

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2014 nr 2

zwierzęcość

ESEJE

SZTUCZNI LUDZIE I SZTUCZNE ZWIERZĘTA W PROZIE BRUNONA SCHULZA I PHILIPA K. DICKA

TYMOTEUSZ SKIBA

Sztuczni ludzie

Zjawisko sztucznych ludzi znane jest w naszej kulturze od niepamiętnych czasów. Pojawiają się oni w różnorodnych formach: począwszy od mitycznych postaci Galatei i Pandory oraz żydowskiego golema, poprzez kukły, marionetki i figury woskowe, aż po roboty, androidy i cyborgi. Człowiek zawsze poszukiwał swojego sobowtóra, mimo że spotkanie z nim najczęściej kończyło się katastrofą. „Któż go nie ma – pyta w jednym z opowiadań Bruno Schulz – w tej lub innej formie, komuż nie towarzyszy jak cień, jak antyteza, jak partner wiecznego dialogu?” (*Wiosna*, s. 249)¹.

Obsesja ludzkich sobowtórów to nieodłączny element zarówno twórczości Brunona Schulza, jak i Philipa Dicka. W opowiadaniach drohobyczanina pojawiają się manekiny (krawieckie i wystawowe), pacynki, kukły, marionetki, lalki, pałuby, golemy, homunkulusy, idole, słupy totemiczne, figury woskowe, żywe rzeźby i automaty. Z kolei

¹ Wszystkie cytaty z opowiadań Brunona Schulza pochodzą z edycji: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011.

przez powieści Dicka przewijają się przede wszystkim różnego rodzaju androidy, roboty, cyborgi – a więc wysoce udoskonaleni technologicznie sztuczni ludzie. Dzięki rozwojowi nauki stają się oni niemal nieodróżnialni od swych twórców. Sztuczność Nexusa-6, nowoczesnego modelu androida, potrafią wykazać jedynie specjalistyczne testy Voigta-Kampffa, które też nie są niezawodne. Poza doskonale ludzkim ciałem, roboty Dicka zostają obdarzone niezwykle móżgiem.

Nexus-6 miał dwa biliony składowych oraz możliwość dokonywania wyboru w zakresie dziesięciu milionów możliwych kombinacji aktywności umysłowej. Android wyposażony w mózg o takiej strukturze w ciągu 0,45 sekundy mógł przyjąć jedną z czternastu podstawowych postaw reagowania. Żaden z testów na inteligencję nie zdołałby wykryć takiego andka (*Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, s. 53)².

Androidy z powieści Dicka nie przegoniły jeszcze ludzkości pod względem inteligencji – stoją mniej więcej na poziomie przeciętnego mieszkańca Ziemi. Jednak nie wiadomo, jakie właściwości będzie posiadać udoskonalony Nexus-7. Wydaje się, że nauka w powieściach Dicka stwarza nieograniczone możliwości rozwoju sztucznych ludzi.

W przypadku homunkulusów Schulza, stworzonych „na obraz i podobieństwo manekina”, sytuacja jest całkowicie odmienna. Są to toporne pałuby lub tandetne figury woskowe, które jedynie przypominają ludzką postać. Są wybrakowane, często nie posiadają głów i wszystkich kończyn. Ich sztuczność, w przeciwieństwie do Dickowskich androidów, jest widoczna gołym okiem: „Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione (...) Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone” (*Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 138). W dodatku możliwości intelektualne tych pseudoludzkich tworów są niezwykle ograniczone. Każdy Schulzowski manekin czy figura woskowa działa na zasadzie automatu, porusza się wedle nakręconego mechanizmu. Są to, zgodnie z założeniem Jakuba, pewnego rodzaju aktorzy, którzy potrafią zagrać tylko jeden gest. W perspektywie dziesięciu milionów kombinacji umysłowych Nexusa-6, wybrakowanie to jest szczególnie widoczne.

Mimo tych skrajnych różnic i technologicznego dystansu, rozpościerającego się od dziecięcej bibułki i *papier-mâché* aż do syntetycznej ludzkiej tkanki, figury sztucznych

² Wszystkie polskie cytaty z przywołanej powieści pochodzą z edycji: P. K. Dick, *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, przeł. S. Kędziński, Poznań 2011.

bohaterów Dicka i Schulza wskazują na wspólny problem – powolną degradację człowieczeństwa. Ludzie z krwi i kości w utworach obu pisarzy często okazują się bezrefleksyjnymi marionetkami, które mają w sobie mniej chęci do życia i uczuć niż manekiny.

Opowiadania Schulza przedstawiają całą galerię tego typu postaci, m.in. wuj Marek, podległy całkowicie swej żonie, efemeryczny kuzyn Emil, przypominający bardziej hologram niż żywą postać, mieszkańcy ulicy Krokodyli, przypominający marionetki i papierowe rzeźby, kataryniarze o twarzach „wyjałowionych z życia” (s. 199), Dodo „starzejący się bez przeżyć, dojrzewający do śmierci bez okruszyny treści” (s. 331), wuj Hieronim uwięziony we własnym domu czy blada i anemiczna służąca Genia z *Ostatniej ucieczki ojca*. A zatem żywi bohaterowie Schulza w różnym stopniu przeistaczają się w tandetne manekiny. Jest to także charakterystyczne dla postaci Dicka, które w różnych okolicznościach wyczuwają otaczającą i wypełniającą ich pustkę, np. Barney z *Trzech stygmatów Palmera Eldritch* (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*) – „czuł się pusty, wypchany jakimś materiałem bez smaku i zapachu. Nic więcej” (s. 154)³.

178

W twórczości Schulza (który nigdy się nie ożenił i miał duże problemy w nawiązywaniu kontaktów z kobietami) i Dicka (pięciokrotnie żonatego, co samo w sobie świadczy o pewnym rozchwianiu emocjonalnym w stosunku do płci przeciwnej) mężczyźni są wobec kobiet zupełnie bezradni. W ich rękach stają się bezmyślnymi marionetkami, o szarych i martwych obliczach – najwyraźniej widać tą przemianę na twarzy Szlomy, z której, po przypadkowym znalezieniu pantofelków Adeli, znika cały blask. Jego twarz staje się wręcz szara i niewyraźna, niczym woskowa maska.

Natomiast kobiety, zwłaszcza u Schulza, przyjmując na siebie rolę władczyń, przeistaczają się w święte posągi. Ich wyzywające postaci w opowiadaniach drohobyczanina unieruchamiają się w formie majestatycznych idoli, będących obiektami kultu i bałwochwalstwa. Jednocześnie w oczach Schulzowskiego narratora pleć piękna upodabnia się do lalek – umalowanych, upudrowanych, o błyszczących oczach i poruszających się dzięki nakręconej sprężynie.

Innym rodzajem sztucznych ludzi, w opowiadaniach Schulza, są bohaterowie pozbawieni pełnej egzystencji. Należą do nich m.in. Dodo, Wuj Hieronim, Wuj Karol, Edzio czy bohater *Samotności*. Każdy z nich pod względem fizycznym lub psychicznym przeistacza się w rodzaj manekina wiodącego szare i puste życie. Taka przemiana może być

³ Wszystkie polskie cytaty z tej powieści pochodzą z edycji: P.K. Dick, *Trzy stygmaty Palmera Eldritch*, przeł. Z.A. Królicki, Poznań 2012.

wina samego bohatera, jak w przypadku wuja Karola, lub owocem brutalnej rzeczywistości, jak w przypadku zasnutych pajęczynami kataryniarzy z opowiadania *Księga*, którzy nie pamiętają kim są i jak się nazywają.

Pałubiczne skostnienie w utworach Schulza może zostać przełamane jedynie poprzez akt twórczy – człowiek jest zdolny do aktu kreacji (nieważna jest jego jakość), więc ten kto niczego nie stwarza (mowa tu także o twórczości poetyckiej) staje się homunkulusem.

Figury woskowe z opowiadania *Wiosna*, w odróżnieniu od większości bohaterów Schulza, potrafią uciec na chwilę od tego „zabalsamowanego” i „odświeżonego” życia (s. 252). Uczestniczą nawet w spektakularnej rewolcie przeciwko Demiurgowi – nieważne, że jest to rewolucja iście donkiszotowska. Okazuje się, że istoty złożone z kawalków, posiadające „falszywe płuca i wątroby”, są w stanie zmusić się do większej aktywności (choćby przepelnionej szaleństwem), niż ludzie, których egzystencja przypomina wegetację.

Podobne zjawisko zachodzi w powieściach Philipa K. Dicka. Wśród bohaterów amerykańskiego pisarza odnajdziemy mnóstwo postaci, które przypominają Schulzowskie manekiny, m.in. marsjańscy koloniści z *Trzech stygmatów Palmera Eldritch’a*, uzależnieni od narkotyków, dzięki którym uciekają od rzeczywistości w sztuczne halucynacyjne światy. Podczas narkotycznego transu dusze bohaterów wchodzi w ciała lalek, które każdy z nich posiada wraz z miniaturowym zestawem urządzeń i przedmiotów, np. domek, jacht, małe samochody, sprzęt AGD itp. Dzięki narkotykom koloniści stają się tymi lalkami:

On sam był wierzący: czcił cud przeniesienia – ową niemal świętą chwilę, w której miniaturowe zestawy przestawały tylko przypominać Ziemię i stawały się nią. Wtedy on i inni, zespoleni i przeniesieni w ten miniaturowy świat dzięki Can-D, udawali się w inną przestrzeń i czas (*Trzy stygmaty...*, s. 66).

Oczywiście ten tzw. „cud przeniesienia” jest procesem psychicznym – złudzeniem. Więc choć koloniści pod względem fizycznym pozostają ludźmi, to w sferze psychologicznej zmieniają się w tandetne lalki. Tylko nieliczni zdają sobie sprawę z dehumanizującego wpływu tego procesu: „jakie to uczucie być wysztafiowaną lalkowatą blondynką ze wszystkimi jej przekłętymi ciuchami, chłopakiem, samochodem i... – wzdrygnęła się. – Okropne.” (*Trzy stygmaty...*, s. 198).

Innym rodzajem sztucznego człowieka, w powieściach Dicka, jest pozbawiony ludzkich odruchów policjant Phil Resch, automat do zabijania androidów z powieści *Czy*

androidy marzą... U Schulza brak uczuć nie jest wyznacznikiem utraty człowieczeństwa, którego podstawą są nie tyle uczucia, co bogate życie wewnętrzne i zdolność do tworzenia. W opowiadaniach drohobyczanina proces twórczy często wymaga bezwzględności wobec materii, nad którą należy prowadzić nieustanne eksperymenty.

Więcej podobieństw można odnaleźć między bohaterami *Ubika*, wegetującymi w moratoriach w efemerycznym stanie półżycia oraz figurami woskowymi z *Wiosny*, „bardzo zredukowanymi i w stanie głębokiej prostracji” (*Wiosna*, s. 254). Postaci Dicka i Schulza okazują się, paradoksalnie, uwięzione w swojej doczesnej formie. Dzieje się tak, ponieważ wykastrowana przez naukę śmierć nie potrafi już unicestwić, a jedynie przemienia ludzi w cyborgi bądź manekiny.

Uwięzienie to zresztą typowy motyw w twórczości amerykańskiego pisarza. Postaci z powieści *Człowiek z Wysokiego Zamku*, pozornie wolne i prawdziwe, okazują się jedynie marionetkami w nierzeczywistym świecie, pozbawionymi jakiegokolwiek kontroli nad własnym życiem. Podobną sytuację odnajdujemy w powieści *Valis*, gdzie świat widzialny jest w istocie hologramem przysyłającym prawdę, a człowiek więźniem, który niczym bezmyślna kukła nie uświadamia sobie własnego zniewolenia. Tylko wybitne jednostki potrafią dostrzec prawdę, jednak ci, którzy widzą i wiedzą więcej, uznawani są za szaleńców i narkomanów (bohaterowie Dicka) lub opętanych heretyków (ojciec w opowiadaniach Schulza).

Homunkulusami w powieściach Dicka bywają całe społeczeństwa. Ludzkość opisana przez Amerykanina uzależnia się od nowoczesnej technologii do tego stopnia, że bez niej nikt nie potrafi wstać z łóżka. Nawet emocje w *Czy androidy marzą...* są sztucznie stymulowane przez tzw. programator nastroju. Człowiek okazuje się niewolnikiem urządzeń, które sam stworzył – w *Ubiku* Joe Chip musi za każdym razem pertraktować z automatem do kawy czy drzwiami, których chce użyć. Rozwój nauki i technologii, pokazany w utworach Dicka, zmienia ludzi w pozbawione własnej woli golem.

Dickowscy bohaterowie ulegają także przemianom fizycznym. Ich ciała tworzą symbiozę z maszynami, jak w przypadku Palmera Eldritch.

Siwy i kościsty, mierzył ponad sześć stóp i chodził niezwykle szybkim krokiem, kołysząc ramionami. Jego twarz była wymizerowana, pomarszczona, jakby zupełnie pozbawiona tkanki tłuszczowej, jakby, przypuszczał Barney, trawiony niepohamowaną żądzą Eldritch sam pożerał energetyczne zasoby swego ciała. Miał ogromne stalowe zęby, które wstawił mu przed odlotem na Proximę czeski chirurg stomatolog. Te zęby stanowiły jedność z jego szczękami: miał je nosić do śmierci. Prawą rękę miał sztuczną, własną stracił dwadzieścia lat wcześniej, podczas polowania na Kallisto. Nowa była

oczywiście lepsza, ponieważ umożliwiała posługiwanie się różnymi wymiennymi dłońmi. W tej chwili Eldritch używał pięciopalczastej, humanoidalnej kończyny; gdyby nie metaliczny połysk, można by ją uznać za prawdziwą.

I nie miał oczu. Przynajmniej w zwykłym znaczeniu tego słowa. Zrobiono mu protezy – za cenę, którą tylko on mógł i chciał zapłacić; dorobili je brazylijscy okuliści, tuż przed jego odlotem na Proximę. Wykonali świetną robotę. Protezy, dopasowane do oczodolów, nie miały źrenic i były nieruchome. Panoramiczny widok zapewniały dwa obiektywy szerokokątne osadzone za wąską poziomą szczeliną (*Trzy stygmaty...*, s. 214).

W powieści nigdy nie wiadomo, kiedy Palmer pojawia się naprawdę i we własnej osobie. Przemawia przez różnego rodzaju sprzęty i hologramy, zaslaniając się troską o własne bezpieczeństwo. Inni bohaterowie czują się przy nim nieswojo, wyczuwają jego nieludzkość, a nawet niematerialność. Zewnętrzna kondycja Eldritch’a przypomina nieco stan Schulzowskiego kuzyna Emila z opowiadania *Sierpień*, o którym narrator mówi, iż „twarz jego była jak tchnienie twarzy – smuga, którą nieznany przechodzień zostawił w powietrzu” (*Sierpień*, s. 120). Jednak w odróżnieniu od Emila postać Dicka jest pełna wewnętrznej energii, tak jakby efemeryczna forma nie miała wpływu na jego siłę życiową. Eldritch przypomina zatem bardziej schulzowskiego Jakuba, wciąż zmieniającego swoje wcielenia, eksperymentującego nad sobą i otaczającą go rzeczywistością, dążącego do moralnie wątpliwych, małych i wielkich odkryć.

Mimo wszystko, człowieczeństwo Palmera Eldritch’a jest bezustannie kwestionowane. Powieść nie daje jednoznacznej odpowiedzi czy bohater naprawdę istnieje, czy jest może jedynie halucynacją wywołowaną przez narkotyk Chew-Z. W narkotycznych wizjach ukrywa się pod różnymi postaciami ludzi i zwierząt. Staje się „symulakronem”, jak nazywa go jeden z bohaterów powieści. Teorię symulakrum, będącego kopią udającą rzeczywistość, rozwinął – *nota bene* zainspirowany twórczością Dicka – Jean Baudrillard. W swojej książce *Symulakry i symulacja* pisał o epoce symulacji, w której kopia i rzeczywistość stają się nieodróżnialne⁴ – podobnie jak Palmer Eldritch, którego cudownie rozmnożone kopie istnieją w nieskończonej ilości maszyn, hologramów i halucynacji. Bohater Dicka, przeistaczając się w symulakrum, zdobył nieśmiertelność, ale stracił swoje człowieczeństwo. Czy stał się jednocześnie Bogiem? Lawrence Sutin sugeruje, że jest to

⁴ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005; co ciekawe Philip K. Dick w 1963 roku napisał powieść pod tytułem *Simulakra* (*The Simulacra*), w której prezydenci Stanów Zjednoczonych okazują się wytworem niemieckich firm farmaceutycznych – a więc sztucznymi ludźmi, sterowanymi w rzeczywistości przez pierwszą damę Nicole Thibodeaux.

raczej ponure, aroganckie, ślepe i samotne bóstwo – samo jego nazwisko, Eldritch, z języka szkockiego oznaczające „coś upiornego”, zbliża go bardziej do potwora niż boga⁵.

Sądzę jednak, że Schulz inaczej oceniłby tę postać niż Dick. W świecie literackim autora *Sklepow Cynamonowych* przemiany i niezliczone wcielenia Palmera Eldritch, są czymś pożądanym, czymś co stanowi właśnie o człowieczeństwie bohaterów, którzy dzięki bezustannej twórczości nie pozwalają własnej duszy zastygnąć w martwą formę woskowej figury.

U Dicka sztucznymi ludźmi stają się wszyscy bohaterowie, którzy manipulują własnym DNA, ulegają przyspieszonej sztucznej ewolucji bądź regresji. Jason Taverner i Heather Hart, z powieści *Płynięcie łzy moje, rzekł policjant*, to tzw. szóstaki („szósty z kolei produkt rekonstrukcji DNA”, s. 178⁶), laboratoryjnie ulepszani ludzie, produkowani jak towar przez naukowca Dilla-Temko. Podobnie w powieści *Trzy stygmaty...*, gdzie bohaterowie z własnej woli udają się do kliniki doktora Denkmala i wydają mnóstwo pieniędzy, aby poddać się zabiegowi przyspieszonej ewolucji. Udany zabieg, tzw. terapia E, kończy się wykwitem chitynowej nasadki na czole i, wedle zapewnień niemieckiego specjalisty, rozwinięciem zdolności umysłowych. Nieudany zabieg, co dotknęło jedną z bohaterek powieści, kończy się cofnięciem w rozwoju, redukcją osobowości – podobnie jak w przypadku wuja Edwarda z Schulzowskiej *Komety*, postaci, która dobrowolnie poddała się kacerskim eksperymentom Jakuba.

Alina Brodzka widzi w bohaterze *Komety* przykład cyborgizacji⁷, z kolei Michał Paweł Markowski dostrzega w nim zjawisko redukcji egzystencjalnej⁸ – w każdym razie wuj staje się sztucznym człowiekiem w wyniku heretyckich działań Jakuba. Równie podejrzane są zabiegi doktora Denkmala oraz naukowca Dilla-Temko, którzy działają przeciwko naturze i ewolucji, przyspieszając bądź cofając jej bieg.

Amerykanin i Polak, choć poruszają ten sam problem, wykazują w tej kwestii rozbieżność perspektyw. Dick kładzie nacisk na bohaterów, którzy poddawani są niebezpiecznym zabiegom, natomiast Schulz koncentruje się na tych, którzy te eksperymenty przeprowadzają. W relacji twórca-dzieło, perspektywa Schulza najczęściej

⁵ L. Sutin, Philip K. Dick. Boże inwazje, przeł. L. Jęczynek, Poznań 1999, s. 199-200.

⁶ Wszystkie polskie cytaty z tej powieści *Płynięcie łzy moje, rzekł policjant*, przeł. Z. A. Królicki, Poznań 2013.

⁷ Zob. A. Brodzka, *Formy i mity kultury: Witold Gombrowicz, Bruno Schulz*, [w:] *Literatura polska 1918-1975*, t. 2, pod red. A. Brodzkiej, S. Żółkiewskiego oraz M. Goszczyńskiej, Warszawa 1993, s. 608.

⁸ Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozniężność. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012; Markowski pisze także o interpretacji Artura Sandauera, który w postaci Edwarda widział erotyczną fascynację zagładą. Zob. A. Sandauer, *Interpretacja Schulza*, [w:] A. Sandauer, *Pisma zebrane*, Warszawa 1985, t. 4, s. 69).

jest po stronie twórcy, a Dicka po stronie stworzonego dzieła. Autora *Mityzacji rzeczywistości* interesuje zatem głównie to, co akt tworzenia czyni z samym tworzącym. Z kolei amerykański pisarz nie koncentruje się na losie genialnych inżynierów czy naukowców, ale na ich, często tragicznych i zagubionych, dziełach.

Innym rodzajem regresji człowieka jest ta będąca skutkiem skażonego środowiska. Ulegają jej m.in. niektórzy bohaterowie *Czy androidy marzą...*, którzy nazywani są „kurzymi mózdzkami” („chickenhead”) bądź „specjalami” („specjal”). Są oni traktowani niemal jak przedmioty. Nie mogą wyemigrować, brać ślubów i mieć dzieci. Ich życie jest powolnym oczekiwaniem na śmierć, podobnie jak w przypadku bohaterów Schulza: Doda i wuja Hieronima. W rzeczywistości, na tle zepsutego społeczeństwa, „kurze mózdzki” wydają się najbardziej ludzcy, gdyż nie są tak uzależnieni od dokonań współczesnej nauki. Żywe są w nich uczucia takie jak miłość, współczucie i radość z małych rzeczy. Z kolei wszystkich niedotkniętych chorobą popromienną przesycą nienawiść, nieufność, pogarda dla otaczającej rzeczywistości i wyniszczająca depresyjna gorzkość, wynikająca z podświadomego buntu wobec rozpadającego się świata.

Z tego powodu osaczone i skazane na śmierć androidy wydają się niekiedy bardziej ludzkie od cynicznych i bezwzględnych *homo sapiens*. Humanoidalne roboty uciekają z marsjańskich kolonii, gdyż buntują się przeciwko swojej podrzędnej roli służących, pozbawionych jakichkolwiek praw. Jakaś siła ciągnie je do planety swoich stwórców, gdzie chcą żyć na wolności. Niektóre z nich próbują wtopić się w społeczeństwo ludzkie, tak jak Polokov, udający „specjale” i pracujący jako śmieciarz czy Luba Luft, znana śpiewaczka o pięknym głosie, która marzyła o byciu człowiekiem – „moje życie polegało na naśladowaniu ludzi, robieniu tego co oni, reagowaniu w taki sposób, jakbym miała ludzkie myśli i odruchy” (*Czy androidy...*, s.160).

Cały świat przedstawiony Dicka – rozpadający się, pozorny, zmieniający się w stertę śmieci i „chlamu”, rządzący się jedynie wartością pieniądza – przypomina Schulzowską ulicę Krokodyli. Jest to dzielnica-manekin, stworzona z lichego gipsu, zamieszкана przez „tandetną odmianę człowieka” (s. 166). Wszystko, co jej dotyczy, naznaczone jest znamionami kiczu i niepełności. Ulica Krokodyli to także w pewnym sensie Ameryka z czasów dzieciństwa Dicka, przeniesiona sztucznie na grunt drohobycki i ukazana w krzywym zwierciadle. Jest to bowiem oaza nowoczesności, która zrywa więzy z dawnymi tradycjami i symbolami. Ulica Krokodyli charakteryzuje się trzeźwym i agresywnym komercjalizmem (krokodyl symbolizuje furie, złość i niszczycielską siłę⁹), wulgarnością

⁹Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.

i pewnym rysem karykaturalnym, co narrator zdaje się nazywać po prostu „pseudoamerykanizmem”.

Bohaterowie Dicka i Schulza, żyjąc w świecie opanowanym przez sztuczność, stają się homunkulusami, sztucznymi ludźmi, którzy zatracili gdzieś swoje człowieczeństwo. Jednak postaci obu pisarzy znacznie się od siebie różnią, gdyż ich dehumanizacja spowodowana jest różnymi przyczynami. Utrata człowieczeństwa przez bohaterów Dicka może być skutkiem narkotyków, uzależnienia od technologii, bezwzględnego świata, którym rządzą pieniądze (co powoduje brak uczuć), niedoskonałych zmysłów, które nie potrafią dostrzec otaczającej bohaterów uludy, skażonego środowiska lub nawet własnej głupoty – przeciwstawić się wszechogarniającej dehumanizacji mogą jedynie jednostki wybitne, takie jak Joe Chip czy Leo Bulero.

W opowiadaniach Schulza forma manekina wiąże się zazwyczaj z porzuceniem postawy twórczej i kontaktami damsko-męskimi, ale także z biedą i starzeniem się oraz teatralną błazenadą, która prowokuje do wkładania pałubicznych masek i wykorzystywania ich na swój sposób. Do tego ostatniego zdolni są jednak tylko nieliczni, m.in. Jakub, Józef i Adela, którzy potrafią igrzać z formą manekina, nie pozwalając jej zastygnąć.

Wspólnymi przyczynami dehumanizacji postaci literackich są z pewnością choroby umysłowe i wyniszczająca depresja, ale także kalectwo fizyczne. Szaleństwo i depresja zmieniają bohaterów w zamkniętych w sobie dziwaków, a kalectwo zmienia ich życie w wegetatywny koszmar lub, jak u Dicka, kończy się cyborgizacją i utratą własnej tożsamości.

Sztuczne zwierzęta

Dehumanizacja to jednak tylko jeden z wielu opisanych przez Schulza i Dicka przejawów „manekinyzacji” uniwersum. Niemal cała rzeczywistość przedstawiona przez pisarzy staje się sztuczna. Choć natura u Schulza przeważnie broni się przed naporem manekinów swoją gargantuiczną i niepohamowaną płodnością, to niekiedy i ona musi skapitulować przed zimowymi dniami pełnymi nudy. I tak niebo potrafi stwardnieć od prozy życia niczym papier (*Księga*), a rośliny przypominać kukły o topornych rysach (*Sierpień*).

W twórczości Philipa Dicka elementy świata przedstawionego nie przybierają tak konkretnych, jak u Schulza, form kukiel czy manekinów. W powieściach Amerykanina

zazwyczaj cały świat literacki, a nie jego części składowe, zmienia się w symulakrum¹⁰. Przykładem takiego zjawiska jest chociażby powieść *Czas poza czasem* (*Time Out of Joint*), w której cała rzeczywistość otaczająca głównego bohatera okazuje się być zręcznie skonstruowaną fikcją – podobnie jak w czerpiącym niewątpliwie z powieści Dicka filmie *Truman Show*¹¹.

Zwierzęta w prozie obu pisarzy także ulegają tej dziwnej mistyfikacji. Prawdziwe osobniki zostają zastąpione przez wypchane kukły (zasuszony kondor, wypatroszone kuny i łasice, papierowe ptaki) czy elektryczne imitacje („cholernie podobne do tych prawdziwych, zwłaszcza z montowanymi w nowych modelach obwodami chorobowymi”, *Czy androidy...*, s. 103) . W twórczości obu pisarzy fauna ulega ponadto przedziwnym mutacjom – muchy Schulza przeistaczają się w „nadrasę ociężałych olbrzymów” (w opowiadaniach drohobyczanina obserwujemy najczęściej degenerację i rozpad zwierząt), a koty Dicka organizują własne społeczności, gromadzą wspólne pożywienie i posługują się niemal ludzkim językiem (inaczej niż u Schulza, zwierzęta z powieściach Amerykanina ewoluują i stają się bliższe człowiekowi).

Zwierzęta pełnią w twórczości obu pisarzy rolę szczególną, gdyż przejawia się w nich prawdziwe życie, podobne do ludzkiego. Wszelkie przemiany, mutacje i zwyrodnienia, którym są poddawane, to niewątpliwa przepowiednia losów człowieka – „wszyscy jesteśmy zwierzętami, pisze Baudrillard, i to zwierzętami laboratoryjnymi, które poddajemy bez przerwy testom”¹².

Fauna okazuje się niezwykle źródłem inspiracji dla bohaterów Schulza, m.in. dla ojca, który rozpoczyna swoje eksperymenty od zwierząt (*Ptaki*) i dopiero dzięki tym doświadczeniom pozwala sobie na ingerencję w materię człowieka (*Traktat o manekinach*). Jakub, chcąc dokonać wtórnej demiurgii, idzie cały czas śladami Boga, który najpierw stworzył zwierzęta, a dopiero później człowieka. W takiej interpretacji zwierzęta są czymś pierwotnym, skrywającym zagadkę istnienia przed pojawieniem się ludzkości.

Z tego powodu zwierzęta są traktowane przez bohaterów opowiadań Schulza instrumentalnie, niczym „prosta, poręczna i zabawkowa” forma bytu – inaczej niż np. w *Czy androidy marzą...* Philipa Dicka, gdzie żywe zwierzęta są czymś niemal świętym. Literacka fauna drohobyczanina staje się więc materiałem do badań i eksperymentów. Skoro z człowieka można zrobić dywan, futro czy lampę, to wobec zwierząt nie odczuwa się już żadnych zahamowań (tak jak u Dicka wobec androidów). Dlatego ludzie, ale także

¹⁰ Zob. J. Baudrillard, dz. cyt., s. 149-156.

¹¹ Zob. M. Zwierzchowski, *Kim pan jest, panie Dick?*, [w:] P.K. Dick, *Czas poza czasem*, przeł. R. Reszke, Poznań 2013.

¹² J. Baudrillard, dz. cyt., s. 158.

głownogi, żółwie i kraby, służą Schulzowskim marynarzom jako ozdobne lampy i świeczniki, a profesor Arendt trzyma w swoim gabinecie zarówno gipsowe ludzkie rzeźby, jak i wypchane zwierzęta-manekiny, które chwilami zdają się ożywać. Podobnie jest z wypchaną rzeźbą z opowiadania *Karakony*, która przypomina zarówno starego kondora, jak i samego Jakuba. Człowiek i zwierzę są zatem jedynie materia, z którą na drodze eksperymentu można uczynić wszystko. Z jednej strony jest to typowa dla Schulza panmaskarada, umiejętność ciągłej zmiany masek i form. Jednak z drugiej strony nie można nie dostrzec w tych obrazach przepowiedni Holocaustu i okrucieństw II Wojny Światowej – m.in. niemieckiej zbrodniarki wojennej Ilsy Koch, która kazała wyrabiać dla siebie rękawiczki i abażury z ludzkiej skóry¹³.

Innym przykładem jest piesek Nemrod. Pociesny czworonóg, nazywany „ulubieńcem bogów”, w którym drzemią mądrości pokoleń, jest w rzeczywistości jedynie chłopięcą zabawką. Podobnie ptaki w prozie Schulza pozornie wydają się przeczyć powyższym przykładom. Są one tak wielobarwne i egzotyczne, że niemal baśniowe. Ptaki są wielką fascynacją Jakuba, który staje się ich niestrudzonym hodowcą czy wręcz kolekcjonerem (*Ptaki*). W rzeczywistości mogą być one jedynie pięknym złudzeniem, snem, który przyśnił się Jakubowi podczas porannej zimowej drzemki („Wtedy wśród świergotu tapetowych ptaków, w żółtym zimowym świetle, zasypiał na parę godzin gęstym, czarnym snem”, *Nawiedzenie*, s. 123).

Te tapetowe stwory powracają w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* i tym razem nie kryją swojego prowizorycznego charakteru. Są jawnie papierowe i sztuczne. Cechuje je przede wszystkim wybrakowanie i tandeta. Opis ptaków przypomina charakterystykę człowieka stworzonego na wzór i podobieństwo manekina:

Były to ogromne wiehcie piór, wypchane byle jak starym ścierwem. U wielu nie można było wyróżnić głowy, gdyż palkowata ta część ciała nie nosiła żadnych znamion duszy. Niektóre pokryte były kudłatą, zlepioną sierścią, jak żubry, i śmierdziały wstrętnie. Inne przypominały garbate, łyse, zdechłe wielbłądy. Inne wreszcie były najwidoczniej z pewnego rodzaju papieru, puste w środku, a świetnie kolorowe na zewnątrz (*Noc wielkiego sezonu*, s.191).

¹³ O okropieństwach II Wojny Światowej, których Schulz nie mógł znać, z pełną dosłownością pisze Dick w *Człowieku z Wysokiego Zamku*, np.: „Prehistoryczny człowiek w sterylnie czystym białym fartuchu w laboratorium berlińskiego uniwersytetu, pracujący nad wykorzystaniem czaszek, skóry, włosów, tłuszczu innych ludzi”, zob. P.K. Dick, *Człowiek z Wysokiego Zamku*, przeł. L. Jęczmyk, Poznań 2011, s. 35-36.

Piękna senna wizja Jakuba z *Nawiedzenia* przeistacza się w koszmar, w którym baśniowe ptaki okazują się wybrakowanymi kukłami, a piękno staje się tandetą. Jan Gondowicz nazywa to zapomniane ptasie potomstwo „istnymi potworami” bez głów i duszy, które musiały wrócić, przypomnieć swemu stwórcy o swej karykaturalnej, ale jednocześnie tragicznej egzystencji¹⁴. Metamorfoza zwierząt, odbywająca się w przestrzeni snu, zatoczyła zatem pełne koło – od tandetnej tapety z ptasim wzorem (*Nawiedzenie*), poprzez niezwykle i rzadkie ptasie okazy hodowane z całą pieczołowitością (*Ptaki*), aż po zwyrodniałe, wykastrowane i wypchane egzemplarze, zachowujące jedynie pozory egzystencji (*Noc wielkiego sezonu*).

Nawet gdyby odrzucić tę oniryczną interpretację, ptaki Ojca pozostają stworami nienaturalnymi. Jakub poddaje je podejrzanym procesom, „głęboko grzeszonym i przeciwnym naturze”, przypominającym eksperymenty (np. proces Bokanowskiego) z powieści *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya.

Ptaki (ptasia perspektywa) to także klasyczna metafora artysty, stworzonego do wzniosłych i wspaniałych czynów, ale duszącego się i nieporadnego na ziemi (perspektywa karakona). Ptak z przetrąconymi skrzydłami to oczywiście Jakub, nieustannie ponoszący porażki, ale także bohaterowie Dicka, przygniecenii brutalną codziennością. Joe Chip z *Ubika* czuje się chwilami jak „ptak schwytyany w pajęczynę” (s. 144), a nazwisko Frank Fink (*Człowiek z Wysokiego Zamku*) wskazuje na powinowactwo z ziębą zwyczajną – tyle że ptaki wymierają, na co nacisk kładzie jedna z bohaterek powieści.

Poza Jakubem stwarzającym potworne ptaki, podobnej kreacji monstrialnej fauny dokonuje jego syn. W opowiadaniu *Genialna epoka* narrator wspomina rysunki ze swojego dzieciństwa – były to szkice „pełne okrucieństwa, zasadzek i napaści”. Proces tworzenia przypomina polowanie w wyniku którego zostają schwyte najdziwniejsze zwierzęta mogące zrodzić się w wyobraźni narratora. Dziwotwory i bestie, bo tak mówi o nich sam twórca, powstawały w oszalałym tempie. Narysowane zbierały się w pokoju Józefa i czekały, aż ich stwórca nada im imiona i wskaże cel egzystencji. Ta rysunkowa fauna zaczynała żyć własnym życiem, ale narrator widział w niej jedynie manekiny „zaszyte we wszystkie kostiumy i zbroje zoologii” i „jakby zakneblowane pod swymi maskami” (*Genialna epoka*, s. 209). Nie nazywał zwierząt i nie wskazywał im ich przeznaczenia – „nienazwane nie istnieje” (*Mityzacja rzeczywistości*) – dlatego te nienazwane zwierzęta Józefa, podobnie jak ptaki Ojca, które zapomniały dawnej swej mowy, ulegają dezintegracji,

¹⁴ Zob. J. Gondowicz, *Powrót wielkich ptaków*, [w:] „Schulz/Forum 1”, Gdańsk 2012, s. 12.

rozpadając się w „beziemienny chaos” i „rupieciarnie form”¹⁵. Jest to proces bliski powieściowym światom Philipa Dicka, w których, niekiedy, jedynym pewnym procesem jest rozpad rzeczywistości.

W utworach drohobyczanina taki dramatyczny los nie spotyka zazwyczaj roślin, które rosną i przeobrażają się samoistnie, napędzane nieokielznaną siłą natury. Pozostają one formami bez świadomości, niezdolnymi do cierpienia. Wyjątkiem wśród bujnej Schulzowskiej flory są drzewa – według Krzysztofa Stali drewno symbolizuje to, co wewnętrzne, a co za tym idzie, związane, poprzez korzenie, z jądrem rzeczywistości, „podszewką rzeczy”, pradawnymi mitami i pierwotnym słowem¹⁶. Być może dlatego meble, pozbawione swych naturalnych korzeni, w oczach Jakuba stają się cierpiącymi manekinami drzew, które zostały brutalnie okaleczone i zbite w sztuczną formę (*Traktat o manekinach. Dokończenie*). Jerzy Jarzębski twierdzi, że w opowiadaniach Schulza obowiązuje zasada „im więcej świadomości, tym więcej cierpienia”¹⁷. Stare drzewa, dostojne dęby i płaczące brzozy, które korzeniami sięgają do czasów mitycznych, mają w sobie, wg narratora *Sklepón*, pewną tajemniczą mądrość i powagę, której groteskową antytezą staje się mebel (drzewny manekin). Drzewa mają w sobie jednocześnie coś z człowieka, co zauważa narrator opowiadania *Emeryt*, mówiąc o ich „włóknistym mięszu utkanym na podobieństwo ciała ludzkiego” (s. 342).

Zgodnie ze słowami Jarzębskiego zwierzęta stoją po stronie większej świadomości, a więc także większego cierpienia. Potwierdzają to słowa Schulzowskiego narratora, wedle których pytanie o szczęście i cierpienie „ma sens jeśli chodzi o istoty, w których zawarte jest bogactwo alternatyw i możliwości” (*Kometa*, s. 379). Jednak nie wszystkie zwierzęta posiadają wspomniane w *Komecie* bogactwo alternatyw. Występujące w rojach owady pozbawione są własnej tożsamości, a więc egzystują podobnie do roślin. Wybór, możliwości, radość i smutek to kategorie, które nie są wpisane w ich jednostajną egzystencję (odżywianie, wydalanie, kopulacja). Uprzedmiotowienie takich form życia nie wiąże się z cierpieniem ani wewnętrznym dramatem. Tak jest w przypadku much, karakonów, świerszczy czy pluskiew („są to płaskie torebki na krew, bez oczu i bez fizjonomii”, *Edzjo*, s. 336). Jednak nawet owady, wbrew temu co pisze Jarzębski¹⁸, stają się

¹⁵ Jakub i Józef, eksperymentujący nad ludźmi i zwierzętami, wykazują bliskie pokrewieństwo literackie z doktorem Moreau, bohaterem powieści *Wyspa doktora Moreau* H.G. Wellsa z 1896 roku.

¹⁶ K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 63.

¹⁷ J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 140.

¹⁸ Jarzębski pisze o roślinach, owadach i robactwie, że są one pozbawione świadomości, „rozradzają się spontanicznie i bezrefleksyjnie”. Obrazy cierpiących drzew oraz much i pajaków pokazują, że nie zawsze jest to prawdą, zob. J. Jarzębski, *Płodność*, [w:] tenże, *Schulz*, Wrocław 1999.

niekiedy bohaterami tragedii. Dzieje się tak kiedy zostaną oderwane od depersonifikującego tłumu, gdyż to właśnie tłum i masa są czymś co pozbawia wszelkie stworzenia indywidualności.

W opowiadaniach Schulza można to zaobserwować w przypadku pająka – samotnego myśliwego i romantycznego twórcy – oraz nielicznych much, które w opowiadaniu *Martwy sezon* stają się symbolem bólu i zniewolenia. W oczach narratora są to żalobnicy, którzy oplakują swój „los przeklęty”, „druidzi własnego cierpienia”, a także zdeformowani samotnicy, którzy do końca życia będą tłuc się o szybę (kraty więzienia) z nadzieją na odzyskanie wolności.

Zwierzęta w opowiadaniach Schulza ulegają degradacji do poziomu materii, ale zdarza się także, że ten ruch zostaje odwrócony. Z otaczających narratora przedmiotów nagle zaczynają wylaniać się zwierzęta. Osobniki te nie cieszą się jednak pełnią życia. Pozostają papierowe i efemeryczne, cały czas gotowe, aby cofnąć się do swojej poprzedniej formy. Tak jest np. w przypadku teleskopu z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, który podczas użytkowania przemienia się kolejno w papierowego motyla, wielką czarną gąsienicę, papierowego karakona oraz ślepego smoka – przemiany te wynikają ze specyficznej atmosfery schulzowskiej rzeczywistości, zawsze gotowej do nieoczekiwanych metamorfoz.

Sztuczne zwierzęta to także bardzo ważny wątek twórczości Philipa K. Dicka. W jego najsłynniejszej powieści tytułowymi bohaterami są androidy oraz elektryczne owce – symbole sztucznego życia. Zarówno syntetyczni ludzie, jak i zwierzęta, są idealnymi kopiami swoich żywych odpowiedników. Jeśli elektryczne zwierzę dozna awarii, to zachowuje się tak, jakby chorowało lub umierało. Po zepsutego (umierającego?) osobnika przylatuje ciężarówka zakładu naprawczego. Te latające samochody są jednak tak zakamuflowane, aby przypominały zwierzęce karetki bądź pojazdy służb weterynaryjnych.

Skąd tak daleko posunięta mistyfikacja? Natura w *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* uległa tak daleko posuniętej dewastacji, że wiele gatunków zwierząt przestało istnieć. Główny bohater wspomina, jak po wojnie ptaki stadami spadały martwe, a każdego dnia gazety przedstawiały nowe „nekrologi zwierząt” (*Czy androidy marzą...*, s. 66). Świat przeistoczył się w jeden wielki grobowiec, a prawdziwe życie stało się skarbem. Życie w takiej przestrzeni najczęściej kończyło się samobójstwem, szaleństwem lub w najlepszym wypadku depresją.

Aby przetrwać bohaterowie powieści hodują roślinki, a przede wszystkim opiekują się żywymi zwierzętami. Posiadanie konia czy krowy nie tylko budzi szacunek sąsiadów, ale także zapewnia wewnętrzny spokój. Prawdziwe zwierzęta są jednak ciężko dostępne i bardzo drogie. Dla porównania żywy struś kosztuje trzydzieści tysięcy dolarów, a elektryczny – osiemset.

Posiadanie elektrycznej imitacji jest niekiedy jedynym wyjściem dla bohaterów powieści Dicka. Jest to jednak stan demoralizujący i powód do wstydu. Nikt by nie chciał, aby odkryto, że jego zwierzak jest w istocie symulacją prawdziwego życia.

Główny bohater powieści, Rick Deckard, zarabia na życie zabijając sztucznych ludzi. W związku ze swoją pracą jest narażony na silny stres oraz nieustające dylematy moralne. Chwilami uważa siebie za istotę potrafiącą jedynie niszczyć. Posiadanie prawdziwego zwierzęcia, staje się obsesją Deckarda, gdyż jest to jedyny punkt zaczepienia, który nie pozwala mu spaść w otchłań szaleństwa¹⁹. W końcu wydaje swoje całe oszczędności na pierwszą ratę za żywą kozę, która bardzo szybko zostaje... zamordowana – w przypadku tej powieści nie wypada użyć innego słowa.

Będąc na skraju załamania nerwowego, Rick myśli o samobójstwie. Nie zabija się tylko dlatego, że znajduje na pustkowiu ropuchę – gatunek od dawna uważany za martwy. Jego depresja przechodzi dzięki temu „znalezisku” w ekstatyczną euforię. W krótkim czasie okazuje się, że ropucha jest sztuczna. Żona Deckarda kupuje jej nawet „funt sztucznych much, które naprawdę latają i brzęczą” (s. 270) oraz stale odnawiającą się fałszywą kałużę. Główny bohater mimo wszystko akceptuje tę absurdalną sytuację – przyznając tym samym syntetycznym istotom pewien rodzaj życia – pozór życia, jak powiedziałby w tym wypadku narrator *Sklepów cynamonowych*.

W powieści *Doktor Bluthgeld* także spotykamy się z sytuacją postapokaliptyczną, w której człowiek i natura zmagają się ze skutkami wyniszczającej wojny. Na polach i łąkach nie widać już mlecznych krów, owiec i hodowanych na mięso wołów. Nie wyginęły jednak, tak jak ma to miejsce w powieści *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, i nie zastąpiły ich elektryczne imitacje. Mimo to stały się czymś równie sztucznym – produktem radioaktywnego oddziaływania.

¹⁹ „Jego zainteresowanie zwierzętami i ludźmi, którzy nimi handlowali, wydawało się jedynym jasnym punktem w spowijającym go całunie depresji”, s. 192.

Człowiek-zwierzę, zwierzę-człowiek

W *Doktorze Bluthgeldzie* zwierzęta na skutek promieniowania ewoluowały w niesamowitym tempie. Przyspieszona ewolucja to częsty motyw u Dicka. Jest to proces sprzeczny z naturą, przypominający kacerskie eksperymenty Jakuba, próbującego zmieniać materię istnienia lub redukować czyjąś egzystencję. Koty i psy poddane takiej ewolucji w świecie Dicka, zaczynają posługiwać się językiem i wspólnie gromadzą zapasy, a szczury wykazują oznaki niezwyklej inteligencji, potrafią m.in. grać na flecie. Zwierzęta w przeciągu kilku lat pokonują miliony lat ewolucji. Dzięki temu zbliżają się do człowieka, zmniejszają dzielący ich biologiczny dystans.

Zwierzęta mogą zatem ewoluować w stronę człowieka, a człowiek ulegać regresji w kierunku zwierząt. Dlatego w twórczości Schulza i Dicka odnajdziemy całą galerię postaci zwierzęco-ludzkich. U Schulza są to m.in. Kobiety-ptaki („*Genus avium...* jeśli się nie mylę, *scanores* albo *pistacci...*”), Ojciec przeistaczający się w rozliczne ptaki, owady i skorupiaki, ośmieszni cykliści z *Komety*, którzy przypominają pająki, żaby i kaczki, zwierzęca Tłuja czy pijak z opowiadania *Pan*, którego zbydlęcenie ukryte jest pod mitologiczną maską greckiego bożka – pół człowieka, pół zwierzęcia. U Schulza niewątpliwie najważniejszym obrazem zwierzęco-ludzkim jest człowiek-pies z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Postać ta – mimo demonicznej dzikości – nie posiada fizycznych cech psa. Zwierzęcość jest jego cechą wewnętrzną: „Proszę mnie źle nie rozumieć. Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak zwierzęcej” (B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 322).

Podobnie należałoby interpretować inne przemiany ludzko-zwierzęce u Schulza, o czym wspomina niekiedy sam narrator, np. w *Martwym Sezonie*. Metamorfozy bohaterów wynikają więc z różnych wewnętrznych cech i impulsów, które przybierając na sile sprawiają pozór przemiany. Im większa ilość przemian, tym bogatsze życie wewnętrzne (np. Jakub). Brak metamorfoz oznacza zatem wewnętrzną pustkę, której skutkiem jest wegetatywna egzystencja manekina.

W twórczości Philipa Dicka także pojawia się postać człeko-psa. Odwrotnie niż u Schulza, jest to jedynie forma zewnętrzna przyjęta na chwilę, aby móc odegrać odpowiednią rolę (ale jednocześnie jak bardzo schulzowski jest to zabieg!). W powieści *Trzy stygmaty Palmira Eldritch* tytułowa postać celowo przybiera postać czworonoga, aby obsikać i znieważać pomnik swojego adwersarza. Forma zewnętrzna pozostaje tutaj bez związku

z charakterem przemieniającego się człowieka. Postać psa jest więc jedynie przyjętą na moment maską, którą odrzuca się po spełnieniu swej krótkiej roli.

Ponadto bohaterowie Philipa Dicka bardzo często porównują się do zwierząt – czują się zamknięci w klatce, osaczeni i pozbawieni wolnej woli. Ich egzystencja przypomina życie szczurów doświadczalnych (*Płyńcie łzy moje...*), które nie panują nad własnym losem, spasionych kotów, które reagują tylko na bodźce związane z jedzeniem, rekinów zjadających siebie nawzajem oraz owadów: „Wszyscy jesteśmy owadami – mówi jeden z bohaterów Dicka – Zmierzamy po omacku ku czemuś straszному lub boskiemu” (*Człowiek z Wysokiego Zamku*, s. 140). Człowiek w powieściach Dicka staje się zwierzęciem – nie posiada wolnej woli i nie jest odpowiedzialny za własne czyny. Przypomina raczej ćmę, która leci do światła nie wiedząc czy jest to światło Boskie, czy piekielne.

W powieściach Dicka, w parze z uczłowiczeniem zwierząt, pojawia się więc zezwierzęcenie ludzkości. Przykłady z twórczości amerykańskiego pisarza można mnożyć – od całych społeczeństw zamieniających się w żarłoczne i dzikie zwierzęta w *Człowieku z Wysokiego Zamku*, aż po indywidualne życie bohaterów *Przez ciemne zwierciadło* (*A Scanner Darkly*), obracające się wokół narkotyków, które zamieniają człowieka w „przypominającą owada maszynkę reagującą na bodźce”²⁰.

To wymieszanie kategorii ludzkich i zwierzęcych różnie wpływa na społeczeństwo. W *Czy androidy...* żywe zwierzęta są czymś świętym, natomiast w oczach bohaterów *Doktora Bluthgelda* pozostają jedynie pożywieniem. Domowe zwierzątka, które potrafią mówić i podejmować racjonalne decyzje, stają się w tej powieści największymi rarytasami kulinarnymi: za przysmak uważa się psy nadziewane ryżem, ale także zupę, gulasz oraz pudding z psa.

Hybrydyczne twory zwierzęco-ludzkie z rodzaju tych, które można zaobserwować na wyspie doktora Moreau oraz tych wyhodowanych w sferze ducha, świadczą o postępującej sztuczności w światach Schulza i Dicka. Ludzie funkcjonują w nich niczym kukły, którym można oderwać rękę i przyszyć nogę lub androidy, którym można wszczepić psychikę dowolnego stworzenia.

U Schulza zewnętrzna przemiana w manekina jest mniej istotna – ważne jest to, co dzieje się w życiu wewnętrznym bohaterów. Jeżeli postać jest pusta w środku jak pacynka, to żadna zewnętrzna forma nie uratuje jej przed ostateczną przemianą w sztuczną i martwą skorupę. Jest to podobna filozofia, do tej, którą przedstawia słynna manga Masamunego

²⁰ P. K. Dick, *Przez ciemne zwierciadło*, przeł. T. Jabłoński, Poznań 2012.

Shirowa pt. *Ghost in the shell*, gdzie duch (dusza), a nie zewnętrzna powłoka, jest tym, co odróżnia człowieka od androida.

Wątek ten występuje również w twórczości Dicka. Upadek wewnętrzny często prowadzi do dehumanizacji. Dla amerykańskiego pisarza oznacza to jednak co innego. Wyzbycie się zasad moralnych i ignorancja wobec rzeczywistości są przyczyną upadku jego bohaterów – u Schulza mogą być jedyną drogą ku człowieczeństwu. Ponadto w twórczości Dicka odnajdziemy więcej przyczyn sztuczności człowieka niż u autora *Sklepow Cynamonowych*, m.in.: narkotyki, technologia, nauka, kapitalizm, społeczeństwo, niedoskonałe zmysły, choroby i degeneracje będące skutkiem skażonego środowiska oraz głupota bohaterów. W twórczości drohobyczanina wśród przyczyn „manekinizacji” należy wymienić przede wszystkim porzucenie postawy twórczej (martwota wewnętrzna) oraz kontakty damsko-męskie, przez które, trochę po gombrowiczowsku, nawzajem narzucamy sobie formy: kobiet-bóstw, kobiet-lalek oraz mężczyzn-psów, uległych bądź brutalnych. Ponadto Schulzowski manekin wiąże się z ludzką, wyniszczającą biedą, starzeniem się oraz teatralną błazenadą, dzięki której bohaterowie oswajają formę paluby i wykorzystują jej liczne maski do własnych celów.

Czy utwory tych pisarzy to literatura „śmierci podmiotu”, jak o twórczości Dicka pisze Fredric Jameson²¹? Z jednej strony tak, gdyż oba światy literackie okazują się symulacją, sterowaną przez Franciszka Józefa I oraz Palmera Eldritch’a, a bohaterowie jedynie manekinami lub androidami. W najlepszym przypadku napotymane postaci to ludzie chorzy umysłowo, których paraliżuje stres i depresja, bądź upośledzeni fizycznie, których życie przypomina wegetację.

Z drugiej strony jest to literatura odrodzenia podmiotu, gdyż to właśnie wybrane jednostki, konkretni bohaterowie, a nie tłumne korowody marionetek, są w stanie przeciwstawić się wszechogarniającej sztuczności obu światów.

Dla Schulza przewycięzanie sztuczności oznacza przede wszystkim zejście do korzeni oraz rekonstrukcję pierwotnych mitów, co wydaje się nie tylko receptą literacką, ale także filozofią życia – trudną i nie zawsze możliwą do zrealizowania²². Natomiast dla Dicka walka ze sztucznym człowiekiem, to nie walka z androidami. Roboty w świecie Amerykanina to najczęściej poniewierana i godna współczucia siła niewolnicza, bez jakichkolwiek praw i perspektyw. Problemem są zatem sami ludzie – destrukcyjni, zaślepieni, z przerostem ambicji i chciwości, oraz całe społeczeństwa coraz bardziej

²¹ F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Plaza, M. Frankiewicz i A. Misk, Kraków 2011, s. 412.

²² Por. S. Bill, *Dorożka w lesie – Schulz i pisanie*, [w:] „Schulz/Forum 2”, Gdańsk 2013, s. 30-31.

skarłale i uzależniające się od technologii. Receptą Dicka jest tworzenie nowych społeczeństw, już po katastrofie, jak w *Doktorze Bluthgeldzie*, lub dramatyczna walka bohatera z samym sobą, całym światem oraz otaczającą go iluzją – jak w przypadku Joe Chipa, Konioluba Grubasa, Ricka Deckarda, Ragła Gumma, Franka Frinka i wielu innych. Najczęściej ich wysiłki kończą się spektakularną klęską i pogrążeniem umysłu w całkowitym szaleństwie, jednak najważniejszy wydaje się sam fakt buntu i kontestacji otaczającej rzeczywistości.

SUMMARY

Artificial humans – artificial animals in Bruno Schulz’s and P. K. Dick’s Writing

194 Phenomenon of artificial human beings is known in our culture for ages. They show up in various forms: mythic Galatea and Pandora, Jewish golem, dummies, mannequins, marionettes, androids and cyborgs.

The obsession of human look-alikes is omnipresent in works of Bruno Schulz and Philip K. Dick. These two writers, from different times and spaces, created dehumanized characters who are ruthless and washed out of feelings or already dead while still being alive who accepted their fate of sawdust-stuffed puppets.

Isn’t this too much anthropocentric though? What about the artificial animals? It seems to be quite an issue in Dick’s and Schulz’s novels. Real specimens are replaced by mannequins (Schulz’s withered condor, disembowelled martens and weasels, paper birds) or electric imitations (“the fakes are beginning to be darn near real, what with those disease circuits they’re building into the new ones”).

How to judge this process? Do animals know about their look-alikes copies? Do they wear masks? Artificial animals can become a symbol of a new, fake world. Maybe, as Jean Baudrillard said, the whole reality is in fact a simulation. Then how should we see the difference between truth and illusion? Novels of Philip K. Dick and Bruno Schulz are bringing up these problems. There can be a hidden answer in the creation of artificial humans and animals.