

KATARZYNA BAJKA  
(UNIwersytet Jagielloński)

NARCYZ I GALATEA. POSTAĆ SZTUCZNEJ KOBIETY  
W NOWOŻYTNEJ REFLEKSJI HUMANISTYCZNEJ

Im więcej porównywał swoją miłość dla panny Izabeli z uczuciami ogółu mężczyzn dla ogółu kobiet, tym bardziej wydawała mu się nienaturalną. Bo jak można zakochać się w kimś od jednego rzutu oka? Albo jak można szaleć za kobietą, którą widzi się raz na kilka miesięcy, i tylko po to, ażeby przekonać się, że ona nie dba o nas?

Bolesław Prus, *Lalka*

Pragnienie, by stworzyć w sposób kontrolowany żywą istotę, najchętniej kobietę lub jej imitację, towarzyszyło ludzkości, szczególnie zaś mężczyznom, od czasów greckich. Opowieść o królu-rzeźbiarzu Pigmalionie, który własnoręcznie stworzył swoją piękną żonę, dzięki pomocy bogini obudzoną później do życia, jest jedną z wielu podobnych historii, choć być może jedyną ze szczęśliwym zakończeniem. W wersji z *Metamorfóz* Owidiusza wyraźnie podkreślona zostaje relacja między mężczyzną artystą (kreator/podmiot) a żeńskim dziełem sztuki (kreacja/przedmiot)<sup>1</sup>. Piękno, czyli idealna zewnętrzna forma Galatei, domaga się ożywienia, prowokuje je i zarazem usprawiedliwia. Koncepcja piękna dążącego do życia przyświecała także twórcom mechanicznych zabawek, od Herona z Aleksandrii, po XVIII-wiecznych konstruktorów automatonów o kobiecym kształcie, takich jak Jacques de Vaucanson (1709–1782), Pierre Jaquet-Droz (1721–1790) czy Henri Maillardet (ur. 1745). Koncepcja maszyny jako

---

<sup>1</sup> M. E. Bloom, *Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut*, „Comparative Literature” 2000, nr 4 (52).

przedłużenia ludzkich członków lub protezy człowieka była i nadal pozostaje mocno zakorzeniona w refleksji humanistycznej. Manekiny, żywe posągi, mechaniczne lalki zawsze wzbudzały niepokój i grozę, ale budziły także podziw: ich forma musiała być doskonała, niejako rywalizując z przypadkowością boskiego stworzenia i naturalnej prokreacji. Jak pisze Monika Bakke:

W przypadku owych nieożywionych figur mamy bowiem do czynienia wyłącznie z reprezentacją bez treści. Manekiny i lalki stanowią rozrywkę dla dorosłych, nierzadko stają się seksualnymi fetyszami. Ulegają wszelkim zachciankom swojego posiadacza, służą mu milcząco, nie oczekując niczego w zamian. Są martwe, choć nie są martwym ciałem. Są inne, ale i na zawsze oddane<sup>2</sup>.

Pozbawione treści, sztuczne kobiety z łatwością przyjmują to, co osoba obcuja z nimi im narzuca, co na nie projektuje. A tym, co jest projektowane, jest osobowość, a nawet osoba człowieka obcuja z lalką. Pigmalion nie zakochał się w żywej istocie, lecz w idealnej, alegorycznej postaci, będącej dziełem sztuki. Moim zdaniem taka interakcja jest szczególnie kusząca dla osobowości narcystycznej. Splatają się tu jednak dwa rodzaje treści, między którymi panuje nieustanne napięcie: konteksty wynikające z projekcji własnych cech konstruktora/właściciela lalki i te odnoszące się do zastanego dyskursu kobiecości. Dla Greków ideałem była natura, a jej doskonałą reprezentację osiągnano dzięki perfekcyjnemu zestawieniu poszczególnych części, tak aby całość była bez skazy. Rolą artysty stawało się wręcz wyszukiwanie elementów i łączenie ich w myśl platońskiego i pitagorejskiego ideału harmonii i proporcji<sup>3</sup>.

Paradoks polegający na ruchu pozbawionym życia absorbował także ludzi w kolejnych epokach, zafascynowanych mechanistyczną koncepcją ludzkiego ciała, obiektami o antropomorficznych kształtach poruszającymi się automatycznie. Była to wyraźna metafora ulotnej i przemijającej egzystencji człowieka, porównanie ciała do precyzyjnie skonstruowanej maszyny, jak chcieli Kartezjusz i Leibniz.

Bycie lalką to także przyzwolenie na przedmiotowość. Postrzeganie w taki sposób postaci kobiecej staje się sposobem na okiełznanie jej, rozszyfrowanie, na całkowitą kontrolę i dominację. Szczególnie w XVIII i XIX wieku konwens oddzielał świat kobiet od świata mężczyzn i kreował wizerunek kobiety nieosiągalnej, ukrytej, odległej i tajemniczej, często szalonej, nerwowej, kapryśnej; istoty reprezentującej potencjalnie zagrażającą i chimeryczną siłę natury.

---

<sup>2</sup> M. Bakke, *Galatea i androidy*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska Warszawa, 2008, s. 227

<sup>3</sup> G. Gajewska, *Cyborgi-oswajanie sztuczności*, [w:] *Klan cyborgów. Mariaż człowieka z technologią*, red. G. Gajewska, J. Jagielski, Gniezno 2008, s. 24

Perspektywa posiadania własnej, dostępnej i uległej kobiety, łączącej najlepsze cechy żony, córki i kochanki musiała się wydawać atrakcyjna. Wiele przykładów tego typu fascynacji kobiecością, połączonej z pragnieniem zawładnięcia i opanowania, spotykamy w narracjach literackich podejmujących temat sztucznej kobiety. W narracjach tych jednak nawet nieożywiona, nieruchoma kobieta może przejawiać wymienione wyżej niepokojące cechy, przez co powoduje burzę uczuć, niepohamowaną namiętność, zmusza do gwałtownych reakcji. Galatea ma charakter kobiety fatalnej, także wtedy, gdy jest opanowana i całkowicie zależna. Kobieta cyborg, gynoid, kobieta mechaniczna, pozostaje nieoswojonym żywiołem, ponieważ przeważają w niej cechy narzucone przez jej wizerunek/kontekst/konwenans.

Na lęk przed kobiecością nakłada się obawa związana z nowoczesnymi technologiami. Zagrożenie płynie więc nie tylko ze strony natury zaklętej w kobiecej formie, ale też ze strony kultury i nauki. Koncepcja animistyczna spotyka mechanistyczną. Według Grażyny Gajewskiej obrazy materii, w której zaczyna iskrzyć się życie:

[...] przechodziły różne metamorfozy motywowane dominującym w danej kulturze światopoglądem, np. mitycznym, chrześcijańskim, czy naukowo-technicznym. [...] Sytuacja, kiedy maszyny zaczynają żyć własnym życiem, jest wyobrażeniem stosunkowo młodym, inspirowanym „szaleńczym” rozwojem technologicznym, którego pojedynczy człowiek nie ogarnia już rozumem. Proces ten, chociaż jest ludzkim wytworem, toczy się jakby poza nami, a wytwory technologii urastają do rangi samodzielnych i samowystarczalnych bytów<sup>4</sup>.

Mechanistyczna koncepcja postrzegania ludzi i zwierząt jako zaawansowanych, ale możliwych do odtworzenia automatów, stworzona przez Kartezjusza, wpłynęła na wyobraźnię mas, a także sławnych wynalazców, pisarzy i myślicieli, takich jak Tomasz Edison, Julien Offray de La Mettrie czy Edgar Allan Poe.

Najpopularniejszą tego typu narrację spotykamy w opowiadaniu *Der Sandman*<sup>5</sup> (*Piaskun*, 1816–1817) E. T. A. Hoffmanna, który interesował się tym zagadnieniem przez wiele lat; sam rzekomo planował zbudowanie automatycznej lalki. Jednym z głównych wątków opowiadania jest historia obsesyjnej miłości poety do automatonu imieniem Olimpia. Postać męska/kreator zostaje tu zdublowana, rozbita na części, mamy osobne figury twórcy/ojca, konstruktora/szaleńca i kochanka/adoratora. Główny bohater, wrażliwy, niewyleczony z traum dzieciństwa i skupiony na sobie student Nathaniel, przeżywa fascynację Olimpią, niezwykle córką naukowca z sąsiedztwa, Spalanzaniego, fascynację trwającą,

---

<sup>4</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>5</sup> E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, [w:] idem, *Nachtstücke*, Leck/Schleswig 1964.

mimo iż sam jest zaręczony z Klarą, znudzoną jego poezjami i złowieszczymi wizjami kobietą konwencjonalną i rozsądną, reprezentującą typowe cechy epoki Oświecenia. Nathaniel nazywa Klarę mianem „bezdusznego automatu”. Jest on bohaterem kroczącym pomiędzy halucynacjami a rzeczywistością, między stanami euforii a letargu, romantykiem wyczulonym na piękno, artystą szukającym ideału, łatwo popadającym w natręctwa i obsesje. Kupuje lunetę (obserwacja zostaje więc zapośredniczona przez maszynę) i całymi dniami podgląda piękną sąsiadkę, nieruchomo siedzącą w oknie domu naprzeciwko, zachwycony jej urodą, „niebiańskim pięknem”, majestatem, spokojem, a szczególnie „żywym” spojrzeniem błyszczących oczu. Na balu wydanym przez Spalzaniego Nathaniel jako jedyny ma odwagę poprosić do tańca córkę naukowca. Jest nią coraz bardziej zauroczony, podczas gdy pozostałym gościom wydaje się ona bezduszną i chłodną niczym maszyna. Bohater jednak interpretuje oszczędne gesty jako znak wzajemności dla jego gwałtownych uczuć. Spotyka się z wybranką coraz częściej, czytuje jej swoje wiersze i cieszy się z „milczącej aprobaty”. Racjonalna Klara zwykła go krytykować i dyskutować z nim, uległa Olimpia podziwia adoratora w milczeniu, które poeta odbiera jako wyraz całkowitego zrozumienia i poparcia. Klara zwykła mówić Nathanielowi to, co najbardziej mogło urazić jego narcystyczną osobowość, zbudowaną na poczuciu utraty i porzucenia: mianowicie, iż nie jest wyjątkowy. Olimpia, przeciwnie, choć nie wydaje się zbyt błyskotliwa, daje mu to, czego on najbardziej pożąda – aprobatę i bezkrytyczny zachwyt. Zakochany Nathaniel prosi ojca dziewczyny o jej rękę, ale nim dochodzi do zaręczyn, jest on świadkiem sprzeczki między naukowcem a konstruktorem Coppeliusem, sprzeczki odkrywającej prawdę o Olimpii. Kobieta okazuje się skomplikowanym mechanizmem zegarowym, lalką, maszyną, a jej piękne oczy, główny pretekst sporu, zostają podczas awantury wyrwane z drewnianego ciała przez zazdrosnego konstruktora. Nathaniel wpada w furję, próbuje zabić niedoszłego teścia, a koniec końców zalany falą tęsknoty, melancholii i szaleństwa popada w obłąd i zostaje zabrany do zakładu dla umysłowo chorych. Coppelius, współtwórca Olimpii, przez wielu interpretatorów uważany za mroczne alter ego głównego bohatera, ucieka z okaleczoną (symbolika rozczłonkowania, dekonstrukcji) „dziewczyną” w nieznane. Olimpia jest figurą liminalną, nieodwracalnie zawieszona między życiem a śmiercią, bezruchem a mechanicznym działaniem, milczeniem a zdolnością mówienia (zaprojektowana tak, by wzdychać, potwierdzając słowa kochanka). Metamorfoza nie następuje, Olimpia pozostaje lalką, obnażoną i brutalnie rozczłonkowaną na oczach zakochanego w niej młodzieńca, a samego młodzieńca spotyka podobny los, rozpada się na kawałki. Perspektywa kreowana przez tę narrację jest zatem pesymistyczna.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż poeta myli maszynę z człowiekiem; tak samo reagują goście na balu. Piękna Olimpia balansuje na granicy między spełnionym wyobrażeniem idealnej kobiety a drewnianą lalką poruszaną me-

chanicznie. Jej doskonałość, tak samo jak piękno Galatei, „prosi się” o obdarzenie iskrą życia. Złudzenie jest kompletne, zarówno to zbiorowe, w scenie balu, jak i prywatne, związane z fantazjami Nathaniela, nałożonymi na postać Olimpii. Drewniany robot może być porównany z obrazem idealnej kobiecości, jakim jest zaklęta w marmurze Wenus czy wyrzeźbiona z pietyzmem i miłością Galatea. Pozory życia kryją się szczególnie w jej doskonale wykonanych oczach. Wyjawszy jednak ten aspekt, Olimpia to obraz kobiety martwej, czyli nierodzicielki. W interpretacji Małgorzaty Bogaczyk-Vormayr:

Strach przed utratą wzroku jako strach przed kastracją, przed utratą organu wstydu i spełnienia, wprowadza tutaj i drugi, dużo ciekawszy element, któremu Freud poświęca niewiele miejsca. A mianowicie motyw strachu przed konsekwencją bezpłodności, co oznacza wprost strach przed końcem, nieciągłością, przed śmiercią<sup>6</sup>.

Małgorzata Bogaczyk-Vormayr rozwija także analizę postaci Nathaniela jako narcyza, w kontekście całej opowieści i pełnej biografii bohatera:

Narcystyczne zaburzenie osobowości Nathaniela zdaje się mieć trzy źródła: oddzielenie od matki, czyli stan permanentnej utraty, śmierć ojca jako uniemożliwiająca zamknięcie okresu edypalnego, czyli sprzed emancypacji, pogodzenia i wybaczenia ojcu odebrania dziecku matki, oraz ambiwalentne doświadczenie winy i urazu po utracie. Walka z pierwszym elementem odbywa się na płaszczyźnie związków z Klarą i Olimpią, walka z dwoma pozostałymi zachodzi w relacjach z kolejnymi imaginacjami, figurami ojca: Sandmann, Coppelius/Coppola, Spalanzani. [...] Nathaniel dostrzegający w oczach Klary śmierć jest narcyzem (właśnie czyta Klarze swoje poematy, które niestety dość ją nudzą) przeglądającym się w lustrze. To w obrazach kobiet: matki, Klary, Olimpii, rozpoznaje siebie, czy też swe alter ego, fantom swojego „Ja”. Jest ich odbiciem, one są nośnikami potrzebnym jego wewnętrznemu dziecięcemu, lęklivemu „Ja”<sup>7</sup>.

Otoczające Narcyza kobiety: matka, narzeczona, wreszcie Olimpia, są jego odbiciami, pięknymi twarzami, reprezentują żeńską część ludzkiej natury: tę, która prowadzi do zguby i która jest bliska żywiołom. Kobieta jest idealizowana i demonizowana. W opowiadaniu postacie kobiece łączą się silnie z symboliką wody i ognia w ich najmocniejszych przejawach: powodzi i pożarze. Ważna wydaje się także symbolika lustra, soczewki lunety, obserwacji przez szybę, samego aktu podglądania. Nathaniel-Narcyz nie zobaczy w swym odbi-

---

<sup>6</sup> M. Bogaczyk-Vormayr, *Melancholia, narcyzm, szaleństwo. Interpretacja opowiadania „Der Sandmann” E.T.A. Hoffmanna*, „Krytyczny Magazyn Internetowy Verte” 2009, nr 64.

<sup>7</sup> Ibidem.

ciu nic ponad „Ja”. Podglądając, patrzy też w oczy własnemu opuszczeniu, spogląda prosto w swój lęk. Postaci sobowtórów obecne w doświadczeniu narcystycznego urazu i żałoby po utraconym obiekcie znajdują swój odpowiednik w wizji, która nie opuszcza Nathaniela. W nieskończonych odbiciach widzi on swoje obydwie natury – kobiecą (matka) i męską (ojciec). Obie wydają się jednakowo okaleczone brakiem.

Kolejnym przykładem jest opisywana przez Champfleury’ego w opowiadaniu *L’Homme aux figures de cire*<sup>8</sup> (*Opiekun figur woskowych*, 1857) stworzona z wosku kobieca postać. Julie, podobnie jak Galatea Owidiusza i Olimpia Hoffmanna, jest nieruchoma i niemożliwe jest jej ożywienie, pozostaje jednak plastyczna i gotowa do tego, aby ją kształtować, ambiwalentna jak wosk<sup>9</sup>. Figura z wosku jest statyczna, nie podlega magicznej transformacji, i nawet jeśli Julie staje się romantyczną obsesją XIX-wiecznego kolekcjonera Diarta, pragmatyczne czasy, w których historia się toczy, nie dopuszczają wiary w ożywiony mit.

Diart, nocny stróż gabinetu figur woskowych, po śmierci właściciela dziedziczy kolekcję. Romantyczne pragnienia realizuje, zakochując się bez pamięci w woskowej figurze, której nadaje imię, z którą tańczy, sypia w jednym łóżku, którą całuje, głaszcze i z którą w końcu ucieka. Ceną za przejście kolekcji jest obietnica poślubienia starej służącej zmarłego, stanowiącej w tej historii drugi biegun kobiecości: jest ona kobietą starą, nieatrakcyjną, realistyczną i przyziemną. Postać tę porównać można z Klarą z *Piaskuna*.

Obcowanie z woskową figurą to dla Diarta forma masturbacji<sup>10</sup>, stopniowo zacierająca różnice ontologiczne między człowiekiem a lalką, między *self* a innym, obcym, między żeńskim podmiotem a męskim przedmiotem. Diart odgrywa wobec Julie rolę Pigmaliona, ale także rolę Galatei, przejmując pewne cechy „wosku”, rezygnując z witalności, stając się obiektem podległym obsesji, topniejącym i rozpadającym się na kawałki, przemieniającym się z bytu ożywionego w nieożywiony. Staje się blady, prawie żółty, ma szkliste oczy, pergaminową cerę, mówi coraz cichszym głosem, ubiera wypłowiałe garnitury, wydaje się przykurzony i sztywny. Bohater od początku jest ekscentrykiem i egocentrykiem, kobiety nie są dla niego ważne, traktuje je przedmiotowo. Julie staje się istotna o tyle, o ile jest projektowanym na zewnątrz odbiciem samego Diarta. Jest niezmienna: nie ma woli, nie może działać, wszelka zmiana jej stanu nadchodzi z zewnątrz. Jedyłą skazą na urodzie lalki wydaje się rozmazany od pocałunków kochanka makijaż, wyblakłe usta i policzki. Wyeksponowana na piedestale, doskonała i kompletna jest – jak mówi sam bohater – „utrzymywa-

<sup>8</sup> Champfleury, *L’homme aux figures de cire*, préface P. Mauriès, „Le Cabinet des lettrés”, Paris 2004.

<sup>9</sup> M. E. Bloom, *Waxworks: A Cultural Obsession*, Chicago 2003, s. 55.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 68.

na”, w obydwu tego słowa sensach: jako obiekt, o który się dba, ale też jak metresa na łasce mężczyzny, jego trofeum. Diart opuszcza podstarzałą żonę i wyjeżdża, by rozpocząć nowe życie z Julie, nie wiemy jednak, czy historia miłości człowieka i lalki kończy się szczęśliwie<sup>11</sup>.

Warto tu zwrócić uwagę na wosk jako specyficzne tworzywo podważające opozycje binarne; wosku nie da się wpisać w obręb pojedynczej kategorii, może być kształtowany i przekształcany, topiony i scalany, tym samym ułatwiając metamorfozę. Dodatkowo wyróżnia się na tle budowanych z tłoków, śrubek, malowanych farbami gynomorficznych postaci automatów, ponieważ fakturą przypomina ludzkie ciało. Woskowa kobieta jest doskonalsza niż prawdziwa, jest perfekcyjną symulacją, mimikrą rzeczywistości, prowokuje wyobraźnię, ale można ją także łatwo rozczłonkować, rozłożyć na części pierwsze, rozpracować i kontrolować, a następnie zmontować na nowo.

Trudno nie zauważyć, że automaty zapłodniły wyobraźnię pisarzy, którzy mieli okazję je oglądać lub choćby o nich słyszeć. Były wdzięcznym tematem. W 1879 roku Auguste Villiers de l'Isle-Adam napisał powieść zatytułowaną *L'Ève future*<sup>12</sup> (*Ewa przyszłości*). Jej bohaterem jest fikcyjny Tomasz Edison, tworzący sztuczną kobietę, która miała być wcielonym ideałem. Książka powstała przy aprobacie prawdziwego wynalazcy – Edisona i wpłynęła na jego plany stworzenia mówiącej lalki, była też z całą pewnością inspirowana *Pia-skunem*, zarówno opowiadaniem, jak i skomponowaną na jego podstawie operą. W opowieści de l'Isle-Adama powtarzają się motywy narcystycznego twórcy i niebezpiecznie kobiecej lalki, będącej jego odbiciem.

Głównym bohaterem jest Lord Ewald, mężczyzna nekany myślami samobójczymi, można powiedzieć: śmiertelnie znudzony piękną narzeczoną Alicją, którą cechy takie jak konformizm i posłuszeństwo konwenansom, pustka emocjonalna i intelektualna czynią „istotą nudną”, podobnie jak Klarę „automatyczną”, co boleśnie kontrastuje ze zjawiskową aparycją dziewczyny. Również i w tej narracji postać męska ulega rozbiciu na dwoje; mamy więc twórcę/naukowca oraz obsesyjnie zakochanego adoratora, który jest marzycielem, choć nie jest artystą. Ewald prosi Edisona o skonstruowanie dla niego kobiety idealnej, wzorowanej fizycznie na Alicji, ale o wiele bardziej uduchowionej, na co ten chętnie przystaje. Alicja, nieświadoma zamiarów naukowca, akceptuje zaproszenie do jego rezydencji i pozuje do rozlicznych szkiców. Celem Edisona jest stworzenie naturalnie wyglądającej kobiety, pozbawionej jednak wad kobiet realnych, powołanie do życia kobiety, która „da mężczyźnie prawdziwe szczęście”. Ewald zostaje skonfrontowany ze sztuczną Alicją/Hadały, nie wiedząc początkowo, że to gotowy już automat, i ulega złudzeniu. Jak widać, również w tej opowieści następu-

<sup>11</sup> M. E. Bloom, *Pygmalionesque Delusions...*, op. cit.

<sup>12</sup> A. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Metropole, Suisse 1979.

je zamazanie granic między bytem sztucznym a ożywionym. Kopia staje się oryginałem. Dodatkowego znaczenia dodaje wpleciona w narrację sugestia, iż w powołaniu Hadaly „do życia” udział miał także metafizyczny pierwiastek, wcielona w maszynę istota duchowa imieniem Sowana. Zauważyć tu można czytelne nawiązanie do Afrodyty/Wenus z opowieści o Pigmalionie. Imię Hadaly oznacza zaś w języku perskim „ideał”, czyli piękno i doskonałość domagająca się boskiej iskry. Mimo metafizycznych skojarzeń Hadaly to automat nowocześnie. Choć nie ma duszy, i nie jest śmiertelna, porusza się płynnie, jest miękka w dotyku i obdarzona głosem, nawet jeśli są to tylko wdrukowane w mechanizm i zaprogramowane wciąż te same frazy. Technologia przejmuje funkcję kreacyjną od starożytnych bogów w akcie mechanicznej reprodukcji – Edison, dla którego „Ewa” jest hybrydą nauki i sztuki, sugeruje stworzenie kolejnych, coraz doskonalszych lalek. Zachwycony mechaniczną kobietą lord zabiera ją ze sobą, ale „narzeczonym” nie udaje się dotrzeć bezpiecznie do domu. Podczas morskiej przeprawy zrywa się sztorm, rozpętuje pożar, statek tonie, a wraz z nim android, znajdujący się w sarkofagu ulokowanym pod pokładem zgodnie z poleceniem Edisona, który nakazuje podczas podróży traktować Hadaly jako przedmiot, nie osobę, by nie uwłaczać godności nękanych morską chorobą kobiet znajdujących się na statku ani nie rozgniewać bóstw. Sam bohater po utracie mechanicznej narzeczonej prawdopodobnie popełnia samobójstwo. Historia kończy się więc tragicznie, a kobieca (fatalna/chaotyczna) moc triumfuje nad próbującym ją okiełznać mężczyzną. Nawet twórca nie jest w stanie zapanować nad zbudowanym przez siebie bytem, a to, co sztucznie stworzone, musi się rozpaść, ulec dezintegracji.

Łatwiej, wydaje się, kontrolować małą dziewczynkę niż dorosłą i w pełni ukształtowaną kobietę. Pomysł ten przyświecał niektórym realnym, nieliterackim konstruktorom. Thomas Edison (1847–1931), zwany czarodziejem z Menlo Park, oprócz wielu wynalazków miał na swoim koncie fonograf, sposób zapisu dźwięku ludzkiego głosu na obracającym się walcu, pokrytym woskiem. Odkrycie to rozpropagował, produkując mówiące lalki. Miały one postać elegancko ubranych dziewczynek, a cały projekt został przygotowany ze starannością przekraczającą wymogi zdrowego rozsądku. Mimo dobrej jakości składników dostępnych na miejscu szpiedzy wysłani do Europy zdobywali dla Edisona sekrety dotyczące tamtejszych fabryk zabawek i kontrakty z wytwórcami najlepszych części. Idealna dziewczynka składać się miała z elementów specjalnie wyselekcjonowanych przez Edisona. Konstruktor porównywał setki rodzajów dłoni sprowadzanych na jego życzenie, poszukiwał doskonałych oczu, korpusów, peruk, a jego zaangażowanie graniczyło z obsesją. W swoich zachowaniach przypominał literackich bohaterów z wymienionych wyżej opowiadań. Jednak gdy zabawka trafiła wreszcie do sklepów, okazało się, że lalki, opatentowane i produkowane na masową skalę od 1889 roku, nie stały się



sukcesem<sup>13</sup>. Były zbyt kuriozalne, niesamowite, gdy recytowały wierszyki głosami doskonale ludzkimi. W 1900 roku lalkę z wbudowanym fonografem oraz całą linię produkcyjną zaprezentowano na Wystawie Paryskiej. Choć początkowo wynalazek się nie przyjął, z czasem, gdy lalka opatrzyła się i przestała wywoływać kontrowersje, mówiące zabawki opanowały świat. Zanim jednak to się stało, setki lalek latami zalegały w magazynach, ponieważ Edison długo nie potrafił ich zniszczyć, wreszcie prawdopodobnie zatopił je w pobliżu swojej fabryki.

Marzenie o doskonałej dziewczynce miało jeszcze jedną ciekawą odsłonę. Gaby Wood przytacza anegdotę przypisującą Kartezjuszowi stworzenie mechanicznej dziewczynki o imieniu Francine<sup>14</sup>. Lalka miała zastąpić zmarłą na szkarlatynę w wieku lat pięciu nieślubną córeczkę, która była ulubienicą filozofa i jego – jak pisał – nadzieją na „życie wieczne”. Historię tę możemy potraktować jako typową dla tematu automatonów. Podczas podróży do Szwecji, na wezwanie królowej Krystyny, która prowadziła z uczonym długotrwałą korespondencję i zapragnęła poznać go osobiście, Kartezjusz zaokrętował się na statek wraz z córką, ale dziecka nie widział żaden z marynarzy. Zaniepokojona tym faktem załoga podczas sztormu włamała się do kajuty wynalazcy i wyważyła wieko drewnianej skrzyni. Znajdująca się w środku dziewczynka otworzyła oczy i przemówiła do nich. Przerażeni marynarze uznali lalkę za dzieło diabelskie, odpowiedzialne za atak morskiego żywiołu. Zanieśli ją na pokład i wyrzucili za burtę, a sztorm natychmiast ucichł. Historia ta, pochodząca z czasów Kartezjusza, podejmuje wszystkie wątki klasyczne dla opowieści o sztucznym człowieku. Postać stworzona przez genialnego naukowca budzi grozę, gdyż nie wiadomo, czy jest żywa, czy martwa. Jej status nie jest jasny, ale obserwatorzy skłaniają się ku przypisaniu jej demonicznych mocy. Zniszczenie zabawki przywraca spokój. Francine Kartezjusza mieszka zamknięta w skrzyni, pod pokładem statku, i ma postać dziecka, dziewczynki. Gdy leży w podwójnym „łonie” statku i skrzyni, na świecie szaleje chaos. O wywołanie sztormu oskarżona zostaje lalka, więc i jej, choć jest mechaniczna i „naukowa”, przypisuje się moce związane z naturą. Jest to czytelne nawiązanie zarówno do niebezpiecznej sytuacji porodu, jak i do zaburzeń, jakie niesie ze sobą kobiecość. Sztorm na morzu można bez trudu porównać z zatopieniem statku wieńczącym losy *Ewy przyszłości*, a także z motywem utopienia obecnym w *Piaskunie*.

Przywołane opowieści odwołują się zatem do stereotypów związanych z rolą kobiety, ale także przełamują te stereotypy, nadając kobiecie postać bez-

---

<sup>13</sup> M. Hillier, *Automata & Mechanical Toys*, London 1976, s. 44.

<sup>14</sup> G. Wood, *Living Dolls, a magical history of the quest for mechanical life*, London 2002, s. 5.

płciowej przecież i martwej lalki, na którą dopiero mężczyzna – twórca, kochanek, ojciec czy wreszcie grupa przerażonych marynarzy – projektuje swoje emocje, pragnienia, lęki.

Klasyką opowieścią podejmującą wątek stwarzania kobiety przez mężczyznę jest *Pigmalion. Romans w pięciu aktach* (ang. *Pygmalion*) – dramat napisany przez George’a Bernarda Shawa w 1913 roku. Przedstawia on dzieje nieokreślonej kwiaciarki Elizy, którą profesor Higgins podejmuje się, w ramach zakładu, ukształtować, a następnie przedstawić na salonach jako doskonały okaz damy, znamionującej się towarzyską ogładą i wdziękiem. Eliza jest kobietą z krwi i kości, niemniej wiele elementów narracji nawiązuje do ujęć klasycznych.

Susan J. Wolfe i Roberta N. Rude tak piszą o filmowej adaptacji<sup>15</sup> *Pigmaliona* zaproponowanej przez Bernarda Shawa:

W scenie transformacji [Eliza – przyp. K. B.] pojawia się jako wirtualny posąg, dwudziestowieczna Galatea szykująca się na bal. Jej twarz pokrywa błotna maseczka, ciało ma zawinięte w ręczniki, dłonie niewidzialne, jest całkowicie nieruchoma i pasywna, obiekt poddający się manipulacji. Kamera z wolna przesuwają się po jej ciele, od pomalowanych paznokci u stóp do zakrytej twarzy, i wreszcie przenosi się na Higginsa, który dyryguje procesem. Higgins już postrzega Elizę jako swój sukces, osobisty triumf, dzieło mile łechtające ego „mitycznego rzeźbiarza”. Gdy Eliza pojawia się w balowej sukni staje się rzeźbą w ruchu, piękną i niemą, nie kobietą pełną cnót, ale kobietą wirtualną, symulakrum<sup>16</sup>.

Autorzy odkrywają też pokrewne wątki w filmie *Simone* z 2002 roku. Simone jest wirtualnie wykreowaną aktorką, w której zakochuje się publiczność i którą ludzie pragną poznać, wierząc, iż jest prawdziwa. Zażenowany masowym kultem, jakim otoczono jego dzieło, twórca postaci Simone, Taransky, decyduje się „zniszczyć dowody jej istnienia”. Okazuje się to jednak niemożliwe. Nie jest w stanie nawet usunąć wszystkich istniejących jej wizerunków, a program komputerowy rekonstruuje wykasowany program i uruchamia go ponownie. Jest to rozwiązanie zgodne z teorią symulakrum Baudrillarda: kopia zastępuje oryginał, powstają też kolejne duplikaty, a w końcu dostęp do oryginału przestaje być możliwy; kontakt osiągalny jest tylko poprzez pośredniczenie w mediach<sup>17</sup>.

Współczesne cyberfeministki takie jak Sadie Plant i Sandy Stone rozważają związek kobiet z maszynami w kontekście dekonstrukcji podmiotu w imię marze-

---

<sup>15</sup> *Pygmalion*, reż. A. Asquith, scen. G. B. Shaw, 1938.

<sup>16</sup> S. J. Wolfe, R. N. Rude, *Galatea as Transformation, Commodity, and Simulacrum in Contemporary Anglophone Films*, [w:] *Classical and Contemporary Mythic Identities: Construction of the Literary Imagination*, eds. A. Alyal, P. Hardwick, s.l. 2010, s. 128.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 137.

nia o płci uniwersalnej oraz o porzuceniu stanowiącej o płci binarności<sup>18</sup>. Monika Bakke pisze, że współcześnie w życiu codziennym odbywa się „coraz bardziej wyrafinowana kolonizacja ciała dokonywana przez maszyny i coraz doskonalsze protezy”<sup>19</sup>; nowe technologie obudowują ciało i wkraczają w jego obręb. Choć budzą one lęk, na ogół jesteśmy z nich dumni i zadowoleni. John O’Neill potwierdza tę intuicję i zauważa, że ta tendencja ma związek z postawą narcystyczną:

W maszynach podobamy się sobie: są naturalnym przedłużeniem naszych narcystycznych „ja”. Powiększają nas, jednocześnie wzmacniając świat, który zdecydowaliśmy się wykreować dla nas samych – świat „ludzkiej produkcji”. Nie możemy uciec od romansu z maszynami, które sami stworzyliśmy, aby zrekreować siebie<sup>20</sup>.

Myśl rozwija australijski artysta Sterlac, mówiąc o rozprzestrzenianiu się ciała człowieka na sieć zewnętrzną, sieć węzłów, protez, innych ciał, sieć zacierającą granice między pojedynczym a mnogim, sztucznym a naturalnym; mówiąc o tworzeniu się tożsamości fluidalnej, która byłaby dla psychologa wariacją osobowości zwielokrotnionej. Rozluźnienie granicy między naturalnym a sztucznym, czyli faktyczna cyborgizacja, przez postmodernistów widziana jest jako ostateczna transgresja podważająca nie tylko tę, ale i inne podstawowe opozycje, na których człowiek buduje swoje bezpieczeństwo, swoje kategorie, swój świat<sup>21</sup>. Póki jednak elementarne kategorie nie ulegną rozpuszczeniu, obecność gynoida jest zagrażającą anomalią, generującą chaos. W twórczą działalność mężczyzny wkrada się kobieta, zarówno ta archetypiczna/stereotypowa, jak i rozumiana jako aspekt męskiej tożsamości.

Według Marka Kaźmierczaka cyborg/android pozostaje „metaforą antropologiczną, w oparciu o którą człowiek chce lub stara się refleksyjnie uświadomić sobie swoje własne granice”<sup>22</sup>.

Moim zdaniem postać mechanicznej lalki, gynoida, hybrydy, pozwala także bariery te przekroczyć. Gdy lalka jest kobietą, zamazaniu ulegają granice płci. Narczyz i Galatea stanowią dobraną i interesującą parę, nawet jeśli ich związek nie zawsze kończy się szczęśliwie.

<sup>18</sup> M. I. Rećko, *Płeć uniwersalna a kulturowe zabiegi upłynniania kategorii płci na przykładzie two-spirit*, [w:] *Klan cyborgów...*, op. cit., s. 72.

<sup>19</sup> M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 151

<sup>20</sup> J. O’Neill, *Horror Autotoxicus: Critical Moments In the Modernist Prosthetic*, [w:] *Incorporations*, eds. J. Crary, S. Kwinter, New York 1992, s. 264.

<sup>21</sup> Patrz: D. J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, 1991.

<sup>22</sup> M. Kaźmierczak, *Cyborg jak ta trzcina myśląca. Uwagi o posthumanizmie w powieści Jacka Dukaja „Czarne Oceany”*, [w:] *Klan cyborgów...*, op. cit., s. 37.

NARCISSUS AND GALATEA. THE FIGURE OF AN ARTIFICIAL  
WOMAN IN MODERN HUMANISTIC STUDIES.

The figure of Galatea – a female statue constructed by a male creator – appears in many works of fiction, being reused in similar, yet different guises throughout history, from oral myth to popular, modern fiction. The paper aims at investigating the relation between the sculptor and his work, proving that such a couple is a perfect psychological match, as the creation reflects the creator's narcissistic features, being both his double and a perfect, idealistic woman of his dreams. The paper discusses several examples and contexts of such "Pygmalionesque delusions", including literary works, old urban legends, classical movies and philosophical conceptions embedded in the myth, referring to the likes of Descartes' theories of the body or the structural concept of liminality.

BIBLIOGRAFIA

1. *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik et al., red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
2. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
3. Bloom M. E., *Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut*, „Comparative Literature” 2000, nr 4 (52).
4. Bloom M. E., *Waxworks: A Cultural Obsession*, Chicago 2003.
5. Bogaczyk-Vormayr M., *Melancholia, narcyzm, szaleństwo. Interpretacja opowiadania „Der Sandmann” E.T.A. Hoffmanna*, „Krytyczny Magazyn Internetowy Verte” 2009, nr 64.
6. Champfleury, *L'homme aux figures de cire*, préface P. Mauriès, „Le Cabinet des lettrés”, Paris 2004.
7. *Classical and Contemporary Mythic Identities: Construction of the Literary Imagination*, eds. A. Alyal, P. Hardwick, s.l. 2010.
8. Haraway D., *Simians, Cyborgs, and Women*, New York 1991.
9. Hillier M., *Automata & Mechanical Toys*, London 1976.
10. Hoffmann E. T. A., *Der Sandmann*, [w:] idem, *Nachtstücke*, Leck/Schleswig 1964.
11. *Klan cyborgów. Mariaż człowieka z technologią*, red. G. Gajewska, J. Jagielski, Gniezno 2008.
12. O'Neill J., *Horror Autotoxicus: Critical Moments In the Modernist Prosthetic*, [w:] *Incorporations*, ed. J. Crary, S. Kwinter, New York 1992.
13. Villiers de L'Isle-Adam A., *L'Ève future*, Metropole 1979.
14. Wood G., *Living Dolls. A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, London 2002.