



## O fingowanej relacyjności w *Apokryfie Agłai* Jerzego Sosnowskiego

Feigned Relationing in Jerzy Sosnowski's *Aglaya's Apocryph*

**Abstract:** *Aglaya's Apocryph*, a techno-thriller by Jerzy Sosnowski, is more than a postmodern intertextual palimpsest openly flirting with kitsch, fraught with references to, among others, Stanisław Lem. It is, above all, a story of transgressions of identity by simulating relations with a gynoid. The ostensible feminist elements and cultural clichés matter far less than the posthumanist perspective. The psychological experiment deploying a female cyborg tasked with seducing a young pianist results in personality disintegration both for the ignorant victim and the robot's navigator. Irena uses the avatar to feel the initially fascinating immersion, while Krzysztof can realize his amatory phantasms. The novel reflects on the process and results of crossing human borders with the aid of technology: combining the human with the inhuman.

**Keywords:** *Aglaya's Apocryph*, gynoid, transgressions of identity, simulating relations

“Najsympatyczniej traktowała mnie taka dziwna znajoma, zaczęła mnie kiedyś na ulicy, rozmawiałem z nią przez chwilę, potem spotkaliśmy się jeszcze kilka razy, ładnie na mnie patrzyła, chociaż sama nie była bardzo ładna, [...] nie angażowałem się, i ona chyba to wyczuła, bo pewnego dnia nie przyszła na kawę”<sup>1</sup> – tak podsumowuje drobny epizod ze swojego życia bohater *Apokryfu Agłai*, debiutanckiej powieści Jerzego Sosnowskiego o ganoidzie jako “narzędziu” rozkoszy i zniszczenia. Określona eufemistycznie “nie bardzo ładna” znajoma to informatyczka Irena, agentka KGB, której – w ramach projektu bionicznego *Wenus* – powierzono na kilka lat sterowanie żeńskim robotem. Miał on w celach eksperymentalnych uwieść i porzucić młodego artystę, przed którym stała otworem kariera pianisty. Projekt w dodatku nie był docelowy, ale próbny, zasadnicza jego realizacja miała zostać przeprowadzona na ważniejszych osobach – politykach.

*Apokryf*, jako powieść postmodernistyczna (przygodowo-fantastyczna? filozoficzno-fantastyczna?<sup>2</sup> techno-thriller?) już wskutek samej podatności na spoiler wpisuje się w obszar literatury popularnej, oscyluje wokół kiczu na wielu pozio-

1. Jerzy Sosnowski, *Apokryf Agłai* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001), 246.

2. Taką koncepcję rozwija Jelena Kozmina, “Powieść jako ‘tygiel kulturowy’. *Apokryf Agłai* Jerzego Sosnowskiego a fantastyka przygodowo-filozoficzna XX wieku”, w: *Powieść dziś. Teorie*,

mach tekstu<sup>3</sup>. Ma jednak złożoną, przemyślaną strukturę narracyjną<sup>4</sup>, nie tylko wspiera się na licznych hipotekstach<sup>5</sup>, formuje kompozyt intertekstualny, włączając motywikę typową dla nurtu sentymentalnego<sup>6</sup>, lecz także skutek implantacji do świata przedstawionego specyficznego elementu fantastycznego – “zdalnicy”<sup>7</sup> – mającej testować istotę człowieczeństwa protagonistów, wpisuje się w nurt

---

*tradycje, interpretacje*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska, Justyna Tuszyńska (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2019), 215–227.

3. Zob. Artur Madaliński, “Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego”, *FA-art* nr 4, 2002, 90–97.

4. O narracjach *Apokryfu* pisano już kilkakrotnie, nazywając technikę w niej zastosowaną jako szkatułkową lub lustrzaną, zob. m.in. Przemysław Czapliński, “Sosnowski do czytania”, *Polityka* nr 11, 2001, 64.

5. Najsilniejsze związki i przyległości wykazuje *Apokryf Agłai z Piaskunem* Ernsta T. A. Hoffmanna z 1817 roku, nietrudno dostrzec również, zwłaszcza w płaszczyźnie relacji erotycznych między człowiekiem a gynoidem, wyobrażeniowych rojeń Augusta Villiers de l’Isle-Adama zawartych w powieści *L’Èvefuture* (znanej polskiemu czytelnikowi z dwu przekładów – *Ewa przyszłości* lub *Ewa jutra*) z 1886 roku, w której lęki przed *femme fatale* rzekomo unicestwiającej mężczyznę zostają pokonane konkretyzacją marzenia o żeńskim automatonie spełniającym wszelkie zachcianki swoich partnerów-właścicieli. Tej samej proveniencji są asocjacje z *Le surmale* Alfreda Jarry’ego z 1902 roku ze słynną *la Machine-à-inspirer-l’amour*, z awangardową powieścią Raymonda Roussela *Locussolus* z 1914 roku, z *Wielkim portretem* Dino Buzzatiego z 1906 roku, z *Kobietą modelowaną* Luca Vignana, a także oczywistymi związkami z *Łowcą androidów* Filipa Dicka oraz *Maską i Śledztwem* Stanisława Lema. Sam Sosnowski przywołuje *Maga* Johna Fowlesa, ba, czyni ją niejako kluczem do swojej powieści, podobnie bowiem jak *Mag*, *Apokryf* wymyka się klasyfikacji gatunkowej, oba utwory są gatunkowo amorficzne, metafikcyjne i mają charakter intertekstualny (*Mag* nieporównanie bardziej), zawierają również elementy zbieżne: w obu bohaterki noszą to samo imię – *Lily* (mające się zapewne kojarzyć z biblijną *Lilith*), ich tożsamości są niestabilne i w dziele Fowlesa Lily Montgomery ma wskutek maskarady kilka tożsamości), wykorzystują i porzucają swoich kochanków, przyczyniając się do dezintegracji ich osobowości. W *Magu* protagonista dokona jednak integracji pozytywnej, w *Apokryfie* – znikną. W *Magu*, będącym w dużej mierze powieścią rozwojową (*Bildungsroman*), droga bohatera poddawanego próbom przez Conchisa wiedzie ku zrozumieniu relacji międzyludzkich, umiejętności odróżniania tego, co wyobrażeniowe od tego, co autentyczne.

6. Jedną z nich jest poczytna w okresie PRL-u powieść dla młodzieży *Con amore* Krystyny Berwińskiej, zekranizowana przez Jana Batorego, rozgrywająca się w środowisku młodych muzyków.

7. W sensie “technicznym” zapożyczył się zapewne Sosnowski u Stanisława Lema; w *Pokoju na Ziemi* pojawia się bowiem koncepcja “zdalników” i “zdalnic”, czyli robotów wyposażonych w stereoskopowe kamery, sterowanych zdalnie przez operatora, nazywa je Lem “manekinami, pustymi powłokami”, przewidując, że technika ta wywoła “wstrząsy [...] w ludzkim życiu z erotyką na czele”, ponieważ “przywdziawszy strój z mrowiem wszytych elektrod przywierających do skóry, każdy człowiek może się wcielić w zdalnika lub w zdalnicę”, Lem, *Pokój na Ziemi* (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1987), 52. Koncepcja “zdalników” objaśniona została w *Summa Technologiae* jako teletaksja. Jest to według Lema “podłączenie człowieka do fingującej rzeczywistość maszyny, która go od świata oddziela, ale do takiej maszyny, która jest tylko ogniwem pośrednim pomiędzy nim a światem rzeczywistym”, Lem, *Summa Technologiae* (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1967), 287. Człowiek będzie wówczas przeżywał tę rzeczywistość tak, jak gdyby się

posthumanistyczny<sup>8</sup>. Temat sztucznie skonstruowanej kobiety, uobecniającej się już w micie o Pigmalionie i Galatei, a utrwalany w rozmaitych opowieściach i różnych wariantach, posłużył Sosnowskiemu do wydobycia nowego sensu. Jest nim namysł nad relacyjnością interpersonalną, zwłaszcza zaś nad prawdziwymi emocjami wywołanymi nienaturalnymi kontaktami, przewrotnie imitującymi autentyczne, co wydaje się sugerować autor już samym tytułem, nie tylko nawiązującym do *Apokryfów* Lema. Apokryf, jako opowieść po trosze prawdziwa, po trosze fikcyjna, rozumiany jest tu także jako palimpsest różnych narracji o “osobie”, naznaczonej niepewnym statusem ontologicznym, epistemologicznie niejednoznacznej, noszącej kilka imion.

Kto jest właściwie głównym bohaterem powieści Sosnowskiego? Czy Adam vel Krzysztof Kleszczewski, świetnie zapowiadający się muzyk, następnie kochanek Lilki vel Zofii vel Agłai, humanoidalnego robota, w końcu życiowy rozbitek i alkoholik? O czym jest *Apokryf*? O katach i ofierze? O rozpacz i degeneracji wskutek nieszczęśliwej miłości? Tak by się pozornie zdawało, jeśli czytelnik podąży za męskimi narratorami trzech części, a czwartą, czyli opowieść Ireny potraktuje jako rodzaj dopowiedzenia. Tymczasem właśnie ten fingowany przez pisarza *focus female* sprawia wrażenie ważniejszego, wszak to kobiety są w powieści Sosnowskiego czynnikiem dynamicznym i sprawczym, dodajmy – źle sprawczym – decydującym o żywiole męskiego świata, pozostającym w stosunku do żeńskiego w pozycji biernej, uległej<sup>9</sup>.

Niektórzy z recenzentów *Apokryfu Agłai* – wskazując na stereotypizację Sosnowskiego – prorokowali, że powieść:

jest wręcz wymarzoną prezentem dla krytyki feministycznej. Z takim nagromadzeniem męskich lęków i frustracji dawno nie mieliśmy do czynienia, sam zaś pomysł, by bohaterką uczynić kobietę-kukłę, wydaje mi się prowokacją na miarę sceny z trzeciej części *Szklanej pułapki*, kiedy to Bruce Willis pojawia się w Harlemie z planszą “Nienawidzę Czarnych”. I tak jak podziwiam pisarską zręczność Sosnowskiego, jego wyczucie, czym powinna być atrakcyjna powieść dla szerokiej publiczności, tak absolutnie nie zazdroszczę pisarzowi, gdy on sam i jego dzieło staną się przedmiotem dociekań feministycznie sprofilowanych<sup>10</sup>.

---

w niej faktycznie znajdował. Lem proponuje modele antropoidalne wyposażone w receptory sensoryczne podłączone do dróg czuciowych człowieka, wówczas “zdalnik” może działać nawet o tysiące kilometrów od zawiadującego nim operatora. Takie imitacje siłą rzeczy mogą wywoływać transformacje osobowości i rodzić problemy tożsamościowe człowieka sterującego robotem.

8. Rozumiany tu jako idea technopesymistyczna.

9. Propozycję dość trafnej interpretacji psychoanalitycznej *Apokryfu Agłai* podał Jan Zając, “Wampir i namiętny cyborg – z psychoanalizy dwóch przypadków zauroczenia przez *femme fatale*”, *Postscriptum Polonistyczne* z. 1, 2014, 135–145.

10. Dariusz Nowacki, “Ależ namiesział!”, *Gazeta Wyborcza* nr 39, 2001, 14.

Dariuszowi Nowackiemu, autorowi tych słów, wtórował Przemysław Czapliński, pisząc, że “[a]utor wybrał [...] antyfeminizm jako naczelną rozrusznik powieściowej, który ma skłonić czytelnika do szukania głębszych refleksji”, ponieważ jawnie wprowadził do tekstu liczmany antyfeministyczne wynikające z męskiego solipsyzmu: “najtwardsze stereotypy antykobiece: kobiety modliszki, kata, drapieżnika, kleszcza, kobiety fatalnej, lalki, automatu, marionetki”<sup>11</sup>. Nie ulega wątpliwości, że obaj mają słuszność, gdyż *Apokryf* z zasadniczym tematem, jakim jest “miłosny kicz”, to gra zarówno z konwencjami, jak i ze sztampowymi wyobrażeniami. I rzeczywiście trudno się na nie nabrać, bo męskie kreacje zdradzonych, porzuconych lub zmanipulowanych są mało wiarygodne, infantylne, psychologicznie nieprzekonujące<sup>12</sup>. Bardziej interesująca jest natomiast Irena, nie tyle jako kobieta sama w sobie, ile jako nawigatorka cyborga, któremu nadaje reprezentację kilku wskazanych przez Czaplińskiego cech i która finguje relacje, które obnażają lub wytwarzają konkretne emocje, uruchamiają faktyczne reakcje ludzkie, przez co dostarczają wiedzy o człowieku w szczególnej sytuacji egzystencjalnej. Jest to przede wszystkim depersonalizacja, a tej ulega nie tylko obiekt eksperymentu, lecz także jego animatorka.

Literacki rodowód Ireny sięga opowiadania E.T.A. Hoffmanna *Piaskun* (*Der Sandmann*); jest to jeden z ważniejszych hipotekstów *Apokryfu Agłai*, zwłaszcza w odniesieniu do głównego protagonisty, porównanie obu dzieł może wywołać szereg pytań dotyczących tożsamości, płci i ciała, a zwłaszcza relacji między człowiekiem a automatonem. Powinowactwo – w dużej mierze intelektualnie i artystycznie przetworzone – uobecnia się także w kreacji Ireny<sup>13</sup>. W powie-

---

11. Czapliński, “Sosnowski do czytania”, 64.

12. P. Czapliński słusznie zauważa, że kontekst feministyczny jest w *Apokryfie* prowokacją. Spostrzeżenie to wyjaśnia przekonująco: “Jest [...] raczej oczywiste, że Sosnowski nie tyle nie wie, w czym feministyczna rzecz, ile udaje, że nie wie – chcąc wciągnąć panie (damy, dziewczyny, kobiety) w pułapkę interpretacyjną, chcąc je zmusić, by uruchomiły te swoje maszyny do mielenia tekstu, wszystkie fallocentryzmy, subwersje i gendery. Dlatego pisze otwartym tekstem. Może jednak nikt nie da się złapać na te prowokacje. Nie tylko dlatego, że szyta grubymi nićmi, lecz dlatego, że Sosnowski właściwie nie oszczędza żadnej ze stron damsko-męskich relacji”, Czapliński, “Sosnowski do czytania”, 65.

13. *Piaskun* to historia poety Nataniela, który zakochał się w skonstruowanej na potrzeby eksperymentu drewnianej kukle Olimpii. Nieprawdopodobne i kompromitujące Nataniela zarzucenie miało źródło nie tylko w traumie z dzieciństwa – opowieści o przerażającym Piaskunie pożerającym oczy niesfornym dzieciom skontaminowanej ze spektakularną śmiercią ojca. Drugim źródłem był niedopasowany związek z Klarą, niedopuszczającą niczego, co miałoby proveniencję pozarozumową. Nataniel rozczarowany powściągliwością narzeczonej i brakiem zrozumienia dla tworzonych przez siebie poezji, które bardziej przerażają niż pociągają dziewczynę, znajduje aprobatę u innej “kobiety”. Milcząca i nieruchoma Olimpia jest bowiem dla narcystycznego Nataniela idealną animą, pustą formą, którą on napełnia własnymi treściami, po czym odbija się w nich niczym w lustrze, znajdując zarówno siebie, jak i związek jako formy idealne. Gdy “tożsa-

ści Sosnowskiego ma ona wyraźne cechy Klary, ale w odróżnieniu od historii Hoffmanna, nie jest przeciwwagą dla marionety, ale jest z nią skontaminowana, tworząc formę hybrydalną. Jest na podobieństwo “boga trzymającego sznurki”<sup>14</sup> jej faktyczną współtwórczynią – ma wpływ na jej wygląd, a także współuczestniczką, bo steruje nią, będąc jej mózgiem operacyjnym. Dzięki niej może doznać podniecającej immersji. Innymi słowy: Irena i jej namiętny automat działają w tandemie (mówiąc językiem informatyki: o ile Agłaja jest *hardware*, o tyle Irena pełni funkcję *software*). Agłaja uwodzi poprzez Irenę, bez niej jest tylko zestrojem połączeń, systemem czujników i mikroprocesorów opakowanych w zdolną oszukać mężczyznę imitację pięknego kobiecego ciała. Dość istotne jest – jak sądzę – zauważyć, że Irena nadaje gynoidowi, mającemu działać na polskim terenie<sup>15</sup> znaczący *nick* Zofia – mądra, więc już na początku traktuje robota niejako personalnie, a działając zdalnie, jest nie tylko naukowcem, ale i kobietą. Zofia-Agłaja jest awatarem Ireny, która stan zmieszania rzeczywistości i świata wirtualnego określa *expressis verbis*: “Miałam dwa życia jak w grach komputerowych”<sup>16</sup>. Opowiadając o powodach swej decyzji uczestniczenia w projekcie, wyjaśnia: “Ofiarowano mi [...] drugie życie. Drugie ciało. Ciało bez bólu i życie bez odpowiedzialności. Ciało urodziwe, życie lekkomyślne i pozbawione ryzyka, [...] byłam nieśmiertelna, wolna, niedotykalna”<sup>17</sup>. Wskutek niedostatku urody, zmysłowego wdzięku i seksapilu Irena rekompensuje sobie braki utrudniające jej relacje z mężczyznami, a stanowiąc jedność z wyposażonym w cechy ultra kobiece gynoidem, może realizować swoje fantazje, zachowywać się tak, jak nigdy nie potrafiłaby w rzeczywistości, bo na to pozwala bezpieczna niejako sytuacja, i w konsekwencji odczuwać satysfakcję, której nie zaznałaby, będąc “tylko” sobą. W tym sensie cyborg jest wehikułem możliwości Ireny, nie tylko ułatwia jej autokreację, lecz także pozwala otworzyć się na doznania, które nie mogłyby stać się jej udziałem w normalnej relacji, przez co być może nigdy nie zaistniałaby jako

---

mość” Olimpij zostaje zdemaskowana, a Nataniel po okresie terapii przywrócony do pozornego zdrowia i dawnej narzeczonej, rychło okazało się, że w przypływie ponownego paroksyzmu obłądzenia to właśnie Klarę ujrzano jako nieczuły “automat bez duszy”, który popchnął go w iluzoryczność. Przy Olimpij, której nadawał cechy podług swojej fantazji, mógł bowiem być w pełni sobą, Klara zaś, jako chłodna i powściągliwa racjonalistka, stanowiła w jego życiu czynnik hamujący, dezintegrujący jego artystyczną osobowość.

14. Zob. Mircea Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. Bogdan Kupis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999), 203.

15. Imię Agłaja nadają marionecie współpracownicy Ireny wykształceni Rosjanie, co może, choć nie musi, wskazywać na proveniencję literacką (Agłaja Jepanczyn z *Idioty* Fiodora Dostojewskiego). Może też, jak w przypadku Olimpij, oznaczać po prostu boginię.

16. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 322.

17. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 307–308.

kobieta kochana i pożądana. Grażyna Gajewska, porównując powieść Sosnowskiego do *Lalki* Alisy Mun, wprowadza wniosek:

technologia stanowi zagrożenie dla empirycznych kobiet. Przekonanie to wiązać należy z utwierdzoną w kulturze dychotomią natura – kultura, przy czym kobietę (tradycyjnie) przyporządkowuje się do tej pierwszej sfery, a mężczyznę (tradycyjnie) do drugiej. W konsekwencji technologia jawi się jako efekt myślenia, działania, przedsiębiorczości mężczyzn, a kobieta zostaje wykluczona z tego obszaru aktywności, w tym ujęciu co najwyżej może wspierać działania mężczyzny lub być jego muzą, lecz nie twórczynią<sup>18</sup>.

W trakcie swojej opowieści Irena stopniowo zmienia w stosunku do Agłai stosowanie zaimka “ona” na “ja”, utożsamia się z nią, wszelkie działania gynoida sygnując czasownikami w osobie pierwszej, co wyraźnie wskazuje na identyfikację. Mówi też o pierwszych symptomach tej transformacji:

wyobrażałam sobie, co ona teraz widzi; było już we mnie takie rozdwojenie, czułam się jednocześnie sobą i nią. Miałam w mięśniach jej bezwładność, gdy ją układali na wznak [...], a kiedy jeden żołnierz zaczęła rękawem o bransoletkę na nodze, [...] poczułam w kostce ból<sup>19</sup>.

A także o fazie już zaawansowanej: “cały ten eksperyment prowadził do bardzo trudnej sytuacji psychicznej, po paru miesiącach przestałam rozróżniać, co się przydarzyło mnie, a co jej”<sup>20</sup>.

Irena współpracuje prawie wyłącznie z mężczyznami, w ich otoczeniu musi imitować akty seksualne, przyjmuje określone pozy ciała, tak bowiem, na zasadzie mimikry obmyślony jest układ sterowniczy: “wokół było mnóstwo techników, przy których musiałam układać się z rozłożonymi nogami”<sup>21</sup>. Te zenujące manewry Ireny kwitowane są cynicznymi kpinami kooperantów, niedwuznacznymi propozycjami i zachowaniami. Po zakończeniu eksperymentu Irena powie: “poczułam się nagle dziwką”<sup>22</sup>. Taki rodzaj pracy naraża ją na upokorzenia, pogłębianie się kompleksów, tym samym zaś odreagowywanie na swojej ofercie. Im bardziej czuje się poniżona jako Irena, tym skuteczniej uwodzi i uzależnia młodego pianistę jako gynoid.

Sprowadzenie (się) człowieka do potrzeb cielesnych o sile niwelującej wszystkie możliwości, zamykających go na egzystencję, na indywidualny rozwój, reduku-

---

18. Grażyna Gajewska, *Erotyka sztucznych ciał z perspektywy studiów na rzeczami* (Wydawnictwo Naukowe CONTACT/ABC: Gniezno 2016), 131–132.

19. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 325.

20. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 332.

21. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 309.

22. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 338.

jących odczucia wyłącznie do pożądania, jest zabiegiem autora zmierzającym do smutnej konstatacji, co z mężczyzną może uczynić “kobiece ciało” – w dodatku sztuczne. W żadnym miejscu swej opowieści Krzysztof nie wspomina nawet o tym, by cokolwiek innego niż jakości zmysłowe miało wpływ na jego przywiązanie się do kochanki. Za niczym innym, poza jej ciałem, nie tęskni, zatrić się w związku z symulakrum, będąc owładnięty obsesją seksu, nie potrafił rozszyfrować jej tożsamości (analogicznie jak w przypadku bohatera Hoffmanna, “okoliczności i wyobrażenia Krzysztofa nadawały twarzy Agłai wyraz”<sup>23</sup>). Ta skłonność do iluzji i brak rozpoznania, jakkolwiek zdumiewające, bliskie są greckiej kategorii *hamartia*, czyli pogrążeniu w mroku wskutek zaślepienia afektem.

Dla Ireny eksperyment bioniczny łączy się z jej własnym, niejako prywatnym, sekundarnym testem, będącym rodzajem wiwisekcji, przeprowadzonej na człowieku wyzbywającym się na jej oczach fundamentalnych własności i prymarnych wartości za cenę zaspokojenia potrzeb zmysłowych. Wiedza daje jej poczucie władzy nie tylko nad “partnerem”, lecz także nad mężczyznami w ogóle, co do uczuciowości których Irena nie ma przekonania: “Mężczyźni są sympatyczni jako kumple, ale uczuciowo wikłają nas, naprawdę, w jakieś dziwaczne układy. Nieczytelne. Niehonorowe. Niby na kolanach, a dominacja”<sup>24</sup>. Kleszczewski przez lata obcuje z gynoidem, mieszka z nim pod jednym dachem, śpi w jednym łóżku, współżyje z nim, a nawet chce go poślubić i mimo sygnałów ostrzegawczych płynących z zewnątrz, jak również mimo własnych drobnych, ale niepokojących spostrzeżeń, nie zdaje sobie lub nie chce zdać sprawy, że padł ofiarą perfidnego oszustwa. Trudno nie rozumieć litości, choć pewnie i pogardy, jaką ma dla niego Irena, wszak to właśnie jej kreacyjne zabiegi mają tę siłę usidlenia a potem utrwalania uzależnienia – od seksu, od bliskości innego ciała, wreszcie od dyskredytującego *dolce far niente*. Więż, jaka się zrazu wytworzyła pomiędzy Ireną a Krzysztofem za pośrednictwem Agłai-Zofii-Lilki, była współczuciem dla słabości. Nieprzypadkowo Irena wspomina na początku swojej spowiedzi o epizodzie z dzieciństwa, gdy tak samo litowała się nad swoją siostrą, którą “bawiła się jak lalką”<sup>25</sup>. Te doświadczenia były dla Ireny przykre i żenujące, zdradza, że nienawidziła siebie za nie, uzasadniając: “Człowiek nie jest po to, [...] żeby się mazgać. Ja nienawidzę być słaba [...] Ja nienawidzę być słaba”<sup>26</sup>. Dlatego, kontrolując się i trzymając w ryzach, była zawsze najlepsza, “lepsza od tych wszystkich facetów”<sup>27</sup>, a wykonując zawód zmaskulinizowany, wykazywała męskim współpracownikom, że kobieta może

---

23. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 302.

24. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 329.

25. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 295.

26. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 296.

27. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 296.

ich dystansować w inteligencji, w pomysłowości, w chłodnej kalkulacji, w precyzji – nie okazując przy tym żadnych “kobiecych” emocji.

Już jednak w trakcie trwania tego kilkuletniego projektu zaczyna mieć wątpliwości co do etycznego wymiaru swojej pracy. Pierwszym, uzurpatorskim a jednocześnie obłudnym zamysłem usprawiedliwiającym udział w nieczym procederze jest próba dezintegracji pozytywnej osobowości “partnera”, bo tak nazywa Kleszczewskiego Irena, zauważa ona bowiem, że

miał [on] pustkę w środku, nic w nim nie było własnego, wszystko z zewnątrz, jak skorupa uklejona przez tę jego toksyczną matkę. Więc pomyślałam: kiedy on tak się zatopi w sobie, skuli, zejdzie poniżej tych wszystkich norm i zadań, wyznaczonych mu z zewnątrz... Kiedy tak będzie w stanie zrealizować wszelkie swoje własne pragnienia, nawet te najbardziej infantylnie, zredukuje się do punktu, do czystego chcenia, może tam odnajdzie siebie, [...] stanie się sobą, pełnym, autentycznym człowiekiem<sup>28</sup>.

Nic takiego jednak się nie dzieje, Kleszczewski redukuje się do “chcenia” i w tym stanie pozostaje, nie dokonuje w sobie żadnych zmian, staje się, jak to określa Irena, “czarną dziurą”. Ten osobisty “zawód” i zdziwienie, że człowiek może nabrać się na taką “tandotę”, prowadzi z czasem do dyskomfortu psychicznego Ireny, do refleksji w rodzaju: “myślę o tym w gruncie rzeczy z czułością i żalem, [...] naprawdę żałuję, że nie trafiła mu się prawdziwa kobieta, choćby... ja”<sup>29</sup>, w końcu do poczucia winy, bo lituje się nad Kleszczewskim, który wskutek fatalnego i obiektywnie groteskowego zauroczenia robotem utracił właściwie wszystko: zaprzepaścił karierę, zerwał kontakt z rodzicami, jak się okaże – ostatecznie, ponieważ oboje szybko umierają, uzależnia się od seksu i redukuje swoje potrzeby wyłącznie do przebywania z “ukochaną”, wiezie egzystencję jałową i bezcelową, nie grając, nie pracując, przeobraża się stopniowo w “człowieka bez właściwości”, a nawet w łaszącego się, skamlącego, wężącego, warującego psa<sup>30</sup>, słowem – osiąga stan anomii. Sosnowski sugeruje jednak, choć dosyć subtelnie, że Irena, obcując bądź co bądź w tej fingowanej relacji z obiektem eksperymentu, wyobraziła sobie, że odczuwa coś w rodzaju czułości, że przez działanie “w cudzej skórze” obudziła się w niej “prawdziwa kobieta”. Tkwi w pożądanej iluzji, że miłość Krzysztofa do Agłai była w jakimś sensie miłością do niej samej. Gdy test, uwieńczone sukcesem, dobiegł końca, Irena – skierowana na przymusowy odpoczynek, podczas którego poddaje się terapii psychologicznej – postanawia podjąć próbę naprawienia moralnych szkód, jakie wyrządziła oszukiwanemu człowiekowi. Samowolnie

---

28. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 311.

29. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 327.

30. Na zoomorfizację postaci Kleszczewskiego zwraca uwagę Marta Cuber, “Fotele i demony”, *Pogranicza* nr 3, 2001, 133.



oddala się z miejsca odosobnienia i decyduje za wszelką cenę odnaleźć Kleszczewskiego; chce się ujawnić, zdekonspirować, by przynajmniej zwerbalizować swoją empatię, swój żal i okazać skruchę, a przez to doraźnie osłabić poczucie winy. A może jednak nie tylko. Może ma odrobinę ludzkiej nadziei, że kochanek “jej” robota, kochanek nie-człowieka, nieczującego ciała, zwróci swoją miłość do niej, do autentyku, do kobiety z krwi i kości, która – mimo że “nie pachnie ‘tam’ wanilią”, jest przecież prawdziwa.

Irena szuka Krzysztofa, podczas gdy on, owładnięty obsesją miłosną, szuka Agłai, nieświadom, że sam jest poszukiwany przez jej nawigatorkę. Gdy Irena go wreszcie znajduje i nawiązuje z nim znajomość, ich relacja jest mdła, bezbarwna, nijaka. Dzieje się tak nie tylko z powodu stanu emocjonalnego obojga, ale przede wszystkim wskutek odmienności oczekiwań wobec drugiego człowieka. Kleszczewski pogrążony jest w depresji, wskutek nagłego i niewytłumaczalnego ustania związku, któremu oddał się całkowicie, jest chory na pamięć, przeżywa wciąż i od nowa historię swojej miłości, jest nieufny, niezainteresowany kontaktem z drugim człowiekiem, obojętny na wszystko, wydrążony z życia duchowego, a przez to upodobniony niejako do Agłai, do automatonu: “Coś go niosło, a on temu ulegał, ale niczego już nie chciał, niczego nie oczekiwał”<sup>31</sup>. Ten stan pogłębia rozpoznanie kompromitującej omyłki, gdy zostaną mu pokazane trzy identyczne, nieczynne już roboty. Wyzna wówczas: “Przecież jej tak naprawdę nie było. Kochałem kawałek siebie, wyrzucony na zewnątrz, utożsamiony z czymś martwym. Nawet nie z człowiekiem...”<sup>32</sup>.

Irena, onieśmielona wobec swojej ofiary, potrzebuje czasu, by znaleźć właściwe słowa wyjaśnienia i usprawiedliwienia, co jest trudne, nawet niewyrażalne, spotęgowane jej powierzchownością i temperamentem, nienawykłością do intymnych kontaktów, brakiem wdzięku i nieumiejętnością flirtowania – cechami ułatwiającymi pozawerbalną zdolność porozumienia. Ta niemożność wywołuje u niej przygnębienie, co zaskakuje ją samą wobec dotychczasowej indyferentności. Budzi się w niej problemat moralny, mimo że od początku zdawała sobie sprawę z ubocznych skutków eksperymentu; wyznaje przecież: “projekt *Wenus*, w którym wzięłam udział, kwestionował, nie z założenia, ale właśnie mimochodem, nasze intuicje na temat tożsamości człowieka, na temat jego obecności wśród innych ludzi, na temat naszych ciał”<sup>33</sup>. Zatem ani tożsamość człowieka, ani relacja, jaką tworzy on z innymi, ani afekty (pożądanie–uczestnictwo–zaspokojenie) nie są oczywiste. Podobnie rzecz się ma z ciałem: marioneta jest tylko powłoką, to Irena jej ciało scala i porządkuje.

31. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 356.

32. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 359.

33. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 293.

Jeden z recenzentów zarzuca tekstowi nieobecność “istotnych rozważań wokół problemów podstawowych: miłości, wierności, upadków i podnoszenia się z nich, prawdy i kłamstwa. I życia – takiego, jakim jest naprawdę”<sup>34</sup>, dowodząc, że najistotniejszym czynnikiem relacji między bohaterem a cyborgiem jest wyłącznie *libido*, organizujące właściwie ich codzienność w każdym wymiarze. Tak się dzieje jednak wskutek zachwiania, a nawet zatarcia tożsamości postaci, wskutek rozpadu podmiotowości w zetknięciu nie tyle z dziwnością świata, jak to sugeruje Olga Tokarczuk, reklamując książkę na okładce, ile z epistemologiczną bezradnością, zdumieniem sobą w relacji z Innym, łatwością (auto)destrukcji. Symptomatyczne jest również to, że *Apokryf Agłai* nosi znamiona rewersu wspomnianego na początku szkicu mitu o Pigmalionie<sup>35</sup>, o ile bowiem miłość Pigmaliona sprawiła, że Galatea ożyła, o tyle w powieści Sosnowskiego jest dokładnie na odwrót: gynoid nie tylko znika z życia “kochanka”, lecz także zabiera ze sobą jego siły życiowe; wyzbył się on bowiem Sztuki czyniącej go wyjątkowym, pozwolił się (de)formować i w rezultacie zniszczyć przez obcą siłę. Odkąd zerwał z graniem na pianinie, jego zainteresowanie wzbudziła pianola, symbol “automatyzmu, bezwładności, genetycznego zaprogramowania, piękna powtarzania i wspomnień, ulotności, ale także nieodwracalności, jaka jest wpisana w życie”<sup>36</sup>, a zatem muzyczny odpowiednik “sztucznej kochanki”, nie kreowanie, ale odtwarzanie, istnienie nie w procesie *in statu nascendi*, ale biernej wegetacji *postquam*. Podobnie rzecz się ma z Ireną – jej wirtualny awatar, jej blef, oszukańcza gra w uwodzenie i bliskość, jej próby “zbawienia” Krzysztofa kończą się dla niej samej klęską – osamotnieniem, życiową przegraną, a po konfrontacji z nim w *realu*, bolesną konstatacją o niemożliwości realizacji siebie “w skórze” Innego, odczuciem niemocy i jaskrawszą niż przedtem świadomością własnej ułomności, niedostatków, ograniczeń, w końcu dezintegracją osobowości: “Pozbawiłam się poważnego stosunku do czegoś, co dzieje się na co dzień między ludźmi, bez czego nie ma prawdziwego życia [...] Już nie byłam Zofią, to pewne, ale Ireną także nie, [...] Czułam się naga. Więcej. Czułam się, jakby zdjęto ze mnie skórę”<sup>37</sup>.

Autor *Apokryfu Agłai*, podejmując – prócz innych kwestii – także posthumanistyczną tematykę przekraczania granic człowieczeństwa poprzez technologię, łączenie ludzkiego z nie-ludzkiem, poprzez symbiotyczność<sup>38</sup>, wykazał się rezerwą wobec takich eksperymentów. I chodzi może nie tylko o roboty sensu stricto, ale – *per analogiam* – o korzystanie z cybernarzędzi, o tworzenie fikcyj-

34. Wojciech Chmielewski, “Toksyczny seks”, *Nowe Państwo*, nr 16, 2001, 38.

35. Por. Tomasz Mizerkiewicz, “Anty-Pigmalion”, *Nowe Książki* nr 5, 2001, 70–71.

36. Piotr Kępiński, “Traktat o manekinach”, *Życie* (dodatek: *Życie z Książkami*) nr 63, 2001, 8.

37. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 340–348.

38. Monika Bakke, *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2012), 73.

nych tożsamości internetowych: na portalach społecznościowych, randkowych, na czatach, doznań immersyjnych w grach komputerowych etc., o symulowanie, nieposiadające “źródła i realności”, o ekwiwalencję rzeczywistość-znak rzeczywistości<sup>39</sup>, o konotacje bez desygnatów. “Nikt w tej powieści nie jest sobą”<sup>40</sup> – twierdzi Michał Witkowski, uzasadniając, że w powieści odbywa się swoista “parada kukiel” i “żywołów zastępczych”. Wtórzuje mu Agnieszka Nęcka, pisząc: “Bycie kimś innym sprawia, że zaciera się granica między ‘ja’ i ‘nie-ja’, między własnymi i cudzymi doświadczeniami, uczuciami czy oczekiwaniami”<sup>41</sup>. Oboje mają rację. Ludzie skrywają się bowiem w formach, tych bezpiecznych, jakie sobie stworzyli lub wymuszonych, narzuconych im przez dookolność, żyją życiem innych, mówią za innych, czują za innych. Przede wszystkim jednak to gynoid jest falsyfikowaną formą, narzędziem oszustwa, udawaniem kogoś, kim nie jest, co przynosi w najlepszym razie rozczarowanie, bo nie da się, bazując na (w) pustej Formie zbudować niczego trwałego i wartościowego, Irena powie przecież: “Ale i ja uwięzłam w tej Agłai. Oboje byliśmy w potrzasku”<sup>42</sup>. Sięgając po motyw kontaktu człowieka z nie-człowiekiem, obnażył Sosnowski cechy i zachowania ludzkie, które być może nie ujawniłyby się, gdyby nie stworzone pod ten grunt sytuacyjne konteksty<sup>43</sup>, gdyby nie zachłyśnięcie się potencjalnością bycia *nie-sobą*.

---

39. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005), 6.

40. Michał Witkowski, “Jak czytać *Apokryf Agłai*”, *Dekada Literacka* nr 7–8, 2001, 100.

41. Agnieszka Nęcka, “Zmagania z metafizyką: o twórczości Jerzego Sosnowskiego”, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, red. Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska, cz. 1 (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 420.

42. Sosnowski, *Apokryf Agłai*, 337.

43. Por. Kozmina, “Powieść jako ‘tygiel kulturowy’”, 219.

## Bibliografia

- Bakke, Monika. *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Chmielewski, Wojciech. "Toksyczny seks". *Nowe Państwo* 16, 2001, 38.
- Cuber, Marta. "Fotele i demony". *Pogranicza* 3, 2001, 132–136.
- Czapliński, Przemysław. "Sosnowski do czytania". *Polityka* 11, 2001, 64–65.
- Eliade, Mircea. *Mefistofeles i androgyn*, przeł. Bogdan Kupis. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- Gajewska, Grażyna. *Erotyka sztucznych ciał z perspektywy studiów nad rzeczami*. Gniezno: Wydawnictwo Naukowe CONTACT/ABC, 2016.
- Kępiński, Piotr. "Traktat o manekinach". *Życie* (dodatek *Życie z Książkami*), nr 63, 2001, 8.
- Kozmina, Jelena. "Powieść jako 'tygiel kulturowy'". *Apokryf Agłai* Jerzego Sosnowskiego a fantastyka przygodowo-filozoficzna XX wieku". W: *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*, red. Agata Skubaczewska-Pniewska, Marcin Wołek, 215–227. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019.
- Lem, Stanisław. *Summa Technologiae*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Lem, Stanisław. *Pokój na Ziemi*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Madaliński, Artur. "Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego." *FA art 4*, 2002, 90–97.
- Nęcka, Agnieszka. "Zmagania z metafizyką: o twórczości Jerzego Sosnowskiego". W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, red. Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Nowacki, Dariusz. "Ależ namieszał!" *Gazeta Wyborcza* (dodatek *Magazyn z Książkami*), 39, 14, 2001.
- Sosnowski, Jerzy. *Apokryf Agłai*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001.
- Witkowski, Michał. "Jak czytać *Apokryf Agłai*". *Dekada Literacka* 7–8, 2001, 98–101.
- Zajac, Jan. "Wampir i namiętny cyborg – z psychoanalizy dwóch przypadków zauroczenia przez *femme fatale*". *Postscriptum Polonistyczne*, z. 1, 2014, 135–145.