

Człowiek, cyborg, androgynie, Orlando

MAGDALENA RADKOWSKA

Wbrew pozorom trudno zdefiniować sztucznego człowieka. Jest nim niewątpliwie homunkulus, czyli człowiek stworzony w warunkach laboratoryjnych, najściślej związany z tradycją alchemiczną, jest nim też żydowski golem, czyli postać ulepiona z gliny, w którą tchnięto życie; jest nim potwór zbudowany przez doktora Frankenstein'a i wszystkie postacie, które wzorowano na jego dziele; jest nim w końcu dzisiejszy cyborg lub android. Gdybyśmy szukali wspólnych cech wszystkich istot, które skłonni bylibyśmy nazwać sztucznym człowiekiem, to na pewno da się wyróżnić jedną: nie są one zrodzone z kobiety i mężczyzny, bardziej związane z dziełem samego człowieka niż boskim czy naturalnym tchnieniem. Ważny tu jest, jak mi się wydaje, raczej nie sam fakt, że nie natura była ich matką, ale to, że się jej swoją kondycją sprzeciwiają. Są przede wszystkim dziełem przeciwko, są ludzką odpowiedzią na uwikłanie w czasie.

Najważniejsza w postaci sztucznego człowieka nie jest jednak sama odpowiedź na pytanie, kim on jest, jakie ma cechy, lecz na to, po co go stworzymy, po co wymyślamy i co nam mówi o naszej kondycji. Można rozpatrywać tę istotę jako projekt jakichś naszych marzeń. Na pewno ucieleśnia te o pozbyciu się determinacji natury, o zlikwidowaniu bolesnego rozdarcia między duszą a ciałem, między wnętrzem a zewnątrz, między ja i jego reprezentantem w świecie. (Choć nie zawsze wychodzi ludzkiemu stwórcy, jak na przykład w wypadku Victora Frankenstein'a.)

Myszę, że postać sztucznego człowieka warto rozpatrywać w bardzo szerokim kontekście, w którym obok golema, homunkulusa i androida znajdują się także wszelkie sobowtóry, manekiny, zjawy, postacie stworzone ze snu i wszelkie byty będące jakąś emanacją psychiczną, a może nawet projekty bezcielesnej inteligencji¹. To, co dla mnie w nich najważniejsze, to sposób istnienia w czasie, a raczej poza nim, to pokonanie śmierci. W tym momencie dochodzimy do postaci, którą trudno wprost zakwalifikować jako sztucznego człowieka, lecz wyraża ona najpełniej ów bunt przeciwko czasowi, do postaci, którą chciałabym się w tej pracy zająć.

Orlando to książka napisana w 1928 roku przez Virginie Woolf, na podstawie książki Sally Potter wyreżyserowała w 1993 film. Jest on dosyć swobodną adaptacją, ale w moim przekonaniu bardzo ciekawą. Głównym źródłem refleksji tu przedstawionych będzie właśnie ekranizacja, choć nieraz odwołam się do wersji angielskiej powieściopisarki.

Orlando jest biografią osoby urodzonej jako mężczyzna w elżbietańskiej Anglii, potem w wieku XVIII zmienionej (słowo to nie jest może bardzo adekwatne,

ale na tym poziomie rozważań wystarczy) w kobietę i w tej formie dalej żyjącej. Czytelnik śledzi ją aż do roku 1928, w którym rozdział jej życia został zamknięty o tyle, o ile sam utwór został zakończony. Jeśli chodzi o film, to można założyć, że kończy on swoją opowieść o bohaterze w 1993 roku, czyli w roku produkcji. W tym miejscu pojawia się pierwsza niezmiernie ważna cecha. Orlando nigdy nie umarł². Miał swój początek, wspomina się bowiem o jego rodzicach, poznajemy go (w wersji Woolf), gdy ma lat szesnaście, potem dowiadujemy się, że jest trzydziestolatkiem i w takim wieku pozostaje. (Pod koniec książki autorka wspomina mimochodem, że Orlanda ma 36 lat.) Biografia się kończy i wraz z nią nasza wiedza o jej bohaterze. *Orlando był mężczyzną do wieku lat trzydziestu, kiedy to stał się kobietą i pozostał nią do dziś*³. Autorzy filmu dodają tu jeszcze jeden element – na końcu utworu dowiadujemy się, że bohaterka nie tylko nie zakończyła swojego życia, ale dopiero je rozpoczyna. My poznaliśmy tylko wstęp do niego. Wiek szesnastu lat może mieć znaczenie – to czas inicjacji, wkraczania w dorosłość, tutaj czas pierwszej miłości (do Rosjanki Saszy), czas rozczarowań i pierwszych spotkań z poezją, wiek trzydziestu lat zaś można uznać za symboliczną połowę wieku (Jezus, kiedy umiera na krzyżu, Dante, gdy wędruje po zaświatach, Villon, gdy pisze testament – wszystko to odbywa się około trzydziestego roku życia). Nie bez znaczenia jest zatem wybór właśnie tej liczby jako reprezentującej Orlanda podczas wędrówki po dziejach Anglii.

Film nie pokazuje żadnej zmienności Orlanda w czasie. Od początku grany jest przez tę samą aktorkę, w żaden sposób nie postarzaną przez charakteryzację. W książce także jest to zaznaczone: *Pracowała nad wierszem już od bez mała trzystu lat. Czas dokończyć dzieła. Na razie zabrała się do przewracania stron, czytania wybranych ustępów, aż naszła ją refleksja: jakże niewiele się zmieniła przez te wszystkie lata! Była posepnym chłopcem, rozmiłowanym w śmierci, jak to chłopcy; potem była kochliwa i kwiecista; potem błyskotliwa i satyryczna; niekiedy miała się prozy, niekiedy dramatu. Mimo tych wszystkich zmian w istocie pozostała ta sama. Nie zatraciła swej refleksyjnej, skupionej w sobie natury, nie zatraciła miłości do zwierząt i przyrody, fascynacji wsią i zmiennością pór roku. Koniec końców – pomyślała, wstawszy i podszedłszy do okna – nic się nie zmieniło. Dom, ogród są dokładnie takie same, jak były. Ani jedno krzesło nie zostało przesunięte, ani jeden bibelot sprzedany. Te same alejki, te same trawniki, te same drzewa, ten sam staw...*⁴

Film, dzięki podziałowi na części, które są wyznaczone poszczególnymi datami (1600, 1610, 1650, 1700, 1750, 1850), oraz szerokiemu kontekstowi historycznemu (królowa Elżbieta, wydarzenia w Turcji, pierwsza wojna światowa), nie pozwala zapomnieć o wpływającym czasie i jego konwencjonalnym znaczeniu, każe nam widzieć głównego bohatera jako osobę, podobnie jak każdy, uwiklaną w linearność, a jednocześnie ze względu na swoją specyficzną konstrukcję nie dającą się w takim schemacie umieścić. Nie wystarczy powiedzieć, że Orlando jest niezmiernie ważnym bytem żyjącym poza czasem i historią. Najciekawsza jest właśnie jego dwoistość, która ujawnia się także w traktowaniu przez Woolf i Potter wieku głównego bohatera. Cały czas słyszymy (raczej czytamy), że Orlando ma trzydzieści lat i jednocześnie wiemy, że żyje ponad czterysta. W tym czasie, co wprost podkreśla się w filmie, nie zestarzał się ani odrobinę. Można stąd wyciągnąć wniosek, że wiek traktuje się tutaj jako okoliczność czysto konwencjonalną (zresztą podobnie jak płeć, o czym później),

kulturową nakładkę, niezależną od czasu fizycznego i biologicznego. Można też traktować go nie jako konstrukt kulturowy i wynik wymyślenia pomiaru czasu, lecz coś ontologicznie do nas przynależnego, niezależnego od konwencjonalnych oznaczeń typu rok, miesiąc.

Czego funkcją jest zatem wiek, skoro nie czasu? Może wyglądu? Taka odpowiedź zbliża nas do tego wymiaru ludzkiej kondycji, który każe walczyć z nadchodzącą starością, zanegować ją różnymi zabiegami upiększającymi i odmładzającymi (dzisiaj na przykład operacjami plastycznymi, kosmetyką i wiarą, że można, redukując zmarszczki, zatrzymać czas). A może mamy tu po prostu do czynienia z dwoma całkiem różnymi czasami: linearnym, fizycznym oraz biologicznym, indywidualnym, mogącym stanąć w miejscu nie tylko wskutek śmierci? Czy w przypadku tej postaci w ogóle można mówić o czasie, kiedy brak jakiegokolwiek zmienności (poza epizodem początkowym)? Orlando kpi sobie z czasu, jednocześnie nie mogąc się z niego wyzwolić, nie mogąc żyć ponad przyziemne sprawy – majątek, przyjęcia, politykę, wojnę – oraz ponad konkretne, czysto historyczne daty dzielące opowieść o jego życiu i towarzyszące tematami (śmierć, miłość, poezja, polityka, towarzystwo, seks, narodziny). Musimy już w tym momencie stwierdzić, że postać ta łamie proste rozróżnienie porządku czasowego – ludzkiego i pozaczasowego – boskiego. Później zobaczymy, że nie tylko te przeciwieństwa łączy w sobie (jednocześnie negując).

A oto, co na ten temat Virginia Woolf: *Jednak choć czas każe zwierzętom i roślinom zakwitać i gasnąć z tak zdumiewającą punktualnością, na umysł człowieka niestety nie działa tak prosto. Ponadto, umysł człowieka wywiera równie osobliwy wpływ na cielsko czasu. Jedna godzina, jeśli zagnieżdży się w niepojętym żywiole ludzkiego ducha, rozciąga się niekiedy do stokrotności swej miary zegarowej; z drugiej strony, czasomierz umysłu potrafi akuratanie przedstawić upływ jednej godziny za pomocą jednej sekundy. Ta niebываła rozbieżność pomiędzy czasem na zegarze a czasem w umyśle jest mniej znana, aniżeli na to zasługuje*⁵.

Człowiek definiowany jest w tym fragmencie jako ten, któremu obce jest zwierzęce podporządkowanie biologii. Orlando jest najlepszym przykładem zaprzeczenia prawom natury. Jego nie dotyczy śmierć ani choroby ciała (duszy owszem). To umysł, jak pisze Woolf, może rządzić czasem i ciałem, on jest tu najważniejszy. Nie chodzi o osiągnięcie bezcielesnej inteligencji, lecz o takie przekształcenie ciała (czy nadanie mu takiego sensu), w którym staje się ono (czystą?) formą, w którym staje się dziełem sztuki. Stąd też może wybór estetyki czy poetyki filmu Potter. Jest on bowiem niezmiernie malowniczy (malarski), wizualnie prawie doskonały, akcent jest tu położony na walory estetyczne: światło, barwę, kostiumy, kompozycję.

Dzięki ubraniu brudnego, nieokiełzanego ciała w formę możliwe jest przejście na tę stronę egzystencji, w której nie ma miejsca na śmierć i spokojnie można się realizować na innych poziomach. Do tego dążył między innymi dandyzm, z którym, moim zdaniem, *Orlando* ma wiele wspólnego (ale to temat na inną pracę). Prostim wnioskiem będzie zatem stwierdzenie, że najdoskonalszym człowiekiem (a może w ogóle człowiekiem – inni to pół ludzie, pół zwierzęta) jest ten, który przełamie uwarunkowania biologiczno-czasowe. Tu postać Orlando łączy się z wszelkimi istotami, o których wyżej mówiłam, że można je rozpa-

trywać w kontekście problemu sztucznego człowieka. Sztuczny człowiek bowiem nie musi być potworem doktora Frankenstein, nie musi też być Schulzowskim *golem* o smutnym obliczu czy niszczącym swego stwórcę robotem z filmów science fiction. Po to buduje się istoty tego typu, by dotrzeć do „prawdziwego człowieczeństwa”. Ale jak wiemy, goleom i androidom brakuje z kolei innych cech ludzkich i są to istoty niedoskonałe. Ale nie Orlando. Ten wydaje się wcieleniem człowieczeństwa, ale właśnie tego idealnego – człowieczeństwa przyszłości, jak również idealnego, rajskiego stanu przeszłości, stanu sprzed grzechu, w którym czas jeszcze nie istniał.

I tak, jako osoba niepodlegająca uwarunkowaniom biologicznym, fizjologicznie niezamieszana w czasowość, Orlando zbliża się swoją kondycją do sztucznego człowieka, a szczególnie jego reprezentanta w postaci dwudziestowiecznych cyborgów i androidów w żaden sposób nie umazanych cielesnymi wydzielinami (w przeciwieństwie do potwora Frankenstein, który był zrobiony z ludzkich części). Czy zapowiada już erę postbiologiczną, którą wieszczą dzisiaj różni teoretycy kultury⁶, czy może powinniśmy go widzieć w kontekście stworzeń stojących wyżej od człowieka na drabinie bytów? Pozytywna odpowiedź na pierwszą część pytania możliwa jest tylko wtedy, gdy będziemy w cyborgu widzieli niekoniecznie produkt bardzo dobrze rozwiniętej techniki, lecz wytwór marzeń o niej, albo raczej stwierdzimy, że Orlando zrodził się z podobnych pragnień, co pomysł wykorzystania osiągnięć naukowych w celu zrealizowania stałe istniejących w człowieku dążeń do samostanowienia niezależnego od natury i Stwórcy (przypomnijmy tu chociażby mit prometejski i faustowski).

Skojarzenie z aniołem w kontekście filmu nie jest zupełnie przypadkowe. Pojawia się on w powietrzu w ostatniej scenie filmu, tuż po stwierdzeniu narratora, że życie Orlandy dopiero się zaczyna. Można także spróbować połączyć kontekst naukowo-techniczny z duchowym, boskim. Oba kierują nas w stronę ciągle przywoływanych tu problemów kultury z cielesnością i biologicznością. Anioły to istoty prawie doskonałe, mediujące między człowiekiem a Stwórcą; dla wielu filozofów czy mistyków są istotami, którymi i my możemy stać się po śmierci, czyli są kontynuacją człowieka na planie duchowym. Na poziomie historycznym, może wręcz ewolucyjnym, za kontynuację człowieka często uważa się właśnie niezależnego od biologii cyborga (i nie ma tu znaczenia, że w jego panowaniu jedni widzą zagładę świata, inni upragnione wyzwolenie spod dyktatu ciała, czyli możliwość osiągnięcia ziemskiej nieśmiertelności). Anioł jest dla człowieka najwyższym punktem w rozwoju duchowym lub projekcją nieziszczalnego marzenia o doskonałości; podobnie możemy rozumieć dążenia do zbudowania sztucznego człowieka czy wręcz stania się nim, wyrażone w różnych mitach kreacyjnych⁷. Orlanda nie zaliczymy wprost do żadnego z tych dwóch rodzajów bytu, lecz dzięki nim możemy się zbliżyć do odpowiedzi na pytanie o jego sposób istnienia.

Jak już wspomniałam, najważniejszą cechą Orlanda jest jego specyficzny sposób istnienia w czasie i poza czasem. Oprócz wymienionych już cech tej postaci należy wspomnieć też o właściwym mu sposobie swoistej regeneracji. Orlando co pewien czas zapada w głęboki sen, trwający nieprzerwanie siedem dni. *Jeśli istotnie nazwać to snem, następuje się pytanie, jakiej ów sen był natury? Czy leczniczej: trans, kiedy najczarniejsze wspomnienia, zdarzenia, które potra-*

*fią na zawsze okaleczyć żywot, omiata mroczne skrzydło, które wygładza je i pozłaca, nadając blasku i poloru nawet najohydniejszym i najnikczemniejszym z nich? Czy gniew wobec śmierci musi rozproszyć się w wirze życia, aby nie rozszarpał nas na strzępy? Czy tak jesteśmy stworzeni, iż śmierć musimy przyjmować w codziennych małych dawkach, gdyż w przeciwnym razie życie stałoby się nieznośne? (...) Czy Orlando, wyczerpany skrajnym cierpieniem, umarł na tydzień, po czym powrócił do życia? Jeśli tak, to jakiej natury jest śmierć, jakiej natury życie?*⁸

Pierwszy taki sen wiąże się z porzuceniem Orlanda przez Saszę, czyli z końcem pierwszej i być może najważniejszej miłości. Drugi raz zasypia tuż po zetknięciu ze śmiercią (podczas rozruchów w Turcji, gdzie jest ambasadorem). Tym razem sen okazuje się przyczyną bardzo głębokich zmian – Orlando budzi się z niego kobietą. Na pewno nie bez znaczenia jest fakt, że pobudka z tego snu za każdym razem występuje siódmego dnia. Jest to nawiązanie do biblijnego motywu stworzenia świata. Orlando powtarza akt kreacji. Jest to może kreacja *à rebours* – nie przez czyn, lecz przez bierność. Przez sześć dni Orlando, inaczej niż Stwórca, odpoczywa, by siódmego dnia wstać i móc zacząć działać. Lecz sam wybór snu jako czasu odrodzenia jest figurą znaną. Aby móc wcielić się w nową postać, zgodnie ze wszelkimi zasadami *rites de passages*, należy wcześniej zanurzyć się w chaosie, którego reprezentacją może być właśnie sen. Orlanda nie interesuje akt kreacji świata, lecz możliwość przedłużenia własnej egzystencji, odrodzenia się – raz po śmierci miłości, drugi po zetknięciu się ze śmiercią człowieka. Śmierć występuje tu oczywiście nieprzypadkowo, to jej bowiem znakiem jest właśnie sen. Orlando przechodzi na drugą stronę i rezygnując z pomocy Boga, staje się w jednej osobie stwórcą i jego dziełem. Mogłoby to wskazywać na jego powiązania z diabłem, ale skojarzenie takie jest chyba bezpodstawne. Orlando nie jest ani anielskim pomocnikiem Boga, ani jego szatańskim antagonistą. Żyje dla siebie i z działaniem na rzecz czy przeciw ludzkości, z dziedzictwem romantycznej interpretacji mitu prometejskiego ma mało wspólnego.

Śmierć wiąże się z narodzinami. Tak też jest w przypadku Orlanda. Lecz o ile wyjaśnienie drugiego snu w porządku symbolicznym nie wymaga żadnej nadinterpretacji, o tyle z pierwszym jest większy kłopot. Drugie zaśnięcie wiąże się niezaprzeczalnie z przebudzeniem w nowej postaci, w nowej roli społecznej i biologicznej, bohater staje się bohaterką. Jeżeli zastanowimy się jednak nad pierwszym odpoczynkiem, szybko zauważymy, że ten także ma symboliczny wymiar. Orlando budzi się z niego poetą (film, część pt. *1650 – Poetry*) i choć pisał ponoć od lat najmłodszych, teraz dopiero odda się temu zajęciu całkowicie. Odtąd zaczyna się jego prawdziwe pisarstwo. Wyciąga z szuflady poemat *Dąb*, by przez kolejne wieki udoskonalać go. Nazwa tego wiersza wskazuje na kolejny element wieczności bohatera – dąb to alegoria długowieczności i nieśmiertelności. W filmie jednak wątek poezji – co wynika z ograniczeń czasowych kina – nie jest jak w książce bardzo rozbudowany, ale także zaznaczony. Orlando jest twórcą. Ma to, moim zdaniem, ogromne znaczenie, gdyż to właśnie artysta jest w stanie pokonać naturę, bo *pierwszym zadaniem artysty jest postawienie człowieka na miejscu natury, a także protest przeciwko niej*⁹. Sama Virginia Woolf pisała: *...jakkże przydatny jest rym, by zakamuflować*

*niezręczne przejście od śmierci do życia*¹⁰. Bardzo trafnie ujął to Huysmans, który – ustami chyba największego dandysa literatury – mówił: *...natura przeżyła się już; obrzydliwą jednostajnością swoich krajobrazów, obłoków i nieba znużyła pełną atencji cierpliwość ludzi wyrafinowanych. W gruncie rzeczy, co za tępota specjalisty ograniczającego się do swoich spraw, co za małość sklepikarki handlującej jednymi artykułami z pominięciem drugich, co za monotony magazyn pól i łąk, co za banalna agencja gór i mórz! Nie ma skądinąd takiego jej wynalazku, spośród uchodzących za nadzwyczaj subtelne i nadzwyczaj wspaniałe, którego geniusz ludzki nie zdołałby stworzyć (...)* Nie ma co wątpić, *odwieczna ta nudziara wypompuwała już naiwny podziw prawdziwych artystów, nadszedł moment, kiedy należy ją zastąpić, na ile się tylko da, sztuką*¹¹.

Orlando wprost nie gardzi naturą. *Jestem oblubienicą natury* – mówi bohaterka tuż przed poznaniem marynarza Shela, który będzie jej kochankiem i mężem. Buntując się przeciwko naturze, jednocześnie potrafi się nią zachwycać. Podobnie jak w wypadku czasu i tu złamane jest proste rozróżnienie na naturę i kulturę. Oto z jednej strony mamy osobę, która przeczy naturze, z drugiej zaś kogoś, kto ją zaślubia. Może prawdziwy dialog z naturą jest możliwy dopiero wtedy, kiedy przestajemy być jej częścią? Orlanda mówi, że chce być zaślubiona naturze – może właśnie po to, by znieść opozycje? A może by na nowo je ustanowić?

To rozróżnienie, na które tak często się powołujemy zarówno w mowie codziennej, jak i w dyskursie naukowym, jest bardzo wątpliwe, a na pewno względne¹². Wszak już dobry dzikus u Rousseau był częścią kultury, bo przez nią wynaleziony i wykorzystywany. Nie można jednoznacznie powiedzieć, co się kryje pod parą natura – kultura (oprócz tego, że znaczy ona dokładnie to, czego chce osoba jej używająca). Myślę, że w kontekście sztucznego człowieka i w kontekście *Orlanda* możemy użyć tej opozycji jako przeciwstawienia tego, co niezależne od nas, biologiczne od tego, co my ustanawiamy¹³. Człowiek między innymi po to wymyślił sobie owo rozróżnienie, by móc wydobyć się z tego, co mu narzucone. Nauka, a za nią współczesna technika są ludzką odpowiedzią na stan biologicznej determinacji. W tym rozumieniu natura jest wartościowana negatywnie. Pamiętajmy jednak, że w wielu konstrukcjach myślowych ma jednoznacznie wartość dodatnią. Starożytni Grecy rozumieli pod tym słowem najwyższą doskonałość, największe piękno, idealną konieczność¹⁴. Podobne jej traktowanie znajdziemy we wszelkich mitach rajskich, które obrazują dążenie do odzyskania dawno utraconego stanu natury.

Mit taki oczywiście cały czas funkcjonuje, natura, o której mówi, jest częścią kultury i mało ma wspólnego z tym, co wcześniej pod tę kategorię podstawiłam, czyli z biologicznością, przyrodą i determinacją. Wydaje mi się, że wewnątrz świata przedstawionego w książce i filmie to pojmowanie natury działa dobrze. Cyganie, u których Orlanda przez jakiś czas mieszkała, podejrzewali ją, że *wpadła w sidła najohydniejszego i najokrutniejszego ze wszystkich bogów, to jest natury*¹⁵. Orlanda jednak, czego Cyganie, zdaje się, nie wiedzieli, różni się od nich (i nas) tym, że jest po stronie, z perspektywy której opozycja natura – kultura wygląda całkiem inaczej. Odrzuciwszy ciało, które niesie ból, cierpienie i w konsekwencji śmierć, Orlando może wielbić naturę – tę niekoniecznie skojarzoną z chaosem, nieporządkiem, ciemnością i przez to dotrzeć do harmonii, kosmicz-

nego ładu, gdzie dochodzi do kolejnego (pierwsze uosabia sama postać Orlando) zniesienia opozycji, lecz tym razem, by narodziła się pełnia i totalność. Bohaterka jako uosobienie kultury, formy i sztuki staje się oblubienicą natury – zostaje otwarta droga do doskonałości. Do stanu przeszłości, kiedy podział na naturę i kulturę był nie-do-pomyślenia, a zarazem stanu przyszłości, kiedy już o nim zapomnimy.

To samo dążenie dostrzeżemy w wątku androgyniczności. *Orlando* to historia właśnie o androgyne. O istocie zaprzeczającej podziałom płci, będącej zarazem męczyzną i kobietą. Tilda Swinton grająca główną rolę zewnętrznie ma cechy właśnie takiej osoby. W filmie bardzo dobrze została oddana teza Woolf, że płeć jest konstruktem kulturowym, zewnętrznym, tworzonym przez zachowania społeczne. Tuż po przebudzeniu z drugiego siedmiodniowego snu Orlando spojrzawszy w lustro, bez żadnego zdziwienia mówi: *Ta sama osoba, żadnej różnicy, tylko inna płeć*. Zakładając strój, zakładamy jednocześnie tożsamość społeczną. Orlando nie zmienił się pod wpływem biologicznego odwrócenia płci, lecz dopiero kiedy zaczął przybierać pozy, gesty i zachowania kobiece, czyli po nałożeniu sukni, maski wskazującej na rolę: *kobieta*. *Stroje noszą nas, a nie odwrotnie; choć każemy im przybrać kształt ramienia czy piersi, one kształtują nasze serca, nasze mózgi, nasze języki, wedle upodobania*¹⁶ – twierdzi angielska pisarka. Dla Orlando czy też Orlandy płeć ma znaczenie o tyle, o ile narzuca jakieś społeczne wzorce postępowania. Sam bohater nie ma potrzeby konstruowania swej tożsamości zgodnie z tą kategorią. Film zaczyna się słowami: *Nie ma wątpliwości, co do jego płci. Mimo nieco kobiecej sylwetki...* i dalej: *Lecz kiedy on...* i w tym momencie bohater nagle wtrąca słowa: *to znaczy ja*, czyli nie utożsamia się z płcią, która jest zasugerowana. Zewnętrzność podziału na żeńskie i męskie widać szczególnie na scenie, w której przychodzą do Orlandy posłowie od królowej Wiktorii i oświadczają, że postanawia się odebrać jej majątek, ponieważ zapadł wyrok, że płeć Orlando jest żeńska. Jeśli chciałaby zachować własność, powinna mieć syna. Być może rację miał grubiański poeta Green, który wywarł duży wpływ na życie Orlanda, kiedy mówił: *...gdybym miał pieniądze, około 300 funtów rocznie, płatne co kwartał, byłbym poetą*. Orlanda jednak rodzi w finale córką i w pewnym sensie jej życie, uwolnione od przytłaczającego ciężaru bogactwa, staje się prostsze.

Nikt nie rodzi się kobietą – powie 20 lat po książce Woolf Simon de Beauvoir. Orlanda wykorzystuje tę wiedzę: *...uznała za wygodne często zmieniać strój z męskiego na niewieści i odwrotnie. We wspomnieniach z owego czasu często figuruje jako „lord” taki-a-taki, który w rzeczywistości był jej kuzynem. Przypisuje mu się liczne akty dobroczynne Orlandy, jak również jej wiersze. Jak się zdaje, nie miała trudności z odgrywaniem swych ról, jako że natura jej płci zmieniała się częściej, aniżeli potrafią sobie uzmysłowić ci, którzy nosili tylko jeden rodzaj stroju. Bezsposome jest także, że fortel ten przynosił jej podwójne żniwo; pomnożone zostały i rozkosze, i doświadczenia życiowe. Autorytet spodni zamieniała na powab sukien i cieszyła się na równi miłością obu płci*¹⁷. Androgyne jest figurą często wykorzystywaną w teoriach o pochodzeniu kulturowym różnic płciowych (czy też o pochodzeniu kulturowym akcentu, który się na te różnice nakłada). *Niech jednak inne pióra biorą na warsztat płeć i płciowość; my co tchu uciekamy od takich obmierzłych tematów*¹⁸. Virginia Woolf¹⁹ przedstawiła wizję istoty,



Orlando, reż. S. Potter, 1993.

która w przyszłości będzie mogła funkcjonować niezależnie od wpływów historii i tradycji. Może ona stać się podstawą jakiegoś nowego typu osobowości, na której nie będą ciążyły stereotypy. Mit o androgyne jest oczywiście znacznie starszy niż jakiegokolwiek pomysły feministyczne²⁰. Wiąże się on przede wszystkim z wiarą w to, że kiedyś nie było podziału na mężczyzn i kobiety: *Albowiem dawniej natura nasza nie była taka, jak teraz, lecz inna (...) Obojnakowa płeć istniała wtedy, a imię jej i postać złożone były z obu pierwiastków: męskiego i żeńskiego (...) Więc każdy z nas jest jak kupon do biletu całego, bo każdy powstał, niby ryba płaszczka, wraz z kimś drugim z jakiejś dawnej, jednej istoty (...) Ja mówię, przedtem były z nas jedności. A teraz nas bóg za karę porozdzielał – pisał Platon²¹. Człowiek przyszłości także nie będzie miał płci: *W przyszłości (...) Księżyc stanie się jaśniejszy, a Słońce pociemnieje. Nie będzie więcej różnicy. Ani kobiet, ani mężczyzn. Ani dzieci, ani dorosłych²². Kiedy z dwóch powstanie jedno i kiedy uczynicie, że to, co we wnętrzu stanie się tym, co na zewnątrz, a to co zewnątrz, tym co wewnątrz, a to co na górze, tym co na dole, i kiedy samiec i samica staną się jednością, by samiec nie był już więcej samcem, a samica samicą, wtedy wnijdziecie do Królestwa Niebieskiego²³. Do tego często dążą**

właśnie twórcy sztucznego człowieka. Do osiągnięcia totalności, pełni. *Coincidentia oppositorum* ma być przecież, według Junga, celem ostatecznej integralnej aktywności psychicznej²⁴. Androgyn jest tu wzorcem człowieka doskonałego, żyjącego w świecie bez czasu, bez podziału na naturę i kulturę oraz na to, co męskie i żeńskie. Niewątpliwie bowiem, jak wykazuje Eliade, idea androgyniczności wiąże się z ideą wieczności, ponadczasowości²⁵.

Główną cechą sztucznego człowieka, o czym pisałam, jest jego istnienie poza biologią i czasem. Cyborg nie choruje i nie umiera, ale często wcale nie znaczy to, że nie ma płci. Bardzo ciekawy jest fakt, że współczesne kino z pozoru zrywa z tym prostym i wydawałoby się oczywistym związkiem między maszyną i aseksualnością, abiologicznością. Wiele filmów pokazuje cyborga, androida z podkreślonymi i często zintensyfikowanymi cechami cielesnymi, jako postaci bardzo atrakcyjne seksualnie, na przykład o imponującej muskulaturze lub w przypadku robota-kobiety (czyli paradoksalnie robota, który ma płeć) z dużymi piersiami i wąską talią²⁶. Technologiczne ciało okazuje się ciałem niezwykle atrakcyjnym²⁷. To wyolbrzymienie cech płciowych robotów i cyborgów z filmów science fiction jest jednocześnie zaprzeczeniem ich jakiegokolwiek naturalności i podkreśleniem, że są wzorcem estetycznym, wyborem kulturowym. Za płcią współczesnych sztucznych postaci kryje się coś zupełnie innego niż biologia. Kryje się tylko *gender*. Płeć jest wyborem spoza kategorii przyrody czy natury. Ma bardzo mały związek z seksualnością i żaden z prokreacyjnością. Współczesne ciało – tak często porównywane do maszyny – określa się jako czysta zewnętrzność, reprezentacja bez „mięsnego” odniesienia. Jest upiększane i kształtowane w celach estetycznych, a nie seksualnych. A może chodzi nawet o *uwolnienie fundamentalnych energii popędowych człowieka – erotyki – z ograniczeń materialnej, cielesnej obecności – bez utraty zmysłowej intensywności?*²⁸ Płeć sztucznego człowieka jest tylko kształtem i formą, które nadaje dziełu autor.

Ale wróćmy do postaci Orlanda, której androgyniczność jest mniej wątpliwa. Można tu zarysować jeszcze jeden kontekst interpretacyjny. Androgynia była także bardzo ważna w alchemii. Nie wdając się tu w trudne rozważania na ten temat, chciałabym tylko zasugerować, że interpretacja nawiązująca do poszukiwania kamienia filozoficznego jest przy postaci Orlanda również możliwa. Za jedną z cech fizycznych Rebis uważana była właśnie dwoistość seksualna. Adept musiał mieć kwalifikacje: fizyczną (androgynia), czasową (nieśmiertelność) i duchową (świadomość)²⁹. *Ze Orlando miał dwie pierwsze, nie ulega wątpliwości, trzeciej niech dowiedzie cytat: Miała bowiem na swój użytek olbrzymi zapas jaźni*³⁰. W alchemii, jak pisze Schwarz, androgynię symbolizuje fiołek³¹, a Orlando, co kilka razy podkreśla Virginia Woolf, miał właśnie fiołkowe oczy. Także regeneracja przez symboliczną śmierć jest w alchemii bardzo ważna³². Czy jednak teza o związku *Orlando* z poszukiwaniem kamienia filozoficznego da się obronić, to chyba temat na inną pracę. Ale nawet jeśli Orlando w żaden sposób nie może być postrzegany z tej perspektywy, to możemy interpretować jego postać jako rodzaj klejnotu. Otóż uzyskanie przez bohatera cech nieśmiertelności i wiecznego piękna wiąże się ze słowami królowej Elżbiety I: *Dla ciebie i spadkobierców dom, ale pod jednym warunkiem: nie zblaknij, nie zwiędnij, nie zestarzej się (do not fade, do not wither, do not grow old)*. Możemy je interpretować jako wyraz wiary Anglików w moc królowej, ale także jako swoiste zakle-

cie zmieniające młodego chłopca w klejnot, który tym samym zostaje wycofany ze zwykłego ludzkiego porządku i przechodzi na stronę dzieła sztuki (czy bliższego mu – dzieła alchemika³³). Przy wypowiedzianiu tych słów Elżbieta kładzie głowę Orlanda na swoim łonie (o symboliczności tego nie trzeba pisać) i mówi: *Oto moje zwycięstwo*. Wymiaru jeszcze głębszego dodaje tej scenie fakt, że w filmie królową gra mężczyzna (Quentin Crisp). Potter sugeruje tym samym, że mamy do czynienia z podwójną androgynicznością, która ma podwójną moc stwarzania wieczności.

Zarówno książkę Virginii Woolf, jak i film Sally Potter możemy odczytywać w bardzo różny sposób. Jak przy wszystkich wielkich dziełach i w *Orlandzie* nigdy nie będziemy mieli wrażenia, że skończyliśmy proces interpretacji. Przecież jest to tekst, o czym w ogóle nie wspominałam, także o obyczajach w Anglii, o kształtowaniu tożsamości, o poszukiwaniu lepszego miejsca w czasie i przestrzeni, na pewno o poezji i poetach, może o miłości. Dla mnie istotne było przede wszystkim specyficzne istnienie Orlanda-Orlandy łamiące różne schematy myślowe, do których jesteśmy przyzwyczajeni i na których podstawie budujemy nasze mitologie. Woolf, a za nią Potter zaprzeczają prostym podziałom na biologiczny, linearny czas ludzki i całkiem odmienny czas przynależny postaciom pozaziemskim (Orlando łączy w sobie oba te czasy), rzucają nowe światło na opozycję między naturą i kulturą (dopiero będąc czystą formą, można stać się oblubieńcem natury) i w końcu kreując postać androgyne (która nie jest obcym, jest podobna do każdego z nas i przez innych bohaterów powieści traktowana bez zdziwienia), nie zgadzają się na tak znaczące w kulturze rozróżnienie płci. Struktury, za pomocą których autorki tego dokonują, są jednak mocno zakorzenione w naszym mitycznym myśleniu. Posługując się nimi, dowodzą, że sedno daje się uchwycić jedynie jako paradoks i tajemnica, a to, co boskie, dostępne jest także na ziemi, podczas trwania świeckiej historii.

MAGDALENA RADKOWSKA

¹ Istoty takie najczęściej pojawiają się w literaturze czy w filmie, są więc w jakiś sposób podwójnie sztuczne, bo stworzone przez autora i dodatkowo wewnątrz świata przedstawionego stworzone przez bohatera. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, rozdz. *Symbolika kreacji artystycznej*.

² W tej pracy konsekwentnie będę odmieniała imię Orlando wg deklinacji męskiej, chyba że wyraźnie będzie chodziło o postać już kobietą. Forma nijaka, która ze względu na treść pasowałaby najlepiej, brzmi, moim zdaniem, *niezgrabnie*.

³ V. Woolf, *Orlando*, Poznań 1994, tłum. T. Bieroń, s. 93.

⁴ Tamże, s. 161.

⁵ Tamże, s. 66.

⁶ Por. *Nie będzie nas, będą roboty*, w: „Świat Nauki” nr 12, 1994.

⁷ Por. M. Radkowska, *Aneks do dzieła stworzenia*, w: *Metamorfozy ciała*, red. D. Czaja, Warszawa 1999.

⁸ V. Woolf, dz. cyt., s. 45.

⁹ Ch. Baudelaire, za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, dz. cyt., s. 202.

¹⁰ V. Woolf, Tamże, dz. cyt., s. 202.

¹¹ J. K. Huysmans, *Na wspak*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 69-70.

¹² Bardzo trafnie względność opozycji natura – kultura opisuje Wolfgang Welsch: *Nawet gdy w istocie mamy do czynienia ze sztucznością, ma sens rozróżnienie światów bardziej naturalnych*

- i bardziej sztucznych na wyższym poziomie. (...) Często to, co nazywamy „sztucznym”, jest po prostu nowym w przeciwieństwie do dawnego – co ze swej strony było sztuczne wobec poprzedzającego. Nasze lasy i łąki, na przykład, wydają się nam naturalne, są jednak wysocze sztuczne wobec puszczy trzeciorzędu – natomiast robią wrażenie naturalnych wobec dżungli wysokościanców na Manhattanie, która z kolei wydaje się naturalna w porównaniu ze sztuczną symulacją komputerową wielkiego miasta jutra. W. Welsch: Sztuczne raj? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury*, red. A. Zeidler-Jani-szewska, Poznań 1998, s. 171.*
- ¹³ Pamiętajmy jednak cały czas, że opozycja ta, jako wyjaśniająca wszelkie zjawiska, dawno została skompromitowana. Traktuję ją tu, za Lévi Straussem i Derridą, jako narzędzie – przydatne, pomocne w opisie, ale nie doskonałe. Jako metodę, a nie prawdę. Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: „Pamiętnik Literacki”, z. 2, 1986. Jednocześnie zajmuje się światem skonstruowanym z języka, więc rządzącym się innymi prawami, do którego opisu opozycja natura – kultura wydaje się bardzo przydatna.
- ¹⁴ *Wyraz „natura” nie oznaczał u Greków całością przyrodzonych zjawisk (które prze-ważnie oznacza w czasach nowszych), lecz tylko prawo, które nimi rządzi, ich ogólną zasadę, ład kosmiczny, to, co czasy nowe nazywają „naturą rzeczy”. Zjawiska są dostępne zmysłom, a natura jest ukryta, trzeba jej szukać; zjawiska są przypadkowe, a natura konieczna. (...) Natura z jej koniecznością była dla nich najwyższą doskonałością. Zawierała również największe piękno, z którym piękno sztuki nie mogło się równać. W. Tarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1970, t. 1, s. 15.*
- ¹⁵ V. Woolf, Tamże, dz. cyt., s. 96.
- ¹⁶ Tamże, s. 127.
- ¹⁷ Tamże, s. 150.
- ¹⁸ Tamże, s. 94.
- ¹⁹ Sama Woolf często jest opisywana przez biografów jako osoba o cechach androgynicznych, niemogąca pogodzić się ze swoją cielesnością i seksualnością.
- ²⁰ W tych androgyne ma być doskonałą istotą przyszłości, która zaneguje jakiegokolwiek różnicę płci i co za tym idzie zniesie męską dominację. Por. np. M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, tłum. B. Umińska i J. Mikos, Warszawa 1993, s. 21-22.
- ²¹ Platon, *Uczta*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa 1994, s. 76, 77, 80-81.
- ²² B. Myerhoff, *Peyote and Huichol World-view: The Structure of a Mystic Vision*, cyt. za: J. S. Wasilewski, *Święty Paweł – nawrócenie, odwrócenie i niepewność*, w: „PSL Konteksty”.
- ²³ *Ewangelia według Tomasza (37,25-30)*, za: K. Rutkowski, *Widzenie przed katedrą Notre-Dame*, w: „Rzeczpospolita” nr 297, 19.12.1998. Dostępne jest także polskie tłumaczenie A. Dębskiej i W. Myszora, *Apokryfy Nowego Testamentu*, Lublin 1986, t. I.
- ²⁴ C. G. Jung, *Psychologia u Alchemii*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999.
- ²⁵ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1994.
- ²⁶ Inaczej jest w przypadku cyborga projektu feministek. D. Haraway w klasycznym już *Manifestie cyborga* wyraża nadzieję, że kobiety sprzymierzone z maszynami mają szansę pokonać patriarchalny porządek, gdyż, kiedy zapanują, tożsamość nie będzie już określana przez płć. Ta bowiem istnieć nie będzie. Ciało przestanie być definiowane w kategoriach reprodukcyjnej biologii. W: „Magazyn Sztuki” nr 17, 1998.
- ²⁷ Por. A. Ćwikiel, *Miłość od pierwszego zwarcia obwodów*, w: „Opcje” nr 3, 1998.
- ²⁸ H. Bohme, *Teologia teleobecności*, tłum. A. Ubertowska, w: „Magazyn Sztuki” nr 10, 1996.
- ²⁹ A. Schwarz, *Wcielenia Marcela Duchampa*, w: *Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.
- ³⁰ V. Woolf, dz. cyt., s. 211.
- ³¹ A. Schwarz, dz. cyt., s. 178.
- ³² Por. M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Warszawa 1993.
- ³³ Por. W. Michera, *Wyobrażenia alchemiczna Wernera Herzoga. Egzgeza symboliczna filmu „Szkłane serce”*, w: „PSL Konteksty” nr 3/4, 1992.