiu języka*, jego obcości i odmienności.²⁵² *Białe słowa* mają być receptą na uzdrowienie słowa i jego powrót do rzeczy. Słowo w tym języku potoczny, konkretny, skupiony na rzeczach dostępnym obserwacji zmysłowej, który, zdaniem Jerzego Bartmińskiego, cechuje antropocentryzm. Świat z punktu widzenia konkretnego człowieka okazuje się bogaty w elementarne, codzienne doświadczenia. W stylu tym sprawdza się starożytna formuła *świat jest miarą wszechrzeczy*.²⁵³

²⁵⁰ D. Vogel, *ś Białe słowa w poezji (1931)*, w: K. Szymaniak, *By agentem* op. cit., s. 247.

²⁵¹ *Ibidem*, s. 249.

²⁵² *Ibidem*, s. 126-127.

²⁵³ J. Bartmiński, *Styl potoczny*, w: *Potoczność w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz i F. Nieckula, Wrocław 1992, s. 37-55.

Jak zatem przytaknąć tezie Barbary Sienkiewicz, że cokolwiek dzieje się w świecie przedstawionym *Akacji*, wydarza się niejako poza wiadomością opowiadającego, bez udziału jakiegokolwiek podmiotu, interpretuj cego i porządkuj cego fakty? Odpowiedź na to pytanie tkwi w koncepcji montażu, w którym tożsamość bohatera indywidualnego wchodzi (...) człowiek anonimowy, o którym zawsze się mówi bezosobowym żsiö. Jest on przedstawicielem ogólnych tendencji i odgrywa tę samą rolę, co bezosobowa sytuacja; fatalistyczną rolę egzemplifikacji bezosobowego procesu.²⁵⁴

Człowiek ma być tylko ilustracją życia, bowiem to ów proces jest właściwym bohaterem montażu. Niemniej jednak, istotą ludzką, będącą przykładem zarówno biologicznej, jak i społecznej tendencji życia, usprawnia jego przebieg. Poza tym w utworze odnajdziemy przykłady zdarzeń, których opis dokonywany jest z perspektywy obserwującego je podmiotu. Inna rzecz, że Vogel pragnie, by jej utwory odczytywano jako teksty autobiograficzne.²⁵⁵

Autorka *Kwiaciarni z azaliami*, korzystając z własnych przeżyć, opisuje do wiadczenia człowieka uwikłanego w szereg nowoczesnych zdarzeń, jakie następują w jego życiu. Pisała w liście do Mejslecha Rawicza:

Nigdy jeszcze ó mianowicie ó nie żył człowiek tak jak dzisiaj (mowa oczywiście o metropoliach, ale przede wszystkim jest nawet na najbardziej odległych od centrów światowych peryferiach życia). Mechanizacja połączona z hiperprodukcją i konkurencją wymagają ciągłego napływu energii. Tam więc, gdzie czynniki te nie wchodzi w grę bezpośrednio, tam żywa osoba człowieka szuka nowych, coraz

²⁵⁴ D. Vogel, *Montaż literacki jako gatunek*, w: K. Szymaniak, *op. cit.*, s. 263.

²⁵⁵ Debora Vogel pisała w odpowiedzi na recenzję *Akacji*: „Te trzy montaje, które zrobiły się na moją księgę, jakby były do siebie podobne ó mają przeciwko temu samemu autorowi ó stanowi fragment historii osobistej, a mojej i ogólnej. Za: *Ibidem*, s. 142.

istotniejszych i prawdziwszych form myślenia i życia w miejsce zwykłych i niedających wiary poczucia racjonalności.²⁵⁶

Szymaniak upomina się o czytanie prozy Vogel z perspektywy do wiadczenia nowoczesności, w szczególności za nowoczesnego miasta.²⁵⁷ Myślenie i spojrzenie na problemy modernistycznych w twórczości i niepokojów twórczo galicyjskiej pisarki ukaże nam, jak potrafiła ona rozpoznać i przeniknąć ducha nowej formacji kulturowej.

Kronika wiata

Pierwszą część cyklu fragmentów zatytułowanych *Akacje kwitną* czy *Komentarz drugi*, który zawiera wyjaśnienie dotyczące gatunku, jaki reprezentuje zbiór montażowy. Jest to kronika, nieznanca z wydarzeniami, które bywałyby ważniejsze od innych; dla niej jest wszystko jednakowo ważne i potrzebne, gdy wszystko należy do życia (A, 59).

Do cech tego gatunku Vogel zalicza bardzo przydatny brak hierarchii spraw ważnych od ważniejszych. Mówi w następujący sposób:

Kronika nie wyróżnia ostrych kantów tragicznych losów, ani brzyźdy rezygnacji. Tu dzieje się wszystko po kolei, jako ciąg dalszy i bez hierarchii zdarzeń. Stąd ta monotonia kadej kroniki, stąd to nieznośne czasem powtarzanie. Życie jest jak kronika: brzydko anonimowa i bezpretensjonalna. Dopiero przy bliższym wejrzeniu można na lepkim i rozwinęmasz życia rozwinąć: losy pojedyncze i osobne sprawy; jak rozdziela się falej c w miejscu brzydko zieleni czerwcowej ó na pojedyncze kadygi i liście. W każdym miejscu można los przerwać, podjąć go potem na nowo: jak kronik roku, przerwan w listopadzie, w miesiącu, który jest jak z miedzianej blachy, smutnej i fantastycznej. Jak samo życie. (A, 59-60)

²⁵⁶ Cyt. Za: *Ibidem*, s. 228.

²⁵⁷ *Ibidem*, s. 19-20.

Pojcie skronikiö, gdyby wziąć pod uwagę znaczenie genologiczne, nie jest najodpowiedniejsze. Najistotniejsze jest w niej przedstawienie wydarzeń w układzie chronologicznym, mniej ważny staje się wówczas odautorski komentarz. Jeśli już pozostaje przy tym gatunku, to montaż Vogel się przykłada do kroniki jako odmiany felietonu, cyklicznym utworem publicystyczno-dziennikarskim, rejestrującym bieżące wydarzenia społeczno-obyczajowe, kulturalne, towarzyskie wraz z odautorskim komentarzem²⁵⁸. Istotne jest jednak to, że Vogel nie tworzy montażu po to tylko, by upublicznić informację o jakimś wydarzeniu, pisze, by nam o tym opowiedzieć. Kluczowa w tym względzie okazuje się rola narracji jako struktury służącej ujmowaniu tego samego czasu w perspektywie jej czasowości i skłonności (narodziny - śmierć).

Montaż się kronik życia, pisanie kroniki to pisanie życia. Ale relacja może na odwrócić: to nie kronika pisze życie, lecz życie pisze kronikę, gdy - by posłużyć się językiem autorki *Akcji* - życie pisze się samo, tak jak żyje się samo.

W zbiorze *Akacje kwitną* przedmiotem opowieści jest życie, zwane także śromansemö, czyli fabułą, uporządkowaną, daną z góry, istniejącą niejako poza uczestniczącymi w niej postaciami i zdarzeniami.²⁵⁹ W tym drugim znaczeniu życie zbliża się do pojęcia narracji jako struktury czasowej służącej rozumieniu człowieka w czasie.²⁶⁰ W czasowości odbija się skłonność i przemijalność ludzkiej opowieści zamkniętej w te struktury. W prozie Vogel czas sprzybiera formę kroniki, staje się

²⁵⁸ Obok pojęcia kroniki, Vogel stosuje jeszcze termin śreportaö. Autorka uznaje, że w kategorii nowego realizmu, zwanego także realizmem konstruktywnym, dominuje dokumentaryzm i rygorystyczny konstrukcyjny. Reportaż zatem skupia się na rejestracji zdarzeń, i jako taki został przez Vogel uznany za dobry sposób ujmowania materiału konstruktywnej całości, którą nazywa: montażemö. Por. D. Vogel, *Montaż literacki jako gatunek (1936/37)*, w: K. Szymaniak, *op. cit.*, s. 265.

²⁵⁹ B. Sienkiewicz, *Montaż i ó kronika widzenia* *op. cit.*, s. 150.

²⁶⁰ K. Rosner, *Narracja, to samo*, czas, Kraków 2003, s. 7.

cznikiem między tymi kilkoma istotnymi sytuacjami, a tym samym zaczyna pełnić rolę powieściowej anegdoty²⁶¹, jest zatem nie tylko tłem, ale aspiruje do miana bohatera montażu, odsłaniając się ó zdaniami autorki ó w przemianach natury, w jej kolorach i nastrojach. Nie bez przyczyny historiom zawartym w cyklu *Akacje kwitną* towarzyszy zmiana pór roku.

W montażach życie jest sposobem na opisanie ludzkiego poznania i rozumienia, ujętym jako rozwijające się w czasie procesy zdarzeń zachodzących w świecie, które autorka organizuje w całościowe struktury sensu.²⁶² Mówiąc dzisiaj o narracji przyjmujemy, iż podmiotowość to tylko pewnego rodzaju konstrukt, a jej budowanie w procesie samorozumienia ma wcale nie charakter opowieści. Vogel nie buduje podmiotowości w jej dawnym rozumieniu, gdyż jest to po prostu niemożliwe, ona tworzy ze strzępków danej rzeczywistości równie fragmentaryczny obraz świata, który wyciśnie nadzieję, a uzyska dzięki niemu klarowny wizerunek tego, co ją otacza. Podmiotowość bohatera zbioru *Akacje kwitną* jest więc wiadomością niegotową. Zamiast owej śgotowości, którą tutaj lepiej zastąpić pojęciem sformowanej, obserwujemy w utworze dynamiczne dzianie się i przemian modernistycznego świata dostępną nam przez autonarrację (do wiadczenia siebie, świata i znaczących innych).²⁶³ Oczywiście kwestia autonarracji pozostaje do rozwikłania, gdyż, jak się powszechnie sądzi, w *Akacjach* nie ma odautorskiej narracji, nie ma nawet ó narratora.²⁶⁴ Niemniej jednak ówy stosunek do opisywanej rzeczywistości ujawniający się w języku montażu sugeruje, że postrzegany przez autorkę świat posiada

²⁶¹ D. Vogel, *Montaż literacki jako gatunek (1936/37)*, *op. cit.*, s. 263.

²⁶² K. Rosner, *op. cit.*, s. 12.

²⁶³ A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, w: *Narracja i to samo* (II). *Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 16.

²⁶⁴ Barbara Sienkiewicz pisze, że narracja w *Akacjach* jest konsekwentnie bezosobowa, bo to życie pisze powieściowy romans, a nie autor. Mowa wszak na początku utworu: „Zaczyna się, a nie „Opowiem wam, a zamiana ma być, zdaniem poznańskiej badaczki, wiadectwem rozpoczęcia powieści i jednocześnie aktu jej pisania, pisania oczywiście przez życie. Zob. B. Sienkiewicz, *Montaż e ó kronika widzenia*, *op. cit.*, s. 150.

czuj co-obserwuj czy podmiot wszystkich zdarzeń i zapisków. wiadomo wszelakich śniegotowo ciö nowoczesnego świata i dystans do takowych jest wybitnie modernistycznym przejawem stosunku Vogel do otoczenia. W ten sposób całkowite struktury sensu w montażach nie mogły być niczym innym, jak tylko fragmentami rzeczywistości nanizanymi na nici życia, które jest opowiadane. Ludzkie istnienie obserwowane przez pryzmat drobnych, banalnych wydarzeń i codziennie powtarzanej do znudzenia, nie jawi się jako pozbawione sensu. Wręcz odwrotnie ów bieżący zwyczajnego życia staje się zachętą do poszukiwania sensu nawet w jego drobnych przejawach.

Zawsze fragment

To, co modernistyczne w twórczości Vogel ma na nazwę słowami Tadeusza Róewicza: „zawsze fragment”²⁶⁵. Fragment u Vogel stanowi podstawę narzuconej koncepcji montażu. Barbara Sienkiewicz pisze, że zamiarem autorki *Akacji* było skonstruowanie powieści, będącej odpowiednikiem fotomontażu. „Zmontowane” w powieści opisy odsyłały do gotowych przedstawień obrazowych oraz tworzonych specjalnie dla potrzeb literackiego montażu, fragmentów piosenek, romansu, wycinków, reklam.²⁶⁶ Montaż polega bowiem na łączeniu w jeden całość obrazów-odwzorowań życia, będących literackich ekwiwalentów fragmentów obrazów istniejących.²⁶⁷

Współczesnym odpowiednikiem kroniki był fotomontaż. Vogel rozumiała te terminy do siebie szczególnie. Pisząc o *collage* w programie Merz, wspominała w szkicu *Genealogia fotomontażu*:

²⁶⁵ T. Róewicz, *Zawsze fragment*, Wrocław 1999.

²⁶⁶ B. Sienkiewicz, *Hegel, fotomontaż i literatura* op. cit., s. 83.

²⁶⁷ B. Sienkiewicz, *Montaż i ó kronika widzenia* op. cit., s. 163.

Termin fotomontażu datuje się od roku 1924-1925 jako określenie nowego gatunku malarskiego przedstawiającego naklejone na jeden płaszczyznarównych wycinków zycia. Te wycinki to fotosy, sporządzone specjalnie dla montażu (jak u Citroena) albo napotkane już jako gotowe i charakterystycznie uytwowane (M. Szczuka). Z czasem nastąpił łączenie elementu fotograficznego z elementem malarskim faktury lub formy.²⁶⁸

Jedną z głównych cech montażu była zasada symultanizmu, który:

stanowi bezpośredni konsekwencjarehabilitacji wieloci, polifonicznościycia: rehabilitacja ta oznacza z kolei, że postronnie, drobne zdarzenia nabierają równości równym heroicznym liniomycia. (...) Bezrobotni przechodzą obok kwitnących akacji, a akacje kwitną, choć jednocześnie nie szykują się rewolucje. Dochodzi do unieważnienia nigdy wprowadzonej, ustabilizowanej hierarchii zdarzeń, do której przywykli my.²⁶⁹

Vogel bardzo zaleca, by w każdym fragmencie, obok aktualnego elementu, znalazł się także zdarzenie banalne. Ta zasada mówi – pozwala – czy w ramach jednej całości takie dwie sceny: oświetlenie maszerującej w doskonale regularnej kwadratowej kolumnie i... kwaciarnie z doskonałymi azaliami.²⁷⁰ Sposób postrzegania kolejnych sekwencji obrazów nasuwa związek montażu z gatunkiem poematu kinematograficznego uprawianym przez surrealistów francuskich (Philippe Soupault, Benjamin Péret, Antonin Artaud czy Robert Desnos). Poemat inspirowany kinem zbudowany był z ciągu relacji przedstawiających

²⁶⁸ D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*. *Źygnak* 1934 nr 12, s. 9.

²⁶⁹ D. Vogel, *Montaż literacki jako gatunek* *op. cit.*, s. 266-267.

²⁷⁰ D. Vogel, *Montaż literacki jako gatunek (1936/37)* *op. cit.*, s. 268.

mikro zdarzenia w pierwszej osobie czasu teraźniejszego i bardziej przypomina sprawozdanie.²⁷¹

Fotomontaż oraz poemat kinematograficzny odzwierciedla ideę współczesności, która podobnie jak montaż pozbawiona jest hierarchii rzeczy. To m. in. dlatego człowiek zostaje w powieści zrównany z przedmiotami i jako przedmiot postrzegany. Za przykład może posłużyć pierwszy fragment pochodzący z powieści *Akacje kwitną*, którego tytuł brzmi prowokacyjnie: *Zdemaskowanie manekinów*.²⁷²

Manekinami okazują się poruszający się jak nakręcenie sztywne panowie i elastyczne panie z wcięciem w tali, a ich zdemaskowaniu towarzyszy znikanie kolorów. Panująca wszędzie chłodna stal nie jest tym samym, co zniknięcie koloru na Ulicy Krokodyli. Przedstawiona tam rzeczywistość daje iluzję istnienia, a tak naprawdę realnie nie istnieje, jest papierową imitacją, co sygnalizowało brak barw. W twórczości Vogel stała, która panuje w miastach i na reklamach, jest znakiem zmian.

Miasto dotychczas było nasycone kolorami, szarość, która się tu pojawia jest inaczej niż u Schulza waloryzowana pozytywnie, gdy okazuje się symbolem nowoczesności i postępu cywilizacyjnego.²⁷³ Różnicę w myśleniu pokazują również cytaty przez autorów rzeczowniki. W przypadku Schulza jest to szarość, u Vogel – stal, która niewątpliwie ma konotacje urbanistyczno-budowlane i kojarzy się z pozytywnie wartościowanym rozwojem cywilizacyjnym miasta. W *Sklepkach cynamonowych* postępuje wartości negatywny. W *Ulicy Krokodyli* czytamy, iż jest ona skoncepcją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego. Widocznie nie stała nas byle na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleceń,

²⁷¹ G. Szymczyk-Kluszczyńska, R. W. Kluszczyński, *Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu zwińzków między literaturą a kinem*, *Przebieg Humanistyczny* 1982 nr 11, s. 45.

²⁷² Vogel jest także autorką tomiku wierszy *Manekiny* wydanego we Lwowie w 1934 roku.

²⁷³ B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina*, w: *Wzrostkach zwierciadła* .op. cit., s. 401.

zeszłorocznych gazet" (O, 80). W wiecie Schulza szaro przeciwstawiona barwno ci ewokowała asubstancjalno , niepełno bytu, nico , która jawiła si jako nico nowoczesno ci.²⁷⁴ Jednak, na co uwag zwróciła Barbara Sienkiewicz, to samo nie oznacza tak samo.²⁷⁵

Zdemaskowanie ludzi-manekinów odbywa si w zbiorze *Akacje kwitn* równie przez odkrycie w ludziach śdusz materiału porcelany papieru drzewa elaza i blachy. Dzi ki ukonkretnionemu skłdnikowi ludzkiego wnętrza, Vogel mo e wprowadzi typologi człowieka. I tak, ci o duszy z elaza, zwani s lud mi-maszynami, ci za , którzy podobni s do blachy, cechuj si sporym yciowym do wiadczeniem. Kobiety najcz ciej posiadaj dusze z porcelany i papieru. Papier w tej prozie oznacza smutek, a porcelana - zdziwienie i yciow nieporadno .

W montażu pojawia si tak e informacja o lalkach, które opu ciły witryny sklepowe.

Równocze nie wyszły na ulice miasta lalki z witryn, rozmaite koncepcje lalek. Tu gęwa kobieca z kropl porcelanowego smutku lub kropl rozwi z ci (...). Dalej szła lalka z na wpóćzrobion melancholi (...). I była tak e mi dzy nimi niepewna, zatracona maska ze zgniłych ró ów i zieleni (dawniej maska Toulouse Lautreca, na nowo zaprezentowana przez Pascina). I gruszkowa twarz kobiet Picassa o oczach okrągłych i leniwych. A wszystkie te torsy (...) prezentuj (...) włosy ondulowane co trzy lub cztery centymetry fala, nie ma tu przypadku, ani kaprysu. (...). W tych lalkach nawet melancholia była wtłczona w linie twarde i pełne równowagi: w brwi, wykaligrafowane czarn henn ; w usta, kredk -marka „Kameleon” ó wycyrklowane; w symetryczne dwie plamy ró u na policzkach. (A, 68-69)

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ B. Sienkiewicz, *Hegel, fotomontaż i literatura* op. cit., s. 77.

Po trotuarze spaceruje zatem śgłwa kobieta z kropl porcelanowego smutku lub rozwi zciö, lalka czy tors z misternie uönymi wösami. Sienkiewicz zauwa yä, e manekiny w prozie Vogel, inaczej ni w opowiadaniach Brunona Schulza, s swego rodzaju atrap człwieka, uobecniaj si przez na ladowanie kształców i barw uto samionych z martwymi lalkami z okien wystawowych. Vogel nie tyle interesuje przyczyna uprzedmiotowienia (jak Schulza), ile jej efekt.²⁷⁶

W cytowanym fragmencie mamy do czynienia z reifikacją w funkcji synekdochy - niezindywidualizowany tćm charakteryzowany jest przez znaki ludzkiej obecności²⁷⁷, takie jak: fryzura, kobieta głwa, twarz czy tors. Twarz to najwa niejszy element to samo ci i najbardziej indywidualna cz łudzkiego ciaä. Tu za pojawiaj si tylko linie brwi podkre lone henn i usta zaznaczone czerwön szmink . Kobieta twarz skäda si zatem tylko z tych dwu plam: czarnej i czerwonej. Tak opisana fizjonomia, o której zwykli my my le za Emmanuelem Lévinasem, e jest miejscem, w którym dochodzi do objawienia Inności, pozbawiona zostää transcendencji w znaczeniu przyj tym przez autora *Cafö ci i niesko czono ci*. Dlatego te w wiecie bohaterów Vogel nie mo e odby si misterium, b d ce aktem przeämiania wäsne go narcystycznego poczucia odr bno ci.

Twarz w uj ciu Lévinasa posiada moc wyzwalaj c człowieka z šegoizmu separacjiö, ale tylko dlatego, e jest jedynym na ziemi znakiem štego, co absolutnie inneö, czyli Niesko czonego, Bogaö.²⁷⁸ W nowym wiecie człowiek nie jest teomorficzny (termin Harolda Blooma), nie jest jedynym znakiem Boga, gdy Bóg jest tu nieobecny. Twarz rozstrzyga o tym, czy mamy do czynienia z przedmiotem, czy

²⁷⁶ B. Sienkiewicz, *Montaż - kronika widzeniaí* op. cit., s. 151-152.

²⁷⁷ S. Wysöuch, op. cit., s. 72.

²⁷⁸ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesno í* op. cit., s. 245.

z człowiekiem, to twarz decyduje o radykalnym rozróżnieniu na wiat ludzi i wiat rzeczy, rzeczy nie mają twarzy i dlatego nie mogą osobiście zaświadczyc o swej niepowtarzalnej identyczności, człowiek natomiast czyni to, odsłaniając twarz.²⁷⁹

Mimo to autorka *Akacji* mówi o manekinach, o ich twarze, o bledzie tylko kompozycjami linii, plam, barwnych brył wyrazem duszy. Oprócz niej ludzie-manekiny nie posiadają niczego, nie są świadomi swego losu, nie mówią, nie myślą. Może by tak, jak sugeruje Monika Brzóstowicz-Klajn, która w kontekście wiersza Tadeusza Róewicza *Głos anonima* pisze, że brak twarzy symbolizuje nowego człowieka, o bledzie tego elementem wielkiej masy.²⁸⁰ Ludzie są jednym z przedmiotów wypełniających przestrzeń, która kreuje ich na swój użytek. Stworzone byty akceptują to, że funkcjonują w nim na równi z rzeczami namnionymi przez modernistyczną rzeczywistość, w której przedmioty tworzą zdarzenia, nastroje, emocje i pojęcia.²⁸¹

W zakończeniu *Akacji kwitnącej* pojawiają się cztery fragmenty zatytułowane *ycie*, *Traktat o yciu: rozdział pierwszy*, *Rozdział drugi traktatu o yciu* i *Zdanie trzecie traktatu o yciu*. Jest to również bezpośrednie nawiązanie do *Traktatu o manekinach* Schulza, temat *Traktatu o yciu* jest jednak zupełnie inny.

Traktat sformułowany jest stylem ogólnikowym, dlatego, że autorka jego odbiorcami uczyniła ludzi śdających do doskonałości: fryzjerów, manicurzystki, kelnerów, osoby skazane na tzw. ycie z drugiej strony witryny. Wszyscy oni są odpowiedzialni za dostarczenie produktów i wykonanie usług dla konsumentów.

²⁷⁹ M. J. draszewski, *Wobec Innego*, Poznań 1990, s. 137.

²⁸⁰ M. Brzóstowicz-Klajn, *Róewicz i Lévinas, czyli o głosie anonima i (nie)obecności twarzy*. *Polonistyka* 2003 nr 7, s. 422-423. Zob. także rozdział *Somatyzacja twarzy ó nowe oblicze to samo ci*, w: B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 144-163.

²⁸¹ B. Sienkiewicz, *Montaż e-kronika widzeń* op. cit., s. 153.

Kolejny raz Vogel przypomina, iż najważniejsza w naszej egzystencji jest przezroczysta i banalna codzienność. Autorka mówi, że przez dowartościowanie pospolitości ocali człowieka i jego podmiotowość. Jednocześnie nie zdaje sobie spraw, że zauważenie zwyczajnych spraw musi odbyć się kosztem ludzi w tych działaniach uczestniczących. To dlatego jej bohaterowie przedstawieni są jako upostaciowane znaki człowieka (ciężkie torsy, wyondulowane fryzury).

W ujęciu Vogel ludzki manekin nie jest zatem tworem ułomnym, symbolizuje nowoczesny urbanizm, który bywa określany jako znak polifoniczności modernistycznego miasta.²⁸² Mechanizacja życia sprawiła, że ludzkie gesty stały się jednostajne i powtarzalne, tym samym ludzie skojarzeni zostali z automatami.

Rzeczy opanowujące ludzki świat mnożą się w zaskakującym tempie. Niszczą wszystko, co napotkają na swej drodze, czyniąc z tego mniej lub bardziej użyteczny przedmiot. Nie umkną im nawet człowiek, który na równi z przedmiotami gości na kartach prozy Vogel i jako przedmiot jest postrzegany. Ma on tutaj do spełnienia misję głoszenia wiary w nową prawdę, od teraz wszystko jest rzecz, przedmiotem do użytku i na sprzedaż, tym bowiem charakteryzuje się nowoczesne społeczeństwo, w którym dominuje konsumpcja. Oznacza to, że termin „reifikacja” traci swój pejoratywny wydźwięk, jest bowiem jedynie konsekwencją lub nawet koniecznością podyktowaną przez zmiany w podejściu do nowoczesnie interpretowanego dobra materialnego, przedstawionego teraz jako towar. Pozostaje pogodzić się z nową wizją rzeczywistości, próbując odnaleźć w niej miejsce dla siebie. Debora Vogel dowartościowała przedmioty, które nie tylko były jednym z elementów nierozdzielnie związanym z ludzką egzystencją, tworzyły również

²⁸² D. Vogel, *Montaż literacki. Wprowadzenie (1938)* i op. cit., s. 271-272.

przestrze, która zawłaszcza ludzkie istnienie, czyni z niej przedmiotem i towarem. W ten sposób autorka *Kwiaciarni z azaliami* doprowadza do sytuacji, w której człowiek ó paradoksalnie ó znów jest w centrum uwagi, tym razem jako bohater wszechpanującego urzeczowienia.

Fenomenologia codzienności

W dotychczasowych rozważaniach o twórczości Debory Vogel nie wydobyto, moim zdaniem, kluczowego dla niej aspektu, jakim jest, by posłużyć się formułą Jolanty Brach-Czajny, „spotkanie z drobinami bytu”.²⁸³ Spójrzmy dla przykładu na fragment zawarty w części *Akacje kwitną* zatytułowany *Jabłko, pomarańcze i cytryny*:

Dotychczas nie rozumiano owoców. Widziano w nich miód, materię kapryśną, musującą i delikatną (jak z owocowego miódzu utoczone były kobiety Renoira, malowane czerwonym karmazynem jabłkiem). Tymczasem jabłko ma ukrytą duszę. I pomarańcze, przestrzeń kuliste, nie są tym, za co je bierzemy, ani cytryny, istoty z chłodu i szklistego pędu. Kuliste owoce są w gruncie rzeczy niepodobne do siebie: do doskonałości materii, do jej brutalnej rozwińnięcia i nieokreślonych zachce. I teraz wciąż nie odkryto, czy białe lakier i tęczowa pośliskiwa farba nadają się raczej na cięta owoców, aniżeli materia lepka i miękka. Owoce z farby i lakieru prezentują duszę owocu: sztywną kulistą. Tak okazały się niepotrzebne owoce miódziste, o cięciach pełnych niepokoju.

A na szyldach sklepowych obok owoców - patrz okrągłymi kroplami niebieskiego lakieru figury ludzkie. Umiechaj się niebieską farbą nieba z tych pośladni lipcowych, kiedy nawet niebo jest z lakieru twardego i chłodnego. Tak weszły w życie chłodne i białe owoce lakieru. (A, 77-78)

²⁸³ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia* op. cit., s.15. Kolejne cytaty za tym wydaniem. W nawiasie podaje skrót Sz oraz strony.

Czas w powyższym fragmencie podzielony jest na *dotychczas* i *teraz*. *Do tej pory (dotychczas)* owoce nie były w pełni rozumiane przez człowieka, który dostrzegał tylko ich miękkość, a więc to, co w owocach najsmaczniejsze, i przez to godne zainteresowania. Vogel mówi jednak, i owoce prócz delikatnego wnętrza mają duszę, którą jest szorstki lakier i twarda pośliskliwa farba. Informuje również czytelnika, i *teraz* szorstkie owoce są w gruncie rzeczy niepodobne do siebie. To, że jeśli owoc przestanie być dla siebie podobny, może oznaczać, i jako taki nie zostanie przez człowieka rozpoznany i zjedzony. Poza tym iluzja, jak wytwarzają owoce (śnieś tym, za co je bierzemy), prowadzi do wniosku, że postrzegany przez nas świat, nie dany nam w pełni, ujawnia się w szczegółach dopiero poprzez analizę i spojrzenie na wybrany fragment rzeczywistości z odpowiednio bliskiej perspektywy.

Zacytowany przeze mnie w całości montaż *dotychczas* interpretowany w kontekście fragmentu opowiadania Brunona Schulza *Sierpień*. Chodzi o następujący urywek:

Adela wraca w wietliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozognionego, wysypując z koszyka barwny urodzaj - liliace, perłowe wody pod przejrzystą skórę czereśnie, tajemnicze, czarne winogrona, których woda przekracza to, co ziszcza się w smaku; morele, w których miękkość z tym bywa gdzieś daleko popołu dnia. (O, 3)

Sienkiewicz słusznie zauważa, i oboje pisarzy interesowała materia owocu, jednak jego diagnoza Debory Vogel pozostawała w sprzeczności z obserwacjami drohobyckiego nauczyciela. Dla Schulza materia miała w sobie potencjalność do przybierania jakiejś formy i jako taka była przedmiotem jego zainteresowania.²⁸⁴ To ruch materii, stawanie się, powstawanie i ginienie substancji, a także w drówek form okazała się

²⁸⁴ B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina* op. cit., s. 390.

ródłem inspiracji dla autora *Traktatu o manekinach*. W prozie Vogel ó materia jest źródłem zainteresowania ze względu na jej gotowość do przyjęcia ostatecznej formy, gdy poza nią nic nie może istnieć samodzielnie. Aby jednak owa forma mogła zostać wydobyta, musi zaistnieć przyczyna sprawczą o której jest bezwzględnie praca ludzka. To kolejna różnica między teorią Debory Vogel i Brunona Schulza. Kreacja ludzka służyca formowaniu materii jest w twórczości drohobyckiego pisarza tylko świętym gestem, niedoskonałym powtórzeniem kreacji demiurgicznej. Vogel ó przeciwnie ówi ó kreacyjny gest człowieka, opanowujący bezkształtną materię z procesem cywilizacyjnym. Ostatni cykl montaży *Budowa stacji kolejowej* jest tego przykładem.

Na początku opisana we fragmencie przestrzeń, której służą o (...) na wiecie (A, 105), jest miejscem bezludnym. Rodzi to postulat, iż potrzeba co począć z pałacem przestrzeni wiata (A, 105), dlatego pasywna, niepotrzebna nikomu ziemia dostaje się w ręce człowieka.²⁸⁵

Fragment *Jabłko, cytryny i pomarańcze* kończy bowiem zdanie: „Tak weszły w życie chłodne i białe owoce lakieru” (A, 78). Sformułowanie „weszły w życie” to frazeologizm wskazujący na dwojakie znaczenie słowa. Przede wszystkim chodzi tutaj o zauważenie owoców i wprowadzenie ich w przestrzeń wiata godną zainteresowania autora. W ten sposób Debora Vogel spotyka się z Jolantą Brach-Czain, która pisze:

²⁸⁵ W ród pracujących przy tworzeniu stacji główną rolę odgrywa kierownik budowy, on jest się sprawcą przedsięwzięcia. Powstająca stacja kolejowa to pochwała, które jest jednak wielki, chwastowy, liśnuty i jak surowa bryła twarda gliny i gryz tego cementu (A, 126). W ród znaczenie słowa opisanego w montażach pojawia się bowiem jeszcze jedno óycie jako proces trwania człowieka i natury, cywilizacji i jej wytworów. Wniosek z tego fragmentu brzmi zatem następująco: człowiek to ostatnia forma rozwoju wiata, potrafi bowiem przekształcić materię w cywilizację. W wiecie Vogel ludzie pełni podwójną rolę, są wytwórcami nowej rzeczywistości, którzy jednocześnie nie korzystają z własnych zdobyczy. Por. B. Sienkiewicz, *Montaż e ó kronika widzenia...op. cit.*, s. 151.

To, o czym chcę mówić, dotyczy istnienia w postaci egzystencjalnego konkretnego, którym jest zarówno napotkany kamień, jak i każdy z nas. Można też powiedzieć, że dotyczy bytu, o którym wiemy, co jest i co posiada moc obecności, który wyraża swoje JEST. Bo czy można być mocniej niż to, co jest? I czy nasze myślenie nie powinno zwracać się ku temu, co jest, ku otaczającemu nas bytowi, jakim też sami jesteśmy? Jednak nie chcemy być w ogólności; pozostawiam takie rozważania filozofom, w których nie ma miejsca do egzystencjalnego konkretnego, jaki nas otacza i z którym, jak się zdaje, mamy prawo się utożsamiać. Nie chcę też mówić o bycie w całości, ponieważ nie spotykamy go w takiej postaci, tylko wcielony w konkretny egzystencjalny: fakty, zjawiska, zdarzenia. (Sz, 7-8)

Obiektem zainteresowania autorki *Beim Umsichgehen* okazuje się wiśnia. Owoc ten ma zdolność oddziaływania i koncentrowania na sobie uwagi, gdy jest konkretnym zdolnym zamienić się w obiekt egzystencjalny (Sz, 14). Takim przedmiotem może okazać się wszystko, co istnieje:

Każda rzecz: piasek, szczur, talerz, piekacz, rodzica, dziecko. I każda czynność: jedzenie, chodzenie, rodzenie, umieranie. Jeżeli mają moc oddziaływania, jeżeli nastąpi nasze zderzenie czy spotkanie z nimi, by my zdolni byli zbierać sens z konkretnym egzystencjalnym złączony. (Sz, 14)

Cel według Brach-Czajny to spotkanie z obiektem egzystencjalnym, jakim jest owoc wiśni, po to, by zwrócić naszą uwagę ku śmysłowej stronie życia i przywołać ją jako wartość (Sz, 15).

Zmysłowość życia jest również przedmiotem refleksji Debory Vogel. Wejście owoców w życie oznacza u niej nie tylko zauważenie obiektu egzystencjalnego, wprowadzenie go do literatury i odczytanie do wartościowanie. Owocowe dostępowanie uczestnictwa w dziele literackim jako znaki ludzkiej obecności i - jako takie - symbolizują ludzkie trwanie. Poza tym nie byłoby jabłko, cytryna i pomarańcza bez człowieka i jego wzroku. Wiat przedstawiony dopiero w zetknięciu z człowiekiem nabiera

charakteru egzystencjalnego obiektu, owo spotkanie za domaga się istnienia postrzegającego. W *Akacjach* ten, który postrzega, nie zostaje bezpośrednio nazwany. Zastępuje go za to sam proces patrzenia, który - choć bezosobowy - jest jednak symptomatyczny dla człowieka.

W *Szczelinach istnienia* człowiek wyprowadza z nieistnienia obiekt egzystencjalny, jakim jest owoc wini. To dzięki jego działaniu ujawnia się sens ludzkiego życia szobaczony - dzięki wini. Sens, który jak twierdzi Brach-Czaina, dany jest człowiekowi, to od niego jednak zależy, czy ów sens podejmie: „Po stronie bytu bezinteresowna, chaotyczna emanacja, a wobec niej my umotywowani pytaniami, które nas dręczą, wybieramy, interpretujemy” (Sz, 19).

Szczególne role cielesności człowieka zostały wyeksponowane w koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego.²⁸⁶ Powiada on, że zarówno istota ludzka, jak i jej otoczenie, stwarzają się w zmysłowym postrzeganiu, wiadomym dialogu ze światem i Innymi. Taki rodzaj egzystencji to „byłby otwarty”, wsłuchujący się w świat, pytający go i problematyzujący, gdy zmysły, które cię dostarczają wrażeń i wyobrażeń, nieustannie domagają się poprawy znaczeniowej.²⁸⁷ „Ja” postrzegające jest czującym, ucieleśnionym podmiotem ekspresji. Przy odpowiednim rozumieniu intencjonalności oraz transcendencji w aktach kreacji, człowiek jest zdolny do uchwycenia rzeczywistości w ruchu, tak jak rodzi się ona na naszych oczach „bytem-dla-człowieka”. Nie do przecenienia jest rola zmysłów, które przestają być pojmowane jako pasywny receptor wrażeń, a stają się stylem percypowania przedmiotów.²⁸⁸ Postrzeganie zmysłowe wyprzedza

²⁸⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.

²⁸⁷ I.S. Fiut, *Ideaty estetyczne Maurice’a Merleau-Ponty’ego*. Recenzja książki P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, „Estetyka i Krytyka” 2002 nr 2.

²⁸⁸ M. Maciejczak, *Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty’ego*, Toruń 1995, s. 68.

intelektualną refleksję, która dotyczy zawsze bodźców psychicznych z zewnątrz.

Postrzeganie to chwytanie znaków zmysłowych i ich znaczenie, a zatem także pochwycenie istnienia. Małgorzata Nieszczerzewska, pisząc o doświadczeniu ruchu w nowoczesnym mieście, skupiła się na bohaterkach prozy Virginii Woolf, które pokazują, iż ciało stanowi medium w komunikacji z otaczającym światem, będąc swoistym *narzędziem bycia w świecie*.²⁸⁹ Vogel pisze z autorką *Fal* postrzeganie, które polega na:

dostrzeganiu immanentnego sensu, który tryska z konstelacji danych i bez którego nie można się odwołać do żadnych wspomnień. Wspominanie zaś nie polega na przywołaniu pod spójrzenie wiadomo ci obrazu przeszłości istniejącej w sobie, ale na zanurzeniu się w horyzoncie minionych doświadczeń i na coraz dokładniejszym rozwijaniu z nich w nim perspektyw, a do momentu, w który, zawarte w nim doświadczenia mogą przeżyć na nowo w ich umiejscowieniu czasowym.²⁹⁰

Czas, podobnie jak przestrzeń podlegający gwałtownej zmianie²⁹¹, dlatego rzeczy w prozie Vogel są jednocześnie blisko i daleko od człowieka. Blisko, ógdy towarzyszą mu w codziennym, jak powiada Brach-Czaina, krzątałwie (Sz, 55), daleko, ó bo człowiek, uwytyczony rzeczy, nie uwiadamia sobie, ile im zawdzięcza. We fragmencie *Talerze szklanki*:

...pięć razy dziennie wprowadza się szklanki i talerze w towarzystwo ludzkie, w porządek życia ludzkiego i jego szarego wydarzenia. W międzyczasie zaś stoją w kredensach; leżą na stole i półkach, czekają na kwadrans, w którym ludzie potrzebują ich chłodnej duszy i pełnej kulistego konturu. (A, 79)

²⁸⁹ M. Nieszczerzewska, *Doświadczenie ruchu kobiety i nowoczesne miasto*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Seidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 412.

²⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 37-40

²⁹¹ R. Sheppard, *op. cit.*, s. 117-118.

Niezauważalne dla nas drobiny bytu są szbezpretensjonalnie ważną, gdy w liniach naczynia stołowego zatrzymuje się na chwilę wielka przestrzeń, strząsa chłodny pył swojej wielkości, kulistości i idzie dalej, kamienna i tragiczna, cięka od nowych możliwości (A, 79).

Kilkadziesiąt lat przed Brach-Czajną pisarka zarysowała fenomenologię istnienia przedmiotów w codziennych sytuacjach. Wszystkie jej rozważania zmierzają w jednym kierunku, by zobaczyć nowoczesne rzeczywistość z perspektywy człowieka istniejącego w banalnym świecie, przytoczonego przedmiotami, bowiem, jak mówi Brach-Czajna:

podstawą naszego istnienia stanowi codzienność. A to fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważne, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadomimy sobie, że uprawia ono na drobiazgach. Codziennie stanowi całość egzystencjalne zdarzenia niezwykłych, których oczekujemy, choć sto nadaremnie, o możliwości decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Człotliwość. Jest niezauważalna. (Sz, 55)

Prezentowany, zarówno w prozie Vogel, jak i w esejach Brach-Czajny, wiat to miejsce, w którym coraz trudniej o samostanowienie, a podmiotowość nie jest już stanem, a rozwojem.²⁹² Zatem dowartościowanie życia przez towarzyszący mu krzyk i banał oznacza: żyć lepiej, bardziej świadomie istnieć w nowoczesnym świecie jako człowiek. To wspólny mianownik antropologii podmiotu w prozie różnych pisarek. Debora Vogel notowała:

S p o g l d a m n a r z e c z y z b a r d z o b l i s k i e j p e r s p e k t y w y . U m o l i w i a o n a o d r z u c e n i e z w y c z a j o w e g o d y s t a n s u , d y s t a n s u

²⁹² B. Przymuszała, *op. cit.*, s. 161.

wypełnionymi interpretacjami, które tak silnie zrastają się z rzeczami, że w naszych oczach stają się one z nimi samymi i za nimi zostają uznane. Pojęcie bliskiej perspektywy pozwala przejść ponad szablonem, który w danym czasie narósł wokół rzeczy. Umożliwia widzenie poza kontekstem interpretacji i doczepionej etyki, może: bez dotychczasowej etykiety.²⁹³

Spojrzenie z bliska daje nową perspektywę pozbawioną dystansu, a przez to uczciwszą, która unieważnia szpota redników, kierując uwagę patrzącego nie na konkret, lecz na daną już z góry interpretację. Jeśli weźmiemy się pod uwagę tylko obserwowany przedmiot, patrzący uzyskuje nowy kontekst, konfrontując własne wyobrażenie dotyczące obserwowanego zjawiska z sznagą prawd o rzeczywistości. Wyjtkowo prosta potrzeba, by zobaczyć wiat śtaki, jaki jest naprawdę, okazuje się szczególnie trudna, zwłaszcza wtedy, gdy ani wiat, ani patrzący na niego podmiot nie może ukonstytuować się w adnca. Dlatego człowiek Brach-Czajny, pełen wtpliwości, chwiejny i rozedrgany szuka pomocy w kontakcie z elementarnymi faktami ludzkiej egzystencji. Podobnie czyni Debora Vogel, z tym, że autorka *Kwiaciarni z azaliami* gotowa jest wierzyć, iż człowiek i jego praca stanowią dwa najistotniejsze elementy modernistycznej rzeczywistości, te mianowicie, które przetrwają modernistyczny kryzys.

²⁹³ D. Vogel, *Montaż literacki (1938)* i op. cit., s. 270.

Resö znaczy š wszystkoö

W literaturze początku XX wieku dominowały dwa sposoby myślenia o urzeczowieniu: afirmacja, która wynika z próby oswojenia cywilizacji techniki oraz lęk przed unifikacją i automatyzacją ludzkiego życia.²⁹⁴

W *Akacje kwitną* dominuje reifikacja, która ujawnia się również przez zdarzenia czy role bohaterów. W prozie Vogel zabieg uprzedmiotowienia powiązany jest ponadto ze swoistą autorską filozofią, którą można nazwać filozofią urzeczowienia. Powiedzenie o reifikacji w montażach Vogel, i jest prostą i symetryczną opozycją wobec zjawiska personifikacji, to powiedzenie za małą. Filozofia urzeczowienia jest sposobem widzenia świata, w którym rzecz ogrywa ważną rolę na wszystkich poziomach analizy utworu. Dla porównania ów wiecie bohaterów Brunona Schulza reifikacja odbywa się za pomocą stylu. Dla przykładu spójrzmy jeszcze raz na cytowany wcześniej fragment:

A ku parkanowi ko uch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we nie na drugą stronę i grube jego chępskie bary oddychają ciszą ziemi. Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujno sierpnia wyolbrzymiała w gęste zapadliska ogromnych śpuchów, rozpanoszyła się płatami wchatych blach listnych, wybujałymi ozorami miśstiej zieleni. Tam te wyśpiaste pałuby śpuchów wybaśszyły się, jak babska szeroko rozsiadła, na wpółpo arte przez wśne oszalała spódnice. Tam sprzedawała ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, mierz cmydłem, grub kasz babek, dzik okowit mi ty i wszelki najgorszy tandet sierpniow. (O, 7)

²⁹⁴ Zob. B. Sienkiewicz, *Futurystycznie świat urzeczowiony*, w: *Czwiek i rzeczy* op. cit., s. 103-124.

Uprzedmiotowanie człowieka równoważy antropomorfizacja przyrody, jak to się dzieje w opowiadaniu *Sierpie*, w którym zaprezentowana Tęcza to kupa szmat i gałęzi, a otaczający ją parkan jest personifikowany ów ma chłopskie bary, oddycha, leży odwrócony jak we śnie.²⁹⁵ Już dawno badacze twórczości drohobyckiego pisarza uchylił zarzut pierwszych krytyków, jakoby jego twórczość była antyhumanistyczna. Seweryna Wysłuch przytacza opinię Adama Grzymały-Siedleckiego, który w 1934 roku zanotował w recenzji opowiadań Schulza:

Wiat ludzki jest dla p. Schulza najdalszym ze wiatów. Przypuszczam, że gdyby można było odcyfrować wrażliwość antylopy spotykającej się z człowiekiem, to byłoby to coś podobnego do wizerunków ludzkich p. Schulza. Przesuwaj się przed nami jakieś cienie, jakieś dziwadła, czsto owiane panicznymi obserwacjami [!], nie mamy w tobie ani jednego prawdziwego człowieka. Człowiek jest najbardziej dla niezrozumienia i czystka rzeczywistości.²⁹⁶

Oczekiwania, jakie ma wobec rzeczywistości Bruno Schulz różni się znacznie od tego, czego pragnie Debora Vogel. Pomimo różnic porozumienia między nimi obejmuje podobne motywy i tematy podjęte w utworach, jednakże sama koncepcja ludzkiego losu, w której wpisany jest również stosunek do wiatu, a wraz z nim do języka, który ten wiat opisuje, stawia Vogel w opozycji wobec języka Brunona Schulza. Autorka z dystansu przygląda się postępującym procesom reifikacji wiatu, nie czuje lęku przed automatyzacją i unifikacją, ale również daleka jest afirmacji tego zjawiska.²⁹⁷ Zauważa po prostu, że konflikt

²⁹⁵ S. Wysłuch, *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, w: *Człowiek i rzecz* op. cit., s. 69-70.

²⁹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy penetralne*. *ŹKurier Warszawski* 1934, nr 11 (wyd. wieczorne), s. 4. Za: S. Wysłuch, op. cit., s. 71.

²⁹⁷ Karolina Szymaniak pisze, iż by agentem wiecznej idei to dla Vogel jedyny możliwy sprzeciw wobec mechanizacji ludzkiego życia i postępującej reifikacji. Szymaniak uważa, że zatem inaczej niż

między człowiekiem i jego wytworami zostaje zniesiony, a staje się to wówczas, gdy nastaje czas nadprodukcji przedmiotów, wyglądem i sposobem wykonania niejednokrotnie ocierających się o kicz.²⁹⁸

Obfitość i tandeta

Upadek to cykl montażowy poświęconych obfitości produktów, która czyni nawet z człowieka rzecz i towar. Przedstawiono w nim proces zalewu świata przez tandetne produkty, takie jak przyrząd do zawiązywania krawata, urządzenie do nawlekania igły, podstawka pod elazko, stolik na kaktusy. Autorka widzi w tych zjawiskach znaki przemian:

Z produktami tymi dzieje się dziwna rzecz: dwójka się w nieskończoność mnoży, jak gdyby zapędniając się nawzajem(...). I nie można już zahamować wyuzdanej, dzięki produkcji tandety. (A, 86)

W *Akacje kwitną* problem ten zostaje zobrazowany przez opis kobiet wykupujących masowo z magazynów z konfekcją materiały na suknie. Wśród tkanin najwięcej popularności cieszą się perkalce i szewioty, które w przeciwieństwie do aksamitu czy jedwabiu są sztywne, niezgrabne, próbując za to przypomnieć sobie miękkość jedwabiu albo miękkość aksamitów (A, 88). Powodem, dla którego cieszą się popularnością, jest oczywiście ich cena oraz łatwość dostępu. Stąd też radość kobiet, które gromadnie oblegają sklep z konfekcją, by kupić choć niewielką ilość potrzebnej tkaniny.

Barbara Sienkiewicz, która twierdzi, iż koncepcja człowieka-manekina jest ilustracją tezy o dążeniu do przybierania ostatecznych kształtów. Por. K. Szymaniak, *op. cit.*, s. 66-67.

²⁹⁸ Zob. bibliografia o kiczu: M. Lachman, *Gry z tandetą w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.

Scena ta przypomina fragment z *Nocy wielkiego sezonu* Schulza, w której sklep Jakuba obłożony został przez tłum kupujących. Co ciekawe, tłum atakuje sklep biednego kupca przez swój liczebny triumf i traci zupełnie indywidualność. To nie ludzie, a gęwy-grzechotki i ludzie-kotki wtargnęli do sklepu, dając: „Jakubie, handlowno! Jakubie, sprzedawo!” (O, 99).

Porównując oba fragmenty, Laura Rescio pisze, iż scena w *Martwym sezonie* sięga szczytów epickości w tragicznej postaci ojca walczącego samotnie z tłumem gotowym do przejścia jego królestwa. Vogel zaś opisuje podobne zdarzenie w tonie lżejszym, pełnym ciepłej ironii i pobłażliwości w stosunku do lalek.²⁹⁹

Ponadto można tutaj zasugerować jeszcze jedną interpretację: w omawianej scenie nie chodzi tylko o zakupy jako takie, mowa raczej o pewnej cesze charakteryzującej nowoczesne społeczeństwo: otóż jego członkowie istnieją przede wszystkim jako konsumenci. Ich światem rzeczy jest nowoczesna ekonomia ówca: pokusy, pragnienia, zachcianki.³⁰⁰

Schulz w zalewie wiatu tandetu dostrzega przerażający znak końca dawnego, uporządkowanego wiatu. Jego Ulica Krokodyli pełna jest niechcianych lichych wyrobów, małego tego, dystrykt przemysłowo-handlowy zamieszkały jest również przez tandetną odmianę człowieka, oznaczając dla drohobyckiego pisarza koniec wszelkich zezwoleń na drogę, którą podąża nowoczesny wiat.

Dyskusja o zalewającej wiat tandecie może istnieć tylko w społeczeństwie, w którym mamy do czynienia ze stratyfikacją kultury wysokiej i niskiej. Aby mówić o tandecie, należy mieć wiadomości wzór kultury nietandetnej, wobec której ta pierwsza stoi w opozycji. Bruno

²⁹⁹ L. Rescio, *I znowu kwitną akacje. ...ó Interpretacje nader niefortunnej śnie-powieści Debory Vogel Akacje kwitną*, w: *Poznańskie Studia Polonistyczne*, Seria Literacka IV (XXIV) 1997, s. 211-230.

³⁰⁰ Zob. Z. Bauman, *op. cit.*, s. 118.

Schulz ma w pamięci czasy wcale nie tak odległe, w których panował opisany w mitycznej Księdze, dlatego nie ceni nowego wiatu, odrzucając jego fałszywe i iluzję prawdziwej rzeczywistości. W prozie Vogel tandeta ma inne przeznaczenie, wszak: „(...) zdawała się odgrywać jedyną rolę w życiu, niezastąpioną. Wiat stał po prostu na dobrze zesnurowanych trzewikach, czarnych i brązowych” (A, 87).

Autorka widzi również motyw tandety ze śmierci. O to owe buciki, będące przykładem tandety, stoją pod nogami zmarszczonych ludzi.³⁰¹ Sformułowanie „jeszcze chodzą” odnosi się do stanu, w jakim jest obuwie po zmarszczonych, lecz o co warto podkreślić, „jeszcze chodzą” buciki, antropomorfizowane przez samo „chodzą”, są równocześnie nieznakiem życia, którego zabrakło im w rzeczywistości.

Kolejny raz widzimy, że ludzkie istnienie przestaje być fenomenem, gdy w łatwy sposób zostaje zastąpione przez niewyion materię. Co więcej - w sytuacji zalewu wiatu produktami, nie sposób uniknąć

³⁰¹ Motyw butów, które pozostają po zmarszczeniu pojawia się w wierszu *Buty* po wioconym pamięci ojca artystki, Anzelmowi Vogel. Brzmi on następująco:

Na ulice spadają pierwsze krople śniegu
Opadają czerwone, tęczowe kwiaty kasztanów
I białe kwiaty jabłoni. Wzdychają one.
Ptaki przelatywać.

Wkrótce ludzie założą buty
Buty czarne, buty brązowe...
Wielu z nich ruszy w drogę
Ulicę śnieżną
W drogę wysiać ulicy Bernsteina...

Te stopy nie należą do niego
Ani ciążą do tych nieobutych stóp.
Pod śniegiem jednak stoją
Prawie chodzą jeszcze czarne buty
O tysiącu zmarszczek
I dwóch opuszczonych obcasach wygiętych:

Para schodzonych butów
Które znajdywał plaster ulicy śnieżnej.

Za: K. Szymaniak, *op. cit.*, s. 62-63.

reifikacji, gdy oznaczałoby to pozostał niezastępowalnym.³⁰² Uratowała się od uprzedmiotowienia może tylko człowiek-osoba, bowiem jedynie taki, zdaniem Ryszarda K. Przybylskiego, będzie potrafił zachować dystans wobec przedmiotów.³⁰³ Wiemy jednak dobrze, iż o człowieka-osobę trudno w nowoczesnym świecie widzianym oczami Debory Vogel.

W rozumieniu tandety przez Deborah Vogel możemy dopatrzeć się jeszcze jednego zjawiska, które jest wynikiem kolejnej nowoczesnej zmiany, dotyczącej tym razem postrzegania tożsamości człowieka i rzeczy. W nowoczesnym społeczeństwie nastąpił czas środozapisania wszystkiego, co stało się, które najpierw dotknęło rzeczy, będące symbolicznymi znakami tożsamości i niezbędnymi narzędziami wszelkich tożsamościowych ludzkich wysiłków.³⁰⁴ Na skutek masowej produkcji towary nie trwały już, a co za tym idzie - w świecie, w którym nie trwały produkty stanowiły element tożsamości, należy z niezwykłą uwagą śledzić ten proces, aby uniknąć rozprzeczania się w morzu produktów. Niezwykłe zjawisko konsumpcji i obfitości, będące wynikiem rosnącej liczby przedmiotów, usług i dóbr materialnych w świecie jest rodzajem, który w czasach Vogel społeczeństwu konsumpcyjnemu, w którym człowiek nie egzystuje już jak dawniej w środowisku innych ludzi, lecz otoczony jest przez przedmioty.³⁰⁵ Wobec nich człowiek nie potrafi zachować dystansu, a brak dystansu sprawia, że przestaje istnieć jako osoba, staje się rzeczą, na równi z przedmiotami, które go otaczają.

Tandeta określa sposób funkcjonowania człowieka i przedmiotów w świecie, jest metodą prezentacji ludzi i rzeczy - tandetne są jednak manekiny z krzykliwym makijażem, w sukienkach z tanich materiałów.

³⁰² R. K. Przybylski, *Prze wit mi dzy przedmiotami w : Człowiek i rzecz* op. cit., s. 350.

³⁰³ *Ibidem*, s. 351.

³⁰⁴ *Ibidem*, s. 131.

³⁰⁵ J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przekł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 7.

Równocześnie nie tandeta to szkarykatura świata pionów i poziomów, który umiałby sędki jak szaropłata dziernikowa, lub patetyczny i wyniosły jak odejcie i jak jedno zdarzenie na całym świecie (A, 89).

W prozie autorki *Kwiaciarni z azaliami* powoli zanika dualizm świata, w którym po jednej stronie stoi kultura, reprezentowana przez uporządkowany świat pionów i poziomów, a po drugiej znajduje się to, co brzydkie, niechlujne, lecz zatrważające co liczne tandeta. W ten sposób w postawie galicyjskiej pisarki można dostrzec cechy nowoczesnego podejścia do różnicy między tandetą a przedmiotem wartościowym, która odzwierciedla relacje między rzeczami trwałościami i nietrwałościami.

O tej różnicy pisał Michael Thompson cytowany przez Zygmunta Baumaną. Mówi o przedmiotach trwałości, które nigdy nie są za zadaniem człowieka jak najdłużej, stanowią bowiem odbicie i symbolizację pojęcia wieczności. Przypisywano im również związek z nieśmiertelnością, a zatem najwyższą wartość. Przeciwnie do przedmiotów trwałych były przedmioty przeznaczone do użytku i konsumowania, które miały zniknąć w trakcie konsumpcji.³⁰⁶ Ludzie dobrze sytuowani dbali o to, by przedmioty przez nich użytkowane nie niszczyły się i służyły im długo. Był to znak, że rzeczy posiadane przez nich są trwałe i kosztowne:

Niewykluczone nawet, że to właśnie zdolność do nadawania przedmiotom trwałości, do ich gromadzenia, przechowywania, zabezpieczania przed grabieżą i zniszczeniem, a gdy to możliwe, uzyskiwania monopolu na ich posiadanie, czyni z nich śladu dobrze sytuowanych.³⁰⁷

³⁰⁶ Z. Bauman, *Przeżycie nowoczesności*, przekł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 196.

³⁰⁷ Bauman dodaje jeszcze, że opozycja bogaty - przedmioty trwałe i biedny - przedmioty nietrwałe unieważnia się w czasach ponowoczesnych, gdy obecnie użytkowanie jakichś przedmiotów długo, w czasie gdy na rynek wkraczają lepsze modele, nowsze i ulepszone, jest oznaką ubóstwa. Nie posiada nowego telefonu z nowymi funkcjami np. możliwość robienia zdjęć lub filmowania jest nie do

Wizja nowoczesnego świata pojawiająca się w utworach Debory Vogel zdradza zamysły autorki, by w procesach urzeczowienia i automatyzacji dostrzec coś ponad przewidziane o wszechobecnym kryzysie, który według pesymistycznych interpretacji doprowadzi wkrótce do całkowitej redukcji osoby ludzkiej. Przez koncepcję człowieka-manekina Vogel dokonuje spostrzeżenia, które doskonale definiuje modernistyczną formację i określa zmiany, jakich dokonana w ludzkiej podmiotowości.

Nowoczesna podmiotowość określana jest przez to, co wobec współczesnego podmiotu istnieje, a zatem inne rzeczy, inne rzeczywistości, inne społeczeństwo, czy nawet historia. Z tych istnień Vogel wybiera istniejące przedmioty, mając świadomość, że otoczenie się przez człowieka rzeczami, wraz z narodzinami konsumpcjonizmu i zniesieniem hierarchii wartości grozi utratą dotychczasowej, ugruntowanej pozycji podmiotu. Ta pozycja, twierdzi autorka *Kwiaciarni z azaliami*, i tak ulegnie zmianie. Niemniej jednak, choć trudno Vogel nazwać apologetką nowoczesnej cywilizacji, należy dostrzec, i traktuje ona rozmaite wstrząsy, którym poddawana jest jednostka ludzka jako istotne czynniki postępu cywilizacyjnego. W jej mniemaniu przezwyciężenie kryzysu objawia się w wysiłku autokreacji – a w konsekwencji – w zaakceptowaniu tymczasowego i niegotowego statusu ludzkiego podmiotu, reprezentowanego przez manekina.³⁰⁸ Gdy więc nie na owej zgodzie na ontologiczną niepewność, fragmentaryczność i redukcję do pewnych tylko funkcji, opiera się modernistyczna podmiotowość.

pomylenia szczególnie dla ludzi, którzy mają się za dobrze zarabiających i zaznajomionych z nowościami na rynku. *Ibidem*.

³⁰⁸ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M. P. Markowski. Kraków 2006, s. 231.

Hominem imitantia w późnej nowoczesności (Glossa)



Rozdział piąty

Glossa: *hominem imitantia* w późnej nowoczesności.

Człowiek postanawia wymalować świat. Przez lata będzie zaludniał przestrze obrazami prowincji, królestw, gór, zatok, okrętów, wysp, ryb, pokoi, instrumentów, gwiazd, koni i ludzi. Na chwilę przed śmiercią odkryje, że ów cierpliwy labirynt linii jest podobny do jego własnej twarzy.³⁰⁹

Jorge Luis Borges

W późnej nowoczesności szczególnie konsekwentne i ciekawe przemiany widzenia lalki miały również związek z trwającymi poszukiwaniami wzorca podmiotowości. Ponadto kolejnych dziedzin sztuki oprócz literatury, w której pojawiła się *hominem imitantia* stała się kinematografia.³¹⁰

Powojenne kino odziedziczyło po mi dzywojennym motyw buntu robotów. Sztuczni bohaterowie popularnej serii filmów o *Władcy lalek* (1989-2000, reż. David Schmoeller) lub *Laleczki Chucky* (1988-2010, reż. Tom Holland i in.), podobnie jak w *RUR* apka czy *Metropolis* Langa porzucali bezużytecznych ludzkich podrabianców. Inna postać kultury masowej – robot, debiutował w filmie *Zakazana planeta* (1956, reż. Fred M. Wilcox) dzięki postaciom maszyn-szczegółom, które pojawiały się

³⁰⁹ R. Burgin, *Rozmowy z Jorgem Luisem Borgesem*, przekł. M. Kłobukowski, Gdańsk 1993, s. 139.

³¹⁰ Jej rozwój można prześledzić na przykładzie postaci ożywionej przez Frankensteiną stworzonego, którego szczególnie upodobała sobie kinematografia amerykańska, gdy motywy fantastyczne w XIX wieku zostały wykluczone z niemal całej kultury wysokiej i odtąd rozwijały się w kulturze popularnej, do której kino, przynajmniej na początku istnienia, niewątpliwie się zaliczało. V. Nelson, *op. cit.*, s. 67.

licznie w filmach typu *Gwiezdne wojny* (robot-droid C-3PO zbudowany przez Anakina Skywalkera) czy *Star Trek* (android, pełniący funkcję drugiego oficera na pokładzie USS Enterprise). Przedstawiona w filmach relacja człowieka z robotem, podobnie jak w *Balu manekinów* Jasia Skiego i *Metropolis* Langa, odzwierciedla stosunki społeczne panujące między warstwą uprzywilejowaną i robotnikami: istota ludzka byłaby panem, a maszyna pomagierem.

W filmie *Robocop* z 1987 roku (reż. Paul Verhoeven) pojawia się pierwszoplanowa postać – byłby policjant, Alex Murphy, który ranny w wyniku strzelaniny, otrzymuje nowy mechaniczny korpus. Od tej chwili istnieje jako cyborg, RoboCop, pozbawiony wszelkich wspomnień z poprzedniego życia. Ludzki pierwiastek odniósł jednak zwycięstwo nad maszyną. Policjant przypomina sobie, kim był i zamiast realizować dyrektywy organizacji, która go stworzyła, zapragnął odnaleźć swoich morderców.

Rozwijający się przemysł filmowy przyniósł coraz nowsze i mielsze realizacje motywu sztucznej istoty. W *Człowieku przyszłości* (*Bicentennial Man* 1999, reż. Chris Columbus) na podstawie prozy Isaaca Asimova, pojawia się postać Andrew, robota, który zapragnął stać się człowiekiem. W tym celu gotów był popełnić samobójstwo, by śmuczył się jak człowiek, nie przeżywał całe wiecznie jako maszyna.

Z kolei bohaterem kultowego filmu Ridleya Scotta *owca androidów* (1982) był Roy, android, który razem z trzema replikantami przybył na Ziemię, by odnaleźć swego wynalazcę i nakłonić go do wydania formuły pozwalającej na przetrwanie. Zginął przez człowieka, któremu w ostatniej scenie uratował życie, sam popełnił samobójstwo. Podobną decyzję podjął dobry Terminator w filmie Jamesa Camerona *Terminator 2: Dzień S du* (1991). Zakończył życie w kadzi ołowiu, aby jego szczątki nie zostały

do stworzenia komputerowego systemu, który w przyszłości przejmie władzę nad ludźmi.

Na przeobrażeniu, że istoty ludzkie żyją w świecie iluzji skonstruowanym przez sztuczną inteligencję, której są potrzebni jako dostarczyciele energii, opierał się scenariusz *Matrixa* (1999) w reżyserii Larry'ego i Andy'ego Wachowskich, w którym odwrócono schemat buntu maszyn – tym razem to ludzie byli rebeliantami i tworzyli spisek przeciwko inteligentnym maszynom. Podobnie jak w filmie *Ja, robot* (2004, reż. Alex Proyas), w którym myśliwiec maszyny wypowiedział wojnę swemu twórcy.

Wizerunek robota ewoluował z pomocnika człowieka, postaci samodzielnie myślącej i buntowniczej do uzurpatora posiadającego władzę nad ludźmi. W dzisiejszym świecie trudno mówić o wzorach podmiotowości, nie używając do ich opisu form typu: cyborg, klon, robot, android, szczególnie dlatego, że olimpijskie tryumfy świeci Oskar Pistorius, biegający na protezach nóg z włókna węglowego, a zrobiony z ludzkich prochów diament można nosić jak biżuterię.³¹¹ Dla człowieka żyjącego na początku XXI wieku, podobnie jak w dwudziestoleciu międzywojennym, mechaniczne figury stanowią punkt odniesienia.³¹²

Barbie

W 1959 roku na amerykańskim rynku zabawek pojawiła się lalka, która stała się nie tylko przedmiotem pożądanym, ale i wzorem do naśladowania dla wielu kobiet na całym świecie. Zwrócimy uwagę na rzecz znamienne: mowa tu o figurce, która z różnymi względami stała się ikoną kultury³¹³ późnej nowoczesności, nie zaś o postaci literackiej wykreowanej przez artystę w dziele sztuki. To zmienia sposób postrzegania lalki, która występuje w podwójnej funkcji: bycie realnym przedmiotem służącym do

³¹¹ Zob. E. Domańska, *Dianaty. Prochy, diamenty i metafizyka obecności*. *Ś Czas Kultury* 2005 nr 3-4, s. 51-61.

³¹² Vera Graaf wyróżnia trzy typy robotów w amerykańskiej *science fiction*: robot siostra w *The Naked Sun* Isaaca Asimova, równouprawniony partner (*The Humanoids* Jacka Williamsona oraz Daneel Olivaw w *Pozytronowym detektywie* I. Asimova) i robot-zwierzętnik (np. w powieści *Ja, robot* Asimova). Zob. V. Graaf, *Sekretne życie lalek* *op. cit.*, s. 146-164.

³¹³ M. R. Rogers, *op. cit.*, s. 24.

dziecicej zabawy, a jednocześnie nie stanowi ucieleśnienia kobiecych marzeń o nienaganej sylwetce, wysokiej pozycji zawodowej oraz dystansie do typowych ról społecznych, jak matostwo czy macierzyństwo.

O Barbie, która uosabia te pragnienia, opowiada w *Opowiadaniu Sabiny* Olgi Tokarczuk, utwór pochodzący ze zbioru *Gra na wielu bieżniach*³¹⁴ z 2001 roku. Tytułowa bohaterka, matka pięciu chłopców i ona alkoholika, raz w tygodniu sprząta dom lekarza z Warszawy. Pobyt w mieszkaniu państwa M. daje kobiecie chwilę wytchnienia od domowego zgiełku. Poza tym Sabina jest znowu w ciąży. Czuje, że to będzie kolejny syn, lecz zdaje się nie zważać na dolegliwość, gdy jak mówi narrator: „Najbardziej cię (Sabina) jest w jakiejś ciąży (...) Ciąża jest jej cechą szczególną, naturalną” (s. 287).

Najwięcej radości sprawia Sabinie sprzątanie pokoju Kazi, córki doktorostwa, lubi także obserwować zabawy dziewczynki i jej przyjaciółek lalkami Barbie.

Sabina widzi, jak kładzie lalki na różowym dywanie, jak rozwija troczki ich sukienek, te same, która ona przed chwilą zawiązywała, jak rozbiera lalki do naga. Ach, nie, nie do naga, lalka nigdy nie może być naga. Różowa napięta skóra smukłych, owadzych barbie. One nie mogą być nagie, bo nie mają wewnątrz i zewnątrz, na tym polega ich doskonałość. Są jak klejnoty. (s. 291)

Czasami, gdy kobieta jest sama w dziecięcym pokoju, kładzie się na dywanie i wyobraża sobie, jak wygląda szogromnia wiat od strony nóg krzesła biurka.

³¹⁴ Wszystkie cytaty za: O. Tokarczuk, *Gra na wielu bieżniach: 19 opowiadań*, wyd. II poprawione, Warszawa 2002. W nawiasie podaje skrót oraz stron.

I widzi nachylone nad sobą gładkie buzie dziewczynek, słyszy ich trajkotanie, fragmenty nie rozmów, ale rozmówek, wygodne odfuknięcia, zamśzowe westchnienia, delikatny jabłkowy zapach z ich ust. I najwłaśniejsze, że czuje dotyk ich rąk, ręk, ręk, mu niecia maczych palców, jak ptasie tropy, jak truchta ścisicy. Te dotyki zapinają i odpinają guziki jej fartucha, wie kościerzyk pod szyją. I wtedy czuje, jak całe wiat ulega jakiemu zdrobnieniu. Wszystko staje się umowne, niestała, wszystko ciurka jak woda z popsutego kranu i pojawia się raz w takiej, raz w innej postaci. Wszystko może się zdarzyć, choć nie wiele się dzieje. To jest chyba szczęście. (, 292-293)

Bohaterka opowiadania podejmuje szczególnego rodzaju śgrywkę w lalkę, która jest nie tyle infantylną inscenizacją, co raczej symboliczną artykulacją egzystencjalnego i seksualnego niezaspokojenia. Sabina chce być lalką, aby do władczy odmiany rzeczywistości i w pełni kondycji, poczuć, że jak całe wiat ulega jakiemu zdrobnieniu. Wszystko staje się umowne, niestała, w tym ona także. W swoich marzeniach, wytrąca z macierzy skich i domowych obowiązków, staje się światłem, ciepłem, brzuchatą barbie, która delikatnie pieszczę czyje troskliwe ręce. Ogromne znaczenie ma fakt, że ulubione zabawki dziewczynek i postaci, w której pragnie się zmienić Sabina jest lalka Barbie. Według Rogers, lalka wyprodukowana przez firmę Mattel narzuca wyobrażenie o kobiecie i kreuje ideał szczupłej, pięknej, mądrej, dobrze wychowanej nastolatki, dla której liczy się przede wszystkim zabawa i atrakcyjne spędzanie wolnego czasu.³¹⁵ Barbie jest samodzielna, niezależna i wiadoma swojego ciała. Dlatego stanowi bardzo proste przeciwieństwo bohaterki opowiadania. Matka pięciu synów i ona alkoholika zazdrości lalce przywileju jej bezbronności, obojętności, a nade wszystko umiejętności zajmowania uwagi innych. *Wzrost Sabiny* opowiada więc o wstydliwie ukrywanym

³¹⁵ M.F. Rogers, *op. cit.*, s. 9.

(auto)po daniu kobieco ci, jakie konkretyzuje się w lalce. Pozostaje ona po trosze przedmiotem, po trosze człowiekiem i w swojej nieokreśloności ci, potencjalno ci, realizuje ponowocześnie rozumianą ideę ontyczną: pojawia się raz w takiej, raz w innej postaci. Jednocześnie nie dzieje się cała zabawka staje się narratorem niewypowiedzianego w tekście głównym opowiadania pragnienia urodzenia córki i wykreowania dla niej, i po części dla siebie, kobiecego świata pełnego cudowności i czułości.³¹⁶

Kryzys, który przechodzi Sabina związany jest z pragnieniem bycia kim innym. Przeczuwa ona, że jej *status quo* nie jest prawdziwy. Bohaterka życzenia uważa, że jest tylko pewnym odzwierciedleniem siebie, przyciasniona i niewygodna, wierzy zatem, że istnieje stan prawdziwy, w którym może się odnaleźć. Problem bohaterki polega na tym, że nie potrafi zaakceptować siebie w roli biernego obiektu po daniu, jakie wyznacza jej scenariusz ony alkoholika. Dlatego próbuje wykreować siebie w nowej postaci, w utopijnym świecie, w którym rzeczy delikatne. Będzie dalej bierna, tyle że w kontakcie z dzieckiem nie grozi jej nic, ani przemoc, ani kolejna cięta. Dlatego gdy zbliżą się urodziny Sabiny i doktorowa pragnie spełnić z matką jej życzenie, Sabina prosi, by mogła stać się na jedną chwilę lalką dziewczynek. Pragnie tego, gdy pamięta, że kiedy już będzie bezbronnym przedmiotem: potrzeba się zsunąć w swoją najwiskszą sferę, aby być silnym i komunikuje. Pani Jola bez słowa prowadzi Sabinę na górę, do pokoju dziewczynek i dopiero wówczas bohaterka robi się czerwona jak piwonie, jak róże, jak mak, jak wino, jak jej własny język, jak wnętrza jej ciała (, 296). By lalka oznacza dla Sabiny stać się idealnym przedmiotem zaspokajającym czyje pragnienia, które po raz pierwszy jej samej dadzą szczęście.

³¹⁶ Zob. U. Mietana, *Wychowa lalki*. Źródło 2004 nr 4, s. 52.

Dzieci ce zabawy z Barbie nie polegaj jedynie na odwzorowaniu społecznych interakcji, jak to si dzieje podczas kontaktu z lalk niemowl ciem, ta zabawka bywa czesana, malowana, przebierana. Aparycja lalki wielokrotnie była poddawana analizie i cho jej wymiary nie odpowiadaj rzeczywistym proporcjom kobiecego ciała (przy wzro cie 175 cm kobieta musiaaby wa y 23,5 kg i mie w talii 46 cm), zabawka uznana została za model społecznych wymaga dotycz cych wygl du.³¹⁷

Komunikat, jaki nadaje swoim wygl dem lalka brzmi nast puj co: nie jest istotne, jak wygl dasz, najwazniejsze jest to, e moesz sta si taka jak ja. Ciało kobiety wymaga pracy, jest zatem wyzwaniem tak e dla chirurgii plastycznej, która rozwija si wprost proporcjonalnie do wzrostu popularno ci Barbie.

Z wygl dem lalki wi e si ci le jej seksualna atrakcyjno , która budzi skojarzenia z lalkami z sex-shopu. Joanna Szczepkowska³¹⁸, podzieliła si z czytelnikami refleksj na temat sytuacji, jaka przydarzyła jej si w jednym z supermarketów:

Nagle zrobił si podejrzenie ró owo i bęszcz co, a z póek patrzył na mnie popiersia gumowych lalek z wielkimi ustami. Do dawno nie byłem w tym supermarkecie, teraz wpadłem po okulary, bo moje przepadły. Zreszt dlatego moja wiara w to, co widz , nie była wielka. Ró i bęskotki na gumowych ciach zlewały mi si z napisami na pudełkach i tylko klimat cukierkowego seksu nie pozostawiał w tpliwo ci. (í) Blondynki zza papierowej szyby nie ró niły si niczym oprócz tego,

³¹⁷ wiadczy o tym udokumentowane przykady zachowa dwu ameryka skich kobiet, które przeszły kilkana cie operacji plastycznych, by wygl da jak Barbie. Rogers wskazuje tek e na modelk , Vicky Lee, która poddała si trzem operacjom biustu, dwóm zabiegom zmiany nosa, wielokrotnemu wstrzykiwaniu silikonu w wargi oraz chirurgicznemu usuni ciu worków pod oczami oraz Cynthia Jackson, która przeszła tuzin operacji, by upodobni si do lalki. Za: M. F. Rogers, *op. cit.*, s., 43.

³¹⁸ Aktorka i felietonistka šWysokich Obcasówö dodatku do šGazety Wyborczejö.

e jedna uosabia estetyk prostytutki XIX-wiecznej z jedn nog odkryt w stylu
 ŝchod male kiö, a druga by ubrana w czarny strój sadowocho.³¹⁹

Dalej felietonistka zastanawia si nad zawodem Barbie:

(í) co w ciwie Barbie robi i sk d ma na to wszystko pieni dze. Na stroje, na
 samochód, na dom. Mo na przecie zobaczy , jakie ma ycie. Pnie w luksusowej
 gondoli z papierowym (!) m czynn , którego sobie wynaj , ma konie, kilka
 samochodów. Jak ta 50-letnia kobieta dosz do takiej forsy? Ja bym chcia powiedzie
 swojemu dziecku, jak to si robi. No i teraz ju wiem. Producenci Barbie w ko cu
 musieli odpowiedzie na pytanie, które od 50 lat wisi w powietrzu. Ka da z Barbie
 ustawionych na póe w supermarkecie mówi to dzisiaj bez enady. No có . Zawód jak
 ka dy. I to nie jest takie sobie ot. Trzeba si przy y . Klienci maj ró ne wymagania.
 Jeden lubi, eby by w bszcz cym gorsecie, drugi w czarnych butach
 i w koronkowych szortach, inny w czerwonych bskotkach na biu cie, przy motorze.³²⁰

Prowokacyjny wygl d lalek nie jest dzi dla nikogo zaskoczeniem,
 jednak gbsza analiza tego faktu pozwala stwierdzi , i współczesna
 kultura masowa wykorzystuje liczne elementy wizerunku przypisanego
 gwie dzie porno, pocz wszy od przed anych paznokci i w sów, do
 butów na wysokim obcasie.³²¹ Nie dziwi wi c, e jedna
 z najpopularniejszych lalek na wiecie ubrana jest w ŝtypowyö strój
 nastolatki.

³¹⁹ J. Szczepkowska, *Zawód lalka*, ŝWysokie Obcasyö 2009 nr 46 (549), dodatek do ŝGazety Wyborczejö
 z dn. 21 listopada 2009, s. 8.

³²⁰ *Ibidem*

³²¹ Najcz ciejs to kozaki zak adane do krótkich spódnic, które doczeka si okre lenia: ŝBKö (wym.
 ŝbi-kejö ó od pierwszych liter nazwy ŝbia kozaczkiö. O popularno ci nazwy w Polsce wiadczy blog
 zatytu owany www.bialekozaczki.blog.pl istniej cy od marca 2005 roku, na którym autor wraz
 z czytaj cymi jego blog zamieszcza zdj cia kobiet w tym e obuwiu.

Barbie wykazuje przejawy kobiecego podporządkowania, tj. trosk o ciało, kobiecę pewno, którą potrafi zamienić w sukces.³²² Wszystko to sprawia, że figurka często przedstawiana jest jako ofiara przemocy. Bywa „torturowana” nie tylko przez dzieci, którym zdarza się w trakcie zabawy nieumyślnie pozbawić ją członków, ale także przez artystów deszyfrujących jej wizerunek. Przykładem może być wystawa Moniki Zielińskiej *Lebensborn* (1999/2000), która nawiązuje do organizacji założonej na rozkaz Himmlera w 1935 roku, mającej na celu stworzenie warunków do „wyprodukowania” nordyckiej rasy przez selekcję kobiet i mężczyzn. W praktyce założyła to sieć domów publicznych, w których pracowały prostytutki. Zielińska wykonała odlew Barbie naturalnej wielkości (175 cm), a w jej brzuchu zamontowała ekran, na którym widać, jak dwunastoletnia dziewczynka robi kopie prawdziwej lalki: strzyje ją, goli, później zdejmuje silikonowe formy, przygotowuje odlew z żywicy epoksydowej, by w końcu bawić się obiema lalkami: tą prawdziwą i kopią.³²³

Barbie, która uosabia represyjny model kobiecości, jest również tematem pracy Alicji Lebrowskiej *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* z 1994 roku oraz towarzyszących jej filmów wideo: *Narodziny Barbie* i *Tajemnica patrzy*. Z drugiej wersji *Grzechu pierworodnego* pochodzi scena symulacji porodu, w którym dziecko zastępuje lalkę.³²⁴

³²² M. F. Rogers, *op. cit.*, s. 61.

³²³ Ciekawsze narzędniki sztuki. Z Moniką Zielińską rozmawiają / ukasz Gorczyca i Artur Mijewski, w: A. Mijewski, *Dr. ce ciało. Rozmowy z artystami*, wyd. drugie rozszerzone, Warszawa 2008, s. 360-361.

³²⁴ W podobny sposób postępuje z lalką Hans Bellmer, który w 1934 roku wydał w pierwszym nakładem książeczkę zatytułowaną *Die Puppe* i skonstruował pierwszą kukiełkę. Zbudowana z drewna w miejscu stawów nóg i rąk miała zamontowane zęca kulki, a w brzuchu ukryty mechanizm, który obracając się, „spanoramą” pokazywał naciśnięciu guzika umieszczonego w sutku, który można było oglądać przez otwór w plecach. Obrazy te były, zdaniem autora, „śmiałymi i marzeniami dorastającej dziewczynki”. Można by wówczas zobaczyć: wieżę Eiffla, *Ostatni wieczór* da Vinci, krajobrazy, chusteczki do nosa z płóciń dziewczynki, statek tonący w ród lodowcowych bieguna północnego. Bezpośredni

Oprócz tego, e Barbie reprezentuje określony wizerunek kobiety pewnej siebie, niezależnej, niezwykłej z m. czyżn (ma wszak narzeczonego Kena, ale nie wyszła za m.), nieograniczonej macierzyństwem, niepokojącej się dla innych, jest równie idealną konsumentką. Do jej akcesoriów należą liczne domy (Miejski, Wiejski, Czarodziejski Dwór i inne), w których znajduje się najnowsze wyposażenie. Barbie ma także basen, stadnin koni, kilkanaście samochodów, rower, skuter i furgonetkę, pasuje zatem do świata, w którym mamy do czynienia z nadmiarem i nadprodukcją rzeczy.

Wyidealizowana, hiperrealna lalka oddziałuje na konsumentów i odbiorców kultury już ponad 50 lat, co więcej - jej ciało-fetysz stało się jednym z fantastycznych przedstawień, które zastąpiło w masowej wyobraźni realne, ludzkie. O kobiecych ciałach czy ciele mylimy w odniesieniu do lalki Barbie nie do ciała z krwi i kości, a co za tym idzie o ciało miertelnego.³²⁵ Oznacza to, że lalka podobnie jak figura człowieka-maszyny z ikony to samo jest skoncentrowane na fizyczności, stało się symbolem technologii obróbki ciała, które niczym organizm cyborga, składa się z mechanicznych elementów. Ich zadaniem jest poprawa

inspiracji do stworzenia dzieła *Gry Lalki* był esej Kleista *O teatrze marionetek*. Nowoci figurki były zęce kulkowe, umiłowiające ruch manekina w talii. Lalka z lat 1937-1938 była kolorowa, cieniowana pastelami, najczęściej różem. Niektóre z jej form zawierały tylko zęca kulkowe, b d ce niejako kwintesencji ruchu, który udało się artyście zamknąć, zatrzymać na jakiś czas. Jednak e to przegub kulkowy u wiadomoci Bellmerowi rozmaite analogie ukryte w kobiecych kręgiach. Już nie tylko pierś, czy pośladki, ale i kolano, brzuch, a nawet przeguby palców o idealnie sferycznym kształcie egzystowały niezależnie jako to samo jest oddzielne. Wzajemnie Bellmera lalka miała by kwintesencję samej siebie - personifikowaną, ruchomą, bierną, dającą się przystosować i niekompletną. Poza tym artysta pragnął u wiadomoci odbiorców sztuki, e tak jak niektóre fragmenty ciała mogły stać się obiektami seksualnymi, tak potrafił dać satysfakcję ciałem inne niż ci b d co b d kobietopodobnej lalki. Co do kwestii kobiecości lalki Bellmera interpretatorzy mają różną zdania. Otóż, czy sto lalka przybiera formę falliczną, istniejąca jako połączenie dwóch par nóg zęczonych brzuchem. Androgyniczny pojedynanie ó tak nazywa sztukę Bellmera Peter Webb, pisząc, iż sztuka Bellmera jest radykalnym wyzwaniem dla dychotomii płci, a także sprzeciwem wobec seksualności wykształconej przez burżuazję i nazistów. *Gry Lalki, op. cit.*, s. 7.

³²⁵ M. F. Rogers, *op. cit.*, s. 182.

kondycji fizycznej, nadanie ciała idealnych kształtów (silikonowy biust) czy zatrzymanie procesów starzenia (botoks).³²⁶

Rozważania dotyczące modernistycznej podmiotowości, której egzemplifikacją są figury na ładowce, pragnę podsumować analizę *Zdobyczy*, opowiadania Izabeli Filipiak. Twórczo autorki *Absolutnej amnezji* jako pisarki wiadomie podejmującej homoerotyczną strategię artystyczną³²⁷, pozostaje reprezentatywna dla literatury *queer*³²⁸, wokół której narosło sporo opracowań i kolejnych literackich przykładów. *Zdobycz* jest utworem ciekawym także dlatego, że stanowi próbę opisu podmiotowości ponowoczesnej wedle paradygmatu figury to samo ciowo niepewnej.

Ja-lalka

Do zdawać się sztywna, sztuczna raczej niż martwa. Odchyliłam plastik i z czeluści wysunęła się noga, biodra owinięte czarną, wiskę spódnicę, koronkowa bluzka opinająca szczupłą piersi i głowa o potarganych, krótkich czarnych włosach. Wskie oczy utkwiły we mnie nieruchome, porcelanowe spojrzenie. Kobieta leżąca na dywanie nie porusza się i nie oddycha. Nie była jednak martwa. Została utrwalona poza wszelkim kategoriowym rozróżnieniem. Na kolanach, pochylona, podziwiałam milczącą doskonałość. Kobieta-efeb, lalka. Poprawiłam jej włosy i wygładziłam koronki, przetrąciłam z kurzu twarz. Policzki miała gładkie i chłodne, oczy podkreślone mocnym makijażem. Leżała na podłodze, z rozrzuconymi bezwładnie kołczykami. Wyglądała jak wielki, u piony owad. (Z, 11)³²⁹

³²⁶ *Ibidem*, s. 183-184.

³²⁷ I. Iwasiów, *Obcość kultury, znajoma blisko. Innych. W tki lesbijskie we współczesnej literaturze polskiej. Ciało, płeć, literatura*, red. M. Hornung, M. J. Drzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 440.

³²⁸ Mam na myśli m. in. opracowania Beata Warkockiego, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmiennoci*, Warszawa 2007; Joanny Mielezińskiej, *Płeć, ciało, seksualność: od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006; Jacka Kochanowskiego, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Łódź 2009.

³²⁹ Wszystkie cytaty za: I. Filipiak, *Zdobycz*, w: ead., *Magiczne oko. Opowiadania zebrane*, Warszawa 2006. W nawiasie podaje skrót Z oraz stron.

Przytoczony fragment pochodzi z opowiadania Izabeli Filipiak wydanego w tomie *mier i spirala* w 1992 roku. Bohaterką jest młoda kobieta, polska emigrantka, której ulubionym zajęciem były nocne wdrówki po mieście. Podczas jednej z takich eskapad kobieta napotkała ulicznego handlarza, próbującego sprzedać jej tajemniczy przedmiot. Według Warkocki scenariusz opowiadania nazwany „zakazany”, odnajdując w *Zdobyczy* elementy gotyckiej opowieści grozy, z której zaczerpnął to w tekście sobowtóra.³³⁰ Mroczna dzielnica Nowego Jorku, w której mieszkający praktykują uliczny handel starociami, z powodzeniem zastępuje nieobecność ponurego zamczyska jako miejsca akcji.³³¹

Rejony te są bohaterce znane i wędrować nie dlatego przybyła tam kolejny raz, bo o jak się dowiadujemy o tego wędrować nie potrzebowała, przyuczona, że prawdziwe życie zaczyna się w momencie przekraczania nakazu, a rozkosz nie istnieje bez niebezpieczeństwa (Z, 11). Bohaterka *Zdobyczy*, jak sama mówi, pragnie niczym drapieżca ścierać nocne rejony i powraca z łupem (Z, 12). Drapieżnik kontra ofiara, to opozycja wbudowana w świat bohaterki, w której ma miejsce zajęcie miejsce o jej zdaniem - uprzywilejowane, zarezerwowane dla ludzi, którzy zwłpieli w korzyści, jakie przyniosłyby im pokorne i uczciwe życie, i w konsekwencji dali wieczornego haraczu od tych, którzy rezygnują z przemocy, ustawiali się między nimi i naturalnie w roli ofiary (Z, 12).

W atmosferze głębokiej nocy, mając kilka dolarów w kieszeni, kobieta wychodzi więc na polowanie, mając przecucie, że nocne łowy odmieni jej los.³³² Rola zdobywcy nie jest jednak przypisana kobiecej naturze, dlatego ona pozostaje w sprzeczności ze sposobem, w jaki chciałaby

³³⁰ B. Warkocki. *Homo niewiadomo*, op. cit., s. 158.

³³¹ G. Borkowska, *wiata/ucja z Nowego Jorku*, *šKresyö* 1993, s. 173.

³³² M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, w: eadem, *Kobiety i duch inno ci*, Warszawa 2006, s. 320-347.

by postrzegana. Nieuchronnie więc zamiana ofiary w drapieżnika poczucie gniewu za sobą konsekwencje przeżywane w opowiadaniu od samego początku: „Oczywiście, to było niebezpieczne, z draniem, które sprawia mi przyjemność, docierałem do miejsca, gdzie ustawiali swoje ruchome stragany ludzie nocy, coraz silniej odczuwałem wrogów nielicznych otaczających mnie przedmiotów” (Z, 12, podkreślenie moje ó J. S.). Poczucie niebezpieczeństwa towarzyszy bohaterce podczas wdrówek po nielegalnym targowisku, choć wciąż nie wiadomo, dlaczego miejsce to jest zakazane. Handlarze targują się wszak o srebrne misy, wykwintne ramy czekające na swój obraz, kostiumy teatralne oraz przedmioty, które mogą pochodzić z kradzieży, ale ich wartość zapewne nie jest oszacowana. Wreszcie gdy kobieta trafia na przedmiot podobny do plastikowego worka na mieci mieszczącej rzecz o nieznanym kształcie – jest u celu swych poszukiwań.

Ciekawość czytelnika rośnie, szczególnie dlatego, że gdy pojawia się policja, handlarz zostaje aresztowany, a kobieta zabiera bezproblemowo worka i wraca do domu. Zdobycze okazuje się lalka rozmiarów człowieka, która od tej chwili staje się drugą bohaterką opowiadania.

Kobieta traktuje lalkę jak kogoś znajomego, proponuje jej kolację, wino, w końcu nocleg. Wypytuje o imię. Kukla nie jest więc bezdusznym, sztucznym tworem pozbawionym myśli, gdyśd lalki, choć nie pokryta siatką do wiadczeń, obciążona byłosem... (Z, 14). Poza tym nowa towarzyszka reaguje skinieniem głowy na hasła... Kobieta pragnie dowiedzieć się jak najwięcej o lalce, zaczyna bowiem rozumieć, że spotkanie z nią nie było przypadkowe.

W opisanym schemacie dostrzec można utarty schemat, w który wpisują się obie bohaterki. Nocne zaproszenie do domu obcej kobiety, propozycja czegoś do picia i jedzenia, próba konwersacji to schemat

uwodzenia, którego celem jest wspólne spędzenie nocy. Tym bardziej, e rankiem, gdy do mieszkania niespodziewanie puka w ciciel, oprowadzają cy kolejną lokatorkę po mieszkaniu, kobieta w panice pragnie ukryć towarzyszkę w szafie. Gra popularnymi motywami (kochanek w szafie, mąż wraca do domu) nie pozbawia tego opowiadania wymiaru egzystencjalnej wdzięku, jak musi bohaterka odbyć, by odnaleźć siebie. Wiemy, że mieszka w Nowym Jorku, ma narzeczonego, jest emigrantką z Polski, musi również niebawem opuścić wynajmowane mieszkanie. Do powiedzie, że znajduje się teraz w punkcie zwrotnym. Jej tajemnicza biografia osnuta jest jedynie na wspomnieniach z młodości i procesie, jakiemu była poddawana w dzieciństwie ów swoistej socjalizacji i przygotowaniu na idealną żonę i matkę :

Przypomniałam sobie lalki mojego dzieciństwa, miejże się albo pączki, nakręcone albo z baterii w plecach. Taka lalka zagęszyła we mnie wiadomość. Odkryłam na swoje ósme urodziny, że z nieznanых powodów trafiłam mi się rola najbardziej zależnej osoby w całym domu, który teraz jest moim wiatem. Daj mi kogoś, kto zależy ode mnie. (Z, 18)

Pada w tym fragmencie oskarżenie kultury, która obdarza lalkami, by potem wymóc na dziewczynce, by tak się stała. Zabawka symbolizuje zatem zniewolenie bohaterki pozbawionej szansy rozpoznania samej siebie i wejścia w autentyczne relacje ze światem zewnętrznym. Rekompensatę tego stanu ma być kukła, która z jednej strony reprezentuje ciało jako całość, z drugiej zaś jest biernym przedmiotem, wskutek czego dziewczynce udało się w niej całkowicie wcielić i zarazem traktować jako bierny element³³³. Simone de Beauvoir uważa, że w analogiczny sposób przyszła kobieta będzie traktowana w sposób, w jaki sami się z nią, ale

³³³ Za: U. Mietana, *Wychowa lalki*. *Żadna* 2004 nr 4, s. 49.

jednocześnie nie zachowa wobec niego przedmiotowy stosunek. Rozpoznaje siebie jako słabe, bierne, zależne, nieważne. Ponieważ trudno jest się uchwylić sobie samego jako kogoś innego i uznać się w wiadomości za przedmiot (...) dziewczynka (...) rozpoznaje się w lalce konkretniej niż we własnym ciele, gdy między jedną a drugą jest rozdział³³⁴. Zabawa lalkami jest dla dziewczynki nauką reguł, według których przyjdzie jej funkcjonować w przyszłości. Beauvoir była więc przekonana, że wychowując z lalkami, wychowujemy patriarchalne lalki.

Lalka siedząca teraz przede mną dorosła nie jest odbiciem snu dziecka, lalki kobiet wymyślonej czyżna dla... kobiety czy drugiego mężczyzny? A jeśli nie wymyślonej czyżna? Nie mogą jednak wymyślić jej kobieta, kobiety i dzieci nie wymyślają lalek, używają ich tylko jako lustra. Usiadłam naprzeciw lalki. (Z, 18, podkreślenie moje ó J. S.)

Faza lustra

W opowiadaniu Filipiak lalka pełni funkcję lustra, ale nie takiego, które nakazuje widzieć siebie jako przedmiot. Paradoksalnie, nowa zdobycz konstytuuje i utwierdza to samo kobiety, wypełnia pustkę, gwarantuje równie kompletny byt, jaki można na sobie zapewnić, identyfikując się z kimś, kto w naszym mniemaniu istnieje po drugiej stronie jako odbicie. Kukla jest jej *alter ego*, ale tylko w znaczeniu zaproponowanym przez Jacquesa Lacana. Francuski filozof odwołuje się w teorii stadium lustra do reakcji matczynej dziecka, które patrząc w lustro do widać przejmującego kontaktu z kimś, kto jest w jego oczach lepszy, „kompletny”, stanowi pozytywną alternatywę dla jego własnych

³³⁴ *Ibidem.*

dotychczasowych do wiadomości.³³⁵ Ten, kogo widzi w lustrze, staje się pierwotnym jego to samo, dziecko patrzy, rodzi się jako *šjaö*, wyłączenia z chaosu w *š* i rzeczywistości, w której do tej pory istniał. Charakterystycznym cechem widzianego w lustrze odbicia jest jego doskonałość w zestawieniu z ułomną rzeczywistością.

Lacan pisze o jednostce ludzkiej, która w obrazie, który ją alienuje od niej samej.³³⁶ Zatem to, co określa bohaterka jako swoje *šjaö*, jest jej *š* organizacją uczuć uchwytą w Innym, czyli w lalce. Kukła w domu młodej kobiety oznacza jej wysiłki zmierzające do zobaczenia siebie jako osoby. Co ważne, zaistnienie w porządku symbolicznym jest możliwe tylko wówczas, gdy podmiot (kobieta) przyjmie pozycję czynną.

Lalka miała twarz obcej dziewczyny, gładką, niezbrukaną. Była to twarz kobiet, które mijam na ulicach miasta, których zdolność podporządkowania czyni mnie wobec nich niewidzialną. Rozczarowana zaczęłam otaczać się mężczyznami, dostrzegłam w nich niezbyt daleki od życia tragizm i niezgodę. W moim kraju mężczyźni czy nie ignorowali mnie lub przejawiali agresję, nie mając bynajmniej odwagi, by mnie adorować. (i) Na tym tle niespodziewanie wypełnił mój potrzebę fascynacji, choć cichy, kiedy spostrzegłam, że tymczasem dla nich stałam się zdobyczą. Początkowo zachwycona adoracją, zwolniona z obowiązku uwodzenia, wreszcie zrozumiałam, że adoracja sprowadza mnie do porządku ciała, które zdobywa się po to, by naznaczyć je sobie. Już nim byłam. (Z, 22, podkreślenie moje ó J. S.)

Opisywana faza lustra dotyczy w tym samym stopniu obu płci, jednak sposób, w jaki rozwijają się zaistnienia podczas spotkania z Innym

³³⁵ P. Dybel, *Urwane cięki. Przybyszewski ó Freud ó Lacan*, Kraków 2000, s. 226-227.

³³⁶ Za: K. Kosińska, *Ciało, po daniu, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 147.

mo liwo ci, zależy od tego, jakiej postaci jest jednostka.³³⁷ Gdy pojawia się lalka - Inny, wedle którego kobieta zaczyna postrzegać siebie jako idealną formę istnienia, relacja między kobietą a lalką nabiera znaczenia przypisanego zachowaniu odmiennych postaci. Zazwyczaj to mężczyzna przyjmując pozycję mówcy i patrząc na podmiot o podmiocie nazywając siebie sobą. W tym wypadku skoro postać lalki jest bezdyskusyjna (zabawka ma na sobie koronkową bluzkę, czarną spódnicę, na twarzy mocny makijaż), a kobieta zaczyna jej poddać się, nieuchronnie musi przyjąć ten sam punkt widzenia, dzięki któremu jest teraz skłonna do zrozumienia, w jaki sposób przebiega męska adoracja.

Spostrzegam, że uwodzenie, które ja traktowałem jako sztukę wymagającą doskonalenia, a uprawiane jest dla czystego zachwytu nad sztukiem, dla mężczyzny jest jedynie narzędziem, o którego wyborze decyduje wartość użyteczna. Z niedowierzaniem obserwowałem moje ciało, jak zachwycone nadanemu mu powagą nabiera zwrócenia do sprawnego automatu, tylko rozkosz nie była już przekroczeniem, gdy ja... (Z, 22-23)

Kategoria zdobywania oznacza traktowanie celu swych zamierzeń jako przedmiotu, pozbawienie go na czas chwów to samo ci:

Zaczęłam mówić do niej słowami, jakich nie zdążyłam powiedzieć swoim kochankom. Myślałam o wszystkich kobietach zostawionych w kraju moim utraconym, o wszystkich, których nie zdążyłam uwieść, samotnych i czekających na mnie, nauczycielkach, przedszkolankach, biurowkach i zatęskniłam niewymownie do utraconego kraju. (Z, 32)

³³⁷ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra: ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 58.

Nami tno , która pojawia si w relacji kobiety z lalk pozwala upewni si , e jest to uczucie homoerotyczne. Lalka sę y jej jako erotyczna zabawka z sex-shop. Penetruj c lalk , kobieta odkrywa w niej celuloidowe wn trze, w którym znajduje si štwór wynikę ze skrzy owania skorpiona i pocisku z opó nionym zapó nieniem ó bateria nieograniczonych mo liwo ci, generator nowych sensówö.³³⁸

Maska

Czyni w tym miejscu dygresj , przywoóuj c opowiadanie Stanisława Lema, w którym pojawia si kobieta, podobnie jak narratorka *Zdobyczy*, poszukuj ca swego šjaö. Bohaterka *Maski* Lema ma za zadanie wytropi i unicestwi Arrhodesa, jest ona bowiem pótnym zabójc wynaj tym w tym celu przez tyrana. W trakcie po cigu za sw ofiar w kobiecie rodzi si sprzeciw wobec nieuniknionej konieczno ci realizacji powierzonego zadania. Zaskakuj ce w opowiadaniu Lema jest równie to, e mi dzy ofiar a jej zdobycz rodzi si uczucie. Historii polowania towarzysz dzieje poszukiwania i kształ owania si podmiotowo ci kobiety, która zauwa a, e wypeócia j szereg osobowo ci potencjalnych. adna z nich nie jest jednak jej wósn :

wszystkie te genealogie kr yó we mnie, ka da mogó si wypeóci , gdybym przyznaó si do niej, pojmuwaó m ju , e prawd wyznaczy mój wybór i kaprys, cokolwiek wypowiem, zdmuchnie obrazy pomini teí .³³⁹

³³⁸ S. Lem, *Maska*, w: idem, *Kongres futurologiczny. Maska*, Kraków 1983, s. 143. W nawiasie podaj skrót M oraz strony. Por. A. Osowski, *Drohobyckie bestiarium*, w: Bruno Schulz. *In memoriam 1892-1992*, red. M. Kitowska-/ysiak, Lublin 1992, s. 90-91.

³³⁹ S. Lem, *op. cit.*, s. 143.

Odkrycie przez kobiet jej prawdziwej natury ma miejsce późnym wieczorem. Bohaterka bierze nóż i rozcina brzuch:

Niezdolna objawił mi się niczyj umiętność, z anatomicznym wyrachowaniem, rozciął mnie na dwoje cię do końca nieomal, gwałtownie, zaciskając z całej siły zębami i powieki (i) Otwarte ci ciem powieki rozeszły się, białe skóre, i zobaczyłem w lustrze srebrny skulony kształt jak ogromnego pędu, jakby laniej we mnie ukrytej poczwarki, ujty w rozchylone fałdy nie krwawił cęgo, ró owego tylko ciała. Cóż to była potworny strach, tak patrzyłem w siebie! (i) odwrócił podługowaty jak trumienka mój łokieć (i) poruszyłem się i wtedy ujrzałem jego przytulone pędowno odnóża, cienkie jak szczyłpcę, wchodziły w moje ciało i pojąłem nagle, że to nie byłono, obce inne, to byłem dalej ja sama. (M, 163, podkreśl. moje ó J. S.)

Maszyna, zdolna do ludzkich odczuć, nie chce ją zabić, zrozumiałwszy jednak, że nawet jej bunt może być częścią programu, godzi się na swój los i kontynuuje po nią za ofiar. Analogie z opowiadaniem Filipiak są widoczne. Pojawia się tutaj kobieta poszukująca odpowiedzi na pytanie, kim jest, podając w sposób cęguo za ofiar (zdobycę, w sensnym sjaö) oraz celulooidowe wntrzy lalki-maszyny, symbolizujące ukrytą prawdę o jej istnieniu. W przypadku bohaterki *Maski* jest to dowód na jej śmechaniczną egzystencję, w *Zdobycy* mamy raczej do czynienia z symbolem skorpiona, który w tradycji judeochrześcijańskiej symbolizowałto, co diaboliczne, nieprzyjemne, zę.³⁴⁰ W obu utworach pojawia się zatem owadzia metaforyka, taż nasuwa skojarzenia z topik obecnym w opowiadaniach Schulza, w których zwierzęce przemiany Jakuba miały związek z tragiczną wizją świata, z jakimi wiązały się negatywne doświadczenia człowieka: rozkład, chaos, samotność i śmierć.³⁴¹

³⁴⁰ Por. A. Osowski, *op. cit.*, s. 90-91.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 96.

W trakcie dokonywanej przez bohaterkę *Maski* wiwisekcji dochodzi do swoistych narodzin maszyny z śludzkiego ciała.³⁴² W *Zdobyczy* - fizyczny kontakt z lalką ma dla kobiety znaczenie inicjacyjne. Bohaterka pragnie przewyciżyć dziękując mu i kładąc przed sobą, zaakceptować to, kim jest oraz gdzie się znajduje.³⁴³ Na przekroczeniu swojego losu, a więc i to samo ciało pociągowej, bódzie się opierać jej transgresja dokonująca się podczas *coitus*.

Wiwisekcja lalki

Blizna powstała po seksualnym akcie przemocy bódzie znakiem zdobycia, lalka zaś na zawsze pozostanie trofeum jednej kobiety. Defloracja manekina (śKrew z rozci tego palca poplamia bruch i jej nagość, Z, 33) sprawia, iż ma on od tej chwili na ciele inskrypcję: jestem czyjś, należą do niej.

Lalka jest lustrem, ale i kokonem, w którym spoczywa zamknięta do tej pory, wyalienowana ze świata kobieta. Odrzucając kokon, skazana na śmierć lalki, ta, która nosi w sobie, i ta, która napotka na drodze, uyt przez nią do transformacji. Skojarzenie aktu seksualnego ze śmiercią i powtórными narodzinami, gdy śtrzeba umrze, by stać się nowym człowiekiem³⁴⁴, wywodzi się z rytualnego traktowania lalek jako przedmiotów kultu, figur biorących udział w ceremoniach pogrzebowych, poświęconych z aktem pociągowym³⁴⁵. Lalka-kokon skazana jest na zagładę,

³⁴² D. Brzostek, *śMaska ś Stanisława Lema, czyli narodziny umysłu z ciała maszyny*, w: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Toruń 2005, s. 324.

³⁴³ W. Ratajczak, *To wszystko z tej piekielnej samotności*, *śCzas Kultury* 1993 nr 2, s. 120.

³⁴⁴ Zob. M. Eliade, *Inicjacja, obrzedy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przekł. K. Kocjan, Kraków 1997.

³⁴⁵ Zob. H. Jurkowski, *Lalki w rytuale* *op. cit.*, s. 632.

kobieta pospiesznie wyprowadza się z wynajmowanego mieszkania, pakuje jednak do torby wnetrze swojej zdobyczy, pamiętkę po krótkiej miłości.

Zakończenie utworu pozostawia pewien niedosyt. Ulegli my zrodzeniu, a bohaterkę otacza świat, w którym tylko ona pozostała jedyną sprawiedliwą; świat, z którego jej w jakiś sposób wyrugowano, narzucając sposoby istnienia nie do przyjęcia. Jednak oświadczenie nie jest to mylnym wyrażeniem - miejsce, w którym żyła, wcale nie było przestrzenią, której warunki przestała akceptować, lecz stanowiło obraz rzeczywistości wiadomej przez nią wybranej. Bohaterka nie jest zagubioną osobą poszukującą swego świata, lecz zwykłym graczem, godzącym się na swój los, jakim jest nieustanna zmiana, pogodząca nowość i wolność. Jedynie takie życie jest świadectwem istnienia wyłącznie dla siebie. W tym sensie kobieta odrzucając lalkę, egzystuje ze zbyt krępującej dla niej formy istnienia w świecie, za ciasną na podmiot, który cięgle ulega przekształceniom.

Nie chciałam się zgodzić z tym, że we mnie samej kryje się przyczyna nieustannej zmiany adresów: mieszka, miast, galaktyki. Bardzo rzadko wyprowadzam się z własnej woli, wiedzioną żadną nadzieją zmiany swego bytu. Najczęściej zdarza się coś, jak sprzedaż domu, odmiana uskoki i przywilejów, co sprawia, że miejsce, które miało być ostateczne i bezpieczne, okazuje się tymczasowe i niepewne. Była w tym jaka okrutna ironia, bo tego przecież chciałam, a jednak porzucając mój kraj, wyczerpana nim i znudzona, nie pomyślałam, że wcale nie skazuję się na znużenie nieustanną odmianą. Tak jakby wszystkie miejsca na świecie przekazywały sobie tajny zapis, i po tym jak zdradziłam jedno z nich, żadne inne nie chciało mnie przyjąć. (Z, 21)

Ostatecznie tematem *Zdobyczy* jest przyjemność, tylko nią bowiem kieruje się bohaterka, jednak tymczasowo form, jakie przyjmuje, by choć

na chwilę zamieszka w upatrzonym miejscu, determinuje jej relacje ze światem i skazuje na chwiejność to samo.

Na początku opowiadania, gdy kobieta w drowała po niebezpiecznych zakłaskach Nowego Jorku, czuła dreszcz emocji dlatego, że to, co robiła było zakazane i niebezpieczne. Okazała się jednak, że teraz wszystko wolno, zniknęły granice, zapanał chaos. Podmiotowo bohaterki *Zdobyczy* jest zła ona. Z jednej strony czuje się wyobcowana z rzeczywistości, wydziedziczona, z drugiej natomiast czerpie przyjemność z własnej obcości wobec innych, z tego wyrugowania. Ciągła się zmienia, lecz nie potrafi się zatrzymać. Przeobrażenia, których kobieta tak potrzebuje, do niczego nie doprowadzają, jest ona bowiem skazana na wieczne przesuwanie w własnej pozycji.³⁴⁶ Czy jednak tak kondycja młodych jednoznacznie potępi? Może przecież okazała się, że ciągła w drowka z miejsca na miejsce nie jest dowodem na zagubienie w świecie, lecz znakiem przedsięwzięcia. Owszem, jej istnieniu towarzyszy strach i niepewność człowieka, który trzyma los we własnych rękach, z drugiej jednak strony natomiast nie to, że zdana jest wyłącznie na siebie, daje jej siłę, by przetrwać i dalej iść.

Figura lalki ujęta w *Zdobyczy* nie stanowi pełnej odpowiedzi na kryzys świata, jednak to, co pojawia się nowego w rozważaniach pisarki podejmowanych na koniec XX stulecia, zdecydowanie wykracza poza zestaw możliwości danych lalce jako formie reprezentującej człowieka w świecie. Nie spełnia ona roli rytualnego idola, nie jest jedynie zabawką; nadal stanowi model podmiotu oparty na chwiejności i redukcji. Jednakże i to wymaga podkreślenia, że figura lalki jako znak owej niegotowości jest tylko jedną z licznych form egzystencji podmiotu.

³⁴⁶Por. M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 55.

Na przełomie XX i XXI wieku *hominem imitantia* pojawia się w różnych dziedzinach sztuki. Ich przedstawieniom towarzyszą znane już w dwudziestoleciu sposoby kreacji: obok powtarzających się wizerunków robotów jako podporządkowanych człowiekowi bytów, mieliśmy do czynienia z figurami, które istniały samodzielnie i były odrębnymi formami dla ludzkiego jestestwa. To, co pozostało niezmiennie, to sposób ukazania lalki jako formy zastępczej, która przysposobiła sobie ludzkie problemy. Mieliśmy zatem *konkret* alkoholika, która pragnęła delikatnie ci i lalkę zdobyć, stanowiła rodzaj kokonu. Kukła była również lalka Barbie, ikona kultury, która stanowiła rodzaj idola, przedmiot kultu, tylko że zamiast porządkować nam świat ludzi i bogów, służyła rozpoznaniu świata zewnętrznego, a także w pełni spełniała pragnienia, czasem nawet umożliwiała ich realizację (*uczenie Saby*).

Sztuczny człowiek przedstawiony niegdyś jako literacka fikcja stał się symbolem zmiany w podejściu do ludzkiego ciała. Ma to związek z nierozwiniętym etycznie problemem zapłodnienia *in vitro*, przeszczepów (obecnie dokonano na świecie kolejnego przeszczepu twarzy)³⁴⁷, modyfikacji żywności oraz transgenicznych gatunków zwierząt i ich udanego klonowania. W czasach, w których przeszczepy kożuch nie tylko ratują ludzkie życie, ale umożliwiają normalną egzystencję, utopijna wizja istnienia człowieka jako połączenia żywego ze sztucznym, jest jak najbardziej aktualna. Inna sprawa, i coraz częściej chirurzy plastyczni

³⁴⁷ Andrzej Szczeklik pisał w 2006 roku, że chirurdzy przeszczepili całą twarz młodej kobiecie ó skór, tkankę podskórną, mięśnie, a nawet fragmenty kości. Operacja była skuteczna, chora odzyskała zdolność połykania, poprawiła się mowa, choć mimika pozostała mocno upośledzona. Nowum tej operacji, poza rozległością samego zabiegu, był fakt, iż twarz po raz pierwszy pobrano w całości ze zwłok innej kobiety. I dlatego z tym przeszczepem nie równa się aden z poprzednich, ponieważ twarz jest zwierciadłem naszej osobowości. Jak czuje się człowiek, który nosi twarz zamiast swojej? Kogo widzi w lustrze? Co czuje rodzina dawcy, patrzy na twarz swojego bliskiego, może ukochanego, przeszczepionego do obcej osoby? Nie musi być twarz, wystarczy rękaw. Pewien Nowozelandczyk, któremu z bardzo dobrym rezultatem przeszczepiono rękę, wkrótce potem zaczął patrzeć na nią jak na coś obcego, nie mógł znieść jej widoku, przestał przyjmować lekarstwa immunosupresyjne i w końcu zdecydował się na amputację. Wolał być rękami z to samo ciało rozszczepionego (A. Szczeklik, *op. cit.*, s. 34).

traktuje się nie tylko jako gałęź medycyny estetycznej, ale sposób na istnienie w lepszej, poprawionej wersji.

Człowiek w postaci lalki nadal odsłania swą kruchość, niestałość i warunkowość istnienia w nowej rzeczywistości, dokonuje rozpoznania siebie i identyfikacji miejsca, w którym się znajduje. Różnica polega na tym, iż teraz czyni to rozpoznanie znacznie bardziej wiadomie.³⁴⁸

³⁴⁸ A. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 10-11.

Zakończenie

Pojawienie się w literaturze dwudziestego wieku figur *hominem imitantia* pozwoliło zdiagnozować kondycję człowieka nowoczesnego, który objawił się jako performatywny podmiot, tworzony tymczasowo dla potrzeb chwili i pasujący do aktualnego do wiadczenia. Zmieniający się sposób widzenia świata wynikał z przebiegu wiadczenia o pełnoці wszystkiego, co do tej pory sprawiało wrażenie stałego. Warunki, w których żył człowiek na początku wieku, podlegające zmianom, zmusiły go do przyjęcia nowych ról. Aby nadążyć za zmianami, musiał co dzieło na nowo konstituować swoją tożsamość, co do niej dodawał, w ten sposób dając świadectwo swojej jednorazowości. Zorganizowanie człowieka na wzór maszyny, lalki lub manekina pozwalało uczynić go aktualnym i nowym.

Futuryzm wybrał maszynę jako narzędzie poszerzenia możliwości percepcyjnych, gdy multiplikowała ona zdolności człowieka, stając się nie tylko rekwizytem modernizacji, ale i nacechowanym estetycznie przekazem, rodzajem teatralnego rekwizytu. W opowiadaniach Schulza kategoria podmiotowości również ulegała zakwestionowaniu. Człowiek okazał się bytem dynamicznym, zmiennym i poddanym działaniu sił na które nie ma wpływu. W prozie Debory Vogel jednostka ludzka musiała nieustannie nadążać za cywilizacyjnym postępem, inaczej, otoczona przez namnożone przedmioty, przestałaby istnieć jako osoba i stała się rzeczą.

Fascynacja manekinami zrodziła się u Jasieńskiego, Schulza i Vogel w związku z pogłębiającym się kryzysem i utratą hegemonii człowieka w świecie. Były one ukazywać rozpadek ludzkiego świata, stając się jednocześnie nieidealnymi formami gotowymi na to, by zastąpić człowieka w sytuacji, gdyby proces dezintegracji okazał się całkowity i ostateczny.

Usamodzielnianiu się kukły w przedstawionych przez mnie utworach towarzyszy mechanizacja ludzkiego życia, będąca równie symptomem przemian nowoczesnego świata. Jednocześnie pisarze mi dzywojnia obawiali się, że umaszynowanie doprowadzi do ujednolicenia wszystkich ludzi. Powstające wówczas istoty byłyby trudne do odróżnienia, skrajnie odpodmiotowione, podległe samemu powi, a nie tworzeniu własnego świata, jako że w jednorazowym, przygodnym istnieniu jeszcze bardziej topniałyby jednostkowo i indywidualnie podmioty. Zmienne i chwilowe światy przedstawione w lalce stanowią więc jeszcze dobitniej o rozpadzie podmiotowości.

Oprócz tego, w figurze na ladowczej zbiegają się liczne symptomy przemian modernistycznej podmiotowości, związanej z rozpadem ciała oraz jego niedoskonałości. I rzeczywiście, kiedy z lalkowatych bohaterów radzi sobie w życiu na miarę swego ciała. Jednak jego kalectwo jest nie tylko dowodem na ułomność świata, lecz tak jak w przypadku Le mianowskich postaci, obecny w nim tragizm egzystencji uzmysławia, i przyszedł nam żyć w miejscu pozbawionymładu i harmonii. Jest to tym trudniejsze, i mamy wiadomo własnego przemijania i dążenia do mierności.³⁴⁹ W podobny sposób ujmuje ludzką egzystencję Wojciech Orliński, który pisze o skalekujących postaciach w twórczości Schulza, Le miana i Kantora jako o formach będących efektem redukcji, znalezienia w człowieku jakiegoś rdzenia czegoś, co pozwala mówić o sobie: „Ja”.³⁵⁰ Redukcja byłaby tutaj metodą na dotarcie do sedna prawdy o człowieku, który nosi w sobie indywidualną formę, trzon podmiotowości:

³⁴⁹ Por. E. Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Le miana ó zwyci stwo ciała czy ducha?* §Teksty Drugie 1999 nr 6, s. 149-160.

³⁵⁰ W. Owczarski, *op. cit.*, s. 23.

We mnie moja osobliwość, moja wyjątkowość, nie rozwijaj się, pogrzebaj się jakby w zapomnienie. Ona, która mnie zamyka przed atakami wiatra, odsuwa się pogodnie w głąb, a jakby wypuszczony z poczwarki owad, wystawiony na burzę obcego wiatra i wiatry nieba, powierzam się jakby po raz pierwszy światu. Dokąd mnie zaprowadzi ó nie wiem.³⁵¹

Motyw przemiany poczwarki w owada symbolizować może pragnienie powtórnych narodzin człowieka wystawionego na burzę obcego wiatra, który dzięki ukrytemu rodzi się: osobliwość ci i wyjątkowość ci, przetrwa wszelkie światy. Jerzy Jarzbski, pisać o motywie manekina w prozie Schulza, formułuje następujące wnioski:

Człowieka Schulzowskiego cechuje niepełność i niedostateczność. Chciałby poznać całą wiat i tajemnicę Bytu, podczas gdy skazany jest na krótkie życie w ograniczonej przestrzeni; chciałby naśladować Boga w kreacyjnym rozmachu, tymczasem tworzy potrafi jedynie niedoskonałą odbitkę rzeczywistości istot uwiarygodzonych w jednym goście b d funkcji; chciałby przebić sobie drogę do innych, zrozumieć istotę ich egzystencji, losem jego jest jednak wyobcowanie i samotność w ród nieprzejrzystych monad, skrywających wewnątrz siebie tajemnicę.³⁵²

Schulz odpowiada na modernistyczne przesilenie, konstruując idealną figurę, która będzie reprezentować człowieka, gdy jego bytowanie jako manekina okazuje się jedynym sposobem na istnienie w tych czasach.

Powstała w Dwudziestolecie figura otrzymała nowe zadanie ó miało polegać na diagnozie kryzysu świata, kryzysu, którego ó zdawałoby się ó jednostka ludzka nie przetrwa. Byt zastąpić, mający lepiej niż człowiek funkcjonować w nowych czasach, okazał się sposobem na rozpoznanie

³⁵¹ B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2003, s. 144.

³⁵² J. Jarzbski, Wstęp do: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. LXVII-LXVIII.

przełomu. To jednak nie wszystko: odkrycie modernistycznej podmiotowości w figurach *hominem imitantia* zawiera jednocześnie odpowiedź na ów kryzys. Odpowiedź, która nadeszła wraz z uwiadomieniem utajonej ambiwalencji synekdochy, będącej w języku znakiem szóstego podmiotowości i fragmentu.

W typologii zaproponowanej przez Harolda Blooma³⁵³ synekdocha uznana została za trop reprezentacji, a nie ograniczenia, pomniejszenia. Według amerykańskiego badacza synekdocha pozornie tylko redukuje ją do jej elementów składowych: w rzeczywistości śpiewająca człowiek do człowieka, nasyca świątymi cechami istotowymi, nie niweczy, lecz ocala. Zatem człowiek, paradoksalnie, przetrwał, ukrywając się w jej niegotowości, chybota, iluzji życia, by doczekać lepszych czasów. Przewycięlenie kryzysu objawi się w wysiłku autokreacji ludzkiego podmiotu, który widząc siebie jako lalkę i jednocześnie spoglądając na siebie jej oczami, musi zaakceptować swoją tymczasowość oraz niegotowość, gdy modernistyczna podmiotowość, wyrażona przez figury *hominem imitantia* polega właśnie na zgodzie na ową ontologiczną niepewność, fragmentaryczność i redukcję do pewnych tylko funkcji. W konfrontacji człowieka i *hominem imitantia* chodzi bowiem o możliwość potwierdzenia ludzkiej nadwytłonej to samo i odnalezienie w niej elementów kondycji człowieka nowoczesnego. Lalka, manekin i człowiek-maszyna to wszak figury nowoczesne, nowoczesni ludzie, skazani na powściągliwą egzystencję, niedoskonalni, tragiczni, lecz w swym tragizmie o ile bardziej prawdziwi, śnormalni.

Figury *hominem imitantia* przebyły skomplikowaną drogę od początku XX stulecia do czasów dzisiejszych, okazując się znakiem

³⁵³ H. Bloom, *Na mapie bieżącej*, przekł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, T. IV, cz. 2. Kraków 1996, s. 269.

ewolucji ludzkiego życia, które z chybliwego podmiotu stało się wiadomym swego powołania, subiektywnym i negocjującym własne istnienie w świecie. Dla podmiotu jest kwestia wyboru formy, w jakiej człowiek chce egzystować i stanowi rodzaj strategii bycia w kulturze, w której tkwi niezaprzeczalne źródło odnowy ludzkiego podmiotu.³⁵⁴

³⁵⁴ A. Bielik-Robson. *op. cit.*, s. 12; Ch. Taylor, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA:**Podmiotowa:**

teksty podstawowe:

Jasie Ńki B., *Nogi Izoldy Morgan i inne opowiadania*, Warszawa 1969.

Jasie Ńki B., *Nogi Izoldy Morgan*, redakcja i wst p P. Kitrasiewicz, Warszawa 2005.

Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarz Ński, Wrocław 1989.

Schulz B., *Proza*, Kraków 1973.

Vogel D., *Akacje kwitn . Monta e*, posłowie K. Szymaniak, Kraków 2006.

teksty pomocnicze:

Apollinaire G., *Poezje wybrane*, przekł. A. Wa Ńyk, Warszawa 1957.

Bacon F., *Nowa Atlantyda i Z Wielkiej Odnowy*, przekł. W Kornatowski, J. Wikarjak, Warszawa 1995.

Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

apek K., *R. U. R. RossumŃs Universal Robots*, w: idem, *Dramaty*, przekł. A. Sieczkowski, Warszawa 1956.

Czy ewski T., *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992.

Filipiak I., *Zdobycz*, w: eadam, *Magiczne oko. Opowiadania zebrane*. Warszawa 2006.

Grabi Ńki S., *Kochanka Szamoty*, w: tego , *Utwory wybrane*, t. I, *Nowele*, wybór, wst p i komentarz A. Hutnikiewicz, Kraków 1980.

Grabi Ńki S., *Salamandra*, w: tego , *Utwory wybrane*, t. II. *Salamandra, Cie Bafometa*, wybór, wst p i komentarz A. Hutnikiewicz, Kraków 1980.

Hoffmann E. T. A., *Piaskun*, w: idem, *Opowiadania fantastyczne*, przekł. F. Faliński i in., Warszawa 1999.

Huxley A., *Nowy wspaniały świat*, przekł. B. Baran, Warszawa 2002.

Jasieński B., *Bal manekinów*, przekł. A. Stern, red. P. Kitrasiewicz, Warszawa 2006.

Jasieński B., *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972.

Jasieński B., *Poezje zebrane*, wst. p., opracowanie i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008.

Jaworski R., *Historie maniaków*, Kraków 1978.

Kleist von H., *O teatrze marionetek*, w: *Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902-Pary 1975*. Wybór i opracowanie A. Przywara i A. Szymczyk. Gdańsk 1998.

Konopnicka M., *Lalki moich dzieci*, w: eadem, *U róde i inne nowele*, Warszawa 1984.

Lem S., *Maska*, w: idem, *Kongres futurologiczny. Maska*, Kraków 1983.

Lem S., *Solaris*, Kraków 1976.

Le mian B., *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983.

Meyrink G., *Golem*, przekł. A. Lange, Kraków 1992.

Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje*, t. I., zebrał M. Wiñewska, Warszawa 1974.

Prus B., *Lalka*, t. I i II, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1998.

Reymont W. S., *Ziemia obiecana*, t. I, /ód 1987.

Schulz B., *Ksi ga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2003.

Szczepkowska J., *Zawód lalka*, *Wysokie Obcasy* 2009 nr 46 (549), dodatek do *Gazety Wyborczej* z dn. 21 listopada 2009.

Tokarczuk O., *Gra na wielu b benkach: 19 opowiada* , wyd. II poprawione, Warszawa 2002.

Truchanowski K., *Zatrute studnie*, Warszawa 1959.

Villiers de l'Isle Adam A., *Ewa przyszła ci*, przekł. Cz. Kozłowski, Lwów 1922.

Vogel D., *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, *Šygnatura* 1934 nr 12.

Wittlin J., *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, Warszawa 1995.

Wollstonecraft Shelley M., *Frankenstein*, przekł. H. Godman, Poznań 1989.

filmy:

Człowiek przyszłości. USA 1999, reż. Chris Columbus

Golem, Niemcy 1920, reż. Paul Wegner i Carl Boese

Gwiezdne wojny USA 1977, reż. George Lucas

Laleczka Chuchy, USA 1988, reż. Tom Holland

Łowca androidów, USA 1982, reż. Ridley Scott

Matrix, USA 1999, reż. Larry i Andy Wachowski

Metropolis, Niemcy 1927, reż. Fritz Lang

Ja, robot, USA 2004, reż. Alex Proyas

Władca lalek USA 1989, reż. David Schmoeller

Robocop, USA 1987, reż. Paul Verhoeven

Star Trek USA 1996, reż. Jonathan Frakes

Zakazana planeta, USA 1956, reż. Fred M. Wilcom

Przedmiotowa:

Adamiec M., *Cie wielkiej tajemnicy. Rzecz o opowieściach Stefana Grabińskiego*, „Twórczość” 1982 nr 7.

Antologia polskiego futuryzmu, wstęp i komentarz oprac. Z. Jaroski. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.

Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. A. Chałupnik i in., wstęp i redakcja L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

Ariès Ph., *Historia dzieciństwa*, przekł. M. Ochab, Gdańsk 1995.

Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. G. Dziamski, Poznań 1996.

Bachtin M., *O grotesce*, przekł. L. Flaszen, „Odra” 1967 nr 7-8.

Bachtin M. *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

Balcerzan E., *Nogi Izoldy Morgan B. Jasińskiego*, w: *Nowela, opowiadanie, gawda. Interpretacje różnych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974.

Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1996.

Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław 1968.

Banach A., *Erotyzm po polsku*, Warszawa 1974.

Baradziej J., *O kłopotach z identyfikacją granic społecznego świata*, w: *Człowiek-zwierzę-człowiek-maszyna*, red. A. Celińska, K. Fidler, Kraków 2005.

Barthes R., *Mitologie*, przekł. A. Dziadek, Warszawa 2000.

Bartmiński J., *Styl potoczny*, w: *Potoczność w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz i F. Nieckula, Wrocław 1992.

Baudrillard J., *Ameryka*, przekł. R. Lis, Warszawa 1998.

Baudrillard J., *O uwodzeniu*, przekł. J. Margasiński, Warszawa 2005.

Baudrillard J., *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przekł. S. Królak, Warszawa 2006.

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Warszawa 2005.

Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i mier*, przekł. S. Królak, Warszawa 2007.

Bauman Z., *Nadzieje i obawy późnej nowoczesności. Z Zygmunt Baumanem rozmawia Grażyna Gajewska*, wstęp i oprac. G. Gajewska, Gniezno 2005.

Bauman Z., *Późna nowoczesność*, przekł. T. Kunz, Kraków 2006.

Benjamin W., *Karl Gröber, Kinderspielzeug aus alter Zeit*, Berlin 1927, w: idem, *Pasażer*, przekł. I. Kania, Kraków 2005.

Białe plamy w schizologii, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010.

Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000.

Bloom H., *Na mapie brzozy*, przekł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996.

Boehm von M., *Dolls and Puppets*. Translated by Ch. T. Brandford. Boston 1956.

Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonstrukcja)*, Teksty Drugie 2001 nr 4.

Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Materiał Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, Pamiętnik Literacki 1989 z. 1.

Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.

Bolecki W., *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.

Borkowska G., *wi ta / ucja z Nowego Jorku*, ŹKresyö 1993.

Bruno Schulz. *In memoriam 1892-1942*, red. M. Kitowska-/ ysiak. Lublin 1994.

Brückner A., *Słownik etymologiczny j zyka polskiego*. Warszawa 1974.

Brzóstowicz-Klajn M., *Ró ewicz i Lévinas, czyli o Gósie anonima i (nie)ó obecno ci twarzy*. ŹPolonistykaö 2003 nr 7.

Buck D., *(U/od)póciowienie maszyny. ŹMaskaö Stanisława Lema*, przekł J. Jarzbski, ŹTeksty Drugieö 1992 nr 3.

Bujak J., *O genezie i zmiennych funkcjach lalki*. ŹZeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiello skiego. Prace Etnograficzneö 1983, z. 18.

Bujak J., *Zabawki w Europie: zarys dziejów ó rozwój zainteresowa*, Kraków 1988.

Bukwalt M., *Literackie portrety ydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Ki-a*. Wrocław 2003.

Burgin R., *Rozmowy z Jorgem Luisem Borgesem*, przekł M. Kóbukowski. Gda sk 1993.

Burzy ska A., *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu, w: Ostro nie z literatur ! (przekłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000.

Burzy ska-Keller M., ŹTraktat o manekinachö wedłg Brunona Schulza i Wojciecha Hasa, ŹKwartalnik Filmowyö 2000 nr 31-32.

Caillois R., *Gry i ludzie*, przekł A. Tatarkiewicz, M. urowska, Warszawa 1997.

Ceronetti G., *Milczenie ciał, Materiały do studiów medycznych*, przekł M. Ochab, Gda sk 2004.

Chowaniec U., *Tekst powie ciowy jako zapis autentycznego prze ycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi*

Tokarczuk, w: *Literatura polska 1990-2000*, t. II, red. T. Cie lak, K. Pietrych, Kraków 2002.

Chwin S., *Bruno Schulz ó Golem, Demiurg i Materia*, w: *Romantyczna przestrze wyobra ni*, Bydgoszcz 1989.

Cie likowski J., *Wielka zabawa: folklor dzieci cy, wyobra nia dziecka, wiersze dla dzieci*, Warszawa 1985.

Clayborough A., *Z problemów teorii groteski (I)*, prze€P. Marciszek, J. Bujek, W. Kruszka, šPrzeł d Humanistycznyö 1981 nr 1/2.

Collins H., T. Pinch T., *Golem, czyli co trzeba wiedzie o nauce*, przek€A. Tanalska-Duleba, Warszawa 1998.

Cotterell A., *Ilustrowany s€ownik mitów i legend wiata*, przek€J. Korfanty, Warszawa 1996.

Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy. Wyranie i ukrywanie emocji od XVI do pocz tku XIX wieku*, przek€T. Swoboda, Gda sk 2007.

Cyranowicz M., *Z kim Izabela Filipiak dzieli w€sny pokój? (Refleksy i refleksje na wspólnym marginesie)*, w: *Kobiety w literaturze*, red. i wst p L. Wi niewska, Bydgoszcz 1999.

Czabanowska-Wróblel A., *Dziecko: symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze M€dej Polski*, Kraków 2003.

Czaplewicz E., *Lalki Prusa i Platona*, šMiesicznik Literackiö 1989 nr 1.

Człowiek i rzecz: o paradoksach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce, red. S. Wys€uch, B. Kaniewska, Pozna 1999.

Czytanie Schulza. Materiał mi dzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz ó w stulecie urodzin i pi dziesi ciolecie mierci, red. J. Jarzbski, Kraków 1994.

D browski M., *Postmodernizm: my l i tekst*, Kraków 2000.

Doma ska E., *Dianaty. Prochy, diamenty i metafizyka obecno ci*. šCzas Kulturyö 2005 nr 3-4.

Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*.
 ŹKultura Współczesnaö 2008 nr 3.

Dunin-Wasowicz M., *O zabawce w rękach dziecka*, Warszawa 1974.

Dwudziestowieczność, red. M. Dąbrowski i T. Wójcik, Warszawa 2004.

Dybel P., *Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny wiat prozy Brunona Schulza*, ŹTeksty Drugieö 2005 nr 3.

Dybel P., *Urwane cięki. Przybyszewski ó Freud ó Lacan*. Kraków 2000.

Dziarnowska J., *Słowo o Brunonie Jasieńskim*, Warszawa 1978.

Dziecko w zabawie i wiecie języka, red. A. Brzezińska, T. Czuba, G. Lutomski, B. Smykowska, Poznań 1995.

Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przekł. K. Kocjan, Kraków 1997.

Encyklopedia popularna PWN, t. X, U-żytek, red. R. J. Burek, Warszawa 1998.

Enelking R., *Marzyciel szyderca*, ŹLiteratura na wiecieö 2001 nr 1.

Feldhaus F. M., *Maszyny w dziejach ludzkości*, przekł. S. Sosnowski, Warszawa 1958.

Ficowski J., *Idol i wciężadczyni*, ŹGazeta Wyborczaö 1999 nr 207.

Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

Fiut I. S., *Ideę estetyczne Maurice'a Merleau-Ponty'ego*. Recenzja książki P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, ŹEstetyka i Krytykaö 2002 nr 2.

Franczak J., *Poszukiwanie realności. Wiatopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.

Fras Z., *Galicja*, Wrocław 1999.

Fundowicz A., *Motyw lalki w twórczości Brunona Schulza*, *Bez porównania* 2006 nr 3.

Gassett y O., *Bunt mas*, przekł. P. Niklewicz, Warszawa 1995.

Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.

Giddens A., *Nowoczesność i to samo : społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przekł. A. Sulczyka, Warszawa 2001.

Głowacka D., *Wzniosła tandeta i simulacrum. Bruno Schulz w postmodernistycznych warunkach*, *Teksty Drugie* 1996 nr 1-2.

Gondowicz J., *Hymn do maszyny jej ciała*, *kwartalnik Filmowy* 2000 nr 31-32.

Graaf V., *Homo futurum. Analiza współczesnej science fiction*, przekł. Z. Fonferko, Warszawa 1971.

Grodzinski S., *Habsburgowie. Dzieje dynastii*. Wrocław 1998.

Grupski R., Kiec I., *Niebawem spadnie bęto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997.

Gry Lalki. Hans Bellmer Katowice 1902-Pary 1975, wybór i oprac. A. Przywara i A. Szymczyk. Gdańsk 1998.

Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984.

Gryglewicz T., *Obraz maszyny w sztuce XX wieku*, *Biuletyn Historii Sztuki* 1983 nr 3.

He man B., *Mit monarchii habsburskiej w opowiadaniu "Wiosna" Brunona Schulza*, w: *Galicja i jej dziedzictwo*, t. IV - *Literatura i kultura*, red. Cz. Kłak, M. Wyka, Rzeszów 1995.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

Hume D., *Dialogi o religii naturalnej*, przekł. A. Hochfeldowa, Warszawa 1962.

Hutnikiewicz A., *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959.

Iwasiów I., *Kobięco w tek cie homoerotycznym*, w: *Kobięta w literaturze*, red. i wst p L. Wi niewska, Bydgoszcz 1999.

Iwasiów I., *Obco kultury, znajoma blisko Innych. W tki lesbijskie we współczesnej literaturze polskiej*, w: *Ciaćo, pć , literatura, Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pi dziesi t rocznic urodzin*, red. M. Hornung, M. J drzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.

Jakowska K., *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokóćš Soli ziemiö*, Wrocław 1977.

Jakubowska A., *Na marginesach lustra: ciaćo kobiece w pracach polskich artystek*. Kraków 2004.

Janion M., *Ifigenia w Polsce*, w: eadem, *Kobięty i duch inno ci*, Warszawa 2006.

Jankowska K., *Kobięty i m czy ni czyli o dwoistej linii dziedziczenia warto ci w wiecie Brunona Schulza*, w: *Literatura w kr gu warto ci*, red. L. Wi niewska, Bydgoszcz 2003.

Janus-Sitarz A., *Groteska literacka*, Kraków 1997.

J draszewski M., *Wobec Innego*, Pozna 1990.

Jurkowski H., *Craig w wietle idei*, šKontekstyö 2005 nr 2.

Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek*, Warszawa 1970.

Jurkowski H., *Lalki w rytuale*, šPolska Sztuka Ludowa. Kontekstyö 1998 nr 2.

Kabaci ska K., *Zabawy i zabawki w osiemnastowiecznej Polsce*, Pozna 2007.

Kantor R., *Czćowiek-zabawka. Szkice z pogranicza ludyzmu i filozofii czćowieka*, šZabawy i Zabawkiö 1994 nr 4.

Kantor R., *Powa nie i na niby: szkice o zabawach i zabawkach*, Kielce 2003.

Karecki-Tschurl M., *Czy dlatego, że my się nie przykładamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*, *ŹTeksty Drugie* 2000 nr 6.

Karkowski Cz., *Poezja na miotniku*, *ŹPoezja* 1978 nr 6.

Karpiński A. J., *Kryzys kultury współczesnej*, Gdańsk 2003.

Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przekł. R. Handke, *ŹPamiętnik Literacki* 1979 nr 4.

Kęsińska K., *Ciało, po daniu, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999.

Kochanowski J., *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*, Łódź 2009.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989.

Korulska E., *Lalki w folklorze i nie tylko*, *ŹPolska Sztuka Ludowa* 1982 nr 1-4.

Kraskowska E., *Nackowska i Schulz, Schulz i Nackowska*, *ŹTeksty Drugie* 1999, nr 1-2.

Krawczyk M., *Golem ów mit stwórczy kabalistów*, *ŹZeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religiologia* 2005 z. 38.

Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006.

Kuryluk E., *Salome albo o rozkoszy: o grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.

La Capra D., *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, w: *Pamięć, etyka, historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

La Mettrie de J. O., *Człowiek-maszyna*, przekł. S. Rodniański, Warszawa 1984.

Lachmann M., *Gry z tandetö w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.

Lachmann R., *Demiurg i jego fantazmaty. Spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Bruno Schulza*, przekł J. Balbierz, *šTeksty Drugieö* 1999 nr 6.

Lam A., *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. I. *Instynkt i Ćd*, Kraków 1969.

Lege y ska A., *Dom i poetycka bezdomno w liryce współczesnej*. Warszawa 1996.

Leszczy ski C., *Kobieta jako "inny"*, w: *Teatr pami ci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993.

Leszczy ski G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieci stwa w literaturze II poł XIX i XX wieku: wybrane problemy*, Warszawa 2006.

Leszczy ski G., *Mędopolska lekcja fantazji. O przećmie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i mędzie y*, Warszawa 1990.

Literacko filozofii ó filozoficzno literatury, red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraj, Warszawa 2009.

Looby R., *šTraktat o manekinachö i rosyjski formalizm*, *šKresyö* 1998 nr 3.

/ **ojszczyk E.**, *Obraz ciała bez obrazu. wiartowanie pragnienia w twórczo ci Brunona Schulza i Hansa Bellmera*, *šLiteRacjeö* 2005 nr 4.

/ **otman J.**, *Lalki w systemie kultury*, przekł P. Ustrzykowski (S. Bara czak), *šTekstyö* 1979 nr 6.

Maciejczak M., *wiat według ciała w šFenomenologii percepcjiö M. Merleau-Pontyego*, Toru 1995.

Madejski P., *Słowo i byt w prozie Brunona Schulza*, *šTwórczo ö* 1982 nr 7.

Makonj K., *Dwoisty wiat Brunona Schulza*, przekł. i oprac. H. Jurkowski, ŹTeatr Lalek 2007 nr 1.

Mał sownik j zyka polskiego, red. E. Sobol, Warszawa 1995.

Maniecki J., *Uwagi o bycie człowieka-maszyny. W obliczu kultury techno Internetu i biotechnologii*, ŹAtropos?ö 2005, nr 4-5.

<http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstB7.htm>

Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna: Le mian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska i J. Migasi ski, Warszawa 2001.

Mielezi ska J., *Pł , ciał , seksualno : od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006.

Mi dzy modernizmem a postmodernizmem: historiografia wobec zmian w filozofii historii, red. E. Doma ska, J. Topolski, W. Wrzosek, Pozna 1994.

Miklaszewski K., *O pewnej modernistycznej wci ciwo ci prozy Brunona Schulza (na przykł adzie ŹSklepów cynamonowychö)*, ŹZeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiello skiegoö. Prace Historycznoliterackie 1971 z. 2

Miklaszewski K., *Zatrzenie si w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009.

Mikoł ejko Z., *Golem i jego epoka*, ŹKwartalnik Filmowyö 2000 nr 31-32.

Mizerkiewicz T., *Mał sudecka muzyka*, ŹArkuszö 2002 nr 6.

Modernistyczne ródł a dwudziestowieczno ci, red. M. D browski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003.

Mojsak K., *Ciał groteskowe. O ciele i cielesno ci w dwudziestowiecznej grotesce literackiej*, w: *Uciele nienia. Ciał w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. A. Wiczorkiewicz i J. Bator, Warszawa 2007.

Mumford L., *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpł yw na cywilizacj*, przekł. E. Danecka przy współpracy W. Adamieckiego, Warszawa 1960.

Muniak R. F., *Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu*, *šKultura Współczesna* 2008 nr 3.

Musioł M., *Miód od pierwszego ugryzienia*, *šOpcje* 1998 nr 3, s. 34-37.

Narracja i to samo (II). *Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.

Nelson M. A., *Bruno Schulz ó parabola komety*, przekł. A. Olszowy, *šKresy* 1996 nr 3.

Nelson V., *Sekretne życie lalek*, przekł. A. Kowalcze-Pawlik, Wrocław 2009.

Nelson V., *Spacer Ulic Krokodyli: Bruno Schulz przybywa do Ameryki*, *šLiteratura na wicie* 1992 nr 3.

Niech stanie się sztucznie. Z Izabel Filipiak rozmawia Agnieszka Kosińska, *šDekada Literacka* 1995 nr 4.

Nowa encyklopedia powszechna, t. 2. D-H, red. B. Petrozolin-Skowrońska, Warszawa 1995.

Nowakowski R., *Golem: wykluczenie i bunt. Symboliczna wartość pewnego mitu popkultury*, „Dwutygodnik: strona kultury” 2009 nr 14. dostęp dn. 10.02.2010.

Nowoczesność jako doświadczenie, red. R. Nycz i A. Seidler-Janiszewska, Kraków 2006.

Nycz R., *Kiedy z nas jest przybyszem. Wzory to samo ci w literaturze polskiej XX wieku*, *šTeksty Drugie* 1999 nr 5.

Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.

Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze, red. i wst p. R. Nycz, wyd. II, Kraków 2004.

Orliński W., *Terminator 4. Nie ufaj nikomu*, ŹGazeta Wyborczaö 2009 nr 125.

Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

Owczarski W., *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Le miana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

Pawlikowska-Jasnorzewska P., *Poezje*, t. I, zebrał M. Wiñiewska, Warszawa 1974.

Peiper T., *Kronika dnia*, w: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.

Pieszczachowicz J., *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*, Kraków 1994.

Polska literatura fantastyczna. Interpretacje, red. A. Stoff, D. Brzostek, Toruń 2005.

Postscripta do Brunona Schulza, red. A. Mañczyńska i B. Mañczyński, Wrocław 2008.

Postmodernizm. Antologia przekładów, red. R. Nycz, Kraków 1996.

Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

Rachwał T., *Remityzacja słowa. Rzecz o manekinach w prozie Brunona Schulza*, w: *Znak i semioza*, red. W. Kalaga i T. Słwewek, Katowice 1985.

Radkowska-Walkowicz, M. *Od Golema do Terminatora: wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008.

Ratajczak W., *To wszystko z tej piekielnej samotności*, *„Czas Kultury”* 1993 nr 2.

Rescio L., *I znowu kwitną akacje. ...ó Interpretacje nader niefortunnej śnie-powieści Debory Vogel* *„Akacje kwitną”*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka IV (XXIV) 1997.

Ricoeur P., *Kryzys ó zjawisko swoich nowoczesne*, przekł. przekł. J. Margasiński, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, t. II, oprac. K. Michalski, Warszawa 1990.

Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przekł. B. Chełstowski. Warszawa 2003,

Ritz G., *Ni w labiryncie podania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekł. B. Drąg, A. Kopacki, M. / ukaszewicz, Warszawa 2002.

Robertson T. S., *Bruno Schulz i mierz tradycyjnego kupca*, przekł. A. S. Kowalczyk, *„Kresy”* 1997 nr 3.

Rogers M. F., *Barbie jako ikona kultury*, przekł. E. Klekot. Warszawa 2003.

Rosiek S., *Bruno Schulz. Archeologia śjaó pisarza*, w: idem, *Nienapisane*, Gdańsk 2008.

Rosner K., *Narracja, to samo*, *„Czas”*, Kraków 2003.

Róewicz T., *Zawsze fragment*, Wrocław 1999.

Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003.

Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku, red. M. Kitowska-ysiak i M. Lachowski, Lublin 2007.

Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana*, w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957.

Seweryn T., *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960.

Siemiński T., *Erotyzm w prozie Brunona Schulza* (Fraza) 2002 nr 4.

Sienkiewicz B., *Hegel, fotomontaż i literatura. O prozie Debory Vogel*, (Kresy) 1996 nr 2.

Sienkiewicz B., *Montaż i kronika widzenia. (Akacje kwitną Debory Vogel)*, w: eadem, *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia mi dzywojennego*, Poznań 1992.

Sikorski D. K., *Symboliczny wiat Brunona Schulza*, Świątek 2004.

Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

Świątek F., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. V, z. 1 (21). Kraków 1975.

Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław 1991.

Słownik współczesnego języka polskiego, red. B. Duraj, Kraków 2006.

Słownik wyrazów obcych, red. E. Sobol. Warszawa 1996.

Spengler O., *Technika jako taktyka życia*, w: *Historia, kultura, polityka*, red. A. Kołkowski, Warszawa 1990.

Stern A., *Bruno Jasieński*, Warszawa 1969.

Sterna-Wachawiak S., *Między zakazanych owoców: Jankowski-Jasieński-Grudziński. (Szkice o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985.

Stępień M., *Bruno Jasieński*, Warszawa 1974.

Studia o prozie Brunona Schulza, red. K. Czapłowa, Katowice 1976

Strojek P., *Kreacja człowieka-przedmiotu w kulturze teatralnej lat dwudziestych. O dramatach Tytusa Czyżewskiego w kontekście europejskiej awangardy*, (Przebieg Humanistyczny) 2008 nr 4.

Szczekliki A., *Korea. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Kraków 2007.

Szczuka K., *Przędki, tkaczki i pajki. Uwagi o twórczości kobiet. Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

Szymaniak K., *By agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków 2006.

mietana U., *Wychowa lalki*. *Żadra* 2004 nr 4.

niecichowska B., *„Nu” w uchu? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.

Taylor Ch., *rodzina podmiotowości: narodziny to samości nowoczesnej*, przekł. M. Gruszczyński, oprac. T. Gadacz, wst. p. A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.

Ź **Teksty Drugie** 1994, nr 5/6 (*Modernizowania modernizmu*).

Ź **Teksty Drugie** 2002, nr 4 (*Modernizm i nowoczesność*).

Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.

Tresidder J., *Słownik symboli*. Przekł. B. Stokosa, Warszawa 2001.

Tropami mistrzów: Schulz ó Wojtkiewicz ó Le mian, z J. Ficowskim rozmawiają T. Fiacowski, J. Illg, *Ź Tygodnik Powszechny* 1992 nr 7.

To samo człowiekiem, red. A. Głódowa. Kraków 2000.

Turney J., *lady Frankensteina: nauka, technika, kultura masowa*, przekł. M. Wiñewska, Warszawa 2001.

Turowski A., *Utopia biomechaniki, czyli maszyna ciałem obleczone*, *Ź Kresy* 1997 nr 1.

Umaszynowanie, red. K. Hoffmann, J. Koszarska i P. Bogalecki, Szczecin 2009.

Umińska B., *Postacie z cieniem. Portrety ydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001.

W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110. rocznic urodzin i 60. rocznic śmierci, red. M. Kitowska-/ ysiak i W. Panas. Lublin 2003.

Walczak-Delanois D., *Inne oblicze awangardy. O mi dzywojennej poezji Jana Brz kowskiego, Jalu Kurka i Adama Wa yka*, Pozna 2001.

Warkocki B., *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmiennie ci*. Warszawa 2007.

Warkocki B., *Poszukiwanie j zyka. O twórczo ci Izabeli Filipiak*, ŹTeksty Drugieö 2001 nr 6.

Wiegandt E., *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Pozna 1988.

Zalewska A., *Theatrum mundi czy theatre of absurd?* w: *wiat ŹLalkiö: 15 studiów*, red. J. A. Malik, Lublin 2005.

Zarych E., *Postacie kalek w utworach Bolesława Le miana ó zwyci stwo ciała czy ducha?* ŹTeksty Drugieö 1999 nr 6.

Zawadzki A., *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w pi miennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2000.

Zaworska H., *O Nowa Sztuk . Polskie programy artystyczne 1917-1922*, Warszawa 1966.

Zieli ski J., *Markownik Rudolfa*, ŹTwórczo ö 1986 nr 1.

Zwolińska B., *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie "Opowieści niesamowitych" Edgara Allana Poeego, "Poganki" Narcyzy Źmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002.

Źmijewski A., *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 2008.