

Uwiedzeni przez manekiny, czyli o erotyce sztucznych ciał (na przykładzie opowiadania *Płaszcz Józefa Olenina* Eugéne'a Melchiora de Vogüégo)

ABSTRACT. Gajewska Grażyna, *Uwiedzeni przez manekiny, czyli o erotyce sztucznych ciał (na przykładzie opowiadania „Płaszcz Józefa Olenina” Eugéne'a Melchiora de Vogüégo)* [Seduced by mannequins, or on eroticism of artificial bodies (on the example of the story *Le manteau de Joseph Oléonine* by Eugéne Melchior de Vogüé)]. „Przestrzenie Teorii” 16. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 69-80. ISBN 978-83-232-2337-5. ISSN 1644-6763.

In the article I shake a common conviction that the *quasi*-female mannequins fascinate us because they remind beautiful, real women in their unliving materiality they represent human bodies. Basing on psychoanalytical theories, I am proposing a thesis that in this fascination the representation of those alive (empirical) bodies is not meant, but a presentation of the aesthetic and especially erotic fantasies. The point of reference of this fascination is not a body of blood and bones, often imperfect, handicapped and ageing, but fantasies about the creation, embodiment, enlivening of the ideal woman whose symbol is the mythical Galatea sculpted by Pygmalion. The aesthetic-erotic fascination with mannequins is seen in many artworks and literary works. In this article I discover this phenomenon by analysing a fantastic story by Eugéne Melchior de Vogüé. However, the choice of this work does not mean that the fascination with the *quasi*-feminine mannequins is exclusively a motif of fantastic prose. Just the opposite, for instance, it can be found in realistic novels like Emil Zola's *Ladies' Paradise*, in which descriptions of mannequins in shop windows are saturated with erotic admiration connected with the category of luxury. However, due to the fact that fantastic literature is a particular field of play for fantasy and unconsciousness, this psychic energy being the consequence of the dramatised hallucination of displacing, my choice was *Le manteau de Joseph Oléonine*. Analysis of this work becomes a contribution to wider interpretations of the phenomenon of *quasi*-feminine mannequins in the West European culture of the turn of the 19th and 20th centuries.

Etymologia

Słowo manekin wywodzi się z języka indoeuropejskiego, z grupy języków germańskich, a ściślej holenderskiego okresu średniowiecza. Używane ono było między 1150 a 1500 rokiem. Słowo *männeken* znaczyło człowieczek/chłoppek. Żeńskim odpowiednikiem była mała kobieta/baba. W *Wielkim słowniku języka niemieckiego* Jakuba i Wilhelma Grimm nie ma słowa manekin, widnieje natomiast *männchen* tłumaczone jako mały człowiek, homunkulus i jako określenie „nienaturalnych ludzi”. W tym ujęciu chodzi nie tyle (czy nie tylko) o człowieka niewielkich rozmiarów,

ile raczej o „niepełną”, niepełnowartościową, nie w pełni rozwiniętą osobę ludzką. Jednak w języku niemieckim, jak i francuskim słowo *männchen/mannequin* odnosiło się także do osoby pozującej artystom, do modelki prezentującej odzież, jak również do lalki ustawionej w oknie wystawowym. *Mannequin* mógł więc oznaczać zarówno małego człowieka, jak i figury o antropomorficznych kształtach.

To podwójne znaczenie słowa manekin – jako małego człowieka i jako pozującego, czy reprezentującego coś/kogoś, modela czy lalki – ujawniało się w szczególny sposób w sferze mody. W połowie XVIII wieku wysyłano z Paryża na dwory europejskie lalki niewielkich rozmiarów ubrane w stroje rozmaitych fasonów (aczkolwiek praktyka była znana w Europie już w poprzednich stuleciach) – najczęściej były przesyłane parami, jedna prezentowała najnowsze trendy w oficjalnym stroju dworskim (*la grande Pandora*), natomiast druga w stroju codziennym (*la petite Pandora*). Nazwa tych manekinów wydaje się wielce interesująca, wszak według zapisów Hezjoda w *Pracach i dniach* Pandora była automatem sporządzonym przez boga-kowala na zgubę ludziom, by w sercach swych się ucieszyli i zło swe pokochali. W tym ujęciu Pandorę traktować można zarówno jako synonim kobiety, rozumianej jako niepełnego, nieprawdziwego, nie w pełni wartościowego człowieka/mężczyznę, co wiąże te wyobrażenia z wartościami kultury patriarchalnej, ale także jako sztucznego, nieorganicznego, aczkolwiek antropomorficznego tworu, mającego dostarczać przyjemności i prowadzić do nieszczęść.

Do pomysłu prezentowania najnowszych trendów mody na lalkach niewielkich rozmiarów, które następnie przesyłano do różnych miejsc, powrócono pod koniec II wojny światowej. W marcu 1945 roku Teatr Mody (*Théâtre de la Mode*) wystawił w Paryżu trzynaście miniaturowych scenografii, m.in. paryską scenę uliczną na Polach Elizejskich, poetycką wizję zaczarowanej grotty i nieistniejącego portu. Najnowsze dzieła paryskich projektantów prezentowano na niewysokich (ok. 70 cm) drucianych manekinach. Wystawa cieszyła się dużą popularnością (po paryskiej premierze prezentowano ją zarówno w różnych miastach Europy, jak i Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej), jakby ludzie po wieloletniej wojnie szczególnie spragnieni byli piękna i luksusu.

W kulturze współczesnej używa się odmiennych słów na określenie tego, co wcześniej funkcjonowało jako manekin. W innym kontekście mówimy więc o lalkach, w innym o modelkach/modelach, a słowo manekin funkcjonuje przede wszystkim w takim znaczeniu, jak „figura z drewna, tektury lub innego materiału, mająca kształty ludzkie, używana w krawiectwie i w domach odzieżowych do przymierzania i demonstrowania ubrań”¹.

¹ *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. H. Szkiłdź i in., Warszawa 1980, s. 449 (hasło: manekin).

Jednak nieostrość czy wieloznaczność pojęcia manekin ujawnia się także dziś, chociaż najczęściej jako przenośnia, gdy mówimy o ludziach pozbawionych wrażliwości i empatii wobec innych osób (w takim sensie pojawia się ono jako tytuł noweli *Manekiny* Juliena Greena²); gdy rozprawiemy o osobach poddanych sterowaniu, obyczajowemu, politycznemu, ekonomicznemu porządkowi, ale także gdy mowa o efekcie wyobcowania wobec tego porządku (jak w *Balu manekinów* Brunona Jasińskiego³).

Można jednak wyodrębnić dwie sfery, w których ujawnia się dawne, wieloznaczne znaczenie pojęcia manekin, niejako „karmi się” ambiwalencjami: żywe, a zarazem „zastygłe” w nieżywotności; ruchome, a jednocześnie nieruchome; obdarzone wolną wolą, a jednak w przedziwny sposób podporządkowane spojrzeniu widza. Jedną z tych sfer wyznacza rynek mody, a w sensie przestrzennym witryny sklepowe, w których bieliznę i garderobę prezentuje się nie tylko na manekinach z tworzywa sztucznego, lecz także na żywych manekinach/modelkach. Druga sfera to erotyka, czy wręcz pornografia, wiążąca się z określoną konwencją „ożywiania” manekina, przemieniania lalki w żywą kobietę, która jednocześnie w samym akcie przemiany zostaje uprzedmiotowiona. Najbardziej wyrazistym przykładem będą spektakle rozgrywające się w dzielnicach czerwonych latarni, gdzie żywe kobiety stojące lub siedzące w niedbałych pozach, a czasami zastygłe w bezruchu, wystawiające się na widok publiczny w oświetlonych witrynach/gablotach, zaczynają tańczyć i dotykać się wtedy, kiedy ktoś zapłaci im za tę przemianę, a po pewnym czasie ponownie „zastygają” w bezruchu.

W jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z wytwarzaniem obrazu kobiety, a ściślej ze zjawiskiem, które Jacques Lacan, a za nim Slavoj Žižek określają jako *idea fix* – uporczywie powracającym obrazem kobiety (obiektem podziwu, a zarazem wyobrażeniem idealnej kochanki), przeciwstawionej „kobiecie empirycznej”⁴. Oczywiście efekt manekina – jako obraz i jako rzecz – nie wyczerpuje się na tych dwóch przykładach ani nie ogranicza wyłącznie do płci żeńskiej, ani do ludzi dorosłych. Sądzę nawet, że w obliczu wzrastającej w ostatnich dziesięcioleciach fetyszyzacji seksualności dziecięcej warto byłoby zbadać, jak w kulturze współczesnej ujawnia się dawna wieloznaczność pojęcia manekin: właśnie jako mały człowieczek, homunkulus, nie w pełni człowiek, ale także jako model, lalka. Zadanie to pozostawiam jednak na inną okazję, skupiając się teraz wyłącznie na manekinach *quasi*-kobięcych, uważam bowiem,

² J. Green, *Manekiny*, przeł. B. Durbajło, Warszawa 1985.

³ B. Jasiński, *Bal manekinów*, Warszawa 2006.

⁴ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 122-128.

że funkcjonują one w kulturze zachodniej nieco inaczej niż manekiny *quasi*-męskie czy *quasi*-dziecięce. Punktem wyjścia są trzy tezy.

Pierwsza z nich głosi, że atrakcyjność *quasi*-kobiecych manekinów i zaciekawienie, a nawet pożądanie, jakie wzbudzają, tłumaczyć można ich projekcyjnym charakterem. Manekin jako *idea fix* to widmo „kobiety, która mogłaby wypełnić brak, jaki odczuwa mężczyzna, idealnej partnerki, z którą wreszcie nastąpi seksualne spełnienie, słowem Kobiety, która [...] nie istnieje”⁵. Takiej projekcyjnej roli manekina nie ogranicza nawet jego fragmentaryczność, wręcz przeciwnie – manekin/lalka w swej ułomności i „niepełności” wydaje się szczególnie nacechowany erotycznie. Po drugie, fascynacja krawieckimi i wystawowymi manekinami ściśle wiąże się z atrakcyjnością towarów, które prezentują. To z kolei włącza manekiny w sferę mody rozumianej tu nie tyle jako powszechnie przyjęty zwyczaj, dotyczący przede wszystkim sposobu ubierania się, który ulega przemianom, ile jako obszar produkcji i stymulowania potrzeb, pragnień oraz wyobrażeń o luksusie (ujawniło się to już w podanych wyżej przykładach – przesyłanie na dwory królewskie manekinów niewielkich rozmiarów ubranych w luksusowe kreacje oraz wystawa Teatru Mody w czasach, gdy brakowało wszystkiego, a ludzie szczególnie byli spragnieni piękna i namiastki luksusu). Po trzecie, manekiny zdają się szczególnie silnie związane ze sferą śmierci. Chodzi nie tylko o to, że jako byty nieorganiczne stoją po stronie nie-życia, lecz także o to, że erotyczna fascynacja, a nawet żądza, którą wzbudzają *quasi*-kobiecy manekiny u swych adoratorów i kochanków, często doprowadza ich właśnie do śmierci.

Powyższe tezy zamierzam rozwinąć i obronić, analizując obraz manekina w opowiadaniu fantastycznym *Plaszcz Józefa Olenina*⁶, którego autorem jest Eugène Melchior de Vogüé, żyjący w latach 1848–1910 dyplomata, podróżnik, pisarz. Opowiadanie, o którym będzie mowa, jest znane nie tylko w kręgu francuskojęzycznym, lecz także polskojęzycznym. Utwór został opublikowany przez Wydawnictwo Literackie w 1961 roku w antologii *Fantastyczne opowieści* oraz w drugiej edycji tej antologii wydanej w 1975 roku.

Wybór opowiadania *Plaszcz Józefa Olenina* nie oznacza jednak, że fascynacja manekinami stanowi wyłącznie motyw prozy fantastycznej. Wręcz przeciwnie, odnaleźć go można na przykład w powieści realistycznej, jak chociażby w utworze *Wszystko dla pań* Emila Zoli, w którym opisy wystawowych manekinów przepełnione są erotyczną admiracją związaną z kategorią luksusu. Już na początku utworu możemy znaleźć następujący opis sztucznych kobiet:

⁵ Tamże, s. 123.

⁶ E.M. de Vogüé, *Plaszcz Józefa Olenina*, przeł. Z. Jachimecka, [w:] *Fantastyczne opowieści*, Kraków 1975, s. 69-91.

Wzdęte gorsy manekinów podnosiły tkaninę, szerokie biodra przesadnie podkreślały smukłość talii, a wielkie kartony przypięte do obicia z czerwonego multonu odgrywały rolę głów. Szeregi luster, umiejętnie ustawionych po obu stronach witryny, po wielokroć odbijały wystawione modele. Wydawało się, że cała ulica zaludnia się tymi pięknymi, przeznaczonymi na sprzedaż kobietami, z których każda zamiast głowy miała bilecik z wypisaną wielkimi cyframi ceną⁷.

Podobnych przedstawień *quasi*-kobiecych kukieł wyraźnie nacechowanych erotycznie możemy znaleźć wiele w utworze francuskiego realisty. Jednak ze względu na to, że literatura fantastyczna stanowi szczególne pole gry dla fantazji i nieświadomości, tej psychicznej energii będącej następstwem udramatyzowanej halucynacji wypierania, mój wybór padł właśnie na utwór *Plaszcz Józefa Olenina*.

Fetysz

Tematem opowiadania *Plaszcz Józefa Olenina* jest erotyczna fascynacja bohatera futrem, przypominającym suknię z dawnej epoki (zwaną poloneską), które przypadkowo trafiło do jego rąk. Bohater początkowo przygląda się płaszczowi, później zaczyna wodzić ręką po pomiętym materiale, zachwycać się wonią unoszonych z niego perfum, w końcu zauważa, że „śliczna poloneska tchnęła tajemnym wdziękiem oraz wyzywającą filuternością”⁸. Bohater tak organizuje swój czas, by jak najczęściej móc przebywać w pobliżu damskiego futra, a gdy musi wyjść na dwór, zakłada je na siebie, nie zważając na to, że wzbudza to pogardliwe uśmiešky na obliczach służących.

Mamy tu do czynienia z klasycznym zjawiskiem fetyszyzacji, opisanym przez Zygmunta Freuda w trzech rozprawach z teorii seksualnej (1905), a następnie rozwiniętym w krótkim tekście *Fetyszyzm* (1927). Psychoanalityk esej ten rozpoczyna uwagą, że chociaż fetyszyzm postrzegany jest przez jego adeptów jako pewnego rodzaju zaburzenie, to nie utrudnia im ono „życia w postaci symptomu bolesnego”⁹. Dzieje się tak dlatego, że fetyszyści akceptują to zjawisko, ponieważ ułatwia im osiągnięcie satysfakcji seksualnej. Następnie psychoanalityk wyjaśnia, jak rozumie owe symptomy bolesne – fetysz reprezentuje ontologicznie niemożliwy czy nieosiągalny obiekt i pełni funkcję ochrony świadomości fetyszysty żywiącego lęk przed kastracją. Fetysz rozumiany jako znikomy, a jednak wyrazisty ślad nieobecnego, uwodzi fetyszystę obietnicą speł-

⁷ E. Zola, *Wszystko dla pań*, przeł. Z. Matuszewska, Warszawa 1987, s. 8.

⁸ E.M. de Vogüé, *Plaszcz Józefa Olenina*, s. 72.

⁹ Z. Freud, *Fetyszyzm*, [w:] Ch. de Brosses, *O kulcie fetyszów*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył M. Skrzypek, Warszawa 1992, s. 131-136.

nienia wstydlivych pragnień. Jednocześnie wzbudza wstręt, bywa obsceniczny i perwersyjny. Być może dlatego w niektórych utworach literackich, na przykład w *Skleпах cynamonowych* fetyszyzacja ujawnia się w sposób zakamuflowany, nie wprost wyrażony i włączony w przestrzeń piętrzących się metafor (jak w scenie, w której Jakub wygłaszając traktat o manekinach, traci wątek i czerwieni się, dostrzegając wystającą spod sukni stopę Adeli przyobleczoną w czarny jedwab i błyszczący pantofelek). Jeśli w *Skleпах cynamonowych* fetyszyzacja bohatera jest ledwie ujawniona, to w *Plaszczu Józefa Olenina* została przesadnie, wręcz groteskowo wyartykułowana. W utworze de Vogüého funkcję fetysza pełni poloneska, która – jak wyznaje bohater – była dla niego „mniej niż psem, a więcej niż kwiatem. Opętanie tą głupią fataląską rosło z godziny na godzinę”¹⁰. Olenin dotyka, pieści i przytula płaszcz, a nawet – jak twierdzi – prowadzi z nim długie rozmowy. Chociaż początkowo czuje się trochę zażenowany tą sytuacją, to jednak wkrótce zaczyna akceptować – by jeszcze raz odwołać się do Freuda – życie w postaci symptomu bolesnego. Jego tok rozumowania przebiega następująco:

„Nie chciałem się przyznać do tej okropności, jednak mówiłem sobie, że jeśli śmieszne jest być zakochanym w kawałku materii, to połowa mężczyzn jest w tym położeniu i że nieraz zamącano sprawę świata dla gałganka, w którym było mniej duszy niż w moim. Nie zgłębiając natury mojego uczucia, rozkoszowałem się tą miłą wspólnotą życia; od tej chwili nie czułem się już osamotniony”¹¹.

Poloneska wypełnia brak, emocjonalną pustkę w życiu bohatera, ułatwia mu projekcję nieistniejącej kobiety. Myśli Olenina mogłyby wesprzeć rozważania Jeana Baudrillarda o uwodzeniu. To nie całość, lecz część; nie spełnienie, lecz niedostatek stanowią pożywkę dla uwodzenia. Francuski filozof kultury wyraźnie zaznacza, że „pragnienie żywi się brakiem”¹², toteż nie może dziwić, że bohater analizowanego opowiadania, kawaler w sile wieku, zamożny, wykształcony, z wyraźnymi skłonnościami do idealizmu, a jednocześnie przepełniony jakimś mglistym odczuciem niespełnienia i pustki, zaczyna fantazjować na temat idealnej kochanki.

Idea fix

Za archetypiczne wyobrażenie idealnej kochanki ukształtowanej przez mężczyznę i dla mężczyzny podaje się często postać mitycznej Galatei wyrzeźbionej przez króla-rzeźbiarza Pigmaliona. Najbardziej znana

¹⁰ E.M. de Vogüé, *Plaszcz Józefa Olenina*, s. 73.

¹¹ Tamże, s. 75.

¹² J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 9.

jest wersja mitu spisana przez Owidiusza w *Metamorfozach*. Według niej król Cypru:

żył samotnie, długo nie dzieląc łoża z żadną niewiastą. Tymczasem wyrzeźbił z niezwykłym kunsztem w białej kości słoniowej postać nadludzko pięknej kobiety i zakochał się w swoim dziele [...]. Całował ją i łudził się, że ona odwzajemnia mu pocałunki, mówił do niej, obejmował ją i zdawało mu się, że jego palce zagłębiały się w jej ciele [...] Przystrajał ją w suknie, na palce wsuwał pierścionki ze szlachetnymi kamieniami, szyję ozdobił długimi naszyjnikami, w uszach umieszczał perły, na piersiach zawieszał łańcuszki. Dziewczyna podobała mu się w tym wszystkim, ale nie mniej pięknie wyglądała nago¹³.

Pigmalion nie zakochał się więc w żywej kobiecie czy, jakby powiedział Žižek, empirycznej kobiecie, lecz w idealnej postaci, którą sam uformował w wyobraźni i materii. Podobne uczucia do tworu swej fantazji żywi bohater *Płaszcz Józefa Olenina* i podobnie jak bohater greckiego mitu stara się on zmaterializować (ucieleśnić) swe fantazje. Wkrótce po tym, jak do rąk Olenina trafiła poloneska, bohater wypchał ją słomą w taki sposób, by zarysowały się kształty kobiecego ciała. W trakcie modelowania płaszcz na kukle zaczął jawić się mu jako niezmiernie atrakcyjny i uwodzicielski. Protagonista sytuację tę i związane z nią emocje przedstawia następująco:

Pewnego dnia zastałem na folwarku robotników moczących konopie z ostatniego zbioru. Wziąłem ukradkiem parę wiązek i rumieniąc się za tę dziecinną zabawę, zabrałem się do wypychania poloneski; zapiąłem okrycie na zaimprovizowanym manekinie, szanując wszystkie załamania, powstałe na aksamicie wskutek noszenia. Wynik był najzupełniej przekonujący: ujrzałem zarysowaną się giętką i długą szyję, bogate i dumne kształty oraz szczupłą kibić, gibką jak pień młodej brzozy. Z wąskości rękawów mogłem wnioskować o delikatności przegubów i kończyn¹⁴.

W opisie tym akcent przypada na emocje, jakie w protagoniście wzbudza poloneska wypchana słomą. W rozważanym tu kontekście warto zwrócić uwagę na to, że płaszcz ten zaczyna wzbudzać w bohaterze coraz większy podziw, a nawet erotyczną euforię, gdy nadaje mu kształt kobiecej sylwetki poprzez stworzenie słomianego manekina, na którym prezentuje się suknia. Poloneska nabiera erotycznego znaczenia poprzez prezentację na uformowanym przez niego i dla niego manekinie.

Bohaterowi wydaje się, że suknia porusza się, podnosi, przybiera zmysłowe pozy, prowadzi nieme, sekretne życie. To wyobrażenie wywołuje w nim tak silne emocje, że w momencie, gdy spotyka właścicielkę futra,

¹³ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 263-264.

¹⁴ E.M. de Vogüé, *Płaszcz Józefa Olenina*, s. 74.

hrabinę X, ta wydaje mu się zaledwie marną kopią piękności powstałą w jego wyobraźni. Widok żywej kobiety noszącej poloneskę wywołuje w protagoniście na przemian smutek i gniew, a jednak przebywa w jej towarzystwie, gdyż dzięki temu może być blisko futra-fetysza i rozwijać swe erotyczne fantazje. Kobieta idealna nie odpowiada żadnej konkretnej/empirycznej kobiecie, lecz jest fantazją, którą bohater określa „wieczną kobiecością”. Olenin wyznaje:

Obserwowałem jej nieme i tajne życie. Wprawdzie było to ciało bez duszy, ale takie, z którego dusza jak gdyby niedawno uleciała i które po odejściu jej zachowuje wyraz nadzwyczaj skupiony. Szukałem naturalnie duszy, a moja bezczynna wyobraźnia, puszczona na swobodę, przepędzała najlepsze godziny na gubieniu się w hipotezach nad przyrodą, co przywiodła do mnie zbłąkaną i na rozmyślanie nad „wieczną kobiecością”, która tak niedawno była wcielona w tę powłokę, przywodziłem na pamięć wszystkie typy kobiet z bogatych mych wspomnień, aby je przystosować do mego futerka¹⁵.

Wieczna kobiecość oznacza w tym wypadku istotę kobiecości, a to pozwala wnioskować o esencjalistycznej koncepcji kobiecości prezentowanej przez bohatera/narratora. Należy jednak zauważyć, że ów esencjalizm nie jest tożsamy z biologizmem, lecz naturalizmem. W tej formie esencjalizmu specyfika natury kobiecej jest czymś postulowanym, a więc zalecanym. Przeważnie opiera się nie tyle na biologicznych, ile raczej teologicznych lub ontologicznych rudymencjach, a postulowaną naturę kobiety wywodzi bądź z nadanych kobiecie przez Boga atrybutów bądź – jak u Jeana Paula Sartre’a – z właściwości egzystencjalnych, albo też – jak u Freuda – z genitalnej morfologii¹⁶. Bohater *Plaszcza Józefa Olenina* wywodzi esencjalizm kobiecości z jej projekcyjnego charakteru. Innymi słowy, kobieta jako istota żeńska należy tu do rejestru męskiej władzy, zostaje wytworzona przez mężczyznę i dla mężczyzny, sama w sobie jest niczym, co w utworze de Vogüego zostało podkreślone przez fascynację protagonisty nieistniejącą kobietą; kobietą, którą stwarza/produkuje w swej wyobraźni, ale także formuje fizycznie – jako słomianego manekina. W tej sytuacji empiryczna kobieta, hrabina X, właścicielka futra okazuje się wręcz przeszkodą w erotycznej fascynacji bohatera poloneską oraz jej wyimaginowaną użytkowniczką.

Na niechęć Olenina do hrabiny zaważył drobny szczegół anatomiczny – nos. O ile bowiem bohater w kształtach biustu, talii, bioder hrabiny rozpoznaje obiekt swego uwielbienia (wszak poloneska była dopasowana do ciała empirycznej kobiety), o tyle twarz kobiety wydaje mu się obca.

¹⁵ Tamże, s. 73-74.

¹⁶ Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość: teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 45.

Fizis będąca w tym przypadku manifestacją tożsamości i osobowości empirycznej kobiety wzbudza w protagoniście niechęć i dezaprobatę, narusza bowiem świat jego fantazji, świat, w którym to mężczyzna stwarza kobietę, a nie stoi twarzą w twarz z kobietą. Olenin nie chce więc tworzyć manekina na wzór hrabiny X, lecz odwrotnie – chętnie dopasowałby empiryczną kobietę do obrazu, jaki stworzyła jego fantazja.

Postawa protagonisty opowiadania dobrze oddaje szersze zjawisko, któremu często ulegamy i którego jesteśmy uczestnikami, mianowicie fascynację manekinami będącymi materialną, aczkolwiek nie-żywą egzemplifikacją fantazji o idealnej/nieistniejącej kobiecie. Oczywiście nie chcę przez to powiedzieć, że utwór ten traktuję jako lustrzane odbicie doświadczanej przez ludzi rzeczywistości empirycznej, lecz raczej jako wariację na temat głęboko zakorzenionych, chociaż najczęściej nieuświadomionych sposobów zaczarowywania świata, wiecznych powrotów, które ujawniają się w nowych przebraniach i na tle nowych scenografii. Wbrew obiegowej opinii, że manekiny fascynują nas dlatego, że przypominają ludzi, w swej nie-żywej materialności reprezentują żywe ciała, twierdząc, że nie chodzi tu o reprezentację żywych ciał, lecz prezentację fantazji. Punktem odniesienia nie jest tu bowiem ciało z krwi i kości, często niedoskonałe, ułomne, starzejące się, lecz fantazja o ucieleśnieniu, ożywieniu idealnej Galatei.

Czy z takim zjawiskiem nie mamy do czynienia wtedy, gdy stojąc przed witryną sklepową, sycimy się widokiem *quasi*-kobiecych manekinów (ubranych lub prawie ubranych), prezentujących suknie, płaszcze, bieliznę? Czy stojąc przed witryną sklepową, nie mamy do czynienia z fascynacją, jakiej uległ bohater opowiadania de Vogüého? Krytyk nowoczesności Walter Benjamin w swych zapiskach o modzie podkreślał: „W każdej modzie jest coś ze zjadliwej satyry na miłość, w każdej czają się bezlitośnie wszelkie seksualne perwersje. Każda jest w konflikcie z pierwiastkiem organicznym. Każde żyjące ciało stręczy światu nieorganicznemu”¹⁷. Moda syci się więc sztucnością, nie zabiega o naturalne ciała, jeśli zwracamy na nie uwagę, to tylko wtedy, by ze smutkiem stwierdzić, że nie dorównują one seksapilowi nieorganicznych manekinów. To dlatego widzowie/konsumenci z zadziwieniem, ale przede wszystkim zaciekawieniem, wręcz fascynacją patrzą na żywe manekiny prezentujące bieliznę. Chodzi tu nie tylko o szok wywołany niespodziewaną sytuacją, gdy żywe kobiety udają nieruchome (nie-żywe) manekiny, lecz także, a może przede wszystkim, o fascynację sytuacją, w której starają się przekonać widzów o tym, iż przemiana empirycznej kobiety w manekina jest czymś nad wyraz atrakcyjnym.

¹⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 108.

Jeśli prawdą jest twierdzenie Benjamin, że: „Fetyszyzm, leżący u podstaw seksapilu świata nieorganicznego jest jej nerwem życiowym”¹⁸, to manekiny w swej nieorganiczności i podatności na deformacje (a więc sztuczność) wzajemnych proporcji biustu, talii oraz bioder wydają się szczególnie predysponowane do roli fetysza. Za Benjaminem słowa fetysz używam tutaj zarówno w znaczeniu erotycznym, jak i towarowym (towar-fetysz), a manekin prezentujący garderobę lub bieliznę realizuje ową podwójną funkcję. W takim kontekście interpretować można fascynację bohatera *Plaszcz Józefa Olenina* poloneską na słomianym manekinie, jak i fascynację konsumentów towarami-fetyszami prezentowanymi na zniekształconych modelach anatomicznych. Ujawnia się to na przykład na fotografii Eugène’a Atgeta *Gorsety*, wykonanej w Paryżu około 1905 roku, zaliczanej w poczet wybitnych fotografii XX wieku¹⁹, na której widnieje witryna sklepu bieliźniarskiego. W oknie ustawiono torsy kobiece, na których prezentowano różne fasony gorsetów, wszystkie jednak w nie-naturalny sposób mocno spinają talię i eksponują biust oraz biodra. Fiszby, koronki i falbanki nie maskują, lecz ostentacyjnie podkreślają wyreżyserowaną sztuczność nieorganicznego ciała, które w zetknięciu z bielizną zaczyna pełnić funkcję fetysza. Bielizna niczego nie skrywa, lecz przez ostentacyjne eksponowanie biustu i bioder ujawnia symbiozę ubioru (towar) i manekina (obraz kobiety) przy jednoczesnym epatowaniu seksapilu manekinów. Zacieśnienie tego związku najwyraźniej widać w realizacjach, w których nie ma już właściwie podziału między manekinem krawieckim a ubiorem, jak wtedy, gdy bieliznę czy części garderoby maluje się, czy wykleja bezpośrednio na modelach z *papier mâché* lub tworzywa sztucznego. W takiej sytuacji trudno stwierdzić, czy fetyszem jest tu bielizna, czy manekin, stanowią bowiem jedność. Właśnie w tych realizacjach najwyraźniej manifestuje się Freudowska idea fetysza związanego ze sferą seksualną, ale także Benjaminowska koncepcja fetysza leżącego u podstaw seksapilu świata nieorganicznego. Obydwaj badacze, chociaż wychodzą z innych pozycji teoretycznych, łączą relację seksualność – fetysz nie tylko z Erosem, lecz także Tanatosem. Proponuję więc, by na manekina spojrzeć także przez pryzmat tej relacji.

Między Erosem a Tanatosem

W opowiadaniu *Plaszcz Józefa Olenina* bohater powtarza wizję Pigmaliona: tworzy idealną kobietę. Jeśli jednak mit kończy się pożądaniem przez króla-rzeźbiarza ożywieniem (za sprawą Afrodyty) Galatei,

¹⁸ Tamże.

¹⁹ *Fotografia XX wieku Museum Ludwig w Kolonii*, oprac. M. Bieger-Thielemann i in., przeł. E. Tomczyk, Kolonia 2001, s. 18-19.

to w opowiadaniu de Vogüego bohater jest skazany na cierpienie spowodowane niemożnością połączenia z wymagowaną kochanką. Jednak to właśnie z tego powodu historia Olenina uchyła się dramatyzmowi wynikającemu z zagrożenia, jakie niesie spełnienie fantazji o ożywieniu *quasi*-kobiecych lalek, czego doświadczają protagoniści wielu podań oraz utworów literackich. Dość wspomnieć o indyjskich Krytą, czyli lalkach ożywianych przez czarowników po to, by sprowadzały śmierć na tych, którzy zechcą się do nich zbliżyć w celach seksualnych. Z europejskiego kręgu kulturowego jeszcze raz można przywołać Pandorę sporządzoną przez boga-kowala na zgubę ludziom. W europejskiej i amerykańskiej prozie *science fiction* występuje postać kobiety fatalnej, kobiety-maszyny, kobiety sztucznej, mechanicznej, a przede wszystkim morderczej (np. bohaterka *Maski* Stanisława Lema). Jako źródło tego wyobrażenia psychoanaliza uznałaby zapewne specyficzny sposób pojmowania związku między życiem płciowym a śmiercią, a konkretniej przekonanie, że to pierwsze może przynieść śmierć²⁰. Lecz nawet wtedy, gdy nie dochodzi do aktu seksualnego, jak w przypadku Olenina i słomianego manekina ubranego w poloneskę, a pożądanie pozostaje w sferze psychiki, nie zaś fizycznego zbliżenia (wszak według mitologii Eros ugodził Psyche w serce, a nie genitalia), dostrzec można głęboko zakorzenione przekonanie, że miłość w przejmujący sposób wiąże się ze śmiercią. Bohater opowiadania cierpi, odsuwa się od ludzi, umiera, chociaż nie w sensie biologicznym, lecz społecznym i psychicznym, odczuwając przymus nieustannego podążania za płaszczem, pozwalającym mu marzyć o idealnej kobiecie.

Podsumowanie

Fascynacja manekinami – często podszyta strachem – wiąże się z ich nieokreślonym statusem ontologicznym zawieszonym między organicznym a nieorganicznym, żywym a nieżywym, ludzkim a nieludzkim. Jako staroholenderski *männeken*, niemiecki *männchen* i francuski *mannequin* funkcjonowały zarówno jako reprezentanci, jak i symulakra człowieka.

Manekiny włączone w sferę mody wzbudzały fascynację zarówno ze względu na to, że reprezentowały postać ludzką, jak i dlatego, że prezentowały towary będące obiektem pożądania. W ten sposób sam manekin zaczął jawić się jako coś atrakcyjnego i luksusowego. Od II połowy XIX wieku sceną dla nieżywych, choć ponętnych manekinów ubieranych

²⁰ Na ten temat zob. uwagi Benjamina w zapiskach o lalkach, automatach: W. Benjamin, *Pasaże*, s. 742-746.

w najmodniejsze kreacje były witryny sklepowe, domy mody i nowoczesne magazyny towarowe, które narrator powieści *Wszystko dla pań* nazywał kusicielami i demonami wydatków rujnujących budżety domowe²¹, a Walter Benjamin określał je – podobnie jak wystawy światowe – „miejscami pielgrzymek do fetysza towaru”²². Miejsca te były – i są do dzisiaj – lustrami, w których odbijają się marzenia o luksusie splątanych z fantazjami erotycznymi.

Owe fantazje ściśle wiążą się z koncepcją kobiecości jako czegoś postulowanego, a jednocześnie możliwego do uformowania. *Quasi*-kobiece manekiny podlegające nienaturalnej deformacji wzajemnych proporcji biustu, talii, bioder bardziej odpowiadają koncepcji symulakrum niż reprezentacji. Kobieta jawi się wówczas jako wymyślona i wytworzona przez króla-rzeźbiarza Galatea, która ożywa w jego fantazjach. Tak „istotę kobiecości” pojmuje bohater opowiadania *Plaszcz Józefa Olenina* formujący słomianego, *quasi*-żeńskiego manekina. Może więc w ogóle manekiny to wytwory kultury patriarchalnej i właśnie poprzez nie produkowane są wyobrażenia o kanonie kobiecego piękna? Jeśli tak jest w istocie, to każda kobieta przeglądająca się w oczach Galatei właściwie patrzy na siebie oczami mężczyzny-twórcy.

²¹ E. Zola, *Wszystko dla pań*, s. 73.

²² W. Benjamin, *Pasaże*, s. 324.