

Kamera jako retorta (*Scrutinium chymicum*)

WOJCIECH MICHERA

I

W opowiadaniu Arthura Conan Doyle'a *Człowiek na czworakach* (*The Creeping Man*, z tomu *The Case-Book of Sherlock Holmes* wydanego w 1927 roku) stateczny profesor Presbury z uniwersytetu w Camford (!)¹, dotknięty szaleństwem namiętnego uczucia do pewnej młodej osoby, postanawia w tajemnicy przed rodziną poddać się kuracji odmładzającej. Ponieważ przynosi ona niespodziewane skutki uboczne – profesor zaczyna nocami wspinać się z zadziwiającą zręcznością po stromych zewnętrznych ścianach domu albo kijem drażnić psa, najwyraźniej czerpiąc z tego wielką przyjemność – bliscy zwracają się z prośbą o pomoc do Sherlocka Holmesa. W ten sposób zostaje ujawniony ważny w tej sprawie udział pewnego specjalisty z Czech.

Dr Watson: *Lowenstein! To nazwisko natychmiast przypomniło mi, że w jakiejś gazecie czytałem o pewnym pseudo-uczonym, który rzekomo wynalazł środek odmładzający i eliksir życia. Lowenstein z Pragi! Lowenstein z jego cudownym, przysparzającym sił serum, bojkotowany przez swoich kolegów za to, że nie chciał zdradzić, skąd je bierze*².

Dobra pamięć dr. Watsona ułatwia Holmesowi zdemaskowanie groźnego hochsztaplera. Nam – pozwala dostrzec przewrotną myśl samego Conan Doyle'a. Lowenstein! Lowenstein z Pragi! To nazwisko natychmiast przypomina legendę o golemie i jego twórcy – żyjącym w Pradze, w końcu XVI wieku, wielkim rabinie, kabaliście, a także astronomie i alchemiku cesarza Rudolfa II, Judzie Löw (Loeb, Liwa) ben Bezalel (Becalel), przez uczniów zwanym Maharalem³.

*

Lalki są naszymi pierwszymi przyjaciółmi i towarzyszami dziecięcych zabaw. Są miłe, małe, bezradne, wyzwalają odruchy opiekuńcze. A jednak, kiedy przychodzi noc, sytuacja dramatycznie się odmienia: w ciemnej sypialni, pełnej strachów przyczajonych w każdym kącie, to właśnie dzięki nim czujemy się trochę bezpieczniej. Później zaś, po latach, gdy przychodzi czas matury, zabieramy ulubioną maskotkę na egzamin. Skąd się bierze to przekonanie, że pluszowy miś obroni nas przed upiorami nocy albo przyniesie szczęście w trudnej chwili? Czy tylko dlatego, że uspokaja napięte nerwy?

Same lalki przecież nie zawsze budzą zaufanie. Niekiedy wręcz wydaje się, że ich zastygły uśmiech (lub grymas), opanowanie, bezruch, bezwzględny spokój, cierpliwość i milczenie – to pozór i maska, kryjące niezrozumiałą tajemnicę.

Jest w nich *niesamowitość* wywołująca dziwny, swoiście schizofreniczny niepokój⁴. I to nie przypadek, że tak dobrze wpisały się estetykę horroru (począwszy choćby od strasznego posągu Komandora w *Don Juanie* Moliera).

Tym bowiem, co je określa najmocniej, jest – z jednej strony – podobieństwo do ludzi (nawet jeśli są pluszowymi misiami); z drugiej jednak – ważna cecha różniąca je od nas: brak życia. A przecież nie są po prostu martwe! Wydaje się raczej, że w lalkach, maskotkach, kukiełkach, marionetkach i rozmaitych manekinach najbardziej przerażające jest podejrzenie, że one jednak żyją; tyle że – inaczej. Boimy się więc; ale zarazem kusi nas – niczym ucznia czarnoksiężnika – by zapanować nad nimi i podporządkować sobie ich nadzwyczajną moc.

*

Dzięki pismom Gerschoma Scholema dobrze wiemy, że w procedurze (procederze) ożywiania golema chodzi o coś znacznie więcej niż spełnienie marzenia o milczącym, wydajnym i całkowicie oddanym służącym⁵.

Słowo *golem*, po hebrajsku oznaczające bryłę lub bezkształtną masę, pojawia się w Talmudzie na określenie szczególnego stanu, w jakim znajdował się praojciec Adam między drugą a czwartą godziną kreacji: gdy ukształtowane już zostało z gliny jego ciało, ale brakowało mu jeszcze imienia i duszy. Kluczową jednak rolę w powstaniu mitu Golema odegrała *Sefer Jecira* – *Księga stworzenia*⁶, opisująca środki, jakimi posłużył się Bóg, stwarzając mikro- i makrokosmos świata i człowieka. Księga pojawia się około III-IV w. po Chr. w środowisku Żydów aleksandryjskich, później zaś staje się tematem niezliczonych komentarzy, widzących w niej rodzaj podręcznika pozwalającego powtórzyć boski akt kreacji.

Sefer Jecira kończy się sformułowaniem: *Przeto ojciec nasz, Abraham* [domniemany pierwszy czytelnik księgi], *wpatrywał się, patrzył i widział, wyciosał i wyrzył i powiodło mu się*. Słowa te kabaliści potraktowali jako zachętę do własnych poszukiwań: skoro Abrahamowi udało się dzięki tej księdze powtórzyć cud stworzenia, to dlaczego nie mogliby uczynić tego samego inni sprawiedliwi? Od mniej więcej XII w. zaczynają się więc pojawiać wzmianki o golemie jako efekcie tajemnych praktyk, stanowiących dla kabalisty swoistą inicjację⁷.

Późniejsze legendy trywializują tę tajemnicę. W głębokim sensie kabalistycznym Golem nie jest jednak kukłą pozbawioną rozumu, prymitywnym osiłkiem zdolnym do ciężkich, ale prostych robót. (Choć właśnie ten wariant stał się podstawą późniejszych transformacji mitu, eksploatowanego chętnie jako metafora totalitarnego systemu społeczno-politycznego, w którym to żywy człowiek, a w zasadzie całe społeczeństwo – jak w *Metropolis* von Harbou i Langa⁸ – zostaje zamienione w „golema”, czyli bezwolną, całkowicie poddaną systemowi roboczą masę.) Przeciwnie – udany Golem to Adam powtórnie powołany do istnienia cudowną mocą magicznych słów (*emet* – „prawda”). Adam – pierwszy człowiek, istota doskonała, zachowująca podobieństwo do Stwórcy, znająca tajemnicę kreacji, potężna, wręcz tożsama ze światem.



Hans Weiditz, *Alchemik*, 1520



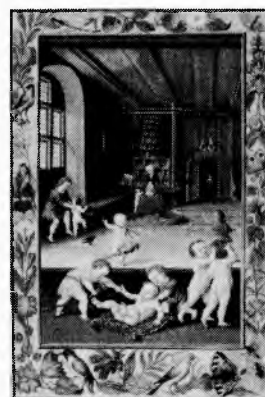
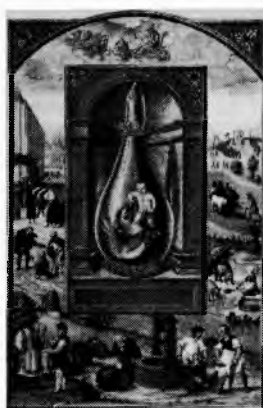
Albertus Magnus



Paracelsus



Paracelsus



Splendor solis, rękopis alchemiczny z 1582 r.

U Conan Doyle'a wątek golema jest zaledwie sugerowany i oczywiście nie pojawia się tu ani bezpośrednie odwołanie do *Sefer Jecira*, ani wprost nazwana tradycja kabalistyczna. Zaskakuje jednak swoiście teologiczna dojrzałość pomysłu. Oto sam golem – jeśli tak określimy efekt wysiłków tajemniczego Lowensteina, hochsztaplera/mędrca z Pragi – zjawia się tu jako idea zasadniczo wykraczająca poza potocznie kojarzony z legendą wątek posłusznego sługi. Przypomina zaś w szczególny sposób kabalistyczną myśl o odtworzeniu pierwotnej, doskonałej, adamicznej kondycji człowieka: wolnej od grzechu, korupcji, chorób, starości, śmierci – tej, którą cieszył się w raju.

Z listu Lowensteina do Presbury'ego: *Możliwe, że serum małp bardziej człekokształtnych dałoby lepsze wyniki. Używałem dotychczas, jak panu wyjaśniłem, czarnopyskiego langura...* Oto współczesna *materia prima* człowieczeństwa – człekokształtne małpy. Conan Doyle, z wykształcenia lekarz, był człowiekiem o nowoczesnej umysłowości, z pewnością bez wahania akceptującym teorię Darwina. A właśnie *O pochodzeniu gatunków drogą doboru naturalnego* i *O pochodzeniu człowieka* to dzisiejsze księgi *Rodzaju* i *Stworzenia* – źródło przekonań i wyobrażeń określających nie tylko naukowe, ale i nasze potoczne myślenie o początkach ludzkości.

Jak pisze Eleazar Mieletyński: *Zastępowanie w toku ewolucji jednych motywów innymi – przy określonej trwałości struktury – powoduje, że motywy zastępujące często zachowują funkcje zastępowanych*⁹. Przez przypadek sformułowanie to, z powodu przywołanego w nim pojęcia ewolucji, nabiera tu pewnej dwuznaczności. Mieletyński rozważa oczywiście sprawę przekształceń dokonujących się w sferze kulturowej wyobraźni. Tymczasem opisana przez Darwina ewolucja świata roślin, zwierząt i ludzi – to właśnie jeden z „motywów”, które wpisały się w istniejącą wcześniej strukturę symboliczną. Z tego punktu widzenia okres pobytu w biblijnym raju i pierwsza faza ewolucji hominidów to zdarzenia (kategorie wyobraźni) ściśle homologiczne.

Nauka bowiem, a zwłaszcza pewne jej dyscypliny (z pewnością biologia, medycyna, prehistoria, astronomia, informatyka), to obszary poddawane – na co dzień, w potocznej recepcji¹⁰ – intensywnej mityzacji. Także koncepcja o pochodzeniu człowieka od małpy, jakkolwiek z jednej strony dokonana (przez długi czas społecznie oburzającej) laicyzacji problemu antropogenezy, z drugiej – samą małpę uczyniła wyobrażeniem o charakterze (otwarcie lub skrycie) religijnym.

Mówiąc dokładniej: mit pierwotnego, dzikiego, kudłatego człowieka istniał już w głębokiej starożytności i miał się nieźle przez następne tysiąclecia. Teoria Darwina (bez względu na jej naukową prawomocność) odnowiła go, opatrząc stemplem „racjonalności”. W ten sposób, dzięki zmianie języka, ponownie zmniejszeniu uległ dystans wobec wyrażonej w micie prawdy, znów traktowanej w kategoriach niekwestionowalnego, bo tym razem „naukowego” objawienia¹¹. Niezmienne też pozostało fundamentalne i mimo pozorów naukowości w swej istocie mistyczno-religijne pytanie o *arche*, początek i zasadę istnienia – świata i człowieka. To ono kryje się za niezliczonymi wcieleniami i transformacjami

golemów, homunculusów, frankensteinów. Jeden z wariantów – jak u Conan Doyle’a – podsuwa obrazy zaczerpnięte z nowoczesnych badań nad antropogenezą: ów poszukiwany (najczęściej bez powodzenia) „urmensch”, człowiek „źródłowy”, Adam Kadmon z pierwotnego raju, okazuje się człękoksztalną małpą.

Tak jest na przykład w znanym filmie Kena Russela z 1980 roku *Odmienne stany świadomości*. Grany przez Williama Hurta antropolog-neurolog prowadzi na sobie niebezpieczne eksperymenty, będące w istocie podróżą w czasie – ku początkom ludzkości. Podczas narkotyczno-neurofizjologicznych seansów (wzorowanych zarówno na ćwiczeniach, jakie przechodzą astronauta, jak i tradycyjnych obrzędach indiańskich) zamienia się stopniowo – zupełnie jak bohater noweli Conan Doyle’a – w małpoluda, naukowo zdefiniowanego Adama, oczyszczonego (niczym poddany gruntownej konserwacji stary obraz albo poczemniała od świec ikona) z grubej warstwy osadów ludzkiej kultury.

Czy jednak przywrócony w ten sposób raj ziemski – rajska kondycja człowieka – odpowiada oczekiwaniom poszukiwaczy? Albo też: czy nie okazuje się kolejny raz, że największa nawet determinacja i poznawcza łapczywość, w nieunikniony sposób zamieniająca się w bluźnierstwo (nawet jeśli bierze się z pobożnej chęci naśladowania Boga), wystarcza zaledwie by płodzić (odkrywać w sobie) potwory, niezdarne kukły albo zwierzęco sprawne, lecz niezdolne do miłości bestie?

*

O ile w *Odmiennych stanach świadomości* człowiek – zawiedziony swoją obecną kondycją – odwraca porządek ewolucji i niejako po własnych śladach cofa się do punktu wyjścia (*regressus ad originem*), to w *Kosiarzu umysłów* (1992, reż. Brett Leonard, na podstawie opowiadania Stephena Kinga) celem eksperymentów jest *progresja*, szybkie dokończenie procesu ewolucji – do tej chwili nazbyt powolnej i kulawej.

Przypomnę treść filmu: w pewnym ośrodku naukowym prowadzi się finansowane przez wojsko badania nad rzeczywistością wirtualną, swoistą grą komputerową, która stymulując umysły uczestników w zaskakujący sposób pomnaża ich inteligencję. Eksperymenty prowadzi się wprawdzie na małpach, które bardzo szybko zaczynają wykazywać nadzwyczajne umiejętności. Później skuteczność metody jej twórca testuje na człowieku – ograniczonym umysłowo chłopcu z sąsiedztwa, na co dzień zajmującym się koszeniem trawników. Dogłębna przemiana, jaką przechodzi – można rzec: przyspieszona i wybiegająca w przyszłość ewolucja – jest podstawą dramatycznej akcji i przesłania opowieści.

Film reklamowano jawnie bluźnierczym hasłem: BÓG STWORZYŁ GO UŁOMNYM. KOMPUTER UCZYNIŁ GO CZŁOWIEKIEM. I wprawdzie w dyskusji po premierze mówiono przede wszystkim o zaawansowaniu technologicznym naszej cywilizacji i praktycznych możliwościach zrealizowania pokazanych w filmie pomysłów z dziedziny informatyki (co zapewne uchroniło film przed atakami czujnych zazwyczaj obrońców uczuć religijnych), to w sposób najzupełniej oczywisty właściwym tematem jest tu właśnie religijnie rozumiany, bluźnierczy spór z Bogiem o sprawy zupełnie podstawowe: o „prawa

autorskie” do świata i człowieka, o siłę (s)twórczą i wyzwoliny człowieka spod boskiej kurateli¹².

Aluzje do tematyki biblijnej w *Kosiarzu umysłów* są wręcz nachalne. Oto twórca niezwyklej techniki komputerowej, skuteczniejszej niż wymyślona przez Boga zwykła ewolucja, nazywa się dr Angelo. Tytułowy bohater zaś, kosiarz – najpierw trawników, a potem ludzkich umysłów – pierwszy człowiek nowej epoki, ma na imię Job.

Job Smith, osobnik o mentalności dziecka, niczym biblijny pierwowzór z cierpliwością i spokojem znosi swoją poniżającą sytuację. W istocie – nie jest nawet jej świadomy. W pewnym sensie – zdają się sugerować twórcy filmu – w nim właśnie należy widzieć metaforyczny obraz obecnej kondycji człowieka. Zarazem jednak właśnie ten otepiały umysłowo prostaczek, pełen ufności i nie skalany jakkolwiek intelektualną bądź moralną wątpliwością – to doskonała, bo surowa i nieuksztaltowana materia w podjętym na nowo procesie kreacji. Jest tym, czym w poprzednim wydaniu ewolucji (chciałoby się rzec: w poprzednim „eonie”) były człekokształtne małpy, wykorzystane niegdyś przez Stwórcę, a teraz, ponownie, przez nie dość jednak odważnych eksperymentatorów. Dzięki technice komputerowej bez trudu można już w ośrodku badawczym (jak niegdyś w raju) rozwinać w małpie ludzką inteligencję. Należy wszakże mieć śmiałość pójścia dalej. Oto Job – staje się w istocie nowym Adamem. Najpierw jest jak pierwszy Adam, swoją prostą umysłowością nie odróżniający się od świata natury (jest też kuszony przez rozpustną niczym Ewa sąsiadkę, która stojąc na balkonie zmysłowo nadgryza trzymane w ręku jabłko), a także jak drugi Adam – Chrystus – odrzucający ludzką mądrość i nawołujący, byśmy stali się jak dzieci. O ile jednak pierwszy z nich uległ szatanowi, a drugi – Bogu, to on, „trzeci Adam” – zawładnie siłami obu Panów.

Wydaje się, że Job-Adam wypełnia dawne marzenia heretyckich gnostyków: zdobywa mądrość, która jest mocą pozwalającą zapanować nad (upadłą) materią. Najpierw – rozpoznając swoją siłę – samymi myślami wyciska z tubki pastę do zębów, a potem w efektowny sposób rozkłada już na cząstki elementarne ciała swych przeciwników. Na koniec – rezygnuje z własnego ciała, porzuca je i staje się czystą, gigantyczną inteligencją komputerową. Nadchodzi czas prawdziwej apokalipsy (zapowiadanej w filmie przez liczne znaki) – kończącej stary świat i rozpoczynającej nowy.

Wysadzenie w powietrze przez obrońców starego porządku centrum badawczego jest niejako próbą ponownego wygnania Adama z raju, tym razem jednak – nieudaną. Teraz Job, „Nowy Adam”, „Nowy Człowiek”, „Nowy Chrystus” – jak mówi się w filmie: *Cyber-Chrystus!* – sam już kończy dzieło. Rozlegające się na całym świecie dzwonki telefonów (znak, że Job zdołał jednak przeniknąć do ogólnoswiatowego systemu komputerowego) są jak dzwony rezurekcyjne: oznajmiają „zmartwychwstanie” zbawiciela z otchłani komputerowego grobu; czy raczej: oznaczają jego „paruzję”, a zatem i narodziny nowego świata (cyber-Jeruzalem?).

Film pozostawia otwarte pytanie o miejsce, jakie w tym nowym świecie przeznaczone będzie ludziom dawnej epoki. Czy jak małpy zamknie się ich w klatkach? A może wykorzysta jakoś – zgodnie z ich ograniczonymi możliwościami? Na przykład jako „baterijki” zasilające powołany już do wyższych celów System?



Wojciech Nowikowski, *Bez tytułu*, 1999 r.

II

Z pewnym uproszczeniem można powiedzieć, że prace nad powołaniem do życia sztucznego człowieka biegle zazwyczaj w dwóch kierunkach: techniczno-rzemieślniczo-mechanicznym i medyczno-fizjologiczno-organicznym. Z uproszczeniem – ponieważ w bardzo wielu wypadkach podział ten okazuje się nieistotny lub wręcz fałszywy. Do której kategorii zaliczymy dzisiaj inżynierię genetyczną albo biokomputery? Zresztą równie niejasną sytuację stwarzała wyobraźnia minionych epok. Myślę jednak, że rozróżnienie to warto zachować, bo w pewnych sytuacjach zachowuje praktyczną przydatność operacyjną.

Przypomnijmy więc, że mechanika precyzyjna i oparta na niej automatyka stały się szczególnie popularne w XVIII w., dzięki wspaniałemu rozkwitowi sztuki zegarmistrzowskiej. Dzieła takich mistrzów jak Pierre Jaquet Droz do dzisiaj oszałamiają precyzją: trudno nam pojąć, jak za pomocą samych śrubek, sprężyn i kół zębatych, a bez elektronicznej pamięci i układów scalonych, można skonstruować figurkę chłopca piszącego list albo grającego na małym klawesynie. Nic dziwnego, że otaczała to rzemiosło wyczuwalna do dziś aura tajemniczości, z której chętnie zawsze korzystała literatura grozy.

Najstarszym jednak przykładem „magika-mechanika” (w naszym przynajmniej kręgu cywilizacyjnym) są dwaj genialni konstruktorzy mitologii greckiej, Hefajstos i Dedal. Obaj mieli tworzyć niezwykle posągi, poruszane misternym mechanizmem, potrafiące chodzić (jak pisze w *Menonie* Platon: jeśli się ich *nie przywiąże, rzucają się do ucieczki i znikają*), a nawet walczyć i usługiwać. Jednym z nich był na przykład potężny Talos, spiżowy strażnik pilnujący brzegów Krety, miotający ogromnymi głazami.

Myślę sobie, że inspiracją tego pomysłu mogła być grecka metalowa zbroja. W okresie przedklasycznym na przykład goleń i kolano wojownika osłaniała knemida, rodzaj metalowych sztylpów (przypominająca nieco nagolennik, jaki piłkarze wkładają do getrów, chroniąc kość podudzia, ale dłuższa, niczym but muszkietera), która otwierała (tylko dla ozdoby?) kształt ludzkiej muskulatury. Niektóre części zbroi były też ruchome i połączone zawiasami – na przykład osłona na palce u nóg, w kształcie palców właśnie.

Nie ma oczywiście większego znaczenia, czy moje przypuszczenie jest słuszne. Istotna jest tu przede wszystkim wiara w mechanikę; marzenie, by tę dostępną człowiekowi praktykę doprowadzić do doskonałości i za jej pomocą przekroczyć naturalne ludzkie możliwości. Nie ulega jednak wątpliwości, że sama zbroja to najczęściej (także później, w średniowieczu) materializacja cnót rycerza-wojownika, rodzaj sztucznego, a właściwie duchowego, „subtelnego” ciała. Wystarczy przypomnieć znaczenie, jakie w wielu opowieściach rycerskich miało albo dziedziczenie zbroi po wybitnym wojowniku (por.: samobójcza śmierć Ajasa – znana choćby z czarnofigurowego malowidła Eksekiasa – który przegrał z Odyseuszem rywalizację o zbroję Achillesa), albo zdzieranie zbroi z pokonanego przeciwnika, przypominające indiańskie zdjęcie skóry (obyczaj znany choćby z *Percevala* Chrétiena de Troyes). Kryjąc doczesną powłokę walczącego, zbroja stawała się odbiciem jego prawdziwej, wyższej tożsamości (Por. słowa św. Pawła z Listu do Efezjan 6,11: *Induite armaturam Dei, ut possitis stare adversus insidias Diaboli – Obleczcie się w zupełną zbroję Bożą, abyście mogli stać przeciwko zasadzkom dyabelskim*).

Zbroja dokonuje swoistej cyborgizacji człowieka, to znaczy – zamienia go w istotę doskonalszą od zwykłych śmiertelników. Nie zawsze zresztą zbroję wykonywano z metalu – może nawet częściej wykorzystywanym materiałem była gruba skóra, jeszcze lepiej kojarząca się ze „sztucznym ciałem” (tak powstałe wyobrażenie bliższe byłoby zatem sfery przekształceń „organicznych” niż „mechanicznych”).

Łatwo tu wskazać przejście do fundamentalnego zagadnienia duchowego sobowótora człowieka: owej obcości wpisanej w istotę mojej tożsamości, nieludzkiej cząstki we mnie, niezrozumiałej, o której muszę jednak powiedzieć: *intimior intimo meo*¹³.

*

Dwa starożytne przykłady cyborgizacji człowieka.

Achilles. Gdy w dzieciństwie skreślił sobie kostkę u nogi, jego opiekun, Chejron, zastąpił ją nową, a właściwie starą – wydobytą z grobu Damysosa, olbrzyma-szybkobiegacza. Temu właśnie zabiegowi dorosły Achilles zawdzięczał zdolność niezwykle szybkiego biegania. Heros zginął pod Troją, gdy (według pewnego podania) ową kostkę w nodze podczas ucieczki zgubił.

Pelops. Zabity i poćwiartowany przez własnego ojca, Tantala, wrzucony następnie do kotła i podany jako danie mięsne na uczenie bogów. Różnie przedstawiano motywy, jakimi kierował się Tantal; bez względu jednak na różnorodność interpretacji psychologicznych, w obrazie tym należy widzieć przede wszystkim treści inicjacyjne. Oto bogowie rozpoznają intrygę, wydobywają Pelopsa z kotła i przywracają mu życie.

Ponieważ jednak ramię zostało już nadgryzione – dają mu nowe, z kości słoniowej. Pisze Pindar:

*...gdy z kadzi go czyste w onym dniu
Kłoto wyjęła, blask
kości słoniowej bił
z białego ramienia –*

(jest ono doskonalsze niż zwykle, jak i Pelops-cyborg piękniejszy niż wcześniej, dlatego też)

*i Posejdon, władny się pan / rozmyślał w nim)*¹⁴.

Co można powiedzieć o urodzie Robocopa? Jest piękny – inaczej, „nieludzko”. Udoskonalenie naturalnej budowy człowieka mocą sztuki magiczno-technicznej (w dawnych opowieściach posługującej się chętnie kotłem kuchennym, laboratoryjną, alchemiczną retortą) to znak inicjacyjnej, duchowej przemiany i dojrzewania. Proteza – lśniąca i niezniszczalna – staje się atrybutem częściowego odczłowieczenia, a przez to – częściowego ubóstwienia.

*

Szczególnym rodzajem zbroi, całkowicie zredukowanej do funkcji symbolicznej – zakrywania/odkrywania – jest płaszcz. Przykłady są niezliczone, także te filmowe: rewolwerowcy Dzikiego Zachodu (charakterystyczny gest odsłaniania

colta spod długiej poły białego płaszcza), bohaterowie filmów „płaszcz i szpada”, niekiedy agent Mulder (długi płaszcz, którego podczas śledztwa nie lubi zdejmować nawet w pomieszczeniach), i wiele, wiele innych, zwłaszcza zaś – peleryny takich nadludzi, jak Zorro, Dart Vader, Batman lub Superman.

Prawzorcem może być tu antyczna *paenula* (*penula*), z gr. *fainol* (albo: *fenols*), co w 2 Liście Tymoteusza (4,13) zamienia się w *felons* — od *faino*: dobyć na jaw, ukazać (por.: *fainomenon*). Była to używana głównie przez mieszkańców wsi zwierchnia suknia, opończą z grubej tkaniny, czasem ze skóry, rodzaj peleryny albo obszernego płaszcza podróżnego, zimowego, bez rękawów, niekiedy z kapturem. W IV w. z penuli wykształcił się ornat – część chrześcijańskiego stroju kapłańskiego.

Jednak krótka pelerynka Supermana przypomina raczej *aliculę* albo używaną w Grecji *chlamidę* – krótką wierzchnią szatę z prostokątnego kawałka materii, zapinaną broszą pod brodą albo na ramieniu. Był to strój jeźdźców, podróżnych oraz ateńskich efebów. Często też pokazywany jest w niej Hermes.

Symbolicznej wymowie płaszcza właściwa jest istotna dwoistość. Oto z jednej strony wyobraża on „zewnętrznosc”, negatywnie pojmowaną somatyczność, ukrywającą („pod płaszczykiem”) prawdę duchowej rzeczywistości, przez co staje się też metaforą zwykłego kłamstwa. Pisze więc Plaut: *Nec mendaciis usquam mantellum est meis* (*Nie ukrywam kłamstw moich płaszczykiem prawdy*). Stąd na przykład dwa płaszcze z historii biblijnego Józefa: ten, który jego bracia pokazali ojcu jako fałszywy dowód, i ten, który sam Józef pozostawił w rękach żony Putifara, by nagość poświadczyła o jego wierności wobec prawdy duchowej¹⁵.

Ale płaszcz (podobnie jak zbroja) to także wyobrażenie tego, co wewnętrzne, duchowe, znak wybraństwa – jak płaszcz Eliasza rzucony na Elizeusza (3 Krl 19; 4 Krl 2); albo płaszcz filozofów (*pallium* albo *abolla*), będący często jedynym ich odzieniem w dzień i okryciem w nocy; albo królewski płaszcz koronacyjny, ozdobiony wzorem gwiazd pokrywających niebo; albo również niebieski płaszcz NMP, osłaniający przed nieszczęściem cały świat; lub habit mnicha, okrywający go jak skrzydła archaniołów, a zarazem oddzielający od świata niczym mury klasztoru. Takim też płaszczem jest biały szynel proroka Hiasa ze *Szklanego serca* Wernera Herzoga, użyty jako zbroja podczas walki ze straszliwym, wymagającym niedźwiedziem¹⁶. A także – peleryny Bat- i Supermanów.

Temat niezmierny, a zasoby literacko-ikonograficzno-filmowe – niewyczerpane (do której kategorii zaliczyć takie rekwizyty, jak tytułowy *Płaszcz* w opowiadaniu Gogola albo czerwony płaszcz odgrywający tak ważną rolę *Bramach raju* Jerzego Andrzejewskiego?).

Por Ps 104,2 mówiący o Jahwe: ...*okryty światłem jak płaszczem rozpinający niebiosy jak namiot*.

III

W roku 1549 francuski malarz Jean Cousin (ojciec) wykonał duży obraz (obecnie w Luwrze), przedstawiający spoczywającą na prawym boku nagą, urodziwą kobietę. Piękność ta, wspierając się prawą ręką na ludzkiej czaszce, lewą dłonią – oplecioną przez węży, przypominającego tu bransoletę – przytrzymuje ozdobne naczynie z paląkowatym uchwytem. Powyżej widać tablicę z napisem: EVA PRIMA PANDORA.

Podobieństwo obu tych mitologicznych wyobrażeń kobiecości – Ewy i Pandory – jest uderzające (dostrzegł je już Zosimos z Panopolis, alchemik z IV w.): każda z nich jest pierwsza z rodu kobiecego, porażająco piękna i – nadmiernie ciekawa, w znaczeniu, które zwykło się określać właśnie jako „ciekawość kobiecą”. Oto Ewa, wbrew zakazowi, nie potrafi opanować chęci zerwania kuszącego owocu, Pandora tymczasem zagląda do tajemniczego naczynia, i odtąd *pełna jest nieszczęść ziemia, pełne jest także ich morze*¹⁷.

A jednak zamysł twórców każdej z nich był różny: o ile Ewa, według Boskich planów (zgodnie z Księgą Rodzaju), miała przynieść pociechę osamotnionemu mężczyźnie, a nieszczęście ściągnęła dopiero później, to Pandora od razu została pomyślana jako zemsta – zemsta bogów za słynną kradzież i oszustwo Prometeusza. W tym zatem wypadku sam upadek człowieka jawi się jako część boskiego planu. Nie zadowolił się bowiem Zeus okrutną karą dla herosa – postanowił pognać także obdarowanych przez niego ludzi:

*„zło im ofiaruję za ogień i oni wszyscy
w sercach swych się ucieszą i zło swe ukochają”.*
*Tak rzekł. I śmiechem wybuchnął [e gélassé]*¹⁸

Zaskakująco wiele wspólnego z Hezjodową Pandorą ma postać sztucznej kobiety z opowiadania Stanisława Lema *Maska*: potworny android, wielka metalowa modliszka, początkowo obleczone w ciało skończenie pięknej kobiety – niebawem silna, błyskotliwa i obdarzona świadomością płci. Jej twórca, wszechmocny tyran niby-średniowiecznej krainy, powierza jej misję (albo raczej wpisuje w nią program) zgładzenia politycznego wroga, niebezpiecznego buntownika, mędrca o imieniu Arrhodes.

Maszyna wypełnia swe powołanie, rozkochując wpierw nieszczęśnika, a potem – już wypoczwarczona z kokonu ludzkiego ciała (ciągle jednak świadoma swojej płci) – ścigając go i tropiąc z bezwzględnością zwierzęcia oszołomionego zapachem ofiary (– *Brałam w siebie woń niekochanka mojego, by ruszyć jego śladem; – Jego zapach wypełniał mnie jak obietnica*). Aż trudno się powstrzymać, by nie zapytać słowami Salomona: *Quae est ista... – Kto jest ona, wstępująca jak ranna zorza, piękna jak pełnia księżyca, jaśniejąca jak słońce, groźna jak pułki pod chorągwiami* (Pieśń nad Pieśniami 6,10).

Inteligencja potwora sprawia wszelako, że rywalem staje się dla niego także sam król-konstruktor: maszyna nieustannie stara się doświadczyć samej siebie, określić obszar swojej wolności, wolnej woli, zbadać możliwości wykroczenia poza wyznaczający cel jej istnienia program; do końca jednak nie ma pewności, czy podejmowane przez nią próby wyzwolenia się z woli zabójstwa – nawet one! – nie zostały już wcześniej przewidziane i zamierzone¹⁹.

Opowieść-wyznanie, czy też pieśń srebrnej modliszki – szydercza „pieśń-nad-pieśniami” – ma jakąś powagę i wzniosłość, mitu lub tajemnej doktryny. A zaczyna się niczym księga Genesis ze snu szalonego mechanika: *Na początku była ciemność i zimne płomienie, i huk przeciągły, a w długich sznurach iskier czarno osmalone haki wieloczołowe, które podawały mnie dalej, i pełzające metalowe węże, co dotykały mię ryjkowato spłaszczonymi łbami, a każde takie dotknięcie budziło dreszcz błyskawiczny, ostry i rozkoszny prawie*²⁰.

Tak rozpoczyna się proces produkcji-kreacji niezwyklej istoty, która na tym etapie swego istnienia mówi o sobie używając jeszcze rodzaju nijakiego (*powiększałam się i rozpoznawałam siebie*). Potem dopiero nadchodzi owa chwila niezwykle, swoisty obrzęd dopełniający dzieło, gdy Istota otrzymuje kobietą tożsamość: *Wtedy z nieposłyszalnym, odczutym tylko dźwiękiem cieniutkiej struny, co pękła we mnie, uczułam napływ płci tak gwałtowny, że chwycił mnie zawrót głowy i przymknęłam powieki. A gdy stałam tak, z zamkniętymi oczami, dobiegły mnie ze wszystkich stron słowa, bo razem z płcią wszedł we mnie język*²¹.

Za każdym razem, gdy czytam ten fragment, ogarnia mnie przejmujące wrażenie, że to heretycki komentarz do biblijnej sceny kuszenia – swoisty apokryf, „Genesis według Ewy”, wspominającej niespodziewane spotkanie z wężem. Jeśli istotnie tak potraktujemy ten fragment – jako cień, w oficjalnym tekście kryjący treści nieprawomyślne i zakazane, a teraz oświetlony relacją uczestnika – to ukaże się nam możliwość zupełnie innej konfiguracji dobrze znanych elementów, układających się w nowy, przerażający katechizm:

Po pierwsze: nie ma innego stwórcy poza kusicielem.

Po drugie: to akt kuszenia jest prawdziwym tchnieniem życia (nie zaś ożywienie garści bezkształtnej gliny – *'adama*).

Po trzecie: emanacją tej bosko-szatańskiej prazasady (przejawiającej się w seksualności i języku) jest kobieta-potwór.

Sztuczna kobieta z opowiadania Lema, jak powiedziałem, przypomina Pandorę – pierwszą kobietę, od której wywodzi się cały *ród kobiet-śmiertelniczek*. Obie są narzędziem machinacji politycznej i mściwej królewskiej/boskiej intrygi. Ponadto powstanie Pandory, tak jak opisał je Hezjod – mimo że tradycyjnie używa się określenia „narodziny” (*Pandōras genesis*) – nie jest przejawem naturalnych (boskich albo ludzkich) sił płodności, ale efektem „myśli technicznej”, dziełem boskiego majstra Hefajstosa, i przypomina skomplikowany (na miarę wyobrażeń epoki) proces produkcyjny. Pod tym względem, zarówno wśród bogów jak i ludzi ta *istota podobna dziewczynie* jest pełnym u Hezjoda wyjątkiem.

Hefajstos ulepił wprawdzie Pandorę z ziemi (*gais gar sumplasse*), ale i tak grecki malarz w scenie „narodzin” Pandory pokazał go z młotem w ręku. Na obrazie tym – czerwonofigurowym malowidle z wnętrza dużej czary o średnicy około 30 cm. (obecnie British Museum) – sama Pandora jest pokazana frontalnie, w długim chitonie z rękawami, z włosami symetrycznie rozdzielonymi na czole i spływającymi po obu stronach na ramiona: stoi prosto, „nieruchomo”, z rękoma sztywno opuszczonymi wzdłuż ciała, jak uczennica na szkolnej akademii. Przypomina (anachronicznie – malowidło jest bowiem dużo młodsze) dawne ksoana – archaiczne posągi kultowe, z gruba ciosane w drewnie. Wydaje się jednak, że ta odrętwiałość ma właśnie wyrażać jej szczególną kondycję – istoty częściowo jeszcze pogrążonej w martwocie nieożywionej materii, której nie zdążyło obudzić ożywiające tchnienie.

Pisze Hezjod w *Theogonii*:

*Pas jej wiąże i stroi ją modrooka Atena
szatą srebrzystą, własnymi rękoma ramiona zastoną
haftowaną okrywa – prawdziwy cud to zobaczyć!* [573-575]

Właśnie tę chwilę widzimy na tondzie z wnętrza greckiej czary: słabo już dziś widoczna Atena upina Pandorze chiton ozdobiony gwiazdami. Hefajstos natomiast, z drugiej strony, wyciąga ku niej prawą rękę (w lewej, jak wspomniałem, trzyma swój młotek) i umieszcza na głowie dziewczyny diadem:

*...który także wykonał mistrz, przesławny Kulawiec,
dłońmi wyćwiczonymi, by ojca Dzeusa pozyskać,
ozdób pełen kunsztownych – prawdziwy cud to zobaczyć!* [579-581]

Być może to jest właśnie ta chwila niezwykła, gdy dzieła technologii dopełnia magia i ciało kobiety przenika nagły dreszcz życia – kiedy (jak w opowieści Lema) dokonuje się *napiływ płci gwałtowny*. Gdy więc *Piękne to zło w miejsce dobra stworzone Dzeus potem / wyprowadził* –

*Podziw wziął nieśmiertelnych bogów i ludzi śmiertelnych,
gdy tę nagłe stworzoną pułapkę na ludzi ujrzeli.* [579-581]

Tak stworzenie Pandory Hezjod opisał w *Theogonii*. W *Pracach i dniach* dorzuca jeszcze kilka szczegółów. Oto oprócz Hefajstosa i Ateny w działaniach twórczych biorą udział inni jeszcze bogowie – Afrodyta, Charyty (*Wdzięcznice*), Hory, Pejtho-Namowa, Hermes – co jednak jeszcze wyraźniej podkreśla ową „sztuczność” kreacji: androidyczna dziewczyna, nim ożyje, już wcześniej zostaje wyposażona we wszystkie swoje właściwości. Najważniejszą zaś z nich jest uroda, wdzięk (*charis*), dręczące pożądanie (*potchos argaleos*).

„Zaprogramowana” w ten sposób Pandora jest więc przede wszystkim wcielonym pięknem. Jest piękna pięknem kobiecym – czyli niebezpiecznym. Prawdziwa *belladonna*: niosąca zgubę wilcza jagoda.

Wie o tym również zrodzona z ciemności prześladowczyni Arrchodesa, gdy – w ciele kobiety jeszcze – nie radząc sobie z pozorami własnej tożsamości stwierdza: *Co więc pewnego? Piękna byłam*. I mówi dalej: *Tyleż rozpaczy, co triumfu wstało we mnie, kiedy przeglądałam się w jego twarzy jak w żywym lustrze, bo taka bezwzględna była doskonałość moich rysów, że cokolwiek bym uczyniła szalonego, czy zawrzeszczałabym z pianą opętania na ustach, czy gryzłabym krwawe mięso, piękno nie odstąpiłoby mej twarzy*²².

IV

Jeśli wierzyć legendzie, to największa poetka grecka, Safona z wyspy Lesbos, zakończyła życie rzucając się ze skały w fale wzburzonego morza. Ta chwila desperacji (temat chętnie do dzisiaj podejmowany przez innych artystów: *Safona na Białej Skale*) każe zapomnieć o plotkach na temat jej intymnych związków z młodymi dziewczętami (rozpowszechnianych przez złośliwych komediopisarzy). Przyczyną tragicznego rozczarowania miłosego wielkiej poetki nie była bowiem kobieta, lecz pięknoty Faon, żeglarz. I to właśnie z jego powodu przypominam tę romantyczną historię – interesuje mnie pochodzenie jego niezwyklej urody.

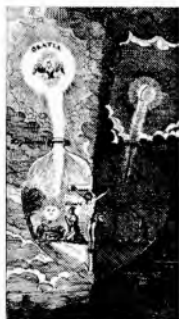
Nie zawsze bowiem Faon był tak piękny. Przeciwnie, na początku opowieści widzimy go jako starego przewoźnika – starego i brzydkiego – który w kobietach płynących jego łodzią nie wzbudza żadnego zainteresowania. Zdarzyło się jednak, że przewiózł na drugi brzeg ubogą staruszkę, nie biorąc od niej zapłaty. Nie



Peter Breughel st. *Alchemik przy pracy*,
XVI w.



Jean Cousin, *Eva prima Pandora*,
XVI w.



Paul Kaym, *Mistyczne zwierciadło serc*, XVII w.



Kosiarz umysłów, reż. Brett Leonard,
1992 r.

wiedział, że pod tą niepozorną postacią kryje się sama Afrodyta. Otóż najpiękniejsza z bogiń doceniła dobry uczynek i w nagrodę ofiarowała flakonik cudownego balsamu. Starzec nacieriał nim codziennie swoje ciało i wkrótce stał się najpiękniejszym mężczyzną na wyspie. (Wtedy dopiero w opowieści tej pojawia się Safona, wierna skądinąd czcicielka Afrodyty.)

Historia Faona uświadamia nam ważną prawdę na temat piękna ludzkiego ciała – jest ono rzeczą boską. To przecież nie przypadek, że mówimy: „zrobić się na bóstwo”. Nie zmieniają tej prawdy nawet wątpliwości moralne dotyczące ciała i (zwłaszcza preparowanej sztucznymi sposobami) cielesnej urody.

W pewnym sensie – mają one dodatkową moc dowodową. Jeśli zaś chodzi o cudowny balsam Afrodyty: wielu z nas, niezbyt urodziwych mężczyzn i kobiet, dałoby za niego majątek. Wprawdzie jego receptura na zawsze pozostanie tajemnicą – ostatecznie pochodzi *nie z tego świata* – coś szkodzi jednak poświęcić mu nieco uwagi.

*

Dyskusja na temat urody nie jest łatwa. Kiedy kilku mężczyzn zaczyna rozmawiać o swych kobiecych ideałach, z dużym trudem przychodzi im ustalenie wspólnej opinii. W tych pełnych emocji dyskusjach, towarzyszących zwykle przyjacielskiej biesiadzie, za przykłady i wzorcowe typy służą najczęściej aktorki i modelki znane z filmów i okładek czasopism; albo – piękne postacie kobiece z obrazów słynnych malarzy.

Jest ich wiele, są często śliczne, ale żadna nie pogodzi wszystkich gustów. Z przykrością na przykład stwierdzam, że tylko nieliczni spośród moich przyjaciół dzielą ze mną fascynację kobietami, jakie malował Lucas Cranach starszy: są one szczupłe, wiotkie jak nimfy, z niewielkimi piersiami... Takie choćby jak Afrodyta, przedstawiona razem z Kupidynem kradnącym miód: pełna nieprawdopodobnej gracji, ale i subtelnie prowokującej zmysłowości. Dlaczego nie każdemu się podoba?

Jak doniosła prasa codzienna, zdaniem brytyjskiego uczonego Martina Tovee z Newcastle University, na ocenę atrakcyjności seksualnej kobiety zasadniczy wpływ ma BMI (*body mass index*), czyli wskaźnik masy ciała: stosunek wagi do kwadratu wzrostu. Jeśli kobieta (na przykład Afrodyta Cranacha) miałaby 170 cm wzrostu przy 50 kg wagi, to jej BMI wyniosłoby 17,24 ($50 : 1,7^2$). Byłaby zatem chuda, bo zdaniem badających to zagadnienie uczonych figura normalna mieści się w zakresie 20 – 25 BMI. I tę właśnie normę preferuje większość mężczyzn (BMI Marilyn Monroe wynosił 23). No cóż...

Kanony pięknej postaci ludzkiej tworzone od dawna. Jak wiadomo jeden z nich, najsłynniejszy, zaproponował w V wieku przed Chr. Poliklet z Argos, twórca Doryforosa, wzorcowego niejako posągu, który przedstawia młodzieńca niosącego włócznię, ale także autor dzieła teoretycznego zatytułowanego właśnie *Kanon* (nie zachowało się do naszych czasów). Polikleta interesowało jednak nie BMI, lecz proporcje (*symmetria*) między poszczególnymi członkami ciała (stopa – 1/6 wzrostu dorosłego człowieka, głowa – 1/8, twarz – 1/10 itd.).

Konôn – po grecku laska trzinowa, pręt mierniczy, a stąd: miara, prawo, przepis, wzór. Czemu służył? Oczywiście – pięknu. A czym jest piękno (*to kallon*)? Polikletowi z pewnością nie zależało na dostosowaniu się do gustów

publiczności. Piękno jego zdaniem nie miało nic wspólnego z tym, co się podoba najczęściej, z jakąś średnią statystyczną opisującą subiektywne odczucia estetyczne lub erotyczną przyjemność typowego widza. Ono istnieje – obiektywnie.

Klasyczna definicja mówiła, że zawiera się ono w harmonii kształtów i w doskonałej proporcji elementów współtworzących całość. Takie piękno – zgodnie z mądrością mitów, którą później przejęła grecka filozofia – musiało powstać wraz ze światem: wtedy gdy bogowie porządkowali pierwotny chaos, rozdzielając zmieszane wcześniej żywioły, ustalając kierunki świata, pory roku, następstwo nocy i dni, a także normy (religijne, społeczne, etyczne) obowiązujące mieszkańców ziemi. Nastąpił w ten sposób ład, który Grecy określali jako *kosmos*. I to on jest pięknem, które ludzie powinni odtwarzać, ustalając swoje prawa, budując domy, tworząc dzieła sztuki.

Poliklet, artysta pozostający pod wpływem filozofii pitagorejskiej, uważał więc zapewne, że właściwe proporcje (niczym właściwe nastrojenie instrumentu) czynią z ciała człowieka swoisty oddźwięk owego boskiego kosmosu. A jeśli tak jest – zauważmy – to i rzeźbiarski proces formowania posągu według właściwych proporcji staje się mistyczną wręcz próbą zbliżenia do tajemnicy istnienia.

Właściwe proporcje... Ileż namiętności, przez całe wieki, wyzwało w artystach i uczonych ich poszukiwanie: od Polikleta po Piero della Francesca, od Witruwiusza po Albertiego, Lukę Paciolego, Leonarda, Jacopo Barbariego, Dürera i tylu innych, poruszających się po obu stronach cienkiej granicy oddzielającej sztukę i naukę, a często wkraczających także na teren mistyki, szczególnie w jej wydaniu ezoterycznym. Frances A. Yates przytacza słowa, które w XVI w. napisał Giulio Camillo z Bolonii, jeden z adeptów filozofii hermetycznej: *Czytałem, zdaje się u Merkurego Trismegistosa, iż w Egipcie byli tak wspaniali wykonawcy posągów, że gdy nadali któremuś z nich doskonałe proporcje, okazywało się, że ożywia go duch anielski: albowiem taka doskonałość nie może być pozbawiona duszy*²³.

Giulio Camillo mówi otwarcie o marzeniu, które inni artyści formułowali dużo ostrożniej, bez tego przekonania, że możliwe jest osiągnięcie praktycznej, niejako magicznej skuteczności działań artystycznych. Ale marzenie to – myśl, by przekroczyć „sztuczność” sztuki i za jej pomocą osiągnąć realność natury – było bardzo trwałe.

*

Posłuchajmy Owidiusza: *Pygmalion widząc ich [kobiet] haniebne życie i czując obrzydzenie do grzechów, którymi charaktery kobiet są już z natury obciążone, żył samotnie, długo nie dzieląc łoża z żadną niewiastą. Tymczasem wyrzeźbił z niezwykłym kunsztem (mira arte) w białej kości stonowej postać nadludzko pięknej kobiety (addidit speciem, qua nulla puella potest nasci). Tak bardzo przypominała prawdziwą dziewczynę, że można by pomyśleć, że jest żywa i pragnie się poruszać – gdyby nie dbała o skromność. Do tego stopnia sztuka zdołała ukryć sztukę (ars celatur arte sua)*²⁴.

Czy piękno wyrzeźbionej przez Pygmaliona kobiety polegało na zachowaniu doskonałych proporcji geometrycznych? Tego nie wiemy. Owidiusz mówi jednak

wprost o pragnieniu przekroczenia ograniczającej (jak się uważa) sztukę umowności. Ożywiona przez Afrodytę kobieta jest równie sztuczna, i równie prawdziwa, a zatem – równie piękna co Pandora. Jakże jednak różni się od niej moralnym powołaniem. Włącza doświadczenie artysty w obszar poszukiwania doskonałości etycznej i mających religijne źródło praktyk ascetycznych (*żył samotnie, długo nie dzieląc łoża z żadną niewiastą*), nadając też (można rzec) ascetyczny i religijny wymiar greckiemu pojęciu „umiłowanie piękna” (*filokalia*), które później odegra tak dużą rolę w mistyce chrześcijańskiej (być może należy tu widzieć wpływ antyseksualnie nastawionej tradycji pitagorejskiej i hippokratejskiej)²⁵.

Sztuczna kobieta zdaje się tu wyobrażać osiągnięte za pomocą sztuki piękno ponadmysłowe, ponadcielesne, duchowe, będące wręcz zasadą istnienia.

*

Rzeźbiarze mogą zatem dowolnie kształtować swoją glinę, kamień czy kość słoniową i jeśli tylko wystarczy im talentu i wiedzy – osiągną swój cel. Co jednak mają zrobić ci, których nie zadowala własna figura i uroda? Czy „rzeźbę” swoich mięśni poprawiać mogą tylko w sali gimnastycznej lub na siłowni? Otóż zawsze jeszcze nadzieja pozostaje w Afrodycie i jej balsamie...

Można przypuszczać, że działanie tego cudownego specyfiku również miało coś wspólnego z od-twarzaniem boskiego ładu, którego na swój sposób poszukiwali rzeźbiarze. Ładu – piękna – kosmosu, który powstał jako skutek uporządkowania pierwotnego chaosu. Ostatecznie to nie przypadek, że nazwa „kosmetyki” spokrewniona jest ze słowem „kosmos”.

Wyobraźnia pitagorejczyków podkreślała, że „kosmos” tworzą przede wszystkim proporcje o charakterze geometrycznym; inni jednak (począwszy od Empedoklesa) uważali, że nie mniej ważne było ustalenie proporcji między żywiołami, rozdzielonymi w akcie kreacji świata²⁶. Te dwie koncepcje (w pewnym stopniu odpowiadające dwóm nurtom w pracach na „sztucznym człowiekiem”: mechanicznemu i organicznemu) wzajemnie się uzupełniały i wspólnie odegrały ogromną rolę w historii europejskiej wyobraźni i sztuki. Kluczem zaś do pogodzenia tych dwóch ujęć wydaje się malarstwo.

W starożytnej Grecji malarstwo i rzeźba spotykały się ze sobą w sposób dla nas nieco zaskakujący – nie zawsze sobie uświadamiamy, że owe wspaniałe, dostojne i doskonale harmonijne greckie posągi były bardzo często polichromowane. Taki na przykład Praksyteles, twórca wzorcowych wręcz wizerunków Afrodyty, współpracował na stałe z cenionym malarzem o imieniu Nikiasz, który za pomocą farb nadawał białemu kamieniowi pozór cielistości. (Myślę, że i materiał, który wybrał Pygmalion, rzeźbiąc Galateę – kość słoniowa – także wyraża chęć nadania rzeźbie odpowiedniej faktury.)

Najciekawiej jednak wygląda sprawa przedstawiania ludzkiego ciała – twarzy, a także rąk, stóp i wszystkich innych nagich członków – w greckim malarstwie sztalugowym. Robiono to bowiem za pomocą specjalnych farb, farb karnacyjnych, o szczególnej, złożonej recepturze.

Początki ich stosowania sięgają V w. przed Chr. i wiążą się z odkryciem malarzkiego światłocienia. Dokonał tego Apollodoros, rozwinął zaś – Zeuksis z Heraklei. Był to czas, gdy malarstwo greckie przeżywało okres niebywałej

fascynacji naśladowaniem natury – usiłowało robić to jak najwierniej, dążąc do pełnego naturalizmu i psychologicznej iluzji. Do dzisiaj przypominany bywa słynny malarski pojedynek, jaki stoczył wspomniany Zeuksis z innym wielkim malarzem Parrhasiosesem. Pierwszy z nich pokazał kwiaty ponoć tak piękne, że przylatywały do nich ptaki; drugi zaś namalował tkaninę w formie zasłony. Zrobił to w sposób do tego stopnia ludzący, że sam Zeuksis, zniecierpliwiony, zaczął się domagać, by rywal wreszcie odstąpił swoje dzieło.

Wiernemu przedstawieniu natury, czyli rozmaitych typów ludzkiej karnacji, służyły też wspomniane farby. Wiele jednak wskazuje na to, że stosującym je malarzom chodziło o coś znacznie więcej niż tylko naturalistyczne oddanie barwy ciała.

Nie zachowały się teksty starożytne, które wyczerpująco opisywałyby skład greckiej farby karnacyjnej. Jej znajomość przetrwała jednak w Grecji bardzo długo i najlepszy opis znajdziemy w traktacie malarskim z XI-XII w. po Chrystusie *Schedula diversarum artium*, greckiego benedyktyna Teofilosa²⁷. Czytamy w nim między innymi: *Farbę, która membraną jest zwana [czyli farbą karnacyjną], i którą maluje się twarze i nagie części ciała, tak należy zestawiać. Weź bieli ołowiowej, czyli białej, z ołowiu uczynionej, i włóż – nie startą, lecz tak jak jest, suchą – do naczynia z miedzi lub żelaza, i postaw ją nad żarzącymi się węglami i ogrzewaj, aż koloru nabierze płowego (albo też żółtego). Następnie rozetrzyj to...* [itd.]

Na podstawie traktatu Teofilosa, innych tekstów średniowiecznych, a także drobnych wzmianek starożytnych, wiemy, że istniały cztery odmiany czy też składniki farby karnacyjnej: żółta, czyli cielistą (*membrana carni similis*); biała (*membrana candida*); blada (*membrana pallida*); czerwona (*membrana rubea*). Malarz wybierał jako podkład jedną z nich, a później, w trakcie nakładania na obraz światła i cieni, pokrywał ją kilkoma laserunkowymi warstwami pozostałych farb, zmieszanych ze sobą w odpowiedni sposób, w zależności od typu przedstawianej karnacji.

Skąd wziął się pomysł, by w tak skomplikowany sposób przyrządzać farby, służące przedstawianiu ludzkiego ciała? Dlaczego były zestawiane z czterech akurat składników? Czy decydowała o tym zwykła obserwacja natury? Otóż wszystko wskazuje, że malarze greccy, szukając sposobów jak największego zbliżenia się do prawdy, skorzystali w tym wypadku z osiągnięć współczesnej im medycyny. *Cery żółte pochodzą od żółci, czerwone od krwi, ciemne od czarnej żółci, białe zaś od flegmy* – pisał w *Epidemiach* Hippokrates. Było to w V w. przed Chr., wtedy zatem – a dokładniej: krótko przedtem, nim malarz Zeuksis zaczął się posługiwać farbami karnacyjnymi.

Jak wiadomo, według Hippokratesa organizm człowieka przypomina naczynie, w którym mieszają się płyny organiczne (po łacinie zwane humorami): od ich wzajemnego zrównoważenia zależy nasze zdrowie. To trochę tak jak z winem, które (jeśli tylko nie było ofiarą dla bogów) Grecy i Rzymianie zwykli mieszać z wodą: zrównoważony smak i właściwą moc uzyskiwali, odmierzając w odpowiednich proporcjach oba składniki. Służył do tego przypominający wazę garnek, o nazwie *krater* – od *krasis*, co oznacza „zmieszanie”. Złe zmieszanie, *diskrasis*, było przyczyną zarówno lichego smaku wina, jak i choroby, jeśli dotyczyło humorów w naszym organizmie.

Nie ulega raczej wątpliwości, że malarze greccy starali się swoją sztuką odtworzyć wzięty z medycyny humoralnej Hippokratesa schemat ludzkiego organizmu; i nie chodziło im tylko o uzyskanie właściwego efektu estetycznego. W ich działaniu jest coś niezwykłego, a nawet przejmującego – owa niezwykła alchemia, naśladowująca naturę już na etapie preparowania barwników: biel odpowiadała organicznemu śluzowi, barwnik żółty – żółci, farba „blada” miała oddać ciemną karnację melancholika i odpowiadała czarnej żółci, a czerwień oczywiście – krwi.

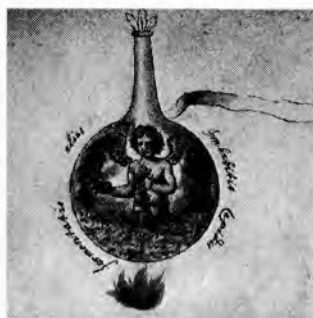
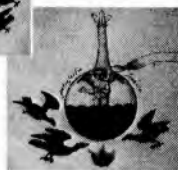
Malując więc człowieka farbą karnacyjną Zeuxis i jego uczniowie stwarzali go – niczym homunculusa – z tych samych składników, z jakich (według ówczesnej wiedzy medycznej) składał się on rzeczywiście. (Wilhelmina Lepik-Kopaczynska udowadnia, że farbami karnacyjnymi namalowano na przykład słynne portrety grobowe z Fajum. Czy w tym wypadku technologia wykonania nie powinna być okolicznością uwzględnianą w interpretacji treści ideowych tych niezwykłych dzieł?)

Co więcej – należy pamiętać, że w koncepcji Hippokratesa człowiek miał w istocie status „mikrokosmosu”: 4 organiczne humory odpowiadały 4 kosmicznym żywiołom, o których pisał wcześniej Empedokles (to utożsamienie humorów z żywiołami potwierdza choćby Platon w *Timaiosie*). Dlatego i greccy malarze, preparując farbę karnacyjną, a następnie za jej pomocą tworząc na desce lub płótnie postać człowieka, wyrażali tę samą myśl, którą rzeźbiarze usiłowali zawrzeć w doskonałych, „kosmicznych” proporcjach swoich posągów. Zamiast w geometrii jednak, szukali natchnienia w medycynie, a poprzez nią – w micie i filozofii. Ciekawe, że Empedokles, tłumacząc, w jaki sposób wszystko, co na świecie istnieje (wszystkie *śmiertelne stworzenia*), powstaje z czterech żywiołów, powoływał się z kolei na malarzy: stwierdził, że dzieje się to tak samo jak na obrazie malarskim, który artysta tworzy ze zmieszanych w odpowiednich proporcjach czterech zasadniczych farb: białej, czarnej, żółtej i czerwonej²⁸.

Czym zatem jest sztuka, która aż tyle potrafi; a przynajmniej – aż takie ma ambicje? Co myśleć o greckich malarzach, którzy w swych poszukiwaniach zbliżali się do najdalszych już granic naturalizmu; a nawet granice te przekraczali? Czy niezwykle sposób, w jaki starali się dotknąć owej tak poszukiwanej prawdy, okrężną niejako drogą, przybliżał ich do rzeczywistości symbolu?

*

Pojęcie farby karnacyjnej w pismach greckich pojawia się na początku IV w. przed Chr., przy czym to samo słowo – *andreikelon* – oznacza zarówno barwnik malarski, jak i kosmetyk, dzięki któremu *ciało wygląda [parechein] jakby było zdrowe i silne* (Ksenofont, *Oeconomicus*). Stąd moja na wpół poważna myśl, że ma on coś ideowo wspólnego z boskim balsamem Faona. (A może raczej z diabelskim kremem Azazella z *Mistrza i Małgorzaty*?) W każdym razie radykalnie poszerza się w ten sposób obszar sztuki – swoją mocą ogarnia ona również ludzkie ciało. Zaciera się więc też granica między tym, co „sztuczne”, oraz tym, co „naturalne”. Natura – to sztuka uprawiana przez bogów (*Deus* jako *artifex*). Ludzka zaś sztuka, jeśli odtwarza naturę, to osiągnąwszy doskonałość – wykracza poza „sztuczność” (poza relację: *jak*) i osiąga prawdę realności (*co*): *ars celatur arte sua* – Galatea prawdziwie ożywa.



Ilustracje z alchemicznego rękopisu *Cabala mineralis*



Czy taka sztuka jest jednak możliwa? Czy uda się nam spreparować cudowny, upiększający balsam? ²⁹ Czy naprawdę wyhodujemy w probówce, albo na płótnie malarskim, prawdziwego, choćby i malutkiego człowieczka (*homunculus*)? Otóż wątpliwości te nie są bynajmniej – jak ktoś by mógł sądzić – przejawem naiwności lub szaleństwa. Nie mówimy bowiem o technicznych możliwościach współczesnej (ani jakiegokolwiek) nauki, a zatem i „poczucie rzeczywistości” albo „zdrowy rozsądek” nie mają tu nic do rzeczy. Dotykamy natomiast sporu o samą istotę sztuki – i o sposób rozumienia kluczowego dla niej pojęcia *mimesis*. Pojęcia, z którym wiąże się tajemnica prawdy artystycznej dzieła, ustanawianej w relacji obrazu i rzeczywistości.

Mówiąc najkrócej (objętość tych luźnych notatek na więcej nie pozwala), zagadnienie sztuki jako *mimesis* bywa ujmowane w dwóch porządkach.

1) Pierwszy porządek (nazwijmy paradygmatycznym). Podstawowym dla niego kryterium oceny dzieła sztuki jest prawda pojmowana jako „zgodność” (*adequatio*), dostosowanie, stopień upodobnienia obrazu do pierwowzoru. W tym sensie dzieło staje się odbiciem rzeczywistości (*paradeigma*), (ludzką) kopią starającą się odtworzyć (prawdziwą, boską) rzeczywistość w całej jej rozciągłości. Kopią (*simulacrum*), jak poucza Platon, z konieczności niedoskonałą, bo zawsze – dyskretną, w znaczeniu: nie-ciągłą (od *discretio*: rozdzielenie), i przez to niekompletną ³⁰.

2) Porządek drugi (syntagmatyczny) idzie za *Poetykę* Arystotelesa ³¹. Tu sztuka jawi się jako aktywność konfiguracyjna, porządkująca – porządkująca to, co w wymiarze życia jest przypadkiem. Dopiero taka „sztucznie” (czyli artystycznie) uformowana struktura może być porównywana z odtwarzaną mimetycznie rzeczywistością. Nieciągłość zatem – okoliczność, która w pierwszym porządku była uważana za dyskwalifikujący sztukę mankament – tu staje się niezbędnym wręcz narzędziem „twórczej” penetracji świata. Tak rozumiana *mimesis* nie zawiera się już w dokładności paradygmatycznego „powtórzenia”, ale w zdolności (*sile* – *energeia*) ³² „ujawniania” istoty (prawdy) tej rzeczywistości. Jest to zgodne ze źródłowym znaczeniem greckiego słowa „prawda”, *alêtheia* (tak wytrwale interpretowanego w pracach Heideggera), złożonego z dwóch członów: *a* – będącego partykułą przeczącą, oraz *lethe* – zapomnienie, ukrycie. *Mimesis* staje się więc egzystencjalnym, swoiście poetyckim wyzwaniem: polega na „u-jawnianiu”, „od-krywaniu”, „wy-dobyciu”, „przy-pomnieniu”.

(Spojenie obu tych porządków rozumienia *mimesis* to istota kwadratury koła – rozumianej tu nie metaforycznie, lecz całkiem dosłownie, jako projekt europejskiej wyobraźni wizualnej ³³).

Jakkolwiek dopiero drugi porządek pozwala sensownie podjąć wiele kluczowych zagadnień artystycznych, w praktyce – historyczne dylematy dotyczące stworzenia sztucznego człowieka (co pojmowano jako najwyższą postać sztuki) były formułowane i rozstrzygane w ramach pierwszego, paradygmatycznego porządku: jako spełnienie niemożliwego.

Powróćmy do Platona. Oto, co pisze on w *Gorgiaszu*: *zdobienie ciała [kosmetyka] naśladuje gimnastykę; w ten sam sposób rzecz szkodliwa, zwodnicza, niska, niegodna wolnego człowieka wywołuje złudzenie przez zewnętrzny wygląd, przez kolory, przez powierzchowny pokost i przez materie. W pogoni za sztuczną pięknnością zaniedbuje się piękną naturalną, którą zyskuje się przez gimnastykę* (podkr. – W.M.) ³⁴. (Również zacytowane wcześniej słowa Ksenofon-

ta o kosmetycznym zastosowaniu andreikelonu zostały wypowiedziane z intencją krytyczną: ozdobione ciało jedynie *wygląda*, stwarza złudzenie, *jakby było zdrowe*, w istocie zaś wcale takie nie jest.)

Ta krytyka makijażu dość dokładnie odpowiada krytyce malarstwa znanej z X księgi *Państwa*. *Malarstwo jest naśladowaniem widoku czy naśladowaniem prawdy?* – pyta Sokrates i sam sobie odpowiada, nazywając artystę *twórcą widziadeł*, który *nie zna się wcale na rzeczywistości, ale tylko na wyglądzie*. Można by powiedzieć (choć nigdzie ta myśl nie została wprost sformułowana), że owa farba karnacyjna jest godna potępienia w obu jej zastosowaniach: zarówno malarskim, jak i kosmetycznym. I w jednym, i w drugim wypadku oznacza bowiem „sztukę”, czyli fałsz i zakrywanie „naturalnej” prawdy. Obraz malarski – przejaw *mimesis*, rozumianej konsekwentnie w sensie paradygmatycznym – nigdy przecież nie zdoła zastąpić tego fragmentu rzeczywistości, którego jest kopią. Podobnie sztucznie spreparowana uroda jest – jak mówi Sokrates – zaledwie „pochlebstwem” dla ciała.

Sztuka – jako „mimetyczna” (w pierwszym znaczeniu) – jest niedoskonała, bo zawsze uboższa od rzeczywistości. A jednak ta właśnie „niemoc” stanowiła najbardziej podniecające artystów wyzwanie. Co by się stało, gdyby mimo wszystko – wbrew oczywistości – wypełnić kryterium prawdziwości, czyli w sposób tak doskonały upodobnić obraz do pierwowzoru, że przestanie być już tylko jego kopią (stanie się „jak żywy” – więcej: po prostu „żywy” – niczym portret Doriana Graya)? Dla Platona na tym polega druga niegodziwość sztuki. Chodzi już nie tylko o oddalającą od prawdy niedoskonałość procedury naśladowczej, ale o *hybris*, ową bluźnierczą w swej istocie pokusę, by w magiczny sposób sięgnąć ponad ludzki los i powołanie.

Ten sam problem w jaskrawy sposób ujawnił się też w sporze dotyczącym innej jeszcze sztuki od-twarzania rzeczywistości, mianowicie – „pisma” (*graphê*). Platon pisze o tym w *Fajdosie* (274 n.):

Egipski bóg Theuth: *Odkryłem lek na mądrość i pamięć.*

Król Thamus: *Przeciwnie, gdy się go [ludzie] nauczą, posieją w duszach bezpomność [lêthê]. Zarzucą ćwiczenie pamięci [mnêmê] w przekonaniu, że łatwiej ją budzić [anamimnêskhein] od zewnątrz, z pomocą cudzych znaków, niż od środka, sięgając po swoje zasoby.* (podkr. – W.M.)

Sokrates: *Niesamowite bowiem, Phaidrosie, jest pismo. Do złudzenia przypomina żywopis [zôgraphia; czyli malarstwo – W.M.]. Płody żywopisu również stoją jak żywe, a gdy o co zapytasz, dostojnie milczą*³⁵.

Sprawę tę komentuje Jacques Derrida: *Platon stara się przedstawić pismo jako tajemną wiedzę, a tym samym podejrzaną siłę. Taką jak malarstwo, z którym później ją porówna, i jak iluzja lub techniki mimesis w ogóle*³⁶.

Pismo zastępuje pamięć. To co „zewewnętrzne” (*ekso*) przeciw temu co „wewnętrzne” (*eso*). Proteza zamiast naturalnego organu. Każda sztuka jest formą cyborgizacji rzeczywistości – polega na zastępowaniu naturalnych organów protezami. Spór toczy się o to, czy skutkiem takiego działania jest trupia sztywność, czy też zbliżenie się do bezwzględnej, ponadludzkiej doskonałości.

*

Przy okazji: aspekt społeczny pojęcia „osoby”. Dwa źródła tożsamości człowieka: wewnętrzne i zewnętrzne; własna świadomość (*cogito*) i kulturo-

wo usankcjonowana pozycja społeczna, a zatem nadane lub odziedziczone imiona, dobra, godności, urzędy, tytuły (= *persona* – „maska”).

Marcel Mauss: *Obywatel rzymski ma prawo do nomen, do praenomen i cognomen, które mu zostaje nadane przez jego gens. (...) mieszano cognomen, przydomek, który może nosić, z imago, maską z wosku, odlewu twarzy nieżyjącego przodka prosopon i przechowywaną w skrzydłach rodzinnego domu. Używanie tych masek i statuetek przez długi czas było zarezerwowane dla rodzin patrycjuszowskich (...). Senat rzymski aż do końca uważał, że składa się z określonej liczby patres reprezentujących osoby, wizerunki ich przodków. Własność simulacra i imagines jest atrybutem persona*³⁷.

Środowisko społeczne, tradycja – „pismo” – jako „program” określający z zewnątrz (wirtualizujący) tożsamość osoby, wyposażający ją w gotowe właściwości. Czy poza tą kulturową matrycą (*matrix*) wyobraźni istnieje jeszcze jakiś świat? Czy różnica między tym, co „naturalne”, a tym, co „sztuczne”, ma jakikolwiek sens? Co tu jest poznawczą przeszkodą, co zaś – warunkiem lub prawdziwym wyzwaniem w pogoni za „prawdziwą” rzeczywistością?

V

Okazją do pogłębienia wiedzy na temat szczegółowej budowy ludzkiego organizmu były zawsze wojny, egzekucje, fizyczna miłość... Sytuacje te jednak nie sprzyjają spokojnemu namysłowi i nic nie mogło zastąpić fachowo i uważnie przeprowadzonej sekcji zwłok. Sekcje te praktykowano już w starożytności (m.in. słynny Galen z Pergamonu, żyjący w II w. po Chr.), a potem w średniowieczu – dość rzadko jednak, uważano je bowiem za profanację zwłok. W 1299 r. papież Bonifacy VIII wydał nawet bullę (*Detestandae feritatis abusus*) zakazującą podobnych praktyk. Oficjalne sekcje, bardzo ceremonialne (doktor przemawiał do studentów *ex cathedra*, operację zaś przeprowadzał cyrulik), były też raczej demonstracją potwierdzającą poglądy dawnych autorytetów niż naukowymi eksperymentami.

Przełomem stała się praca Andreasa Vesaliusa, flamandzkiego chirurga i anatomicz. Już podczas studiów w Paryżu uprawiał zakazaną naukę, przygotowując ciała skazańców z szubienicy na Sokolej Górze (Montfaucon). Później wiedzę swą przedstawiał publicznie w *anatomicum* uniwersytetu w Padwie. Sekcje zwłok stały się dla niego podstawową metodą badawczą. W roku 1543 (tym samym więc, w którym ukazało się dzieło Kopernika) wydał dzieło *O budowie ciała ludzkiego* ksiąg 7 (*De humani corporis fabrica libri septem*) – systematyczny wykład anatomii człowieka, do którego ilustracje (przez kilka następnych wieków bardzo często reprodukowane w innych książkach) wykonał Jan Stephanus Calcar, uczeń Tycjana. Vesalius miał później wielu naśladowców. Jeden z nich, dr Tulp, niecałe sto lat później poprowadził w Amsterdamie publiczne lekcje anatomii.

Rozłożenie ludzkiego ciała na części składowe pozwoliło wykreślić schemat jego budowy i wytłumaczyć zasady funkcjonowania (tak jak na przykład William Harvey, autor dzieła *De motu cordis* z 1628 r., pobierając serca ze świeżych zwłok i obserwując ich rytmiczne skurcze, odkrył nieznaną wcześniej zasadę krążenia krwi w organizmie). Z drugiej jednak strony – wiedza uzyskana w ten

sposób, podczas najdokładniej nawet przeprowadzonej sekcji, nie pozwalała nigdy na procedurę odwrotną: nie było przecież możliwe złożenie na powrót całości z części i odtworzenie żywego człowieka. Wnioskowano więc logicznie, że musi istnieć jakaś niezależna siła, dusza, która ożywia ciało. A ponieważ po śmierci człowiek sztywnieje i stygnie, nikt nie wątpił, że siła ta ma coś wspólnego z ciepłem i z ogniem: jest to „ciepło przyrodzone” – *calor innatus*.

„*Skąd bierze się pierwiastek życia?*” Kwestię tę od dawien dawna uważano za zagadkę nie do rozwiązania. A jednak w ilu to wypadkach jesteśmy już na progu wtajemniczenia, a tylko tchórzliwość wstrzymuje nas od dalszych dociekań. Aby zbadać przyczyny życia, musimy najpierw sięgnąć do śmierci. Mnie, po wielu dniach i nocach najcięższej pracy, udało się wykryć, dlaczego rodzi się życie. A nawet – posiadam sztukę zapładniania życiem materii nieożywionej³⁸.

Czyje to słowa? Otóż dra Wiktora Frankenstein, który z fragmentów wytrwale zbieranych trupów zszywa nową istotę i napędza ją siłą życiową. Domyślamy się, że w roli owej siły wykorzystana została elektryczność. Nie jest to w książce powiedziane wprost, wyraźnie jednak zasugerowane (choćby przez wspomnienie burzy przeżytej w dzieciństwie i potężnych skutków uderzenia pioruna, a także w rozważaniach na temat praw elektryczności); tak też tę sprawę interpretowali twórcy filmów o Frankensteinie. W czasach, gdy Mary Wollstonecraft Shelley pisała swoją powieść (czyli w 1818 r.), elektryczność budziła ogromne zaciekawienie, i raczej nie ze względu na możliwość praktycznego jej wykorzystania w gospodarstwie domowym. Do wzrostu zainteresowania silnie przyczyniło się dzieło włoskiego badacza Luigi Galvaniego *De Viribus Electricitatis in Motu Musculari*, wydane w roku 1792. Wyobraźnię ludzką poruszył zwłaszcza opisany w niej słynny do dzisiaj eksperyment, polegający (zgodnie z tytułem dzieła) na drażnieniu mięśni martwej żaby prądem elektrycznym, czego skutkiem były drgania jej kończyn, dramatycznie przypominające ruchy żywego stworzenia.

Dzisiaj w roli „tchnienia życia” – zgodnie ze wspomnianą wcześniej zasadą ewolucyjnego zastępowania w określonej strukturze symbolicznej jednych motywów przez inne – obsadzilibyśmy zapewne jakąś inną formę energii: na przykład laser, albo stymulujące działanie rzeczywistości wirtualnej, czy też hipnozę (nadal popularną, choć kariera „mesmeryzmu” jest już przecież dość długa)³⁹. W ostateczności zadanie to spełnia zwykła miłość – „siła życia” w naturalny przecież sposób wyzwała się podczas aktu intymnego; tę jednak energię najtrudniej uchwycić (warto jednak przypomnieć, że austriacki psychoanalitik Wilhelm Reich z pełnym przekonaniem budował w latach 50. specjalne aparaty do przechwytywania i magazynowania „orgonu” – kosmicznej siły seksualnej, przenikającej jego zdaniem cały świat; w ten sposób odnowiona została stara koncepcja jedności mikro- i makrokosmosu).

A jak było wcześniej? Otóż alchemicy korzystali przede wszystkim z potężnej i niezmiennie tajemniczej siły ognia. Tradycja alchemiczna jest ważna zresztą w powieści Mary Shelley. Sam dr Wiktor Frankenstein (w tym samym rozdziale książki, gdzie wspomina fascynację mocą i prawami elektryczności) wymienia swoje młodzieńcze lektury, przyznając, że umysłowość swoją i pragnienia badawcze ukształtował dzięki takim autorom, jak Paracelsus, Albert Wielki, Korneliusz Agryppa z Nettesheim – czyli alchemikom i adeptom magii

naturalnej. Zwierza się też, że gdyby nie te książki: *Prawdopodobnie nawet tok moich myśli nie doznałby tego fatalnego impulsu, który doprowadził mnie potem do ruiny*. Wprawdzie późniejsze nauki odsunęły w cień młodzieńcze lektury, ale tylko dlatego, że pojawiły się nowe, skuteczniejsze sposoby dotarcia do tego samego celu.

Dzięki tak określonej sukcesji wyrazistszą tożsamość otrzymuje też monstrum stworzone przez Frankensteina, jego ciemny sobowtór. Otóż należy w nim widzieć nowoczesną postać alchemicznego homunkulusa. Nawet jeśli zamiast ognia (zgodnie z receptą Paracelsusa należało przez 40 dni podgrzewać probówkę wypełnioną butwiejącą, cuchnącą *sperma viri*) w akcie „tchnięcia” weń życia uczony wykorzystał inne źródło energii. A homunculusy były dla alchemików tym samym, czym golem w praktyce kabalistycznej: w obu wypadkach chodziło o ideę sztuki doskonałej. Jest to (jak mówi Frankenstein), *sztuka zapładniania życiem materii nieożywionej*; jej celem jest zaś odślonienie – *najskrytszych tajników stworzenia*. Homunculusy bowiem (tym razem cytuję Paracelsusa) – *wiedzą o wszystkich tajemniczych rzeczach, o których wiedzieć jest niemożliwością dla zwykłych ludzi. Jest im wrodzona sztuka alchemiczna i oni nie potrzebują uczyć się jej od nikogo, ponieważ dzięki niej istnieją*⁴⁰.

*

Wydawało się, że wynalazek fotografii zamknie odwieczne dyskusje na temat możliwości artystycznego kopiowania natury – pełnego i bezbłędnego. Po setkach i tysiącach lat bezskutecznych wysiłków, wreszcie można było odrzucić sceptycyzm Platona: porażająca precyzja reprodukcyjna „zdjęć” nadawała obrazowi walor autentyczności wykraczający poza wszelki realizm malarski. Stąd na przykład przypisywana zdjęciu moc dowodowa: potwierdzające naszą tożsamość zdjęcie w „dowodzie osobistym” (w dowodzie osobistym zdjęcie jest najważniejsze: przypomnijmy sobie filmowy topos agenta fałszującego dokument przez wklejenie w nim własnej fotografii) albo zdjęcie potwora z Loch Ness potwierdzające samo jego istnienie. Konsekwencją jest wielka kariera fotografii jako narzędzia w kryminalistyce i w badaniach naukowych.

To oczywiście złudzenie, że obraz fotograficzny jest czystą, całkowicie mechaniczną *re-produkcją*, wolną od jakiejkolwiek inwencji ludzkiej lub „artystycznego” zniekształcenia (niczym święty obraz *acheirpoiete* – „nie ręką ludzką uczyniony”). Zaprzecza temu już choćby sam fakt nieuniknionego kadrowania rzeczywistości. Niemniej właśnie to złudzenie stało się istotną cechą fotografii traktowanej jako kategoria kultury. Jak pisze Terence Wright, *„rzeczywistość” fotografii w znacznym stopniu traktowana jest jako nieproblematyczna, pozwalając na „przezroczyste” podejście do tematu*⁴¹. W fotografii zaciera się różnica między światem rzeczywistym i przedstawionym; także (może nawet zwłaszcza) – między rzeczywistym i sfotografowanym ciałem człowieka. Dla artystów – oznaczało to odnowienie starej pokusy wyjścia poza granicę artystycznej umowności. Fotografia dawała poczucie dotykania samej rzeczywistości.

Trudno więc się dziwić, że ten cud techniki oznaczał zupełnie nową epokę w dziedzinie pornografii. Zrozumiałe stają się też – absurdalne z czysto fizycznego punktu widzenia – próby praktycznego wykorzystywania zdjęć w magii

i różdkarstwie (czy też, jeśli ktoś woli, psychotronice). Tymczasem możliwość obejrzenia na zdjęciu samego siebie zmieniała status własnego ciała, chętniej teraz traktowanego jako „obraz”. Manipulacje fotografią można więc potraktować jako etap pośredni, prowadzący do eksperymentów artystycznych z żywym ciałem człowieka (najszerzej pojmowana „body art”). Orlan: *Czy musimy podporządkowywać się prawom natury? Moja praca zwraca się przeciw temu, co wrodzone, przeciw temu, co nieubłagane i zaprogramowane, przeciw naturze i DNA, wreszcie przeciw Bogu... Moja praca jest bluźniercza.*

Zauważmy jednak, że eksperymenty te z reguły są rejestrowane kamerą. Jaki jest status owych zarejestrowanych obrazów? Czy stanowią materiał dowodowy dokonanego aktu bluźnierczego (podobnie jak w procedurze wymaganej w wypadku bicia rekordu Księgi Guinnessa?). Czy może ów akt jest w istocie tylko sesją zdjęciową lub planem filmowym i za dzieło sztuki wypada uznać właśnie powstałą tam fotografię lub nakręcony film? W takim wypadku powraca jednak stare pytanie o sens artystycznej *mimesis*. Nakręcone w podobnych okolicznościach obrazy są zazwyczaj żenująco słabe filmowo (montaż, kompozycja itp.), co świadczy, że nie o „poziom artystyczny” w nich chodzi, ale o pojmowaną w szczególny sposób „prawdę”. Nie mamy przy tym do czynienia z filmem „dokumentalnym”, ale jedynie „dokumentacyjnym”. Ale przecież tym, co się tu dokumentuje, jest – jak w filmie fabularnym – tylko to, co powstało właśnie w celu zarejestrowania. Nie jest to jednak film fabularny, bo – jak powiedziałem – brak w nim zabiegów artystycznych, które pozwalają prawdę nie tylko „odtworzyć” (*mimesis I*), ale i „u-jawnić” (*mimesis II*). Pozostaje więc wiara, że ten „prowokowany zapis” – gdy nie ma w nim „artystycznej formy” – jest kompletny i w magiczny wręcz sposób, jak za dotknięciem różdżki (psychotronicznej), zdoła zastąpić rzeczywistość wzorcowej dla niego prowokacji, zachowując jej sens. Zakładając oczywiście, że sens ten – pozbawiony nośnika artystycznego – istnieje.

Wiara w „realizm” fotografii, żerująca na archetypicznych wręcz skłonnościach ludzkiej wyobraźni, może być niebezpieczna jak wirus.

*

Dopiero teraz można by zająć się tematem zapowiedzianym w tytule. Oto film (zwłaszcza film fabularny, ale również pamiątkowy zapis rodzinnego spotkania) realizuje w znacznej mierze odwieczne marzenie, którego przejawem były też alchemiczne próby stworzenia sztucznego człowieka. Mam przy tym na myśli nie tylko technologiczno-artystyczny proces produkcyjny, ale i miejsce, jakie film zajął w strukturze wyobraźni kulturowej. W tym sensie Frankenstein to wzorzec wszelkiej postaci filmowej, wręcz centralna metafora kina.

Kamera jako retorta – w niej dojrzewają współczesne homunculusy: cudownie ożywione, piękne istoty, zachowujące podobieństwo, prawdziwy obraz boskości – wzór dla całej upadłej rasy ludzkiej. Potrafią się oprzeć niszczącej sile upływającego czasu, bardzo długo zachowując młodość (choć jednak nie są nieśmiertelne – z upływem lat kopia filmowa ulega przecież powolnemu procesowi niszczenia, blaknie, pokrywa się skazami)⁴². Te sztuczne, androidyczne istoty są od nas doskonalsze; czcimy je, podziwiamy i kochamy; zarazem jednak

– nie jest nam obca niepokojąca myśl, że ich obecność w jakiś sposób naszemu światu zagraża. Przestrzega przed tym przepełniona profetycznym duchem humanistyczna refleksja nad kondycją współczesnego świata, zachęcająca, by każdy z nas odnalazł w sobie odpowiedzialnego za losy świata łowcę tych androidów. Czy jednak, w istocie, walka ta nie została już jakiś czas temu rozstrzygnięta?⁴³

WOJCIECH MICHERA

¹ Znana jest też inna nazwa tego uniwersytetu: Oxbridge (zob. np. C. Geertz, *Dzieło i życie*, tłum. E. Dziurak i S. Sikora, Warszawa 2000, s. 73).

² A. C. Doyle, *Człowiek na czworakach*, w: *Tajemnica złotego pince-nez*, tłum. T. Evert, Warszawa 1986.

³ W tym numerze „Kwartalnika...” o teologiczno-historycznych okolicznościach powstania legendy o golemie pisze Z. Mikołajko. Zob. też A. Neher, *Faust et le Maharal de Prague. Le mythe et le réel*, Paris 1987 – fragment tej książki, zatytułowany *Faust – Golem – Hiob*, tłum. L. Kossobudzki, zamieścił „Znak” 463 (12/1993), s. 86-100. W tym samym numerze „Znaku” komentarz Jana Błońskiego *Faust, Golem i jego rabin* (s. 101-104).

⁴ O „niesamowitości” lalek w ujęciu Freuda pisze w tym numerze „Kwartalnika” A. Lipszyc (*Roy, Alojzy i inne chłopaki*).

⁵ Przede wszystkim: G. Scholem, *Zur Kabbala ubd ihrer Symbolik*. Wyd. polskie: *Kabbala i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996.

⁶ *Sefer Jecira* czyli *Księga Stworzenia*, przekład, opracowanie i komentarze: W. Brojer, J. Doktor, B. Kos, Warszawa 1995. O znaczeniu tej księgi w związku z filmem Wojciecha Hasa *Sanatorium pod klepsydrą* pisze M. Burzyńska-Keller, *Traktat o manekinach* (w tym numerze *Kwartalnika...*).

⁷ Wątek ten wykorzystali w jednym z odcinków twórcy serialu *Z archiwum X*.

⁸ Zob. w tym numerze „Kwartalnika” fragment książki *Metropolis* Thei von Harbou oraz komentarz J. Gondowicza.

⁹ E. Mieletyński, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 352.

¹⁰ Nie tylko zresztą w potocznej recepcji: schematy wyobrażeń mitycznych odnaleźć moż-

na w pracach naukowych i pisze o tym W. Stoczkowski, *Anthropologie naive. Anthropologie savante*, Paris 1994.

¹¹ Na podobnej zasadzie quasi-naukowej transformacji uległ mityczny topos rajskiego potwora, dzięki naukowym odkryciom zastąpionego wizerunkiem jurajskich gadów. Nieco więcej na ten temat piszę w przygotowywanej do druku książce *Ciało i wyobraźnia*.

¹² *Bóg stworzył człowieka na swoje podobieństwo i chce, by człowiek mu dorównał. Klonowanie i reprogramowanie DNA to pierwszy poważny krok na drodze utożsamienia człowieka z Bogiem* – mówi jeden ze specjalistów w dziedzinie klonowania człowieka (cytuje za artykułem M. Rudzkiej *Robot*, w tym numerze „Kwartalnika”).

¹³ Por. P.-G. Sansonetti, *Graal et Alchimie*, Paris 1982 (zwłaszcza rozdział I). Zob. też wspomniany już artykuł Z. Mikołajki w bieżącym numerze „Kwartalnika”.

¹⁴ Pindar, *I Oda Olimpijska*, tłum. St. Srebrny, w: Pindar, *Wybór poezji*, Wrocław 1981, s. 5-12.

¹⁵ O niewinnym Józefie, żonie Putifara i porzucenym płaszczu pisze ks. J. Klinger, *O istocie prawosławia*, Warszawa 1983, s. 31-47.

¹⁶ Por. mój tekst *Wyobrażenia alchemiczna Wernera Herzoga. Egzegeza symboliczna filmu „Szkłane serce”*, „Konteksty” nr 3-4 1992, s. 45-57.

¹⁷ Hezjod, *Prace i dni*, 101, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999.

¹⁸ Tamże, 57-59.

¹⁹ Por. J. A. Parker, *(U)odplciowanie maszyny. „Maska” Stanisława Lema*, „Teksty drugie”, nr 3/ 1992, s. 93-108.

²⁰ S. Lem, *Maska*, Kraków 1976, s. 5.

²¹ Tamże, s. 6.

²² Więcej na ten temat piszę w przygotowywanej do druku książce *Ciało i wyobraźnia*.

- ²³ Cyt. za F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, Warszawa 1977.
- ²⁴ *Metamorfozy* X, 243-253, księgę tłum. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 263-64; podkr. – W.M.
- ²⁵ Por. M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 1995, tom II: *Użytek z przyjemności*, tłum. T. Komendant, zwił. s. 252.
- ²⁶ *Empedokles (...) on pierwszy mówił o czterech materialnych elementach* – pisze Arystoteles (*Metafizyka* 985 a, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1983, s. 16). Zagadnienie to komentuje Adam Krokiewicz: *O czterech „żywiołach” mówili już przed nim pitagorejczycy i Heraklit, ale nie uważali ich za pryncypia, tylko za twory pochodne. Za cztery równorzędne, niezmienne i wieczne pryncypia uznał je pierwszy dopiero Empedokles (Zarys filozofii greckiej, Warszawa 1971 s. 184-85). O istnieniu przekonania na temat związku piękna i proporcji żywiołów pośrednio świadczy też opinia Chryzypa, przypomniana przez Polikleta, a następnie zacytowana przez Galena: *Piękno, według Chryzypa, tkwi w proporcji nie żywiołów, lecz części ciała* (przytaczam za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Warszawa 1988, s. 86).*
- ²⁷ Na temat greckich farb karnacyjnych pisze W. Lepik-Kopaczynska, *Farba karnacyjna w malarstwie antycznym*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. III, 1963.
- ²⁸ Frg. B 23. Zob. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 187.
- ²⁹ Jeśli wierzyć reklamom, to oczywiście udało się to bardzo wielu firmom farmaceutycznym.
- ³⁰ Porównaj słowa Poety w wierszu Miłosza: *Gdybym ja mógł (...) / Opisać (...) / Tobym nie zwątpił. Z opornej materii / Co da się zebrać?* – Czesław Miłosz, *Nic więcej*, z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (1962). Por. tegoż, *Świadełstwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1990 (wykład IV: *Spór z klasycyzmem*, s. 60-75). Problematyka *mimesis* w dziełach Platona jest w istocie nieco bardziej złożona. Zob. H. Podbielski, *Pojęcie mimesis w ujęciu Platona i Arystotelesa*, w: *Sztuka. Mimesis czy kreacja*, Lublin 1992, s. 7-22.
- ³¹ Chodzi przede wszystkim o definiowanie *mimesis* przez powiązanie z pojęciem *mythos*. Zob. interpretację *Poetyki*, jaką przedstawił Paul Ricoeur w *Temps et récit*, t. I, Paris 1983. Por. mój tekst *Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum*, „Konteksty”, nr 1, 1993, s. 17-18.
- ³² J. Beaufret, *Energiae et Actus*, w tegoż: *Dialogue avec Heidegger. Philosophie grecque*, Paris 1973, s. 122-145.
- ³³ Opracowanie tego zagadnienia w przygotowaniu.
- ³⁴ Platon, *Gorgias* 465 B, tłum. P. Siwek, Warszawa 1991.
- ³⁵ Platon, *Fajdros*, tłum. E. Zwolski, Kraków 1996.
- ³⁶ J. Derrida, *Farmakon*, w: *Pismo filozofii*, tłum. K. Matuszewski, Kraków 1992, s. 41.
- ³⁷ M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, Warszawa 1973. Rzymskie maski rodowe pojawiają się jako rekwizyt w jednej ze scen *Satyriconu* Felliniego. Na temat relacji między indywidualną tożsamością człowieka i społeczną instytucjonalizacją życia zob. P. L. Berger, T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 1983.
- ³⁸ M. Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, tłum. H. Goldman, Poznań 1989 (tytuł oryginału: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*).
- ³⁹ Por. na przykład *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem* Edgara Allana Poe. Opo wiadanie to wydaje się bardzo odpowiednim kontekstem dla historii Frankensteina.
- ⁴⁰ Cytat za: R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991, s. 184
- ⁴¹ T. Wright, *Fotografia: teorie realizmu i konwencji*, „Konteksty” nr 3-4/1997, s. 24. Por. też inne artykuły w tym samym numerze pisma, zwłaszcza Sławomira Sikory *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii* (s. 7-23). Tematyka ta zawdzięcza swe opracowanie takim przede wszystkim autorom, jak Roland Barthes (m.in. *Camera lucida*, wyd. polskie: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996; por. znakomity komentarz do tej książki S. Sikory, *Camera lucida. Fotografia i pamięć*, „Kwartalnik Filmowy”, 29-30/2000, s. 250-272), André Bazin (*Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963), Susan Sontag (*O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1985).
- ⁴² Ta wydawałoby się czysto technologiczna, całkowicie pozaartystyczna okoliczność jest jednak integralną częścią dzieła filmowego. Por. artykuł P. Szczepańskiego o *Nosferatu* Murnau (w tym numerze „Kwartalnika”).
- ⁴³ Artykuł ten skonstruowałem metodą dra Frankensteina: swobodnie wykorzystując i modyfikując fragmenty kilku moich tekstów, zarówno już napisanych, jak i dopiero zamierzonych.