



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

Title: Manifesty cyborgów : awangardowa wizja fuzji kobiety z ma-szyną
(Hannah Höch - Giannina Censi - Mina Harker)

Author: Mikołaj Marcela

Citation style: Marcela Mikołaj. (2019). Manifesty cyborgów : awangardowa wizja fuzji kobiety z ma-szyną (Hannah Höch - Giannina Censi - Mina Harker). W: A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa (red.), "Płeć awangardy" (S. 117-131). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH




Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mikołaj Marcela

 0000-0001-5592-2983

Uniwersytet Śląski w Katowicach

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

Patricia Melzer w książce *Alien Constructions* zauważa, że „Zarówno kobiece ciało, jak i maszyny w zachodnim dyskursie postrzegane są jako coś odrębnego od mężczyzny, racjonalnego podmiotu. Jedno i drugie, w na pozór paradoksalny sposób, postrzegane są także jako bliższe natury niż mężczyzna. Maszyny jawią się jako identyczne z mechanicznym funkcjonowaniem zwierząt, którym brak duszy i racjonalności, natomiast kobiece funkcje reprodukcyjne zestawiają je z nieracjonalnością natury”¹. Melzer wprawdzie tropi nierzadko bolesne i ambiwalentne związki łączące kobiece ciało z jej technologicznym potomstwem we współczesnym kinie *science fiction*, niemniej owo powiązanie kobiet i maszyn w naszej kulturze ma znacznie dłuższą tradycję.

Jak stwierdza Rosi Braidotti, kobiety (matki) zestawiane są z jednej strony z technologią, ale 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 powiąza-

* Pierwodruk niniejszego tekstu ukazał się na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich” 2018, nr 2 (126), vol. 61, s. 63–73. DOI: <https://doi.org/10.26485/ZRL/2018/61.2/5>.

¹ P. MELZER: *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin 2006, s. 110.

nia”². Według Braidotti, w tej triadzie pobrzmiwają przede wszystkim wieki wykluczenia kobiet ze sprawowania władzy dyskursu, gdy kobieta sprowadzana była przede wszystkim do swej macierzyńskiej funkcji, natomiast jej ciało albo nakładano na obraz ciała potwora, albo przedstawiano jako maszynę reprodukcyjną.

To właśnie wymiar reprodukcji najściślej wiąże kobietę z maszyną oraz rodzi męski lęk. Według Mary Ann Doane, „gdy technologia krzyżuje się z ciałem w przestrzeni reprezentacji, nieuchronnie uruchamia pytanie o różnicę płciową”³. W przypadku literatury lub kina grozy i *science fiction* te pytania znajdują odpowiedź albo w obrazach realizacji odwiecznego marzenia mężczyzn o dzieciach zrodzonych z maszyn⁴, albo „snucia fantazji i często koszmarów na temat ciągle zmieniających się granic między życiem a śmiercią, nocą a dniem, tym, co męskie, a tym, co kobiece, aktywne i pasywne”⁵. Ten drugi przypadek wynika ze zmiany kształtu kobiecego ciała w czasie ciąży i macierzyństwa, co z kolei powoduje, że jest ono „w stanie obyć się bez pojęcia ustalonej *formy cielesnej*, widzialnych, rozpoznawalnych, jasnych i wyraźnych kształtów, jakie wyznaczają kontury ciała”⁶. Innymi słowy: „»Ona« budzi więc morfologiczne wątpliwości”⁷.

Jednym z najbardziej wyrazistych obrazów zacierających granice między tym, co męskie, a tym, co kobiece, ale także między życiem a śmiercią, jest figura cyborga. Termin, którego po raz pierwszy użyto w latach sześćdziesiątych XX wieku w pracy *Cyborgs and Space* autorstwa Manfreda Clynesa i Nathana Kline’a, w naukach 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 jednak konsekwentne ukazywanie faktu, że we współczesnej kulturze niezwykle komplikuje się „status kobiet, mężczyzn, artefaktów, rasy, jednostki czy ciała”⁸.

² R. BRAIDOTTI: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. DERRA. Warszawa 2009, s. 111.

³ M.A. DOANE: *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminina*. In: *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*. Eds. M. JACOBUS, E. FOX-KELLER, S. SHUTTLEWORTH. New York 1990, s. 163.

⁴ Zob. R. BRAIDOTTI: *Podmioty nomadyczne...*, s. 125.

⁵ Ibidem, s. 119–120.

⁶ Ibidem, s. 118.

⁷ Ibidem.

⁸ D. HARAWAY: *Manifest cyborga*. Przeł. S. KRÓLAK, E. MAJEWSKA. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 83.

Niemniej, jak zauważa Claudia Springer w *Electronic Eros*, „podczas gdy telewizja, literatura *science fiction* i komiksy sprawdzały zróżnicowane i często bardzo pomysłowe sposoby przedstawiania fuzji ludzi z wytworami technologii, filmy głównego nurtu uprzywilejowały brutalne, męskie figury”⁹. Dlatego przykładowymi cyborgami są zarówno Cybermeni z serialu *Doktor Who* oraz Cyloni z *Battlestar Galactica*, jak i rasa Borgów z serii *Star Trek* czy Darth Vader z *Gwiezdných wojen*, a do jego najbardziej rozpoznawalnych przedstawień należy *RoboCop* Paula Verhoevena. Melzer zwraca przy tym uwagę na fakt, że takie przedstawienia powiązane były z metaforami płciowymi: „[...] twarde, muskularne i uzbrojone męskie ciało przeciwstawione było płynnym, ulegającym nieustannym przeobrażeniom i niestabilnym formom kobiecym”¹⁰.

Te, wydawać by się mogło, krańcowe i przerysowane wyobrażenia męskości odczytać należy jednak – zgodnie z sugestią Jennifer Gonzalez¹¹ – jako symptom, reprezentację tego, czego nie dało się oddać w inny sposób. Fantazja o utrzymaniu stabilnej męskiej pozycji przy wsparciu technologii wynikała z zagrożeń, jakie wiązały się z nowymi formami podmiotowości, a reprezentowanymi przez kobiece cyborgi czy roboty z serii o Terminatorze, zapoczątkowanej filmem Jamesa Camerona w 1984 roku, które swoją ostateczną formę znajdują w kobiecym Terminatorze z trzeciej części serii.

Haraway zauważa wprawdzie, że „Pod koniec XX wieku, naszego czasu, mitycznego czasu, wszyscy jesteśmy chimerami, wymyślonymi i sfabrykowanymi hybrydami maszyny i organizmu, słowem, jesteśmy cyborgami”¹², ale zarówno w *Manifestie cyborga*, jak i w *Manifestie cyborgów stowarzyszonych* komplikuje jednak funkcję cyborga. Z jednej strony „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”¹³. Z drugiej strony może on, według niej, być „figurą życia wewnątrz sprzeczności,

⁹ C. SPRINGER: *Electronic Eros: Bodies and Desires in the Postindustrial Age*. Austin 1996, s. 96.

¹⁰ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 128.

¹¹ Zob. J. GONZALEZ: *Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research*. In: *The Cyborg Handbook*. Eds. C.H. GRAY, H. FIGUEROA-SARRIERA, S. MENTOR. New York 1995, s. 268.

¹² D. HARAWAY: *Manifest cyborga...*, s. 50.

¹³ *Ibidem*, s. 56.

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 wymiarach¹⁴.

Co interesujące, opisany zwrot w stronę kobiecych cyborgów niewątpliwie związany był 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 podmiotowości¹⁵. Według Orbaugh, w narracjach tych celem nie jest przedstawianie potworności fuzji maszyny i organizmu, ale próba badania nowych podmiotowości od wewnątrz. Niemniej warto zwrócić uwagę na fakt, że tego typu próby w kulturze zachodniej podejmowano znacznie wcześniej, bo już w dwudziestoleciu międzywojennym, odwołując się do protocyborgicznych wyobrażeń.

Dadaistyczne cyborgi – Hannah Höch

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. I choć amerykańska badaczka posługuje się terminem powstałym w latach sześćdziesiątych, stosuje go do opisu zjawisk, które w naszej kulturze pojawiały się znacznie wcześniej. To między innymi dlatego Matthew

¹⁴ D. HARAWAY: *Manifest cyborgów stowarzyszonych*. Przeł. J. BEDNAREK. W: *Teorie wywrotowe*. Red. A. GAJEWSKA. Poznań 2012, s. 248.

¹⁵ S. ORBAUGH: *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 2005, s. 66–67.

Biro w swojej książce wybiera właśnie figurę cyborga, która najdokładniej, według niego, opisuje działania niektórych dadaistycznych artystów, w tym fotomontaże Hannah Höch. Jak zauważa on 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 – i na ogół kobiecej – tożsamości w technologicznie rozwiniętych nowoczesnych społeczeństwach”¹⁶.

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

Jednym z naczelných tematów prac Höch jest Nowa Kobieta w Republice Weimarskiej. Tworzy alegorie kobiet w codziennym życiu, tropiąc przy tym społeczne, polityczne oraz instytucjonalne siły, które je zniewalają. Dla twórczości niemieckiej artystki kluczowe okazuje się zrozumienie roli nowych mediów i technologii. Tylko bowiem dzięki rozpoznaniu kobiet jako cyborgów – stworzonych, zarządzanych, ale i zarządzających nowymi mediami i technologiami – możliwe stawało się zdystansowanie, a nawet uwolnienie z systemu, w jakim tkwiły. Punkt wyjścia Höch był więc bardzo podobny do tego, w którym zaczyna się myślenie cyborgiczne Haraway. W *Manifestie cyborga* zanotowała ona między innymi takie słowa: „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”¹⁷.

Wpływ na tożsamość Nowej Kobiety w Republice Weimarskiej miały przede wszystkim technologie medialne. Jak zauważa Biro w swojej książce, ówczesne owej kobiety wyobrażenie zawieszono było pomiędzy materialną rzeczywistością a fantazją. Z jed-

¹⁶ M. BIRO: *The Dada Cyborg*. Minneapolis 2009, s. 201.

¹⁷ D. HARAWAY: *Manifest cyborga*. Przeł. E. FRANUS. http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm [dostęp 19.07.2019].

nej strony terminu tego używano, by oddać nowe role, jakie do odegrania ma kobieta (znajdowały zatrudnienie w medycynie, edukacji, sztuce, ale przede wszystkim w handlu). Był to zatem przeobrażony, nowy model kobiecej tożsamości, który reprezentował do tej pory niedostępne możliwości, a stające otworem przed kobietami w dwudziestoleciu międzywojennym. Z drugiej strony Nowa Kobieta okazywała się wytworem mass mediów i technologii medialnej, które kreowały ją jako istotę androgeniczną, pod wieloma względami „męską” i odchodzącą od „kobiecych” obowiązków.

Ta sytuacja nakładała podwójne społeczne obciążenie na kobiety, które z jednej strony czuły się zobligowane od wypełniania tradycyjnie im przypisanych ról, z drugiej – czuły także, że powinny spróbować realizować nowoczesne role powierzane im przez niemieckie społeczeństwo. Również z tego powodu stawały się przedmiotem społecznej krytyki, na przykład ze strony Siegfrieda Kraucera, który postrzegał Nową Kobię jako głównego odbiorcę mass mediów i „pomocnika” w umocnieniu hegemonii kapitalizmu wskutek osłabiania problematyki społecznej. Wszystko to wiązało się z faktem, że właśnie Nowa Kobieta stała się głównym bywalcem niemieckich kin, a jej filmowe wybory miały wynikać z bezkrytycznego przyjmowania sentymentalnych rozwiązań proponowanych w produkcjach kinowych, w których nie podejmowano palących problemów społecznych¹⁸.

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 jej hybrydyczność, jej częściowe skonstruowanie za pomocą nowoczesnej technologii, która zarówno ją zniewalała, jak i dawała jej nowe moce, z drugiej – centralna rola nowej kobiety jako konsumenta i obiektu reprezentacji w obrębie mass mediów. Z kolei akcentując jej fundamentalne związki z nowymi systemami komunikacji i rozrywki, Höch podkreśla rosnącą rolę nowej kobiety jako *trendsettera* determinującego obrazy i narracje w ramach niemieckiego rynku rozrywkowego¹⁹.

¹⁸ Zob. M. BIRO: *The Dada Cyborg...*, s. 206.

¹⁹ Ibidem.

W tym kontekście Biro za jeden z najważniejszych, ale i najbardziej emblemacyjnych fotomontaży dla twórczości Höch uznaje *Das schöne Mädchen*, czyli *Piękną dziewczynę*. „Höch przedstawia na nim Nową Kobietę jako cyborga pozornie pozbawionego mózgu”²⁰. Piękna dziewczyna bez twarzy, którą zastępuje żarówka elektryczna, 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 przez symbole przedmiotów, których zdaje się pożądać, ale które także w jakimś sensie jej zagrażają”²¹. Znaczki BMW, postać czarnoskórego boksera Jacka Johnsona, z którym w 1916 roku swoją walkę przegrał Arthur Craven (artysta Dada z Nowego Jorku), opona motocyklowa, zegarek czy w końcu wał korbowy, który w niesamowity sposób zdaje się częścią 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 przy tym zostają „obszary”, w których realizuje się nowa kobieta: piękno, sport, seksualność, podróże – obszary „przykrywające” świadomość dziewczyny, a zatem także możliwość refleksji nad jej położeniem w rzeczywistości.

Höch do pewnego stopnia wspiera zatem krytykę Nowej Kobiety wyrażoną między innymi przez Kracauera. W tym wyobrażeniu cyborg nie ma żadnej kontroli – zamiast tego kobieta sprowadzona zostaje do pasywnego konsumenta masowej kultury i zamknięta w świecie dwuwymiarowych zdjęć z gazet i magazynów. Następuje tu zatem „podkreślenie roli mass mediów i kultury konsumpcyjnej jako instytucji, które kreują, kanalizują i wypierają zarówno kobiece, jak i męskie fantazje na temat kobiet”²².

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 Patricia Springer, choć w zupełnie innej formie. *Finansjera* jest bowiem fotomontażem pokazującym dwa burżuazyjne męskie cyborgi i sugerującym wzajemne powiązanie kapitalizmu, milita-

²⁰ Ibidem, s. 215.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 217–218.

ryzmu oraz nacjonalizmu w okresie Republiki Weimarskiej. Próżno tu jednak szukać brutalnych, hipermeńskich figur. Zamiast tego widzimy wyobrazenie militarnego cyborga z pierwszej połowy XX wieku – dziwny twór powstały z połączenia dwóch postaci:

Trzymają broń jak narzędzia, ich głowy i ciała stopiły się z prze-rośniętymi strzelbami i stoją ramię w ramię, zupełnie jakby byli częściami tego samego organizmu. [...] Przemoc i siłę tych dwóch przedstawicieli rządzącej klasy ekonomicznej sugeruje sposób, w jaki trzymają swoje narzędzia, strzelby, które stały się częściami ich ciał i głów, ale także pokawałkowanie i niedopasowanie części ciała tych dwóch figur, oraz fakt, że ich rozmiar w stosunku do innych elementów obrazu sugeruje, że dominują nad środowiskiem²³.

Co istotne, chociaż Höch skupia się w tej pracy na przedstawieniu zagrożeń, jakie płyną z fuzji mężczyzn i technologii, najważniejsze w jej twórczości są jednak zawsze kobiety. W tym przypadku pojawiają się one za pośrednictwem medium fotografii: Höch wykorzystuje zdjęcie Sir Johna Hershela, brytyjskiego chemika z dużymi zasługami dla fotografii, zrobione przez Julię Margaret Cameron w 1867 roku. Tym samym oddaje jej hołd i wskazuje 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 stykamy się z problemem hybrydyzacji i zacierań 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 jej szyi cięcia oraz nienaturalności uśmiechu.

Według Biro, *Mieszaniec* to z jednej strony odpowiedź na niemieckie fantazje kolonialne, z drugiej – na niemiecką historię związaną z okupacją Nadrenii przez Francuzów w 1919 roku i wysłanie do tego celu przede wszystkim afrykańskich oddziałów z terenów obecnej Algierii, Maroka, Tunezji czy Senegalu. Fotomontaż ten wpisuje się w lęk Niemców przed zmieszaniem etnicznym, który powszechnie wyrażany był na łamach ówczesnej prasy, na przykład na rysunku Olafa Gulbransona w „Simplicissimus”, na którym afrykańscy żołnierze utożsamieni zostali z gorylem – gorylem

²³ Ibidem, s. 218.

pokrywającym białe, niemieckie kobiety w celu ich przywłaszczenia i zgwałcenia.

Fotomontaż Höch wpisuje się przy tym w ówczesną debatę nad ideą rasy; przyjmując, że jest to raczej konstrukcja medialna, a nie „biologiczny fakt” – można odczytać to jako sugestię, że wszyscy jesteśmy „mieszkańcami” i „cyborgami”. Przedstawiony zostaje tutaj cyborg „rasowy”. Jednym z celów jej sztuki jest opieranie się panującej w Republice Weimarskiej „manii klasyfikacji”, o której pisał Helmut Lethen²⁴, a zatem dążenie do podminowywania i rozmywania klasyfikacji. W tej perspektywie kobiecość i etniczność jawią się jako coś skomplikowanego i niedookreślonego.

Jest w nim jednak coś ambiwalentnego, ponieważ sam tytuł zdaje się sugerować, że istnieje coś takiego jak „czysta rasa”. Ważny jest też wydźwięk erotyczny fotomontażu, wskazujący seksualizację tego, co egzotyczne. Höch wpisuje się także w dyskusję nad fascynacją dadaistów sztuką prymitywną – ważne wydaje się, że ich postrzeganie prymitywizmu było równie mocno stereotypowe, generalizujące i rzadko przywiązujące wagę do szczegółów i różnic, jak zwolenników teorii „czystej rasy”.

Höch wykorzystywała zatem koncept „cyborga” do badania nowych form ludzkiej tożsamości w kontekście pozytywnych i negatywnych aspektów nowych technologii oraz mass mediów. Ale jej fotomontaże były również komentarzem do sytuacji społecznej i politycznej rozmaitych hybryd zastanych, a także dopiero powstających w dwudziestoleciu międzywojennym. Dlatego, chociaż prace Höch powstały kilkadziesiąt lat przed ukuciem pojęcia „cyborg”, wydaje się, że posłużenie się nim w opisie fotomontaży jest uprawomocnione – w końcu przedstawia w nich zacieranie granic nie tylko między organizmem i maszyną, lecz także między poszczególnymi płciami i rasami.

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

Drugą artystką awangardową tworzącą w dwudziestoleciu międzywojennym, która korzystała w swojej działalności z konceptu cyborga na długo przed jego sformułowaniem przez Haraway,

²⁴ Zob. ibidem, s. 237.

wyduje się Giannina Censi. Censi była włoską tancerką i choreografką, która współpracowała z Filippem Tomassem Marinettim. Zainspirowana opublikowanym w 1917 roku przez Marinettiego *Tańcem futurystycznym*, w kolejnych latach wcielała tę teorię w praktykę. Niewątpliwy w tym udział miała jej fascynacja samolotami i aeronautycznymi doświadczeniami. W tańcu własnego autorstwa, który nazwała *Aerodanza*, nie tylko próbowała symulować ruchy i drgania maszyny, jaką jest samolot, ale także chciała oddać jej wpływ na ludzki umysł i ciało. *Aerodanza* była więc reinterpretacją mitu maszyny – w jego ramach kobiece ciało zamieniało się w samolot: „[...] 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”²⁵.

Anja Klöck w artykule *Of Cyborg Technologies and Fascitized 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 znaczone” i „w tym sensie jest to próba stania się cyborgiem w znaczeniu, jaki nadaje temu terminowi wiele lat później Haraway”²⁶. Haraway, wykorzystując termin „cyborg”, stwarza więc język, za pomocą którego łatwiej nam interpretować technologie kobiecej prezentacji i autoprezentacji w pierwszej połowie XX wieku, w tym w dwudziestoleciu międzywojennym, oraz mówić o nich. Także w przypadkach tak paradoksalnych, jak *Aerodanza* Censi, który mimo futurystycznego rodowodu (szerzającego 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 roku słynny i ceniony pisarz [...] Mori Ogai przetłumaczył na japoński *Manifest futurystyczny* Filippa Tommasa Marinettiego – który gloryfikował maszyny i uwłaczał kobietom – zaledwie cztery miesiące po jego pierwszej publikacji we wpływową francuską gazetę „Figaro”. To zainicjowało ruch futurystyczny

²⁵ A. Klöck: *Of Cyborg Technologies and Fascitized Mermaids: Giannina Censi's Aerodanze in 1930s Italy*. „Theatre Journal” 1999, no. 4, s. 400.

²⁶ Ibidem, s. 408.

w Japoni, który reprezentowali tacy pisarze, jak Inagaki Taruho, oraz artyści Kanbara Tai i Okada Tatsuo, których prace z kolei zapoczątkowały uwielbienie i gloryfikację technologii w dyskursie obecnym w japońskiej „wysokiej kulturze”²⁷.

To z kolei w znacznej mierze przyczyniło się do powstania 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 cyborgiczny potencjał fuzji maszyny i organizmu, by oddać nowe doświadczenia oraz wylaniające się u progu XX wieku formy ludzkiej tożsamości, które w sposób szczególny były udziałem kobiet. Niemniej pierwszych „protocyborgicznych” przedstawień można szukać wcześniej, i to wcale nie w awangardowych pracach. W tym celu należy powrócić do jednej z klasycznych powieści grozy końca XIX wieku – *Drakuli* Brama Stokera.

Ja, Telegraf – przypadek Miny Harker

Ćwierć wieku przed fotomontażami Höch i tańcem Censi Bram Stoker w *Drakuli* przedstawił własną wersję nowej kobiety, która staje się swego rodzaju protocyborgiem – mowa oczywiście o Minie Harker, profoteministce, fascynatce nowych technologii i mediów, która nie rozstaje się ze swoją maszyną do pisania, ale jest także nałogowym konsumentem mass mediów oraz najważniejszym producentem dyskursu na temat tytułowego wampira. To nie dzieło przypadku, że Mina i jej najlepsza przyjaciółka Lucy Westenra zaczytują się w czasopiśmie „Nowa Kobieta”, którego nazwa pada w *Drakuli* dwukrotnie. Czasopismo propaguje treści feministyczne i przedstawia nowy typ kobiety. Mina, komentując sytuację swojej przyjaciółki, której niespodziewanie oświadczyło się aż trzech adoratorów, stawiając ją w trudnej sytuacji, stwierdza:

Autorki piszące w „Nowej Kobiecie” 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 zniżać do przyjmowania

²⁷ S. ORBAUGH: *The Genealogy of the Cyborg in Japanese Popular Culture...*, s. 65.

oświadczyn, sama będzie się oświadczała. I będzie w tym dobra!
Jest w tym pewna pociecha²⁸.

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”²⁹. Mina niewątpliwie jest feministką, ale – co ciekawe – można dostrzec w niej swego rodzaju protocyborga. Podobnie jak cyborgi Höch oraz Censi, Mina w powieści Stokera konsekwentnie zaciera granice między tym, co męskie i kobiece, ludzkie i potworne, biologiczne i maszynowe. Najważniejszy wydaje się moment, w którym przedstawiona zostaje także jako maszyna telekomunikacyjna – tak zwany telegraf duchowy.

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

Gdy zasugerowano nieograniczone możliwości przepływu elektrycznej informacji, zdolność telegrafu do oddzielenia świadomości od ciała wymagała kulturowego opracowania i umiejscowiła tę technologię w samym centrum intensywnego namysłu społecznego 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 dzięki zespołowi 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”, wskutek czego „kobiece” fizjologia i psychologia stały się raczej obszarem domysłów oraz naukowej spekulacji³⁰.

Ta sytuacja miała jednak swój rewers: „[...] badając naukowe niejednoznaczności na temat zjawiska elektromagnetyzmu i jego związku z ciałami, kobiece medium uczyniły z »teleobecności« strategię zapewniającą im możliwość umocnienia ich pozycji oraz

²⁸ B. STOKER: *Drakula*. Przeł. M. KRÓL. Kraków 2009, s. 89.

²⁹ K. GELDER: *Reading the Vampire*. London 2001, s. 78.

³⁰ J. SCONCE: *Haunted Media*. Durham–London 2000, s. 25–26.

emancypacji”³¹. Co więcej, to, co dotychczas uważano za słabość kobiet – ich wrażliwość oraz rozbudowaną wyobraźnię, w tamtym czasie okazywało się przydatne do przemiany w medium. Telepatia pozwalała kobietom nawet na nową formę społecznego autorytetu.

Wszystko jednak skończyło się, gdy kobiece media zaczęły wykorzystywać nową sytuację do prób walki o prawa wyborcze i zmianę statusu społecznego. Odpowiedzią na to były nowe formy kontroli, w tym medyczne teorie historii, które nieprzypadkowo wprowadzono właśnie w tamtym okresie³². 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 – teraz trzyma w rękach dziecko. Powraca więc do roli, jaką przypisuje jej 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 zostały w tekście Stokera zestawione 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 i tańcu Censi z dwudziestolecia międzywojennego, jak i w powieści Stokera z 1897 roku.

³¹ Ibidem, s. 45.

³² Zob. ibidem, s. 46–47.

Bibliografia

- BIRO M.: *The Dada Cyborg*. Minneapolis 2009.
- BRAIDOTTI R.: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. DERRA. Warszawa 2009.
- DOANE M.A.: *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminina*. In: *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*. Eds. M. JACOBUS, E. FOX-KELLER, S. SHUTTLEWORTH. New York 1990.
- GELDER K.: *Reading the Vampire*. London 2001.
- GONZALEZ J.: *Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research*. In: *The Cyborg Handbook*. Eds. C.H. GRAY, H. FIGUEROA-SARRIERA, S. MENTOR. New York 1995.
- HARAWAY D.: *Manifest cyborga*. Przeł. E. FRANUS. http://www.magazynsztuki.home.pl/post_modern/9.htm [dostęp 14.01.2018].
- HARAWAY D.: *Manifest cyborga*. Przeł. S. KRÓLAK, E. MAJEWSKA. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.
- HARAWAY D.: *Manifest cyborgów stowarzyszonych*. Przeł. J. BEDNAREK. W: *Teorie wywrotowe*. Red. A. GAJEWSKA. Poznań 2012.
- KLÖCK A.: *Of Cyborg Technologies and Fascitized Mermaids: Giannina Censi's Aerodanze in 1930s Italy*. „Theatre Journal” 1999, no. 4.
- MELZER P.: *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin 2006.
- ORBAUGH S.: *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 2005.
- SCONCE J.: *Haunted media*. Durham–London 2000.
- SPRINGER C.: *Electronic Eros: Bodies and Desires in the Postindustrial Age*. Austin 1996.
- STOKER B.: *Drakula*. Przeł. M. KRÓL. Kraków 2009.

Mikołaj Marcela

Cyborg Manifestos:
An Avant-garde Vision of the Woman–machine Fusion
(Hannah Höch – Giannina Censi – Mina Harker)

Summary

In *A Cyborg Manifesto* Donna Haraway writes that “cyborgs populating feminist science fiction make very problematic the statuses of man or woman, human, artefact, member of a race, individual entity, or body.” I would like to return to the very beginning of thinking about this figure (even before the term was born) and take a close look at first cyborg images created by both Futurist (Giannina Censi) and Dada (Hannah Höch) female artists. I also examine Mina

Harker from Bram Stoker's *Dracula* as one of the first protocyborg figures in Western literature. I am interested in to what extent avant-garde female artists anticipated the new form of subjectivity and how their works problematised the human–nature and human–technology relation, and thinking in categories of gender.

Key words: cyborg, feminism, woman, Dada, Futurism