



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Manifesty cyborgów: awangardowa wizja fuzji kobiety z maszyną
(Hannah Höch — Giannina Censi — Mina Harker)

Author: Mikołaj Marcela

Citation style: Marcela Mikołaj. (2018). Manifesty cyborgów: awangardowa wizja fuzji kobiety z maszyną (Hannah Höch — Giannina Censi — Mina Harker). "Zagadnienia Rodzajów Literackich" (T. 61, z. 2 (2018), s. 63-73), doi 10.26485/ZRL/2018/61.2/5



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MIKOŁAJ MARCELA
Uniwersytet Śląski*

Manifesty cyborgów: awangardowa wizja fuzji kobiety z maszyną (Hannah Höch — Giannina Censi — Mina Harker)

Cyborg Manifestos: Avant-garde Vision of Female and Machine Fusion
(Hannah Höch — Giannina Censi — Mina Harker)

Abstract

In *Cyborg Manifesto* Donna Haraway writes: “cyborgs (...) make very problematic the statuses of man or woman, human, artefact, member of a race, individual entity, or body”. This paper returns to the very beginning of thinking about this figure and examines the first protocyborg images created by Futurist and Dada female artists. I also look at *Dracula's* Mina Harker as one of the first Western protocyborg figures. I ask to what extent such images anticipated the new forms of subjectivity and how they made the relation between human-nature and human-technology problematic as well as thinking in categories of gender.

* Zakład Historii Literatury Poromantycznej, Instytut Nauk o Literaturze Polskie
im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: mikolajmarcela@gmail.com

Patricia Melzer w książce *Alien Constructions* zauważa, że

[z]arówno kobiece ciało, jak i maszyny w zachodnim dyskursie postrzegane są jako coś odrębnego od męczyzny, racjonalnego podmiotu; jedne i drugie w na pozór paradoksalny sposób postrzegane są także jako bliższe naturze. Maszyny jawią się jako identyczne z mechanicznym funkcjonowaniem zwierząt, którym brak duszy i racjonalności, natomiast kobiece funkcje reprodukcyjne ustawiają je w jednym szeregu z nieracjonalną przyrodą¹. (Melzer 2006: 110)

Melzer wprawdzie tropi nierzadko bolesne i ambiwalentne związki łączące kobiece ciało z jej technologicznym potomstwem głównie we współczesnym kinie *science fiction*, niemniej owo powiązanie kobiet i maszyn w naszej kulturze ma znacznie dłuższą tradycję.

W tradycji tej, jak stwierdza Rosi Braidotti, kobiety (matki) zestawiane były z jednej strony z technologią, z drugiej — z potwornością. Tak pisze o tym w *Podmiotach nomadycznych*: „Chciałabym potraktować sekwencję »matki, potwory i maszyny« zarówno tematycznie, jak i metodologicznie, aby pokazać możliwe między nimi powiązania” (Braidotti 2009: 111). Według Braidotti, w triadzie tej pobrzmiewają wieki wykluczenia kobiet ze sprawowania władzy dyskursu, gdy kobieta sprowadzana była głównie do swojej macierzyńskiej funkcji, natomiast ciało kobiece nakładano albo na obraz ciała potwora, albo przedstawiano jako maszynę reprodukcyjną.

To właśnie wymiar reprodukcji najściślej wiąże z sobą kobietę i maszynę, co rodzi męski lęk. Według Mary Ann Doane: „gdy technologia krzyżuje się z ciałem w przestrzeni reprezentacji, nieuchronnie uruchamia pytanie o różnicę płciową” (1990: 163). W przypadku literatury lub kina grozy i *science fiction* te pytania znajdują odpowiedź albo w obrazach realizacji odwiecznego marzenia mężczyzn o dzieciach zrodzonych z maszyn (zob. Braidotti 2009: 125), albo w „snuciu fantazji i często koszmarów na temat ciągłe zmieniających się granic między życiem a śmiercią, nocą a dniem, tym, co męskie, a tym, co kobiece, aktywne i pasywne” (Braidotti 2009: 119–120). Ten drugi przypadek wynika także ze zmiany kształtu kobiecego ciała w czasie ciąży, co powoduje, że jest ono „w stanie obyć się bez pojęcia ustalonej *formy cielesnej*, widzialnych, rozpoznawalnych, jasnych i wyraźnych kształtów, jakie wyznaczają kontury ciała” (Braidotti 2009: 118). Innymi słowy: „»Ona« budzi (...) morfologiczne wątpliwości” (Braidotti 2009: 118).

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia — M.M.

Jednym z najbardziej wyrazistych obrazów przedstawiających opisaną przez Braidotti triadę i przy tym zacierających granice między tym, co męskie, a tym, co kobiece, ale także między życiem a śmiercią, jest figura cyborga. Termin, który po raz pierwszy pojawił się w latach 60. XX wieku w pracy *Cyborgs and space* autorstwa Manfreda Clynesa i Nathana Kline'a, na gruncie nauk humanistycznych spopularyzowany został przede wszystkim za sprawą *Manifestu Cyborga* Donny Haraway. Termin *cyborg* to skrót od *cybernetic organism* i oznacza istotę złożoną z elementów zarówno biologicznego, jak i sztucznego pochodzenia.

Główną funkcją zaadaptowanego przez Haraway pojęcia było ukazywanie faktu, że we współczesnej kulturze niezwykle komplikuje się „status kobiet, mężczyzn, artefaktów, rasy, jednostki czy ciała” (2003: 83). Niemniej, jak zauważa Claudia Springer w *Electronic Eros*, „podczas gdy telewizja, literatura *science fiction* i komiksy sprawdzały różnicowanie i często bardzo pomysłowe sposoby przedstawiania fuzji ludzi z wytworami technologii, filmy głównego nurtu uprzywilejowywały brutalne, męskie figury” (Springer 1996: 96). Dlatego przykładowymi cyborgami są zarówno Cybermeni z serialu *Doktor Who* i Cyloni z *Battlestar Galactica*, jak i rasa Borgów z serii *Star Trek* oraz Darth Vader z *Gwiezdnych wojen*, natomiast do najbardziej rozpoznawalnych cyborgicznych przedstawień do dziś należy *RoboCop* Paula Verhoevena. Mezler zwraca uwagę na fakt, że takie przedstawienia również powiązane były z metaforami płciowymi, ale spełniały całkowicie odmienną funkcję od tej spełnianej przez cyborgów opisanych w tekście Haraway: „twarde, muskularne i uzbrojone męskie ciało przeciwstawione było płynnym, ulegającym nieustannym przeobrażeniom i niestabilnym formom kobiecym” (Melzer 2006: 128). Te — wydawać by się mogło: krągłocowe i przerysowane — wyobrażenia męskości odczytać należy jednak, zgodnie z sugestią Jennifer Gonzalez (1995: 268), jako symptom, reprezentację tego, czego nie można było oddać w inny sposób. Fantazja o utrzymaniu stabilnej męskiej pozycji przy wsparciu technologii wynikała z zagrożeń, jakie wiązały się z nowymi formami (płynnej) podmiotowości, a reprezentowanymi przez (z dużą łatwością zmieniającą swoją formę) kobiece cyborgi czy roboty z serii o Terminatorze, które swoją ostateczną formę znajdują w kobiecej wersji Terminatora z trzeciej części serii.

Co interesujące, opisany zwrot w stronę kobiecych cyborgów niewątpliwie związany jest z fascynacją kulturą wschodnią i jej wpływem na zachodnie narracje popkulturowe. Jak zauważa Sharalyn Orbaugh:

jedna z najistotniejszych różnic między japońskimi i północnoamerykańskimi narracjami o cyborgach w ostatnich latach związana jest z przedstawianiem płci cyborgicznych ciał. W hollywoodzkich produkcjach dominują „męskie” (a właściwie hiper-męskie) cyborgi (...). W przeciwieństwie do nich duży procent najpopularniejszych narracji cyborgicznych w Japonii w ostatnich latach prezentuje radykalne odejście od uproszczonych opozycji binarnych męskie — żeńskie, ludzkie — maszynowe i ja — inny, stanowiących podbudowę nowoczesnej podmiotowości. (Orbaugh 2005: 66–67)

W narracjach tych celem nie jest przedstawianie potworności fuzji maszyny i organizmu, ale próba badania nowych podmiotowości od wewnątrz. Choć takie podejście do cyborgów wydaje się czymś nowym, warto zwrócić uwagę na fakt, że tego typu próby w kulturze zachodniej podejmowano znacznie wcześniej, bo już w dwudziestoleciu międzywojennym. Wówczas używano do tego protocyborgicznych wyobrażeń.

Haraway zauważa wprawdzie, że:

[p]od koniec XX wieku, naszego czasu, mitycznego czasu, wszyscy jesteśmy chimerami, wymyślonymi i sfabrykowanymi hybrydami maszyny i organizmu, słowem, jesteśmy cyborgami.
(2003: 50)

ale zarówno w *Manifestie cyborga*, jak i w *Manifestie cyborgów stowarzyszonych* komplikuje funkcję cyborga. Z jednej strony, jak pisze:

z pewnej perspektywy w świecie cyborgów chodzi o ostateczne zarzucenie sieci kontroli na naszą planetę; ostateczną abstrakcję wcieloną w apokalipsę Gwiezdných Wojen, prowadzonych w imię obrony pokoju; ostateczne zawłaszczenie kobiecych ciał w męskiej orgii wojennej.
(Haraway 2003: 56)

Z drugiej strony cyborg może być według Haraway:

figurą życia wewnątrz sprzeczności, uwrażliwiającą na naturokulturowy wymiar naszych codziennych praktyk, umożliwiającą przeciwstawienie się zgubnym mitom narodzin z samego siebie i akceptację śmiertelności jako nieodłącznej części życia oraz uważność wobec nowo powstałych historycznych hybryd zaludniających świat we wszystkich jego przygodnych wymiarach.
(Haraway 2012: 248)

I choć Haraway wydaje swój *Manifest cyborgów* w 1984 roku — w tym samym roku, w którym na ekrany wchodzi pierwszy film o Terminatorze w reżyserii Jamesa Camerona — próby zmierzenia z dwoma opisanymi wymiarami cyborgów można znaleźć zarówno w dadaistycznych fotomontażach Hannah Höch, jak i w futurystycznym tańcu *Aerodanze* Gianniny Censi.

Dadaistyczne cyborgi — Hannah Höch

Matthew Biro w swojej książce wykorzystuje właśnie figurę cyborga do opisu działań dadaistycznych artystów, w tym fotomontaży Hannah Höch. Jak zauważa w *The Dada Cyborg*:

Zainspirowana konceptem ludzkiej tożsamości jako społecznie konstruowanej i przetwarzanej, Hannah Höch rozwija figurę cyborga w dialogu z Hausmannem i innymi dadaistycznymi artystami, by badać zmienne cechy ludzkiej — na ogół kobiecej — tożsamości w technologicznie rozwiniętych nowoczesnych społeczeństwach. (Biro 2009: 201)

Höch była jedyną kobietą, która odegrała aktywną rolę wśród berlińskich dadaistów. Tworzyła przede wszystkim fotomontaże, za pomocą których transformowała to, co rzeczywiste, w to, co fantastyczne. Twórczość Höch, według Biro, można uznać za swego rodzaju zapowiedź filozofii Donny Haraway. Prace artystki — podobnie jak same „cyborgi”, które były na nich uwieczniane — zachęcają do sprzecznych odczytań, ale także były próbą wywrotowego przetworzenia rzeczywistości. Z jednej strony stawały się nowoczesnymi alegoriami, z drugiej — komentarzami do zastanej rzeczywistości.

Jednym z naczelnych tematów prac Höch jest „nowa kobieta” w Republice Weimarskiej. Za pomocą fotomontaży artystka tworzy alegorie kobiet w codziennym życiu, tropi społeczne, polityczne i instytucjonalne siły je zniewalające. Kluczowe jest przy tym zrozumienie roli nowych mediów i technologii — tylko dzięki rozpoznaniu kobiet jako cyborgów wydawało się możliwe zdystansowanie do systemu, w którym tkwiły, a nawet uwolnienie się z niego. Punkt wyjścia Höch był więc bardzo podobny do tego, w którym zaczyna się myślenie cyborgiczne Haraway. W *Maniście cyborga* Haraway zanotowała:

Przed technologią nie możemy ani uciec, ani wpaść w bezkrytyczną euforię, raczej z optymizmem, radością i kreatywnością trzeba Meduzie spojrzeć w twarz i wymyślić jakieś całkowicie nowe sposoby współżycia z monstrem, którym staliśmy się my sami. (Haraway 1998)

Wpływ na tożsamość nowej kobiety miały przede wszystkim technologie medialne. Jak zauważa Biro w swojej książce, wyobrażenie nowej kobiety w Republice Weimarskiej zawieszono między materialną rzeczywistością a fantazją — z jednej strony termin *nowa kobieta* używany był dla oddania nowych ról, jakie miała now(oczesn)a kobieta odegrać (kobiety znajdowały zatrudnienie w medycynie, edukacji, sztuce, ale przede wszystkim w handlu). Był to zatem przeobrażony model kobiecej tożsamości, który reprezentował nowe, otwarte możliwości stojące przed kobietami w dwudziestolecu międzywojennym. Z drugiej strony nowa kobieta była wytworem mass mediów i technologii medialnej, które kreowały ją jako istotę androgeniczną, pod wieloma względami „męską” i odchodzącą od „kobiecych” obowiązków.

Ta paradoksalna sytuacja nakładała podwójne społeczne obciążenie na kobiety, które wiedziały, że są zobligowane do wypełniania tradycyjnie im przypisanych ról, ale też czuły, że powinny spróbować realizować się w nowych przestrzeniach i nowych obowiązkach powierzanych im przez niemieckie społeczeństwo. To między innymi dlatego jednym z głównych zamierzeń Höch była analiza ideologicznego i rewolucyjnego potencjału nowej kobiety:

centrum projektu Höch stanowiło przekształcenie wizerunku kobiecej tożsamości w czasach Republiki Weimarskiej i odkrycie, że w istocie nowa kobieta ma cyborgiczną naturę — z jednej strony hybrydyczność kobiety, jej częściowe skonstruowanie z pomocą nowoczesnej technologii, która zarówno zniewalała kobietę, jak i dawała jej nowe moce, z drugiej centralna rola nowej kobiety jako konsumenta i obiektu reprezentacji w obrębie mass mediów. Z kolei akcentując fundamentalne związki kobiety z nowymi systemami komunikacji i rozrywki, Höch podkreśla rosnącą rolę nowej kobiety jako *trendsettera* determinującego obrazy i narracje w ramach niemieckiego rynku rozrywkowego. (Biro 2009: 206)

Biro za jeden z najważniejszych, ale i najbardziej emblematycznych fotomontaży Höch uznaje *Das schöne Mädchen*, czyli *Piękną dziewczynę*. „Höch przedstawia na nim nową kobietę jako cyborga pozornie pozbawionego mózgu” (Biro 2009: 215). Piękna dziewczyna bez twarzy, którą zastępuje żarówka, sprowadzona jedynie do zgrabnego ciała odzianego w dopasowany czarny strój kąpielowy, z dopiero co zrobioną fryzurą i parasolką w dłoni zażywa promieni słonecznych, siedząc na belce dwuteowej. „Jest otoczona symbolami, które wydają się jej przedmiotami pożądania, ale które także w jakimś sensie jej zagrażają” (Biro 2009: 215). Znaczkę BMW, postać czarnoskórego boksera Jacka Johnsona, z którym

w 1916 roku swoją walkę przegrał Arthur Cravan (dadaistyczny artysta z Nowego Jorku), opona motocyklowa, zegarek czy wał korbowy, który w niesamowity sposób zdaje się stanowić część ciała nowej kobiety. Dopiero gdzieś daleko w tyle, za tym wszystkim, skrywa się jej twarz (i — jak można domniemywać — także umysł). Praca ta może zostać odczytana jako podążanie nowej kobiety-cyborga za dobrami i przyjemnościami, jakich dostarcza zewnętrzny wobec niej świat nowoczesny (wskazane zostają „obszary”, w których realizuje się nowa kobieta: piękno, sport, seksualność, podróże). Przy tym dobra te „przykrywają” świadomość dziewczyny, a zatem także możliwość refleksji nad jej położeniem.

Höch do pewnego stopnia wspiera zatem krytykę nowej kobiety wyrażaną w tamtym czasie między innymi przez Siegfrieda Kracauera (zob. Biro 2009: 206). W tym wyobrażeniu kobieta-cyborg nie ma żadnej kontroli — zamiast tego sprowadzony zostaje do pasywnego konsumenta masowej kultury i zamknięty w świecie dwuwymiarowych zdjęć z gazet i magazynów. Następuje tu „podkreślenie roli mass mediów i kultury konsumpcyjnej jako instytucji, które kreują, kanalizują i wypierają zarówno kobiece, jak i męskie fantazje na temat kobiet” (Biro 2009: 217–218).

Kolejnym fotomontażem wartym analizy z perspektywy cyborgicznej jest *Hochfinanz*, czyli *Finansjera*. W obrazie tym Höch przedstawia to, o czym kilkadziesiąt lat później (na przykładzie między innymi *Terminatora* Jamesa Camerona) pisać będzie wspomniana już Claudia Springer; niemiecka artystka zrealizowała to w zupełnie innej formie. *Finansjera* jest bowiem fotomontażem pokazującym dwa burżuazyjne męskie cyborgi i sugerującym wzajemne powiązanie kapitalizmu, militarystyki i nacjonalizmu w okresie Republiki Weimarskiej. Próżno tu jednak szukać brutalnych, hipermęskich figur. Zamiast tego widzimy wyobrażenie militarnego cyborga z pierwszej połowy XX wieku, czyli dziwny twór powstający z połączenia dwóch męskich postaci:

Trzymają broń jak narzędzia, ich głowy i ciała stopiły się z przerośniętymi strzelbami i stoją ramię w ramię zupełnie jakby byli częściami tego samego organizmu. (...) Przemoc i siła tych dwóch przedstawicieli rządzącej klasy ekonomicznej sugerowana jest przez sposób, w jaki trzymają oni swoje narzędzia, strzelby, które stały się częściami ich ciał i głów, ale także przez pokawalkowanie i niedopasowanie części ciała tych dwóch figur oraz fakt, że ich rozmiar w stosunku do innych elementów obrazu sugeruje, że dominują nad środowiskiem. (Biro 2009: 218)

Co istotne, chociaż Höch skupia się w tej pracy na przedstawieniu zagrożeń, jakie płyną z fuzji mężczyzny i technologii, najważniejsze w twórczości tej artystki są kobiety. Tu pojawiają się one za pośrednictwem medium fotografii — Höch wykorzystuje zdjęcie sir Johna Herschela, brytyjskiego chemika z dużymi zasługami dla fotografii, zrobione przez Julię Margaret Cameron w 1867 roku. Tym samym oddaje jej hold i wskazuje ją jako jedną ze swoich inspiracji.

Trzecim fotomontażem domagającym się spojrzenia z perspektywy cyborgicznej jest *Mischling*, czyli *Mieszaniec*. Brak tu wprawdzie obrazów sugerujących fuzję organicznego życia z technologią, ale z pewnością mamy do czynienia z problemem hybrydyzacji i zacierania granic między rasami. Praca przedstawia czarnoskórą kobietę, a właściwie jej szyję i twarz z doklejonym „białym” uśmiechem oraz blond fryzurą. Groza płynąca z tego przedstawienia wynika przede wszystkim z widocznego na szyi modelki cięcia oraz nienaturalności jej uśmiechu. Według Biro, *Mieszaniec* to odpowiedź z jednej strony na niemieckie fantazje

kolonialne, z drugiej — na niemiecką historię związaną z okupacją Nadrenii przez Francuzów w 1919 roku i wysłanie tam przede wszystkim afrykańskich oddziałów z terenów obecnej Algierii, Maroka, Tunezji czy Senegalu. Fotomontaż ten wpisuje się w lęk Niemców przez zmieszaniem etnicznym, który powszechnie wyrażany był na lamach ówczesnej prasy, między innymi w rysunku Olafa Gulbransona w „Simplicissimus”, na którym afrykańscy żołnierze utożsamieni zostali z gorylem — goryl porывa białe niemieckie kobiety, aby je przywłaszczyć i zgwałcić.

Fotomontaż Höch wpisuje się w toczącą się w tamtych czasach debatę nad ideą rasy. Przyjmując, że jest to bardziej konstrukcja medialna, a nie „biologiczny fakt”, można odczytać pracę jako sugestię, że wszyscy jesteśmy „mieszkańcami” i „cyborgami”. Przedstawiony zostaje tutaj cyborg „rasowy” — jednym z celów sztuki Höch jest opieranie się „manii klasyfikacji” panującej w Republice Weimarskiej, o której pisał Helmut Lethen (por. Biro 2009: 237), dążenie do podminowywania i rozmywania klasyfikacji. Dlatego w tej wizji kobiecość i etniczność jawią się jako coś skomplikowanego i niedookreślonego.

Jest jednak w fotomontażu Höch coś ambiwalentnego, ponieważ sam tytuł sugeruje, że istnieje coś takiego jak „czysta rasa”. Ważny też wydaje się wydźwięk erotyczny tej pracy, wskazujący na seksualizację tego, co egzotyczne. Höch wpisuje się przy tym w dyskusję nad fascynacją dadaistów sztuką prymitywną. Co istotne, fotomontaż sugeruje, że ich ostrzeżenie prymitywizmu było równie mocno stereotypowe i generalizujące oraz rzadko przywiązujące uwagę do szczegółów i różnic co zwolenników czystej rasy.

Höch wykorzystywała zatem „koncept cyborga” do badania nowych form ludzkiej tożsamości w kontekście pozytywnych i negatywnych stron nowych technologii oraz mass mediów. Te „cyborgiczne” fotomontaże były także komentarzem do sytuacji społecznej i politycznej rozmaitych hybryd zastanych, ale i pojawiających się w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Dlatego chociaż prace Höch powstały kilkadziesiąt lat przed ukiem pojęcia *cyborg*, wydaje się, że jego wykorzystanie dla opisu fotomontaży jest uprawomocnione — w końcu przedstawione jest na nich zacieranie granic nie tylko między organizmem i maszyną, lecz także między płciami i rasami.

Czy to ptak?! Czy samolot?! Nie! To Giannina Censi!

Drugą artystką awangardową, która tworzyła w dwudziestoleciu międzywojennym i wykorzystywała w swojej działalności „koncept cyborga” na długo przed jego sformulowaniem przez Haraway, jest Giannina Censi. Censi była włoską tancerką i choreografką, która współpracowała z Filippem Tommasem Marinettim. Zainspirowana opublikowanym w 1917 roku przez Marinettiego *Tańcem futurystycznym* w kolejnych latach wcieliła teorię w praktykę. Zafascynowana samolotami i aeronautycznym doświadczeniem w stworzonym przez siebie tańcu *Aerodanze* nie tylko próbowała symulować ruchy i drgania maszyny, jaką jest samolot, lecz także chciała oddać jej wpływ na ludzki umysł i ciało. *Aerodanze* była więc interpretacją mitu maszyny — w jego ramach kobiece ciało zamienia się w maszynę latającą: „wszystko, cokolwiek robił samolot, musiało zostać wyrażone w moim ciele. Leciał, a co więcej, sprawiał wrażenie, że jego skrzydła drżą, że maszyna drżała... Dlatego twarz musiała wyrażać to, co czuł pilot” (Klöck 1999: 400).

Anja Klöck w artykule *Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's „Aerodanze” in 1930s Italy* zauważa, że „tego rodzaju występy miały zatrzeć granice między kobietą i maszyną, materialnością a duchowością, umysłem i ciałem, znaczącym i znaczo-

nym” — „w tym sensie jest to próba stania się cyborgiem w znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi wiele lat później Haraway” (Klöck 1999: 408). Haraway wykorzystuje termin *cyborg* i stwarza język, z pomocą którego łatwiej nam interpretować technologie kobiecej prezentacji i autoprezentacji w pierwszej połowie XX wieku, w tym w dwudziestolecu międzywojennym, i o tych technologiach mówić. Także w przypadkach tak paradoksalnych, jak *Aerodanze Censi* — taniec ten, mimo futurystycznego rodowodu (szerzącego wszak pogardę dla kobiet), pokazuje kobietę jako tę, która w pierwszej kolejności (dzięki swojemu ciału) jest reprezentacją fuzji człowieka i maszyny.

Na marginesie twórczości Censi warto także dodać, że to właśnie futuryzm w głównej mierze wpłynął na rozwój cyborgicznych wyobrażeń zwłaszcza w kulturze japońskiej. Jak zauważa Sharalyn Orbaugh:

w 1909, słynny i ceniony pisarz (...) Mori Ōgai przetłumaczył na japoński *Manifest Futurystyczny* Filippa Tommasa Marinettiego — który gloryfikował maszyny i uwłaczał kobietom — zaledwie cztery miesiące po pierwszej publikacji tekstu we wpływowej francuskiej gazecie „Figaro”. To zainicjowało ruch futurystyczny w Japonii, który reprezentowali tacy pisarze, jak Inagaki Taruho, i artyści Kanbara Tai i Okada Tatsuo. Z kolei ich prace zapoczątkowały uwielbienie i gloryfikację technologii w dyskursie obecnym w japońskiej „wysokiej kulturze”. (2005: 65)

Wszystko to w znacznej mierze przyczyniło się do stworzenia późniejszych obrazów przedstawiających przykłady fuzji organizmu ludzkiego i maszyny w postaci japońskich cyborgów.

Wydawać by się mogło, że to właśnie awangardowe artystki, takie jak Höch czy Censi, jako pierwsze dostrzegły, że cyborgiczny potencjał fuzji maszyny i organizmu może oddać nowe doświadczenia kobiet oraz wyłaniające się u progu XX wieku formy ludzkiej tożsamości, które w sposób szczególny były udziałem kobiet. Niemniej pierwszych „protocyborgicznych” wyobrażeń można szukać wcześniej, i to wcale nie w awangardowych pracach. Aby te wyobrażenia znaleźć, należy powrócić do jednej z klasycznych powieści grozy końca XIX wieku — do *Drakuli* Brama Stokera.

Ja, Telegram — przypadek Miny Harker

Ćwierć wieku przed fotomontażami Höch i tańcem Censi Bram Stoker w *Drakuli* przedstawił swoją wersję nowej kobiety, która staje się swego rodzaju protocyborgiem. Mowa oczywiście o Minie Harker, profeminiście, fascynatce nowych technologii i mediów, która nie rozstaje się ze swoją maszyną do pisania, ale jest także nalogowym konsumentem mass mediów oraz najważniejszym producentem dyskursu na temat tytułowego wampira. Nie jest przypadkiem, że Mina i jej najlepsza przyjaciółka Lucy Westenra zaczytują się w czasopiśmie „Nowa Kobieta”, które przywoływane jest w *Drakuli* dwukrotnie. W czasopiśmie propaguje się treści feministyczne i przedstawia nowy typ kobiety. Mina, komentując sytuację swojej przyjaciółki, której niespodziewanie oświadczyło się aż trzech adoratorów, co spowodowało, że dziewczyna znalazła się w trudnej sytuacji, stwierdza:

Autorki piszące w „Nowej Kobięcie” na pewno kiedyś zaproponują, aby mężczyźni i kobiety, zanim się ze sobą zaręczą, mogli się nawzajem oglądać podczas snu. Chociaż myślę, że w przyszłości Nowa Kobieta nie będzie się zniżala do przyjmowania oświadczeń, sama będzie się oświadczała. I będzie w tym dobra! Jest w tym pewna pociecha. (Stoker 2009: 89)

Ken Gelder w *Reading the Vampire* zauważa, że termin *Nowa Kobieta* w późnej epoce wiktoriańskiej „był używany na określenie feministki — niezamężnej, seksualnie wyzwolonej i zorientowanej na karierę” (2001: 78). Mina niewątpliwie jest feministką, ale — co ciekawe — można dostrzec w niej swego rodzaju protocyborga. Podobnie jak cyborgi Höch i Censi, Mina w powieści Stokera konsekwentnie zaciera granice między tym, co męskie, a tym, co kobiece, tym, co ludzkie, i tym, co potworne, biologicznym i maszynowym. Najważniejszy wydaje się moment, w którym bohaterka powieści przedstawiona zostaje także jako maszyna telekomunikacyjna — tak zwany „telegraf cielesny”.

To z kolei skłania do zastanowienia się, czy jednym z ważniejszych momentów w procesie kształtowania się wyobrażenia „kobiecych cyborgów” nie jest połowa XIX wieku i pojawienie się zjawiska tak zwanych „kobiecych mediów” w odpowiedzi na wynalazek telegrafu. Jeffrey Sconce, pisząc o wzajemnym powiązaniu tych dwóch zjawisk (czyli kobiecych mediów i telegrafu), zauważa w *Haunted Media*:

Gdy zasugerowano nieograniczone możliwości przepływu elektrycznej informacji, zdolność telegrafu do oddzielenia świadomości od ciała wydawała się domagać kulturowego opracowania; umiejscowiono tę technologię w samym centrum intensywnego społecznego namysłu oraz politycznych sporów. (...) Komunikacja z duchami wymagała czegoś więcej niż telegraf, czy to elektromagnetyczny, czy duchowy, czy jakkolwiek inny. Duchowy kontakt zależał od równie enigmatycznej technologii „medium”, skomplikowanego odbiornika, który był w stanie kanalizować cudowność duchowej elektryczności poprzez zespół obwodów elektrycznych innego niezgłębionego bytu w XIX-wiecznej nauce, czyli kobiecego ciała. Podobnie jak telegraf, było ono prezentowane przez wielu naukowców epoki wiktoriańskiej jako „maszyna, której nie potrafią zrozumieć”, przez co „kobieca” fizjologia i psychologia stały się głównie obszarem domysłów i naukowej spekulacji. (Sconce 2000: 25–26)

Ta sytuacja miała jednak swój rewers: „badając naukowe niejednoznaczności na temat zjawiska elektromagnetyzmu i jego związku z ich ciałami, kobiece medium uczyniły z »teleobecności« strategię zapewniającą im możliwość umocnienia ich pozycji społecznej oraz emancypacji” (Sconce 2000: 45). Co więcej, to, co dotychczas uważano za słabość kobiet — ich wrażliwość oraz rozbudowaną wyobraźnię, w tamtym czasie okazywało się pozwalać im na przemianę w medium. Telepatia stała się dla kobiet nawet nową formą społecznego autorytetu.

Wszystko jednak skończyło się, gdy kobiece media zaczęły wykorzystywać tę sytuację do prób walki o prawa wyborcze i zmianę statusu społecznego. Odpowiedzią na to były nowe formy kontroli, w tym medyczne teorie hysterii, które nieprzypadkowo pojawiły się właśnie w tamtym okresie (por. Sconce 2000: 46–47). To również znajduje odzwierciedlenie w *Drakuli*. W finalnej scenie, gdy Drużyna Światła powraca do Transylwanii w rok po zabiciu wampira, Mina Murray — now(oczesn)a kobieta, która jeszcze niedawno przeistaczała się w cielesny telegraf i nie rozstawała się ze swoją maszyną do pisania — trzyma w rękach dziecko. Powraca więc do roli, jaką przypisuje kobiecie patriarchalne społeczeństwo.

Żyję, więc jestem cyborgiem

Kobiety, potwory, maszyny — triada ta w niesamowity sposób spotyka się w figurze monstrialnej chimery, hybrydy, fuzji organizmu i maszyny, jaką jest cyborg. Jednak opisane przez Braidotti lęki i pragnienia w naszej kulturze związane z wyobrażeniem kobiety jako maszyny reprodukcyjnej w tekście Stokera zestawione zostały z jeszcze innym obrazem kobiety jako maszyny — maszyny telekomunikacyjnej. Mimo długiej tradycji tego typu przedstawień, sięgającej co najmniej XIX wieku, dopiero od niedawna zaczynamy dostrzegać, jak wielki był wpływ technologii medialnych na kształtowanie cyborgicznej tożsamości kobiet w nowoczesności. Świadomość tego wpływu poprzedza o kilka dekad *Manifest cyborga* Haraway i każe nam szukać źródeł popularnych dziś obrazów fuzji kobiety z maszyną (na przykład w filmie *Ex Machina*) zarówno w fotomontażach Höch z lat 20. XX wieku i tańcu Censi, jak i w powieści Stokera z 1897 roku.

Bibliografia

- Biro Matthew (2009), *The Dada Cyborg*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Braidotti Rosi (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Doane Mary Anne (1990), *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine* [in:] *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*, eds. M. Jacobus, E. Fox-Keller, S. Shuttleworth, Routledge, New York.
- Gelder Ken (2001), *Reading the Vampire*, Routledge, London.
- Gonzalez Jennifer (1995), *Envisioning Cyborg Bodies: Notes From Current Research* [in:] *The Cyborg Handbook*, eds. C.H. Gray, H. Figueroa-Sarriera, S. Mentor, Routledge, New York.
- Haraway Donna (1998), *Manifest cyborga*, przeł. E. Franus, http://www.magazynsztuki.home.pl/post_modern/9.htm [dostęp: 14.01.2018].
- (2003), *Manifest cyborga*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1.
- (2012), *Manifest cyborgów stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek [w:] *Teorie wynrotowe. Antologia przekładów*, pod red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Klöck Anja (1999), *Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's Aerodanze in 1930s Italy*, „Theatre Journal”, Vol. 51, No. 4.
- Melzer Patricia (2006), *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*, University of Texas Press, Austin.
- Orbaugh Sharalyn (2005), *The Genealogy of the Cyborg in Japanese Popular Culture* [in:] *World Weavers: Globalization, Science Fiction, and the Cybernetic Revolution*, eds. W. K. Yuen, G. Westfahl, A. K. Chan, Hong Kong UP, Hong Kong.
- Sconce Jeffrey (2000), *Haunted Media*, Duke UP, Durham–London.
- Springer Claudia (1996), *Electronic Eros: Bodies and Desires in the Postindustrial Age*, University of Texas Press, Austin.
- Stoker Bram (2009), *Drakula*, przeł. M. Król, Zielona Sowa, Kraków.