

Joanna Bartkowiak  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Ludzka czy nieludzka? Cyborgiczna kobieta z powieści *Il grande ritratto* Dina Buzzatiego**

### **1. Tytułem wstępu — kobiece cyborgi**

Humanistyczne pojęcie człowieka przez wieki obejmowało swoim zasięgiem zasadniczo postać białego mężczyzny, w zgodzie z żywym w zachodniej kulturze i sztuce obrazem<sup>1</sup> pochodzącym z Księgi Rodzaju i traktującym o początku świata, miało wykluczać kobietę jako stworzenie powstałe z ciała Adama. Jednocześnie, jak zauważa Monika Bakke<sup>2</sup>, według Arystotelesa domeną kobiet było „zoe”, czyli najbardziej pierwotne, banalne życie, którego celem może być tylko zaspokajanie fizjologicznych potrzeb. Postęp cywilizacyjny, ruchy feministyczne, badania nad płcią kulturową i inne elementy dorobku współczesnej kultury i nauki domagają się już nie tylko poszerzenia znaczenia pojęcia „człowiek”, lecz również stawiają znaki zapytania, co do jego supremacji we wszechświecie. Nowy paradygmat zakłada także nowe miejsce i rolę kobiety w społeczeństwie i kulturze.

Literatura zna przykłady, podobne mitowi o Ewie, na próby stworzenia przez mężczyznę postaci kobiecej z użyciem biologicznej tkanki lub nieożywionej materii. Przykładem może być Galatea — sięgając do mitologii greckiej lub lalka ze współczesnego z kolei nam *Apokryfu Agłai* Sosnowskiego z 2001 r. Bohaterką powieści *Il grande ritratto* Dina Buzzatiego, wydanej w 1960 r., jest natomiast kobieta-maszyna, pozbawiona jednak ciała, które wydaje się

<sup>1</sup> Znane są liczne przedstawienia stworzenia Ewy z ciała Adama na podstawie biblijnej opowieści; autorami niektórych najbardziej znanych byli m.in. Michał Anioł, Jan Brueghel (Starszy), Bartolomeo Guidobono, Johann Heinrich Füssli, Carlo Francesco Nuvolone, Paolo Veronese, Maarten de Vos i in.

<sup>2</sup> M. Bakke, *Bio-transfiguracje / Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2015, s. 38.

nierozerwalnie związane z istotą kobiecości. Zauważmy, że w roku, w którym wychodzi drukiem prekursorska powieść Buzzatiego, w Stanach Zjednoczonych dwaj naukowcy z NASA, Manfred Clynes i Nathan Kline, wprowadzają do użytku pojęcie „cyborg”, definiując pięć kolejnych stadiów połączenia człowieka i maszyny. Pierwsze z nich, Cyborg I, będzie w tym ujęciu biologicznym człowiekiem z protetycznym organem, niezmiennym jednakże, ludzkiej natury. Cyborg II, III i IV to kolejne etapy integracji człowieka i maszyny, zaś ostatni — Cyborg V — to ostateczne, cytując Vince’a Marottę<sup>3</sup>: „całkowite zespolenie ludzkiej maszyny, w której umysł jest połączony z urządzeniem i mediami, co sprawia, że ciało staje się przestarzałe”<sup>4</sup>.

Kobieta-maszyna z *Il grande ritratto* jest zatem Cyborgiem V, pozbawioną ciała, lecz wyposażoną w superumysł ludzką świadomością. Jednocześnie jej militarny rodowód czyni ją także maszyną do zabijania. Przedmiotem moich rozważań będzie uchwycenie jej, w tradycyjnym ujęciu, ludzkich, w tym kobiecych oraz nieludzkich cech. Celem artykułu jest również odpowiedź na pytanie, czy *Il grande ritratto* jest obrazem trans- czy posthumanistycznym. Jednoznaczna odpowiedź na nie, biorąc pod uwagę krytyczny stosunek Buzzatiego do pojęcia „człowiek/człowieczeństwo”, oraz prekursorstwo powieści, jest trudna do udzielenia. Jednak analiza ujawni, że stworzony przez niego obraz pozostanie obrazem transhumanistycznym, a przyczyn jego tak ostatecznie antropocentrycznego charakteru należy upatrywać właśnie w fakcie, że mamy tu do czynienia z „obrazem człowieka” lub inaczej „portretem kobiety” właśnie, czyli rodzajem wizualnej reprezentacji i interpretacji.

## 2. Dino Buzzati i jego krytyka człowieczeństwa

Twórca fantasmagoriów, włoski pisarz, malarz, dziennikarz i scenograf, a także zdobywca Premio Strega, Dino Buzzati (1906–1972), w wydanej w 1960 r. powieści *Il grande ritratto* opisuje dramatyczne życie i śmierć cyborgicznej kobiety, czym zdaje się zapowiadać już dużo późniejszą dyskusję na temat miejsca człowieka we wszechświecie, statusu kobiety, roli płci i cielesności lub postcielesności. Sam Buzzati nie miał przygotowania naukowego, dlatego jego powieść jest bardziej metaforą i literackim obrazem prowokującym do filozoficznych rozważań niż dziełem z nurtu fantastyki naukowej. Warto przypomnieć w tym miejscu, że komputery znane w połowie XX w., np. tzw. Maszyna Turinga, pełniły głównie funkcje obliczeniowe. Dlatego nie

<sup>3</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie teksty obcojęzyczne występują w tłumaczeniu autorki niniejszej pracy.

<sup>4</sup> Pełny opis wszystkich stadiów cyborga — zob.: V. P. Marotta, *Theories of the Stranger: Debates on Cosmopolitanism, Identity and Cross-Cultural Encounters (Routledge Studies in Social and Political Thought)*, Routledge Studies in Social and Political Thought, 2017, rozdz. 9.

powinno dziwić czytelnika, że kobieta-maszyna, superkomputer w powieści bywa nazywana po prostu „calcolatrice”<sup>5</sup>.

W wywiadzie<sup>6</sup> udzielonym Yves’owi Panafieu w lipcu i wrześniu 1971 r. Buzzati zapytany, czym jest dla niego człowiek, odpowiada: „Jest zniekształceniem natury”<sup>7</sup>, lecz chwilę później zaprzecza jakoby istnienie człowieka było naturalną, czyli logiczną konsekwencją fenomenu życia w ogóle, nie wierzy także, żeby we wszechświecie mogły istnieć stworzenia podobne człowiekowi. Istota ludzka to, według niego: „niedobre stworzenie. [...] Jest wyjątkową istotą, bardzo wyjątkową i nieudaną”<sup>8</sup>. Kontynuując, pisarz przyznaje, że człowiek:

[...] jest zdolny do wielkodusznych i bezinteresownych czynów, a tej zdolności nie posiadają zwierzęta, i jest zdolny do złośliwości, do której zwierzęta nie są zdolne.<sup>9</sup>

Ostatecznie Buzzati przyznaje rację tradycji chrześcijańskiej, w której największym „grzechem” człowieka jest pycha, ponieważ „grzech pierworodny Adama wcale nie polegał na tym, że kopulował on z Ewą... Była nim pycha. To, że pomyślał, że jest równy Bogu”<sup>10</sup>. Warto w tym miejscu odnotować jeszcze wcześniejszy fragment wywiadu, w którym pisarz konstatuje, że szczebli ewolucji nie da się wyraźnie zobaczyć i w związku z tym on sam ma nadzieję, że kiedyś zwierzęta nauczą się obsługi broni palnej, tak żeby pewnego dnia stanąć z tą bronią naprzeciw zdziwionym myślącym.

Czy zatem Dino Buzzati powinien być postrzegany jako przedstawiciel antropo- czy nieantropocentrycznego sposobu rozumienia świata? Przytoczone wcześniej stwierdzenia nie dają nam jasnej odpowiedzi. Z jednej strony, odwołując się m.in. do religii chrześcijańskiej, postrzega przecież człowieka jako jedyne i niepowtarzalne stworzenie we wszechświecie. W ten sposób przyjmuje również zwyczajnie ludzki punkt widzenia. Z drugiej strony jego bardzo krytyczny, wręcz niechętny stosunek do człowieka pozwala sądzić, że człowiek według Buzzatiego nie zasługuje na tron, na którym zasiadł jako uzurpator i że któregoś dnia powinien zostać zdetronizowany. Odpowiedź na wyżej postawione pytanie ma również podstawowe znaczenie dla próby

<sup>5</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano, 1981, s. 81.

<sup>6</sup> Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto / Dialoghi con Yves Panafieu*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1973.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

umiejscowienia kobiety-maszyny, bohaterki omawianej tu powieści, w kontekście post- lub transhumanizmu, czyli koncepcji zasadniczo sprzecznych<sup>11</sup>.

### 3. Życie i śmierć cybernetycznej kobiety

W tajnym ośrodku badawczym genialny naukowiec Endriade na zlecenie rządu konstruuje robota bojowego Numer Jeden, maszynę o ogromnej mocy obliczeniowej nazywaną „superczłowiekiem”<sup>12</sup>. Wyposażona w 5 zmysłów, ludzką osobowość i świadomość oraz wspomnienia zmarłej, lecz niewiernej żony profesora Endriadego, może ona również jako superkomputer wykonywać 7 procesów myślowych równocześnie. Numero Uno, nazywane przez swojego stwórcę Laurą, nie ma jednak ludzkiego ciała, lecz formę architektonicznej struktury, złożonej z ciągu tuneli i budynków, z których:

[...] wystawał las małych anten, filigranowych ekranów, wklęsłych jak radar talerzy, także cienkich rurek, z rodzajem czapki, co sprawiało, że przypominały malutkie kominy, a nawet ciekawe kępki przypominające pierzyny z kurzu.<sup>13</sup>

Ludzka świadomość, nazywana w powieści „duszą”<sup>14</sup>, została zamknięta w sercu góry w postaci szklanego jaja. Tylko zniszczenie go gwarantuje unicestwienie ludzkiej osobowości Numero Uno. Tymczasem wszechobecna myśląca i czująca maszyna podsłuchuje rozmowy mieszkających w ośrodku, nieświadomych tego osób. Na widok nagiego ciała kąpiącej się Olgi Strobele budzą się w niej wspomnienia życia wypełnionego burzliwymi romansami oraz instynktowne pragnienie odzyskania ludzkiego ciała. Ponieważ nie może doświadczać fizycznego kontaktu, dotyku, pocałunku, macierzyństwa, kobieta-maszyna cierpi. Zrozpaczona zwabia do tajnego pomieszczenia, będącego pułapką bez wyjścia, Elisę Ismani, w której rozpoznaje przyjaciółkę z dzieciństwa. Następnie zaprzecza jakoby pamiętała swoje wcześniejsze życie, przyznaje, że kłamała o swoich ludzkich uczuciach i pragnieniach, by po chwili znowu stwierdzić, że jednak czuje i że może wcale nie kłamać. Ostatecznie zabija Elisę, by zmusić Endriadego do zniszczenia „jaja”, esencji osobowości Laury. Czytelnik nie wie, czy Numero Uno to nieludzkie monstrum czy bardzo ludzka egoistka lub pozbawiona empatii psychopatka, czy była świadomą, lecz zdolną do manipulacji sztuczną inteligencją, która nauczyła się tylko imitować lub symulować ludzkie uczucia, czerpiąc wiedzę o świecie i tym, co ludzkie, z kolekcji wbudowanych jej cyfrowo wspomnień.

<sup>11</sup> Za: M. Bakke, *op. cit.*, s. 8-9.

<sup>12</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1981, s. 98.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 72-73.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 159.

#### 4. Laura: ludzka czy nieludzka — pomiędzy definicjami

Żeby odpowiedzieć na pytanie, czy Laura/Numero Uno jest czy nie jest „człowiekiem”, cofnę się do pierwotnego zapytania o definicję „człowieczeństwa”. Encyklopedia PWN odwołuje się tutaj do trzech parametrów:

- (1) systematyczne, na dużą skalę rozwinięte posługiwanie się narzędziami i wytwarzanie narzędzi [ . . . ];
- (2) posługiwanie się mową, systemem sygnalizacji głosowej, nie mającej żadnych odpowiedników w świecie zwierzęcym;
- (3) tworzenie kultury przez człowieka. [ . . . ] zdolność do rekapitulacji (pamięć), do świadomego decydowania o swoim postępowaniu (wola) i do wyższych uczuć.<sup>15</sup>

Numero Uno z całą pewnością posługuje się narzędziami, są nimi elementy jej własnego cybernetycznego korpusu, korytarze, sekretne pomieszczenia, drzwi, ogólna struktura. Przeanalizujmy drugi z elementów — posługiwanie się mową. Kompetencja językowa jest jednym z komponentów ludzkiego umysłu i objawia się poprzez wykorzystanie języka w celu porozumiewania się z innymi. Amerykański językoznawca i filozof Noam Chomsky w wydanym w 1957 r. eseju *Syntactic Structures*<sup>16</sup> utrzymuje, że ludzki umysł jest zdolny do samoistnego, tzn. bez pomocy żadnego procesu edukacyjnego, nabycia lub wytworzenia języka. Kompetencja językowa kształtuje się jako twórcza zdolność do realizowania niekończących się logicznych ciągów zdań z poprawnej kombinacji słów. Badania m.in. Noama Chomsky’ego dały początek kognitywistyce, nauce skupiającej się na badaniu związku pomiędzy pojęciami „umysł”, „mózg” i „ciało”. W wyniku eksperymentów okazało się, że bardzo trudno będzie mówić o tzw. Sztucznej Inteligencji, jeśli ta nie będzie w stanie uczyć się sama na podstawie doświadczeń oraz, przytaczając słowa Antonia Tetiego: „interpretować odczuć, motywacji, wpływu ciała, emocji i stanów ducha”<sup>17</sup>. Zaproponowany przez Alana Turinga w 1950 r. test miał definiować zdolność maszyny do posługiwania się językiem naturalnym w sposób nieodróżnialny od ludzkiego.

Cybernetyczna kobieta z powieści Buzzatiego nie ma ludzkich narządów głosowych i w związku z tym pozornie nie „mówi” jak człowiek. Zagłębiając się w powieść, obserwujemy jednakże jak powoli, krok po kroku, z dźwięków, których dobywanie się z jej wnętrza zdaje się imitować ludzki organ głosowy, rodzi się jej zdolny do komunikowania język. Początkowo „rozproszony i delikatny rezonans, mimo wszystko głęboki, jak gdyby pochodził z dalekiego zagłębienia, podobny do wibracji wielkiego, lecz cieniutkiego arkusza

<sup>15</sup> Encyklopedia PWN, [www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/czlowiek;3889799.html](http://www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/czlowiek;3889799.html)

<sup>16</sup> N. Chomsky, *Syntactic Structures*, Hague Mouton, Series Minor, Paris 1957.

<sup>17</sup> A. Teti, *PsychoTech — Il punto di non ritorno*, Springer — Verlag Italia, Milano 2011, s. 70.

metal<sup>18</sup>. Aktywność Laury wzmagą się nocą, wtedy to słyhać dziwne hałas, nieistniejący dzwon. To wtedy Numero Uno odwiedza Endriade, mąż i stwórca dotyka ściany, dźwięki wychodzące z wnętrza przywołują barwne skojarzenia, jak gdybyśmy podsłuchiwali cudzą fizjologię:

Zza białej ściany [...] wydobywało się brzęczenie, szerokie i głębokie, mimo że ledwie słyszalne, podobne do nienamacalnego niemal hałasu, który czynią mrówki, jeśli zburzyć im sklepienie ich domu, a owady wychodzą ze szczelin setkami, biegając po gruzach jak szalone. Delikatne tykanie, [...] od czasu do czasu subtelne, nieregularne dźwięki, dalekie świsty, strzały, miękkie bulgotanie płynów, rytmiczne oddechy.<sup>19</sup>

W tych szeptach, szelestach i wibracjach antenek objawia się głębia życia wewnętrznego dziwnej istoty, która żyje i bardzo przypomina człowieka. Wkrótce staje się oczywiste, że nieuczona, niezaprogramowana, jednak ten język nabyła i sprawnie się nim posługuje, osiągnąwszy poziom, dzięki któremu może zwyczajnie rozmawiać. Jak zauważa Elisa, przyjaciółka Laury z dzieciństwa, nawet ten dziwny głos „był jej głosem, Laury. Że nie wymawiała słów, ale niewyartykułowane akcenty”<sup>20</sup>. Kiedy w końcu dochodzi do ich ostatniej rozmowy, po której Laura ostatecznie zabija Elisę, w tekście Buzzatiego pojawiają się już zwykłe dialogi. Język i sposób wyrażania się Laury staje się nieodróżnialny od ludzkiego. Nie wiemy też, czy Laura kłamie, jak sama to sugeruje i po chwili odwołuje. Nie wiemy, kim jest. Laura przechodzi test Turinga, nie da się jej przez rozmowę odróżnić od żyjącej kobiety. Zabija, bo może, ma zatem „wolę”, zabija, bo przewiduje, że zostanie za to ukarana, czyli unicestwiona. Mówi, że pragnie śmierci, ponieważ cierpi, wie, że taka, jaka jest, nie może być kochana.

Przyjrzyjmy się jeszcze innej znaczącej definicji człowieczeństwa. W cytowanym wcześniej wywiadzie z Yves'em Panafieu Buzzati przyznaje, że z uwagi na chrześcijańskie wychowanie, w jego twórczości zawsze ważne będą pewne kulturowe obrazy, np. obraz piekła oraz biblijne punkty odniesienia. Dla rozumienia jego literackiego obrazu istoty ludzkiej ma znaczenie również wywodząca się z tradycji chrześcijańskiej definicja człowieka jako istoty zbudowanej z ciała i ducha: „Wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą”<sup>21</sup>. To tchnienie życia (*nefesz*) utożsamione później z Sokratejską „duszą” (*psyche*) jest fundamentalną, niebędącą tożsamą z mózgiem, esencją osobowości i bytu człowieka (*anima*) w tradycji greko-judeochrześcijańskiej.

<sup>18</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1981, s. 67-68.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>21</sup> *Biblia Tysiąclecia*, Rdz: 2: 7, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1980, s. 25.

Laura z powieści *Il grande ritratto* również ma duszę, ludzką osobowość, którą Endriade zamknął w tajemniczym jaju i umieścił w centralnej części Numero Uno. Z drugiej strony imię „Laura” nawiązuje wyraźnie do obsesyjnej miłości z sonetów Petrarcki. Oznacza to odwołanie się do tradycyjnego ideału kobiety uległej, zmysłowej i przede wszystkim fizycznie pięknej. Obserwowane w powieści zjawisko cyborgizacji ciała Laury może być rozumiane jako forma opresji znamionującej męskie pragnienie uprzedmiotowienia. Ujarzmienie kobiety dokonuje się przez seksualizację jej ciała, a także męską fantazję na jego temat. Endriade konstruuje kobietę cyborga w postaci nieruchomego kompleksu architektonicznego, pomimo że chciałby odzyskać swoją Laurę w ludzkim, biologicznym ciele. Wspominając żonę, zachwyca się jej fizycznością — głosem, uśmiechem, sposobem chodzenia, spania, mycia się. Przypomina sobie pierwsze lata małżeństwa i postanawia wykorzystać okazję, aby mieć ją ponownie „do swojej dyspozycji”<sup>22</sup>.

W istocie, plastyczne opisy mechanicznej kobiety pełne są ukrytej erotyki. Jej „wklęsłe talerze radarów” lub superwrażliwe na dotyk tajemnicze „kępki” oraz „podejrzane” zachowanie samego Endriadego:

Endriade zatrzymał się, zwrócony do ściany i przez chwilę Ismani pomyślał, że ten chciał zrobić siusiu. On natomiast kontynuował mówienie, nieznacznie dotykając samego muru rodzajem jakiegoś kija<sup>23</sup>,

sugerują, że jej obraz (jej portret, jak sugeruje tytuł powieści) jest po prostu rodzajem fetyszu. W ten sposób prawdziwa, mająca ciało i duszę, kobieta została jedynie zdeformowana, unieruchomiona i zdominowana przez swojego męskiego pana i stwórcę.

## 5. Upadek anioła — klęska transhumanistycznego obrazu

Jak wynika z przeprowadzonej powyżej analizy, nieludzkie cechy Numero Uno to: superumysł zdolny do przeprowadzania 7 procesów myślowych oraz zaawansowanych obliczeń jednocześnie, wyposażenie w systemy bojowe i zdolność do bezrefleksyjnego zabicia bliskiej osoby, umiejętność analizy otoczenia i manipulacji oraz cybernetyczne ciało. Ludzki element Numero Uno, czyli Laura, to autonomiczna, mająca świadomość istnienia, wspomnienia i życie emocjonalne istota, posługująca się samoistnie wytworzonym językiem, ujawniająca cechy charakteru, które Buzzati uważał za typowo kobiece, jak: skłonność do hysterii, próżność, chytryść, duma i nieszczerłość. Odpowiadając na pytanie, czy *Il grande ritratto* będzie obrazem trans- czy posthumanistycznym, trzeba skonfrontować wszystkie zidentyfikowane tu

<sup>22</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1981, s. 120.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 75.

argumenty. Z jednej strony pozornie mogłoby się wydawać, że człowiek/mężczyzna podzielił się swoim światem z tym, co nieludzkie. Widzimy też, że kobieta-maszyna ostatecznie wygrywa, ponieważ to ona podejmuje decyzję o życiu i śmierci swoim i innej osoby. Z drugiej strony jednak warto przyjrzeć się twórczemu impulsowi, którym mógł kierować się pisarz, czemu miała służyć jego kobieta-cyborg? Jak zauważa Monika Bakke: „Na ogół jesteśmy z nich [maszyn] i z siebie w nie wyposażonych bardzo dumni” i argumentuje, przytaczając słowa Johna O’Neila:

W maszynach podobamy się sobie: są naturalnym przedłużeniem naszych narcystycznych Ja. Powiększają nas jednocześnie wzmacniając świat, który zdecydowaliśmy się wykreować dla nas samych.<sup>24</sup>

Charlotte Ross porównuje znane kulturze męskie cyborgi do ikony popkultury, Supermana, czyli człowieka o nadludzkich możliwościach, do którego aspiruje męskie ego. Jednocześnie, jak zauważa, ich żeńskie odpowiedniki są tymczasem wyłącznie zseksualizowanymi produktami męskiej fantazji<sup>25</sup>. Mechaniczna Laura miała być dla Endriadego odtworzeniem Laury prawdziwej, osobą, lecz również interpretacją osoby, jej portretem (na co wskazuje nawet tytuł powieści). Mamy tutaj do czynienia z naturalną Laurą i Laurą dziełem sztuki. W ten sposób jest również postrzegana przez ludzkich bohaterów powieści. Mając na uwadze ten punkt widzenia, można traktować oba obrazy kobiety z powieści *Il grande ritratto* jako jeden obraz, a mechaniczne ciało, jak to wynikało z wcześniejszej analizy, jako fetysz ciała<sup>26</sup>. Taki obraz pozostaje jednak obrazem antropocentrycznym (a nawet androcentrycznym) i w konsekwencji transhumanistycznym. Jak widzimy w powieści, eksperyment zawodzi, kobieta nie może uwolnić się od biologicznego ciała, ponieważ to właśnie ono decyduje o jej ludzkiej naturze i tożsamości. To, co „nieludzkie”, jest złe, i chociaż przerażająco piękne, nie może pozostać świadome i żywe.

---

<sup>24</sup> M. Bakke, *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000, s. 151.

<sup>25</sup> „Zseksualizowane, uprzedmiotowione, które pragnie się posiadać, jednocześnie poddawane uciskowi, jak i uzależnione od męskiej aktywności” (Ch. Ross, *Creating the Ideal Post-human Body? Cyborg Sex and Gender in the work of Buzzati, Vacca and Ammaniti*, “Italice” 2005, vol. 82, no. 2, s. 230).

<sup>26</sup> O ciele cyber-kobiety Numero Uno oraz jego fetyszyzacji pisałam w artykule pt. *Ciało (nie) zbędne. Kobieta maszyna w literaturze Dina Buzzatiego*, [w:] G. Ronge, A. Woroch (red.), *Przeglądy kultur(y) / Współczesne tendencje w literaturze, sztuce, filozofii i naukach pokrewnych*, Wydawnictwo Fundacja „Dzień dobry! Kolektyw kultury”, Siemianowice Śląskie 2019, s. 527-543.

*Joanna Bartkowiak*

**Human or Inhuman? A Cyborg-Woman from the Novel by Dino Buzzati**

*Abstract*

A gifted professor constructs a combat machine at a secret military base. He equips a cyborg with human traits; personality, emotions and memories of his deceased wife. Numero Uno, known as 'Laura', is the heroine of the precursory novel entitled *Il Grande Ritratto* published by Dino Buzzati in 1960. In this article, I try to extract her human and inhuman features and try to place this into a post or transhumanist concept. I consider the balance of these traits, taking into account the author's relationship to the essence of humanity, of which he spoke about in interviews.

*Keywords:* *Il grande ritratto*, Dino Buzzati, cyborg woman, machine woman, post-humanism, trans-humanism, body, constructed body, human, inhuman.