

DOI: 10.31648/pl.7856

MICHAŁ FRIEDRICH

University of Warsaw

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5543-0567>

e-mail: m.friedrich@uw.edu.pl

Wielość masek w *Masce* Stanisława Lema. Źródła, konteksty, powinowactwa

The variety of masks in *The Mask* by Stanisław Lem: origins, contexts, affinities

Słowa kluczowe: maska (motyw), płęć, śmierć, *science fiction*, człowieczeństwo, android, intertekstualność

Keywords: mask (a motif), gender, death, science fiction, humanity, android, intertextuality

Abstract

The paper is devoted to *The Mask (Maska)* by Stanisław Lem, one of the best known short stories in the literary output of this Polish novelist. The main goal of the article is to discuss the intertextuality of this tale which evokes many contexts, ranging from mythology, through medieval and baroque poetry, to contemporary science fiction artworks. *The Mask* recognizes a large variety of problems, such as the definition of humanity, human gender and sexuality, as well as crucial emotions like love and the will to survive. Due to its catalogue of subjects, this short story can be interpreted on various levels and from the perspective of various methodological strategies. The texts of culture mentioned in the essay include: Jacek Dukaj's *Gothic*, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's *The Sandman*, Hans Rudolf Giger's artworks, and Bjork's music video *All Is Full of Love*.

You'll be given love
You'll be taken care of
You'll be given love
You have to trust it

Maybe not from the sources
You have poured yours

Maybe not from the directions
You are staring at

(Guðmundsdóttir B., 1999)

Björk

Zwiedzając stałą ekspozycję w nowojorskim Museum of Modern Arts, nie sposób nie zwrócić uwagi na dwa roboty, noszące anatomiczne cechy kobiecej płci, trwające w miłosnym uścisku. Ekspozyty te pochodzą z wyreżyserowanego w 1999 roku przez Chrisa Cunninghama wideoklipu do utworu islandzkiej piosenkarki Björk¹. Trwający cztery minuty i szesnaście sekund film składa się z cyklu wizjonerskich scen homoerotycznej miłości dwóch „kobiecych” robotów, które wszakże nie są jeszcze w pełni gotowymi maszynami – w ascetycznej przestrzeni hali fabrycznej, stylizowanej na salę operacyjną, mechaniczne ramiona innych robotów tworzą (stwarzają?) stalowe ciała bohaterek teledysku. „Nieukończoność”, niegotowość owych istot nie stanowi przeszkody dla pełnego subtelności aktu miłosnego. Obydwa roboty noszą maski (!) do złudzenia przypominające fizjonomię Björk, obydwaj też śpiewają kolejne wersy tekstu piosenki, której towarzyszy wideoklip. Ani w owych wersach, ani w teledysku nie zostaje eksplicytnie wyrażone pytanie o tak interesujące między innym Stanisława Lema kwestie inteligencji maszyn, ich świadomości, zdolności do swoiście ludzkich uczuć. Pytanie owo nie wybrzmiewa, jednak zostaje zadane w sposób niewerbalny.

Maska i *All Is Full of Love* – teksty reprezentujące odmienne obszary kultury, wpisują się we współczesną i – wraz z upływem czasu coraz bardziej ożywioną – dyskusję na temat sztucznej inteligencji oraz rosnącej samodzielności maszyn. Nawet jeśli odległe od siebie o ćwierćwiecze wizje Stanisława Lema – *Maska* to opowiadanie z 1974 roku – oraz Chrisa Cunninghama – data premiery teledysku to, przypomnijmy, 1999 rok – są w drugim dziesięcioleciu XX wieku wciąż dalekie od możliwości pełnej realizacji, dyskusja ta ma sens co najmniej z kilku powodów. „Ludzkość zdaje się wyczekiwać maszyny nie tylko przewyższającej nas inteligencją, nie tylko zdolnej rozwiązywać wszelkie problemy, ale – co wydaje się trudniejsze, choć jednocześnie najbardziej fascynujące – świadomej”, pisze Agata Kaźmierska w eseju poświęconym najnowszym rozwiązaniom technologicznym dedykowanym edytorom

¹ Teledysk otrzymał nominację do nagrody Grammy, uhonorowany został wieloma innymi prestiżowymi wyróżnieniami, w tym MTV Video Music Award, znalazł się także na szczycie notowania stu najważniejszych wideoklipów XX wieku MTV2. Roboty z planu filmowego zostały zachowane po retrospektywnej wystawie poświęconej Björk z 2015 roku.

tekstów pisanych (Każmierska 2020: 16). Superinteligentne roboty mogą rzecz jasna służyć ludzkości i światu, choć nietrudno wyobrazić sobie ich wykorzystanie w celach zgoła odmiennych; być może Lemowska wizja robotyczno-androidalnej zabójczyni stanowi, poza innymi możliwościami jej interpretacji, zawołowaną przestrożę dla człowieka późnego antropocenu (Crutzen 2018).

Namysł nad problemami AI/SI oraz rozwojem zaawansowanych maszyn ma jednak wymiar o wiele praktyczniejszy, bliższy codzienności, której nieodłącznym składnikiem stały się elektroniczne komunikatory i edytory tekstów, a wraz z nimi systemy ułatwiające oraz usprawniające pisanie, jak choćby generator GPT-3, który umożliwia nie tylko zaawansowaną autokorektę tekstu, lecz także... dialogi z elektronicznym systemem. I chociaż robot Golem XIV powiada: „A oto trzecie prawo ewolucji, któregoście się nie domyślili dotąd: «Budowane jest mniej doskonałe od budującego», dzieło coraz częściej upodabniane jest (upodabnia się?) do twórcy (Lem 1999: 42).

Maska maszyny

Zza szkieł okrągłych patrzył we mnie wzrok niezmiernie głęboki, nieruchomy i oddalał się, ale to chyba ja się przesuwało dalej i wchodziło w krąg następnego spojrzenia, budzącego drętwotę, szacunek i lęk. Ta wędrówka moja na wznak trwała czas niewiadomy, a w miarę jej postępów powiększałam się i rozpoznawałam siebie, doświadczając własnych granic i nie potrafię wyjawić, kiedy mogło już dokładnie ogarnąć własny kształt, rozpoznać każde miejsce, gdzie ustawało. Tam się świat zaczynał, huczący, płomienny, ciemny, a potem ustał ruch i cienkie trzpienie stawonogie, co podawały mię sobie, unosiły lekko w górę, oddawały cęgowym garściom, podsuwały płaskim ustom w otoku iskier, znikły, i leżałam jeszcze bezwładne, choć zdolne już do własnego ruchu, lecz w pełni wiadomości, że jeszcze nie czas i w tym zmartwiałym przechyle – bom spoczywało wtedy na skośnej równi – ostatni prąd, wiatyk bez tchu, pocałunek rozedrgany sprężył mnie i to był znak, żeby zerwać się i wypełznąć w okrągły otwór bezświatlny i już bez wszelkiego przynaglania dotknęłam zimnych, gładkich, wklęsłych płyt, aby spocząć na nich z kamienną ulgą. Lecz może był to sen.

O przebudzeniu nic nie wiem. Szelesty niezrozumiałe pamiętam i półmrok chłodny i siebie w nim. Świat otworzył mi się światłem szerokim, połyskliwością rozbitą w barwy, i to jeszcze, jak wiele zdumienia było w moim ruchu, gdym przekraczało próg. Silne blaski spływały z góry na barwny zamęt pionowych kadłubów, widziałam ich kule, obracające ku mnie lśniące wodą guziki, powszechny gwar zamarł i w powstałej ciszy uczyniłam jeszcze jeden mały krok (Lem 2016: 390–391)².

² Wszystkie cytaty z *Maski* przytaczam za tym wydaniem, w kolejnych przypisach pojawiają się jedynie numery stron.

Oto jeden z kluczowych fragmentów opowiadania Stanisława Lema z 1974 roku, uznawanego za jedno z najdoskonalszych osiągnięć pisarza w dziedzinie małych form prozatorskich (Brzostek 2005: 320). Ten obszerny opis stwarzania istoty ewokuje hebrajską, genezyjską wizję kreacji człowieka (Wróblewski 2007: 183–184). Personalny narrator wyraźnie sygnalizuje istnienie wyższych, stwarzających właśnie, sił; przywołany fragment akcji wiele ma też wspólnego z chaosem, ewokującym być może dalekie echa starogreckiej kosmogonii. Opis ów, naznaczony silnie przez estetykę *science fiction*, przywodzi na myśl złowrogą zmysłowość dzieł Hansa Rudiego Giger, z którymi zresztą sama bohaterka ma rozmaite powinowactwa – o nich jednak mowa będzie później. Istotniejszy wszakże jest fakt, że powstająca „na oczach” czytelnika postać została już obdarzona kompetencjami myślowymi, nie posiada natomiast jeszcze cech płciowych. W dalszym ciągu narracji dopiero wyznaje: „Wtedy z nieposłyszonym, odczutym tylko dźwiękiem cieniutkiej struny, co pękła we mnie, uczułam napływ płci tak gwałtowny, że chwycił mnie zawrót głowy i przymknęłam powieki. A gdy stałam tak, z zamkniętymi oczami, dobiegły mnie ze wszech stron słowa, bo razem z płcią wszedł we mnie język” (s. 391). W świecie przedstawionym tego opowiadania obecna jest zatem wizja płci nie jako cechy prymarnej i wrodzonej, lecz nabytej czy też nabywanej w pewnych szczególnych okolicznościach – w przypadku głównej bohaterki pojawienie się cech płciowych wiąże się bezpośrednio z aktem programowania – lecz także wraz z zaistnieniem potencji językowej, zapewne również zależnej od programu³. Trudno jednoznacznie orzec, czy język determinuje tutaj cechy płciowe, jednak badająca problem płci oraz tożsamości bohaterki *Maski* Jo Alyson Parker twierdzi, że:

Maszyna doświadcza obcości języka i wpada w pułapkę cudzego dyskursu: sytuacja, która odwzorowuje inną – tę podmiotu ludzkiego, jak ją widział Lacan. Jej (maszyny) doświadczenie płci pozwala nam zobaczyć, że to, co mamy za istotę męskiego lub kobiecego zachowania, może być określone przez kulturowe programowanie (Parker 1992: 96).

³ W *Manifestach cyborgów*, klasycznym dziś dla badań i rozważań wokół problemu „sztucznego człowieka” eseju, Donna Haraway pisała, że „cyborg jest tworem w świecie postpłciowym; wymyka się biseksualizmowi, preedypalnej symbiozie, niewyalienowanej pracy czy jakimkolwiek uwiedzeniu przez organiczną całość, przez ostateczne zawłaszczenie wszelkich mocy poszczególnych części w jedności na wyższym poziomie” (Haraway 2003: 51). O ile bohaterce Lema bliżej do androida niż cyborga, o tyle nie byłoby chyba błędem zaliczenie jej do grona istot postpłciowych. Trudniej tu o zastosowanie kategorii niebinarności, która wiąże się wszak z decyzją dotyczącą samookreślenia się jednostki pod względem płci; protagonistka *Maski* zaś nie miała możliwości dokonania tego rodzaju wyboru.

Idealne kobiece ciało jest maską dla maszyny, maszyna jest też wszakże **maską** dla głęboko skrywanego, niejawnego człowieczeństwa, które ujawnia się, paradoksalnie, wraz z trwaniem zabójczej misji bohaterki. O ile narodziny mechanicznej modliszki, używając jej własnego określenia, odbywają się błyskawicznie, za sprawą jednego cięcia ostrza, o tyle narodziny ludzkiej osobowości mają charakter procesualny⁴. W obydwu przypadkach istotną rolę odgrywają cechy woluntarystyczne i osobowościowe: za pierwszym razem – przemożna chęć samopoznania, za drugim – głęboka, ewidentnie podejmowana przy udziale samodzielnej czy też usamodzielniającej się woli, autorefleksyjność.

Makabrycznym narodzinom mechanicznej egzekutorki towarzyszy wzrok przerażonego Arrhodesa, który za chwilę rzuci się do panicznej ucieczki, rozpoczynając te fragmenty opowiadania, które zbliżają dziełko Lema do powieści awanturycznej czy też do kryminału. Symbolicznym a ostatecznym już chyba narodzinom istoty o cechach człowieczych, choć funkcjonującej pod maską maszyny, towarzyszy stygnący trup mędrca-dysydenta, a także trupy jego prześladowców. Pamiętać jednak należy o poprzedzającej finałowe wydarzenia wizycie u mnicha, który, osłabiając zabójcze „kompetencje” bohaterki, niejako namaszcza ją przed finałem jej przedziwnej drogi. Opylenie drobinami żelaza wnętrza odwłoka maszyny, którego dokonuje anonimowy zakonnik, nosi znamiona chrztu, choć niebezzasadna byłaby tu również kategoria ofiary – mechaniczna zabójczyni dobrowolnie (!) rezygnuje z części swych możliwości, by zwiększyć prawdopodobieństwo ocalenia Arrhodesa (Wróblewski 1992: 183). W perspektywie jej tragicznej refleksji pojawia się jeszcze jeden chrześcijański sakrament:

Gdyby otwarł przytomnie oczy i odwróconym obrazem wziął mnie całą, taką jaka stałam nad nim, bezsilnie już śmiercionośna w modlitewnym geście, brzemienne nie od niego, byłżeby to ślub, czy jego przewidziana niemilosierna parodia? (s. 443)

– pyta retorycznie bohaterka. Mimo zmiany optyki z egzekucji na wynikające z ludzkiego uczucia ocalenie, protagonistka zdradza wciąż tok myślenia, a także

⁴ „W pewnym sensie cyborg nie posiada *historii o początku*, tak jak się ją pojmuje w historii Zachodu, jest „ostateczną” ironią, obrzydliwym apokaliptycznym *telosem* rosnącej dominacji abstrakcyjnej indywidualizacji Zachodu, ostateczną jaźnią uwolnioną od wszelkiej zależności, *człowiekiem w kosmosie*” (Harraway 2003: 51); w galerii bohaterów i bohaterek nieposiadających „historii o początku” powinna znaleźć się i bohaterka *Maski*, jednak pod pewnymi warunkami. Niosąca zagładę wrogom monarchy maszyna, powstająca w tajnej rusznicarni, nie posiada – i nie może posiadać – historii osobistej ani rodzinnej, jednak podejmuje refleksję na temat swoich przeszłych wcieleń: „Duenna”, „Tlenix”, „Angelita skwarów” powracają w toku jej autorefleksji na zasadzie onirycznych quasi-wspomnień.

słownictwo właściwe dobrze wykształconej, obytej w dworskiej konwencji damie, którą była wszak w antropomorficznej powłoce. Bohaterka-maszyna nie przestaje zatem być bohaterką-człowiekiem. Jej swoiście ludzkie/człowiecze cechy nie zostają jej odebrane właściwie na żadnym etapie akcji opowiadania. Maciej Wróblewski podkreśla:

Jednocześnie obok poczucia fasadowości świata ludzi („maska twarzy lokaja”) towarzyszy kobiecie-maszynie głębokie i tajemnicze przekonanie o istnieniu prawdy, skrywającej się w niej samej, czekającej tylko stosownego momentu, by wydobyć się na powierzchnię. Stało się tak w momencie powtórnych narodzin, przytoczonego wcześniej aktu przepoczwarczenia się z ludzkiej w zupełnie sztuczną postać – a następnie, pod ową sztucznością – stanowiącą kolejną powłokę, kolejną... maskę? – objawiają się składowe człowieczeństwa: uczucie, współczucie, odpowiedzialność, wreszcie: ludzki gest, stanowiący zwieńczenie fabuły.

Fakt, że pod powłoką cielesną idealnie pięknej kobiety skrywa się maszyna, wcale nie musi deprecjonować naszej kandydatki do roli zbawczyni. Powtórny akt narodzin uwolnił ją nie tylko od ludzkiego ciała (maski), lecz także pozwolił wyzwolić się od przeszłości „Duenny, Tlenix, Angelity”, przeszłości nieautentycznej, gdyż krępującej, chciałoby się powiedzieć, jej głęboko skrywaną prawdziwą osobowość (Wróblewski 1992: 182).

Rzeczywiście, motyw narodzin pojawia się w opowiadaniu Lema trzykrotnie: 1. narodziny w fantastycznej, królewskiej rusznikarni; 2. narodziny „mechanicznej modliszki” przed lustrem; 3. narodziny ludzkiej osobowości, które, jak już zostało powiedziane, mają charakter procesualny, jednak swój finał znajdują nad zwłokami ofiary-ukochanego.

Z motywem narodzin współlistnieje tutaj, niejako naturalnie, motyw nagości, również troistego rodzaju: 1. kobiece ciało o nieskazitelnej powierzchowności – nagie, zanim zostanie przyodziane w balową suknię; 2. „wypoczwarzona” z owego ciała maszyna przed zwierciadłem w komnacie; 3. ta sama maszyna nad martwym i nagim ciałem Arrhodesa, o którego nagości bohaterka najpierw rozmyśla podczas królewskiego balu, a do którego lgnie w zaskakującym finale opowiadania. O ile pierwsza oraz trzecia sytuacja ewokują, przynajmniej pośrednio, erotyzm, o tyle druga wydaje się mieć uzasadnienie znacznie głębsze, które Joe Alyson Parker wiąże z Lacanowską koncepcją zwierciadła:

Na koniec maszyna zagląda w lustro, próbując w przemyślany sposób ustalić swą tożsamość: „Wieczorem trzeciego dnia wzięłam się nareszcie do wykrycia, kim jestem. Odziana do snu, obnażyłam się przed nocnym zwierciadłem i stałam w nim posągowo naga...”. „Ja” może być uchwycone tylko przez inne medium – w tym wypadku przez lustro. Doświadczenie maszyny stojącej przed lustrem służy jako udostępnienie

Lacanowskiego „stadium zwierciadła”. Oczywiście maszyna stworzona została wraz ze zmysłem rozróżnienia siebie jako odrębnej istoty – i zarazem z przecuciem swej nieautonomiczności; inaczej niż dziecko, które – zanim osiągnie stadium zwierciadła – bytuje w stanie oceanicznego niezróżnicowania (Parker 1992: 100).

Dalsze losy bohaterki mogą być zatem rozumiane jako wyzwalenie się z owej nieautonomiczności. Lustro funkcjonujące tutaj jako medium, idąc tropem refleksji amerykańskiej badaczki, służy uchwyceniu podwójnej osobowości, a może raczej podwójności istoty bohaterki. Znamienne w tym kontekście brzmi fragment słynnego monologu cybernetyka Snauta z *Solaris*:

Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. Nie wiemy, co począć z innymi światami. Wystarczy ten jeden, a już się w nim dławimy. Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz; [...] Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się bronimy (Lem 2002: 83).

Po drugiej stronie lustra, a za chwilę również pod własnymi dłońmi, bohaterka *Maski* odkrywa prawdę, przed którą i ona się broni: niepokoją ją zdecydowanie zbyt głębokie ślady, które pozostawia na śniegu, nienaturalne zgrubienia w przegubach rąk, siła fizyczna pozwalająca złamać konar, którego chwyta się dla utrzymania równowagi. Jeśli *Solaris* „to przede wszystkim pesymistyczny traktat o niemożności poznania zagadek wszechświata przez gatunek, który wszędzie widzi tylko własne odbicie”, jak postrzega tę powieść Wojciech Brzeziński (Brzeziński 2020: 9–10), to *Maskę* można by uznać za traktat, równie chyba pesymistyczny, o niepokojach dotyczących człowieczej jaźni, lęku przed poznaniem własnego wnętrza, wreszcie o złożoności ludzkiej natury, która nie może obyć się bez rozmaitych masek, kostiumów, kamuflaży.

Zakończenie opowiadania pozwala jednak domniemywać, że również ze wspomnianej wyżej podwójności dane będzie się bohaterce wyzwolić dzięki głębokiej autorefleksyjności, nawet jeśli jest ona źródłem egzystencjalnych niepokojów i dojmujących rozczarowań („Każdy wie, że nie można odwrócić gałki ocznej tak, aby źrenica zajrzała w głąb czaszki” (s. 402)) oraz dzięki uczuciu do własnej – niedosłej – ofiary.

Maska człowieka

Namysł nad mechaniczno-biologiczną cielesnością protagonistki nie może obyć się bez próby przywołania konotacji z innymi bohaterami i bohaterkami kultury,

łączącymi ludzką biologię z technologiami; sugestywność przedstawienia niedoszłej kochanki Arrhodesa domaga się zresztą uobecnienia kontekstu nie tylko literackich, lecz także estetycznych powinowactw niegdysiejszej panny Tlenix. Joe Alyson Parker zauważa, że:

Rozpoznając swą mechaniczną naturę, maszyna poznaje zarazem wyraźnie daremność oporu. Z pewnością łączy ją w tym punkcie uderzająco wiele z Terminatorem Schwarzeneggera – gdy przedziera się przez wszystko, co stanie jej na drodze, ożywiona jedną tylko myślą: pogoni za Arrhodesem (Parker 1992: 105).

Jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci amerykańskiej kultury masowej to rzeczywiście istota zaprogramowana w celu siania śmierci i zniszczenia, jak również twór humanoidalny, połowicznie ludzki, połowicznie robotyczno-cybernetyczny. Bohaterka *Maski* znacznie przewyższa go jednak cechami oraz kompetencjami swoiście ludzkimi. Bliższe powinowactwa wydają się łączyć ją z bohaterami powieści *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach* Philipa Kindreda Dicka, a w szczególności z ich filmowymi odpowiednikami, zarówno z 1982, jak i 2017 roku. Organiczne androidy, podobnie jak protagonistka Lema, wyposażone zostały nie tylko w umiejętności bojowe najwyższego stopnia, lecz także w ludzką inteligencję oraz... uczucia – pytanie, czy są one zaplanowanym elementem kreacji, czy też ubocznym efektem tejże, nie mieści się w założeniach niniejszego szkicu. Jednak nawet androidom wyobrażonym przez Philipa Kindreda Dicka, Ridleya Scotta czy Denisa Villeneuve'a daleko jeszcze do swoistej, podwójnej formy bohaterki *Maski*; owa podwójność jawi się jako jej cecha dystynktywna w galerii postaci *science fiction*, a nawet fantastyki w ogóle.

Jej mechaniczno-biologiczna konstrukcja oraz fakt przechodzenia z jednej formy w drugą przywołuje skojarzenia ze wspomnianymi już pracami szwajcarskiego plastyka Hansa Rudolfa Gigera, szczególnie zaś tymi, podobnie jak *Maska*, z lat siedemdziesiątych, z cykli: *Erotomechanics* (1975), *Necronomicon* (1977) oraz późniejszego *Necronomicon II* (1985). Przepelnione odważną erotyką, ocierającą się nierzadko o pornografię, prace szwajcarskiego wizjonera stanowią z jednej strony hołd złożony ludzkiemu ciału, jego skomplikowanej mechanice i biologii, z drugiej wyrażają fascynację artysty mechatroniką oraz robotyką. Na kartach *Erotomechaniki* oraz innych albumów bez trudu odnaleźć można wizje pół kobiet, pół maszyn, nierzadko wyposażonych, podobnie jak bohaterka *Maski*, w fantastyczną, zaawansowaną technicznie broń (Giger 2021, online). Ludzie-maszyny czy też „biomechanoidy”, jak nazywał te istoty szwajcarski twórca *Obcego*, mogą stanowić przyczynek do namysłu nad definicją człowieczeństwa w epoce nieustającego postępu technicznego, nad samym tymże postępem,

a także nad kwestią tożsamości płciowej – wspomniany wcześniej erotyzm prac Gigera jest jawnie prowokujący, bywa obsceniczny, jednak można mniemać, że to nie szok ma stanowić sedno jego recepcji. „Biomechanoidy” są zdecydowanie czymś więcej niż efektem pornograficznych wyobrażeń; te transgresyjne formy, nierzadko kalekie i zdeformowane, ewokują także skojarzenia z freudowskimi oraz jungowskimi koncepcjami podświadomości.

Istotniejsze są jednak literackie powinowactwa bohaterki opowiadania. Kattowska supermaszyna wyobrażona przez Stanisława Lema, ze względu na zaawansowane umiejętności tropienia i ścigania, a także z powodu animalnego charakteru swojego drugiego wcielenia, jest chyba daleką krewną elektronicznych psów z *421 stopni Fahrenheita* Raya Bradbury’ego. Arrhodes to zaś, podobnie jak strażak Montag, dysydem, *persona non grata*, którą należy: wytropić, doścignąć, zgładzić. Rzecz jasna niewątpliwy jest fakt, że bezimienna bohaterka Lema stanowi twór o wiele bardziej skomplikowany i niosący ze sobą odmiennego rodzaju grozę, czy też grozę o wyższym poziomie złożoności: o ile jej źródłem w przypadku elektrycznych bestii z antyutopii Bradbury’ego jest ich śmiertelność, a przemożna zarazem siła, o tyle w przypadku niedoszłej zabójczyni Arrhodesa dodatkowy pierwiastek wywołujący lęk stanowi jej antropomorficzność skrywająca śmiertelne niebezpieczeństwo dla skazańca, na którego zgładzenie została zaprogramowana.

Sięgając głębiej do historii literatury, niebezzasadne byłoby chyba rozważenie konotacji Lemowskiej bohaterki z – bezwolnym i zależnym od ludzkich zdolności przecież – Golemem. O ile demoniczny bohater żydowskich legend determinowany jest przez czarną magię, zaś jego morfologię należałoby określić jako dość prymitywną, o tyle skomplikowaną figurę z fantastycznego opowiadania determinuje technologia o stopniu zaawansowania, który każe myśleć wręcz o czarnoksiężstwie. Nie da się postawić znaku równości pomiędzy Golemem a androidelem czy też Golemem a cyborgiem – to byty różniące się zarówno w warstwie morfologicznej czy strukturalnej, jak i na poziomie motywacji czy raczej determinant⁵. Mordercza misja Golema bierze swój początek w kabalistycznym zaklęciu zapisywanym na skrawku pergaminu, który umieszczony zostaje w ustach człekokształtnego potwora; w skomplikowanym wnętrzu niegdysiejszej Angelity Skwarów rozkazy zostają „wypalone ogniem”, jak sama ujmuje tę kwestię. Wcieleniem Golema szczególnie bliskim bohaterce *Maski* nie byłaby jednak ani istota z żydowskich legend, ani ze sławnej powieści Gustava Meyrinka, lecz będący efektem śmiałej wizji stwór przedstawiony w opowiadaniu *Gotył*, Jacka Dukaja.

⁵ Por.: Radkowska-Walkowicz 2008: 31–43.

Ciało Golema *alla polacca* – bo działającego na rzecz narodowowyzwoleńczej sprawy! – stworzone jest:

– ze stali, nie z gliny. W roku pańskim tysiąc czterysta dziewięćdziesiątym drugim, trzydziestego pierwszego marca, w mieście saraceńskim Grenadzie, dopiero co zdobytych przez chrześcijańskie wojska dzięki żydowskiemu złotu, król Ferdynand i królowa Izabella podpisali edykt o wygnaniu wszystkich Żydów z Kastylii i Aragonii, pozbawiając domu i majątku setki tysięcy rodzin. Rabi Izaak Meszucha mocą Słowa powołał do służby Obrońcę, jak od wieków w czasach strachu i opresji czynili mistrzowie Kabały – z gniewu, ze strachu właśnie i dla zemsty [...].

Tylko w zarysie przypomina człowieka. Żebra – z lewej siedem, z prawej pięć – stanowią kolekcję wygiętych do wewnątrz ułamków ostrzy szabli, bułatów, mieczy, kindżałów, kordelasów, pochodzących z różnych czasów i kultur, na niektórych można jeszcze dojrzeć wykute napisy, litery łacińskie i arabskie. Pierś kryje gruba łatanina rozmaitych blach, pancerzy, fragmentów zbroi, ryngrafów, tarcz heraldycznych, a to, co służy za prawy obojczyk, pochodzi chyba z lokomotywy czy innego potwora ognia i pary. Z prawego uda wyrasta grzebień żeliwnych guzów uformowanych w miniaturowe maszkarony. Lewy bark, pokryty obłą ćwiartką dzwonu, jest wyższy, masywniejszy, lewe ramię powstało chyba z rozerwanej lufy armatniej (Dukaj 2002: 38–39; 40–41).

Oto opis zdumiewającego monstrem, które ma wypełnić morderczą misję podobnie jak bohaterka Lema, jednak powinność stalowego potwora jest jeszcze osobliwsza, ponieważ stanowi... realizację niedysyjszego celu Kordiana:

XIX-wieczny slasher gore i wariacja ezoteryczna dokoła *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Spiskowcy polscy wykorzystują kabalistyczne monstrum do dokonania zamachu, na który nie zdobył się Kordian – bohater Słowackiego zemdłał u progu sypialni zaborcy, lecz machina starożytnego żelaza nie zna wyrzutów sumienia. Skoro niepodległa Polska jest najważniejsza, to nie ma środków, których nie można wykorzystać dla osiągnięcia tego celu (Słupek 2021: online).

Strach oraz Imaginacja nie są jednak groźne Golemowi Dukaja; stwór obdarzony został przemożną wolą działania i między innymi wskutek tego stanowi broń niezawodnie skuteczną, co z jednej strony łączy go z bohaterką Lema, z drugiej zaś od niej odróżnia: łączy, ponieważ wszelki opór przeciw istocie z żelaza i stali jest próżny; odróżnia, ponieważ w przypadku Golema nie może być mowy o jakichkolwiek skrupałach, uczuciach, czy też rozterkach o egzystencjalnym charakterze, od których nie jest wolna przecież panna Tlenix.

Magdalena Radkowska-Walkowicz podkreślała:

Mimo że sztuczne postacie można interpretować jako twory skonstruowane przeciwko naturze, czasowi i biologicznemu zdeterminowaniu (najlepiej widocznemu

w fakcie śmierci), to mówią one [...] płeć i jej drugorzędne cechy. [...] Lem w opowiadaniu *Maska* bardziej skomplikowaną osobowością obdarza maszynę niż człowieka. W kontekście tego opowiadania trudno zatem zgodzić się z diagnozą na przykład Johna Rothforka, który pisze, że tym się różnią Lemowskie sztuczne byty od człowieka, że nie posiadają podświadomości (Radkowska-Walkowicz 2008: 268–269).

Istotne literackie powinowactwo wydaje się łączyć bohaterkę opowiadania z 1974 roku z humanoidalną lalką pojawiającą się w drugiej części *Piaskuna* Ernsta Theodora Hoffmanna. Natanael zostaje owładnięty miłością do tajemniczej piękności – Olimpii, nie zwracając uwagi ani na ostrzeżenia postronnych obserwatorów dotyczące zachowującej się niezwykle dziewczyny, ani na brak możliwości komunikacji z nią. Przypadkowa demaskacja pomysłu demonicznego profesora Spallanzaniego wiąże się ze wstrząsem psychicznym Natanaela, dającym początek jego obłądowi, który doprowadzi w końcu do tragicznej śmierci bohatera. O ile epizodyczna postać opowiadania Hoffmanna nie stanowi bezpośredniego zagrożenia dla nieszczęsnego młodzieńca, o tyle jej twórca uwikłany jest w unicestwienie Natanaela. Olimpię i protagonistkę opowiadania Lema łączą pozory człowieczeństwa, które w obydwu przypadkach stanowią świadome założenia konstruktorów humanoidalnych istot (Buck 1992: 110). Charakter lalki ma także Lemowska bohaterka sportretowana przez braci Quay w krótkometrażowym filmie animowanym opatrzonym muzyką Krzysztofa Pendereckiego (*Maska*, 2010: film). Zwraca uwagę sposób poruszania się dziewczyny, przywodzący na myśl właśnie drewnianą lalkę. Reżyserski duet rezygnuje też ze średniowiecznego anturażu na rzecz mrocznej, romantycznej scenerii, przywodzącej na myśl bardziej świat przedstawiony opowiadania Hoffmanna niż dziełka Lema.

Ten niewielki katalog literackich i kulturowych powiązań *Maski* nie wyczerpuje rzecz jasna zagadnienia. Można by tropić dalsze tego typu powinowactwa zarówno samej bohaterki, jak i fabuły opowiadania *per se*⁶. Większość tych dzieł, jeśli nie wszystkie, łączy wyrażony pośrednio lub bezpośrednio namysł nad istotą człowieczeństwa lecz także nad ludzkimi tworam, które, czy to wymykając się swemu twórcy spod kontroli, czy bezwolnie spełniając jego rozkazy, powodują śmiertelne zagrożenie. Bohaterka *Maski* jednak, miast zgładzić swą ofiarę, staje

⁶ Dmitrij Buck przywoływał w kontekście *Maski* również *Notatki z podziemia* Fiodora Dostojewskiego: „Embrionalną formę doprowadzonego do granic cybernetycznej abstrakcji samopoznania Lemowej bohaterki można dostrzec u Dostojewskiego w buncie człowieka z podziemia. [...] Taki właśnie, przepowiedziany przez Dostojewskiego, „człowiek z retorty” działa w opowiadaniu Lema [...] Można się tu domyślać nie tylko typologicznego, ale i bezpośredniego rozwinięcia (i unowocześnienia) idei Dostojewskiego, biorąc pod uwagę nie przemijające od dawna zainteresowanie Lema twórczością jednego z koryfeuszów rosyjskiej powieści”. (Buck 1992: 109).

się towarzyszką jej śmierci. Zgon Arrhodesa zaś otwiera istotne perspektywy interpretacji wygłosu opowiadania.

Maska śmierci

Przyszła/niedoszła morderczyni, jako tajna oraz idealna królewska broń, postępuje krok w krok za swoją przyszłą/niedoszłą ofiarą, niczym śmierć ze średniowiecznych lub może barokowych malowideł wyobrażających *danse macabre*. Istniała zresztą konwencja przedstawiania upersonifikowanej śmierci w kontraście z wyobrażeniem pięknej kobiety; Maciejowi Kuligowskiemu, siedemnastowiecznemu jezuitcie z Wilna, zawdzięczamy znajomość fragmentu ludowej rymowanki, który duchowny poeta wplótł między strofy poematu *Śmiech Demokryta chrześcijańskiego*:

Na jednym dyjalogu reprezentowana
Taka inklinacja jednego młodziana,
Który obaczył na kształt niewiasty ozdobnej,
Z wierzchu szlachetnej damie podobnej,
Która na twarzy miała maskarką żalobną.
[...]
Wziąwszy za rękę, która była przyodziana
Rękawiczką subtelną i perfumowaną,
Pocznie w rękę całować i swoje amory
Oświadczać. Potym jako z twarzy onej, skory,
Maskarkę zdejmie, ujrzy nie pannę rumianą,
Ale śmierć wywędzoną, śmierć chudą, kościaną,
Która bez twarzy, oczu i bez nosa była,
A tylko zęby białe bez warg wyszczerzyła (Kuligowski 1699)⁷.

Kreacja zamaskowanej śmierci ma w tym przypadku, biorąc pod uwagę kontekst światopoglądowy epoki, stanowić retoryczny wybieg poety, którego celem jest udzielenie *memento* odbiorcy – pod maską światowych rozkoszy kryje się wszak grzech a wraz z nim nieuchronna śmierć, o czym nie wolno pobożnemu chrześcijaninowi zapomnieć.

Nieuchronność losu – pozorna, jak okaże się w wygłosie opowiadania Lema – którą niesie ze sobą bohaterka *Maski*, wraz z kobiecą kwalifikacją pćciową, w kontekście tańca w średniowiecznej balowej sali, ewokuje skojarzenia z wizerunkami

⁷ Brak numeracji stron.

„śmierci niechybnej” charakterystycznymi dla epok dawnych. Mechaniczność (!) średniowieczno-barokowych tańców śmierci eksponował Aleksander Nawarecki piszący o „czarnym karnawale” poezji Józefa Baki: „Nieomal fizyczna namacalność ruchu zbliża *Uwagi* do zmechanizowanych jasełek, obrotowego serwisu czy jeźdźca spadającego z konia u stóp katafalku” (Nawarecki 1991: 61).

Portretując swoją bohaterkę Lem sięga jeszcze głębiej do historii literatury, aż do jej tkanki mitologicznej. Pytająca nieustannie o swoją tożsamość cybernetyczna morderczyni porównuje się nawet do kolchidyjskiej zbrodniarki z mitu o Jazonie i Argonautach:

[...] cokolwiek bym uczyniła szalonego, czy zawrzeszczałabym z pianą opętania na ustach, czy gryzłabym krwawe mięso, piękno nie odstąpiłoby mej twarzy – ale dlaczego myślałam „mej twarzy”, a nie po prostu „mnie?” Czy byłam kimś niezgodnym i nie doprowadzonym do jedności z własnym ciałem i twarzą? Czarownicą, gotową rzucać urok? Medeą? To był mi nonsens i głupstwo (s. 407).

Choć wygłaszająca ów dramatyczny ciąg pytań protagonistka nie jest wciąż świadoma pełni swej tożsamości, skojarzenie z najśłynniejszą – może obok Kirke, która była zresztą ciotką Medei – czarodziejką ze starogreckich mitów, jest interesujące. Złowroga małżonka Jazona niemal od początku swej mitologicznej historii budzi lęk: zarówno w dniach młodości, gdy fortelem doprowadza córki Peliasa do zbrodni na własnym ojcu, jak i później, kiedy, wykorzystana i zepchnięta na margines przez swego męża, obmyśla najstraszniejszą ze swych zbrodni – dzieciobójstwo, mające stanowić perfidną formę zemsty na niewiernym małżonku. Eurypidejskie stychomytie ukazują Medeę w rozterce, bolesnym wahaniu, na którego jednym biegunie znajduje się opętająca żądza zemsty, na drugim zaś matczyzna miłość. Dzieciobójczyni czy cierpiąca matka i banitka – kolchidyjska księżniczka musi dokonać wyboru swej tożsamości na resztę życia. W chwilach wahania ukazana została też bohaterka *Maski*; o ile rzecz jasna możliwość decyzji o swojej tożsamości nie została jej dana, o tyle decyzja o uśmierceniu bądź ocaleniu Arrhodesa, jak już zostało powiedziane, odbywa się przy znacznym współudziale woli oraz świadomości. Fakt, że śmierć mędrca nastąpi z innych przyczyn niż śmiertelne użądlenie, ma w tej kwestii znaczenie drugorzędne.

Oblubienica-morderczyni doścignęła oblubieńca-ofiarę. Jak sama wyznaje:

Drżałam, oblubienica i morderczyni, notując jednocześnie okiem, które nie mrugało, miarowe skurcze tego wielkiego ciała, wydającego ostatni dech. Więc odejść teraz, cichcem, w świat ośnieżonych gór, byle nie zostać z nim w cztery oczy, w sześć oczu [...]. Charczał, widziałam, jak usiłuje rozewrzeć powieki, otwierały się, najpierw białka, a ja, przechylona w tył, ze zgiętym odwołkiem, wpatrywałam się z góry

w jego odwróconą twarz, nie śmiać ani dotknąć go, ani się cofnąć, bo póki był żywy, nie byłam pewna siebie, choć krew uchodziła z niego z każdym oddechem, widziałam jednak dobrze, że mój obowiązek sięga ostatniego tchu, ponieważ wyrok królewski należy wypełnić i w agonii, więc nie mogłam ryzykować, skoro wciąż jeszcze żył i nie wiedziałam też, czy na pewno chcę jego ocknięcia. Gdyby otworzył przytomnie oczy i odwróconym obrazem wziął mnie całą, taką jaką stałam nad nim, bezsilnie już śmiercionośna w modlitewnym geście, brzemienna nie od niego, byłżeby to ślub, czy jego przewidziana niemiłosiernie parodia? (s. 443).

Retoryczne pytanie, które zadaje bohaterka, wpisuje się w „system binarnych opozycji”, jak określa nagromadzenie rozmaitych napięć w tym opowiadaniu Jo Alyson Parker (Parker 1992: 106): człowiek – maszyna, kobiecość – męskość, miłość – śmierć, lecz także: życie – śmierć, statyka – dynamika, wolność woli – zależność woli, a nawet „anielskość – potworność”, jak proponuje amerykańska badaczka. Groteskowa wizja ślubu z niedoszłą morderczynią to kolejny z paradoksów obecnych w tym opowiadaniu. Paradoksalny, lecz chyba nie całkiem bezzasadny byłby też kontekst najważniejszego w kulturze basenu Morza Śródziemnego dzieła poświęconego poszukiwaniu ukochanego przez kochającą: jeśliby czytać *Maskę* jako wariację na temat *Pieśni nad pieśniami*, byłyby to wariacja groteskowa i przepełniona grozą, by nie powiedzieć – bluźniercza. Pogoń Oblubienicy za Oblubieńcem, wzajemne zwodzenie się, oniryzm, nawet otwarta formuła zakończenia – wszystko to punkty wspólne starożytnego oraz dwudziestowiecznego tekstu, choć oczywiście pogoń byłej panny Tlenix za Arrhodesem to wariant *à rebours* biblijnego poematu: nie miłość (nie od razu i nie z założenia), lecz wyrok śmierci, nie zaślubiny, ale trwanie przy zwłokach czy nawet osobliwe ostatnie namaszczenie, jak daje się interpretować zachowanie bohaterki opowiadania, nie świat religijnych i miłosnych rytuałów, a przedziwne uniwersum będące amalgamatem poetyk: baśniowej, *fantasy*, *science fiction* i horroru.

Charakterystyczną cechą, by nie powiedzieć: osobliwością fabularnej konstrukcji *Maski* jest przemieszanie perspektyw kulturowych i czasowych – sięgając do mitów, elementów kultury dawnej, a zarazem kreując śmiałą wizję androidalnej morderczyni rodem z tekstów *hard science fiction*, Lem tworzy oryginalną kontaminację przeszłości oraz przyszłości. Kontaminacja ta wskazuje na sensy uniwersalne, o których pisali przywoływani już badacze: Jo Alyson Parker (zwłaszcza w kontekście teorii płci), Dmitrij Buck, Dariusz Brzostek oraz Maciej Wróblewski. Ostatni z nich zwraca uwagę, że:

Nie bez znaczenia dla takiej próby odczytania utworu są dwie wymowne sceny – jedna z nich rozpoczyna, druga zaś zamyka tekst. W obydwu fragmentach dostrzegamy wyraźne nawiązania do Biblii, a dokładnie do słów z pierwszych wersów

Księgi Genesis i do motywu zmartwychwstania z *Evangelii*. Owa stylizacja bez wątpienia sakralizuje treść opowiadania i zakorzenia niemal od pierwszego słowa życie głównej bohaterki, kobiety-maszyny, w obszarze doświadczeń religijnych właśnie (Wróblewski 1992: 183).

Creatio ex nihilo – tak, choć realizacja tego motywu jest w *Masce* bardzo swoista; stwórca/y i poruszyiciel/e nie są bezpośrednio obecni w pierwszych fragmentach opowiadania, anonimowi pozostają zresztą do samego końca; królewscy rusznikarze nie wypowiadają żadnego „Jestem, który Jestem”, co odróżnia ich od biblijnego Boga Jahwe. Tutaj otwiera się jednak kolejna perspektywa interpretacyjna dziełka Lema: zagadnienie możliwości i ograniczeń nauki oraz techniki, a zatem możliwości i ograniczeń człowieka; można by tę kwestię wyrazić inaczej, w formie pytania: czy i na ile człowiek poprzez naukowe oraz technologiczne osiągnięcia jest w stanie zbliżyć się do Absolutu? To pytanie, nienowe przecież, wymaga jednak osobnego namysłu. Eksplicit *Maski* stanowi śmiało wyzyskanie motywu rezurekcyjnego, której towarzyszy wszakże pierwiastek tajemniczy: nie wiadomo, co dokładnie miałyby oznaczać wejście słońca trzeciego dnia; czy można potraktować finał losów antropo-mechanicznej bohaterki i Arrhodesa jako element fabuły otwartej? Czy rzeczywiście dają się pomyśleć dalsze losy tej przedziwnej pary? Biorąc pod uwagę fakt, że mędrzec posiadał „wodę życia”, za pomocą której był władny „wskrzeszać skazańców”, owszem, można pokusić się o projekt kontynuacji tejże historii. Czy jednak taka kontynuacja miałaby sens?

Powstrzymując się od zwieńczenia fabuły zakończeniem, Lem pozostawia ową wolność także czytelnikowi. W samej rzeczy powstrzymuje się on od opowiedzenia się po stronie tego lub innego z panujących mitów. Gdyby maszyna istotnie użyła śmiertelnego żądła, pozostalibyśmy z rozpaczliwym poczuciem, że żaden opór nie jest możliwy; gdyby przyszła z pomocą Arrhodesowi, moglibyśmy wyjść z przekonaniem, iż można umknąć naszemu zaprogramowaniu – stalibyśmy się wówczas zabawką w rękach tych, którzy łudzą nas fałszywymi obietnicami wolności. Lem zachowuje milczenie w tej kwestii (Parker 1992: 108).

W taki sposób widzi rzecz Jo Alyson Parker. Rzeczywiście, istotniejsza od wyobrażeń na temat ewentualnych dalszych ciągów wydaje się choćby możliwość niejednoznacznej interpretacji zgonu Arrhodesa. Poza spostrzeżeniami amerykańskiej badaczki warto zwrócić uwagę na fakt, że śmierć mędrca współistnieje z ostateczną śmiercią maszyny jako istoty pozbawionej woli oraz uczuć. Czują, chciałoby się rzec: swoiście ludzki, gest, którym bohaterka obdarza martwego oblubieńca, daje się odczytywać jako usytuowanie tejże w świecie istot – właśnie – myślących i czujących.

* * *

Każdemu z robotów występujących w teledysku Björk nadano fizjonomię wokalistki. Przez cały czas trwają w miłosnym uścisku, w ostatniej scenie wideoklipu ich pocałunek staje się namiętny i, sięgając do zupełnie nieprofesjonalnej frazeologii, „filmowy”. Ten przedziwny akt „autopocałunku” być może wiedzie ku refleksji wyrażonej przez jedną z internatek komentujących utwór na oficjalnym kanale artystki w serwisie YouTube: „That’s more about self love and not about gay or heterosexual love. In spite love is unconditional and genderless” (Poppe 2011: online)⁸. Chodziłoby tu chyba o miłość samego lub samej siebie (identyczne maski) rozumianą jako samoakceptację i samoafirmację, nie zaś o miłość własną w negatywnym, a utrwalonym społecznie znaczeniu. Jeśli w utworze islandzkiej wokalistki oraz Chrisa Cunninghama znalazła się taka właśnie metafora, to być może opowiadanie Stanisława Lema daje się odczytać jako niosące nadzieję na przemianę podobną do tej nadziei, którą niosą ze sobą baśnie: bezwzględna i jednoznacznie zaprogramowana egzekutorka zamienia się w Kochającą istotę – nawet jeśli program wciąż daje o sobie znać w postaci drżenia, o którym mowa była powyżej, a które z dużą dozą dosłowności przedstawili bracia Quay w animowanym filmie z 2010 roku.

Teledyskowa kłamra niniejszego szkicu nie ma pełnić funkcji jedynie ornamentu. Pomyślana została raczej jako komentarz do *Maski* Stanisława Lema, opowiadania, które niezmiennie może jawić się jako „partytura nastawiona na wciąż odnawiający się rezonans lektury wyzwalającej tekst z materii słów i obdarzającej go aktualnym bytem” (Jauss 1976: 109).

Bibliografia

Źródła i konteksty

- Dukaj Jacek (2002), *Gotyk w: Strefa mroku. Jedenastu apostołów grozy*, red. Jacek Piekara, Warszawa: 28–47.
- Guðmundsdóttir Björk (1999), *All is Full of Love* [utwór muzyczny], Polygram Music Publishing Ltd, Londyn.
- Kuligowski Mateusz Ignacy (1699), *Demokryt śmieszny albo śmiech Demokryta Chrześcijańskiego z tego świata na trzy części życia ludzkiego podzielony*, Wilno: brak numeracji stron.
- Lem Stanisław (1999), *Golem XIV*, Kraków.

⁸ Przytaczam wypowiedź internautki o imieniu i nazwisku lub pseudonimie (Nicku) Julie Poppe z 4.09.2011.

Lem Stanisław (2008), *Solaris*, Kraków.

Lem Stanisław (2016), *Maska*, w: *Fantastyczny Lem. Antologia opowiadań według czytelników*, Kraków: 390–443.

Quay Steven, Quay Timothy (2010), *Maska* [film], Studio Se-Ma-For, Łódź.

Opracowania

Buck Dmitrij (1992), *Maska*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 3 (15): 108–122.

Brzeziński Wojciech (2020), *Strach przed rozbiciem lustra*, „Tygodnik Powszechny”, nr 51–52: 9–11.

Brzostek Dariusz (2005), „*Maska*” Stanisława Lema, czyli narodziny umysłu z ciała maszyny, w: *Polska literatura fantastyczna*, red. Dariusz Brzostek, Andrzej Stoff, Kraków: 318–329.

Crutzen Paul J., Mc Neill John R., Steffen Will (2018), *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature*, „AMBIO: A Journal of the Human Environment”, nr 36 (8): 614–622.

Haraway Donna (2003), *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1(3): 49–87.

Jauss Hans Robert (1976), *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, przeł. Ryszard Handke, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, Kraków: 271–307.

Każmierska Agata (2020), *Stało się słowo*, „Tygodnik Powszechny”, dodatek specjalny: „2021. Rok Lema”, nr 51–52: 16–18.

Nawarecki Aleksander (1991), *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki. Poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Parker Jo Alyson (1992), *(U/od)plciowienie maszyny: „Maska” Stanisława Lema*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 3 (15): 108–122.

Radkowska-Walkowicz Magdalena (2008), *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa.

Wróblewski Maciej (2007), *Czy maszyna może być człowiekiem? „Maska” Stanisława Lema*, „Acta Universtatis Lodziensis. Folia Literaria Polonica”, nr 9: 165–178.

Źródła internetowe

Giger Hans Rudolf (1974), *The Spell II*, w: H. R. Giger Archive, <https://www.anothermanmag.com/life-culture/gallery/9480/hr-giger-archive/6> [dostęp: 13.09.2021].

Poppe Julie, komentarz pod filmem w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=0cSjn4r4ddA> [dostęp: 17.09.2021].

Słupek Joanna, „*Gotyk*”. *Jacek Dukaj*, w: *Esensja. Magazyn Kultury Popularnej*, https://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?rodzaj_obiektu=2&idobiektu=22952 [dostęp: 7.09.2021].