

Składanie Frankensteina



BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

W dniach 18-20 czerwca 1999 roku niemiecka Federalna Centrala do Spraw Oświaty Politycznej zorganizowała w Weimarze interdyscyplinarne sympozjum zatytułowane *Der Frankenstein-Komplex (Zespół/Kompleks Frankenstein)*.

Jak wyjaśnił jeden z organizatorów niemieckie słowo „Komplex” zostało tu użyte w podwójnym znaczeniu – jako „całość-zespół-złożoność” i „kompleks” w sensie psychologicznym: wskazywało na fakt, iż historia Victora Frankenstein z jednej strony obejmuje różnorodną problematykę – m.in. porusza kwestie eksperymentowania z ludzkim życiem – z drugiej zaś odnotowuje różne problemy, towarzyszące planowaniu i przeprowadzaniu takich praktyk. *Okazuje się, że marzenia o człowieku stworzonym przez człowieka przemienione w rzeczywistość wywołują traumatyczne skutki. Z fascynacją genialnymi badaniami łączy się bowiem obawa przed niemożnością ich kontrolowania. Gdy coraz bardziej zaciera się granice wykonalności, zaczyna się szerzyć strach przed efektami popełnionych błędów, przed monstrami z laboratorium.*

Opracowanie koncepcji i prowadzenie sympozjum powierzono wykładowcy niemieckiej literatury współczesnej z uniwersytetu w Kolonii Rudolfowi Druxowi, który w licznych publikacjach zajmował się powiązaniami między historią kultury i techniki, przede wszystkim zaś badał literackie formy przedstawiające sztucznego człowieka we współczesnym im kontekście estetycznym, technicznym i społecznym. Drux jest autorem m.in. tekstów *Ludzie z retorty i ludzieszyny w literaturze sprzed marca '68. Z badań nad motywem literackim w symptomach jego urzeczywistnienia* (1989), *O literackiej przeszłości ludzi technicznie reprodukowanych. Przyczynek do interdyscyplinarnych badań motywu* (1997) oraz *Kaspar Hauser (postum) i Homunkulus (prenatalis). Między fikcją a rzeczywistością eksperymentowania z życiem* (1998). Jest także wydawcą książki *Ludzie stworzeni przez ludzi. O historii androidów na podstawie tekstów od Homera do Asimova* (1988) oraz *Istoty Prometeusza – sztuczny człowiek od antyku do współczesności* (1994).

Referaty wygłoszone przez artystów, naukowców i publicystów na wspomnianym sympozjum w Weimarze zostały zebrane przez Druxa w książce pt. *Zespół Frankenstein. Kulturalno-historyczne aspekty marzenia o sztucznym człowieku* (1999). Inspiratorem tego wydawnictwa był Wolfgang Bergmann, zajmu-

jący się teatrem i muzyką w stacjach telewizyjnych ZDF, 3 Sat i Arte, autor portretu książkowego poety i dramaturga Wolfganga Deichsela pt. *Poeta Frankensteina*.

Druh w przedmowie do *Zespołu Frankensteina* napisał: *Dążenie wpisane w mit o Frankensteinie, którego sama Mary Shelly – nawiązując do Demiurga z antycznej mitologii – nazwała współczesnym Prometeuszem, zdaje się obecnie w wysokim stopniu urzeczywistniać. Faktycznie można manipulować warunkami w jakich powstaje życie i technicznymi sposobami symulować specyficznie ludzkie zdolności, takie jak logiczne myślenie i ukierunkowane działanie. W ten sposób fikcyjna historia przyrodnika Victora Frankensteina i stworzonej przez niego istoty zaczyna się realizować w świecie naszych doświadczeń. Niektóre zamieszczone tu teksty pokazują, jak powoli, dzięki zrozumieniu, odkryciom i przedsięwzięciom manifestuje się to we współczesnej codzienności na gruncie medycyny reprodukcyjnej i biogenetyki, informatyki i telekomunikacji. Inne – przeciwnie – są poświęcone pracom artystycznym, które bądź co bądź miały znaczny udział w ukształtowaniu „współczesnego Prometeusza” (jak wcześniej mitologicznego). Przez prawie dwa stulecia towarzyszyły Frankensteinowi w postaci książek, obrazów, sztuk scenicznych. Teraz przy użyciu środków estetycznych próbują podążać jego aktualnymi śladami. Pozwala im to na dodatek igrać z efektami, jakie w przyszłości może przynieść to, co dziś już jest wykonalne. Pojedyncze przedstawienia powinny razem wyznaczać niektóre wspólne obszary sztuki i nauki, historii techniki i polityki społecznej, torować drogę do „wybuchowych”, kontrowersyjnych obszarów tematycznych. Figura Frankensteina, która wykazała tak daleko idące oddziaływanie kulturalno-historyczne – wszystkie zaproponowane tu rozważania, z różnym natężeniem powracają do fragmentów jej biografii, jej dominujących cech charakteru i motywów przewodnich – jest ona przecież sama wytworem sztuki wywodzącym się z dzieł poetyckich.*

Książka zawiera teksty literackie i naukowe dotyczące sztucznego człowieka będącego efektem medycznych, biologicznych czy fizycznych eksperymentów, bądź produktem mediów lub mechanizmów społecznych.

Rudolf Druh w artykule *Frankenstein albo mit o sztucznym człowieku i jego twórcy* pisze m.in. o mitologicznym Prometeuszu i jego przedstawieniach literackich m.in. u Goethego, o nowym Prometeuszu Mary Shelley i atmosferze, w jakiej powstała powieść; zajmuje się także historią idei i praktycznych prób technicznego symulowania ludzi oraz śladami literackimi takich pomysłów. Druh zauważa, że dzisiejsze automaty, produkty techniki informacyjnej i narzędzia przetwarzania danych dokonały skoku jakościowego w rekonstrukcji ludzkich właściwości i cech charakterystycznych. Dawniej równie wspaniałe były rzemieślnicze dokonania starożytnych mechaników czy oświeconych zegarmistrzów i inżynierów. Jednak technik nie osiągnie nigdy „ożywienia” i autentyczności, jaką artyści przypisują mocą fantazji swym sztucznym postaciom. *Niewątpliwie także Robocopy, androidy i cyborgi współczesnej science fiction są dalekie od rzeczywistości (Stanisław Lem umiejscowił je nawet w dalekiej przyszłości od realnej „intelektronicznej” rewolucji), ale ich częściowe wejście w prawdziwe życie, to znaczy w technicznie symulowane specyficznie ludzkie zdolności, będzie widoczne również przy rozważaniach o robotach, które – kierowane mikroprocesorami – wykonują czynności robotników wykwalifikowanych, czy o „inteligentnych”*

komputerach, które np. rozpoznają wzory i potrafią klasyfikować figury geometryczne. Szczególnie wyraźne będą różnice jakości między mechanicznymi androidami i elektronicznymi replikami w rozwoju maszyn zajmujących się grą w szachy, co z dawien dawna uważa się za paradygmat logicznego myślenia. W tym miejscu Drux przypomniał historię automatu o egzotycznym wyglądzie ustrojonego w turban Turka z fajką wodną, skonstruowanego około 1800 roku przez Wolfganga von Kempelena, urzędnika w służbie austriacko-węgierskiej, konstruktora maszyn i wynalazcę. Turek zadziwiał stary i nowy świat tym, że z pozorną łatwością wygrywał z większością swych szachowych przeciwników-ludzi (w tym także rzekomo z Napoleonem). Jednak jego wzbudzające zachwyty sukcesy wynikały z tego, że w środku automatu ukryty był niewielkiego wzrostu mężczyzna, który przez ukryte na piersi Turka okienko mógł śledzić poszczególne ruchy przeciwnika i posługując się specjalnym mechanizmem wykonywać własne. *Tymczasem współczesny komputer szachowy osiągnął poziom mistrzowski bez takich sztuczek* – dodaje Drux, mając na myśli Deep Blue, komputer, z którym grał Garri Kasparow. W części artykułu poświęconej eksperymentom z życiem ludzkim Drux opisał współczesne techniki i osiągnięcia medycyny reprodukcyjnej. Przypomniał, że dyscyplinami, które zajmują się nieustannym urzeczywistnianiem mitu o możliwościach technicznego produkowania ludzi, są – oprócz informatyki i mikroelektroniki – dziedziny przede wszystkim związane z reprodukcją żywych organizmów, jak medycyna reprodukcyjna czy biologia molekularna, a reakcją mowy potocznej na wydzielenie tych dwóch specjalistycznych obszarów jest ukucie określeń odróżniających ludzi-maszyny od ludzi z próbki. *Otrzymanie ludzi z retorty było głównym celem alchemików, a ich homunculus miał to samo znaczenie co „kamień filozoficzny”*. Drux przypomina, że najśłynniejsza recepta na stworzenie człowieka poza ustrojem kobiety pochodzi od lekarza i filozofa natury Theophrastusa von Hohenheima, zwanego Paracelsusem, który w 1530 roku w dyniowatym naczyniu, mającym stanowić substytut macicy, poddał męskie nasienie wymieszane z końskim nawozem (*ventre equino*) procesowi gnicia (*putrefactio*). Zapewniwszy niezmiennie ciepło (*ventris equini*) i odżywiając mieszankę *pełną tajemnic krwi ludzką* po czterdziestu tygodniach otrzymał *całkiem żywe dziecko*, które jednak *o wiele mniejsze było* (dlatego homunculus) *od tych zrodzonych z kobiety*. W ostatniej części artykułu Drux, odwołując się do mitologii, tradycji kabalistycznej, literatury i malarstwa, a także postaci Freuda i współczesnej medycyny, próbuje przybliżyć motywy, jakimi kierują się „producenci ludzi”. Jednym z nich, jak twierdzi – kryjącym się za wszystkimi sztucznymi substytutami kobiet – jest pragnienie mężczyzny, by opanować żeńską seksualność, co ma związek z jego strachem przed naturą kobiety, zwłaszcza jej zdolnością do dawania życia i właśnie historia Frankenstein jest pełna tego typu treści.

W zbiorze znalazł się także tekst Wolfganga Bergmanna *To jesteśmy my. Frankenstein jako obraz przewodni drugiej zmiany dominacji*, Ursuli Liebertz-Grün z Uniwersytetu w Mannheim „*Frankenstein*” Mary W. Shelley: *nowy Prometeusz i związki rodzinne autorki*, Bernharda J. Dotzlera z Uniwersytetu w Kolonii „*Ciąg dalszy nastąpi*”. Wiersz Goethego „*Rozmyślając o czasie Schillera*” i *techniczny świat poezji: śladami Frankenstein*, Rolfa Füllmana również z uniwersytetu w Kolonii *Wizerunki mężczyzny. Apollińskie wariacje od*

klasycznego posągu, przez klasyczny ubiór do sztucznego ciała, S.D. Sauerbiera z Kunsthochschule w Berlinie-Weissensee *O ludziach stworzonych przez ludzi. Plastyczne i wirtualne ciało – koncepcje artystyczne*, Hubertusa Kohle z uniwersytetu w Kolonii *Sztuka jako „usieczowanie”*. *Wizje nowego człowieka w elektronicznej interaktywności*, Richarda Davida Prechta – naukowca, publicysty i pisarza z Kolonii *Zombie i czarodziejska różdżka. Obawy i nadzieje techniki genetycznej* oraz Silke Schicktan z uniwersytetu w Tybindze *Człowiek-zwierzę-chimera. Uwagi na temat medycyny transplantacyjnej i jej historii*.

Krytyk literacki i filmowy, pracownik redakcji filmowej stacji telewizyjnej 3 Sat. Hans Jörg Marsilius, kładąc nacisk na reprezentatywność, a nie kompletność swojej pracy, zamieścił w tomie opatrzoną komentarzem filmografię czterdziestu trzech najważniejszych w historii kinematografii (1910-1994) filmów o Frankensteinie i typowych dla tego gatunku wariacji na ich temat.

W komentarzu autor podkreśla, że nie ma przesady w stwierdzeniu, iż dziś znacznie więcej ludzi zapytanych o Frankenstein pomyśli o klasycznym filmie Jamesa Whale'a z 1931 roku niż o literackim pierwowzorze Mary Shelley, gdyż jak wiemy, w XX wieku to kino stało się – choć często za cenę krańcowego strywalizowania – źródłem mitów, zapadających najgłębiej w ludzką pamięć. W latach 30. nie była nawet potrzebna ogromna machina marketingowa współczesnego Hollywood, by monstrum Borisa Karloffa stało się ikoną kultury popularnej i nic dziwnego, że do dziś nazwisko Frankenstein wywołuje przed oczami obraz właśnie tej istoty, a nie jej twórcy. *Historia filmu* – pisze autor – *zna 70-80 produkcji, które albo tytułem, albo akcją sugerują związek z Frankensteinem Mary Shelley, jednak rzadko są to adaptacje, które rzeczywiście poważnie traktują powieść. Niejednokrotnie bywało, że bez najmniejszego związku z jego wcześniejszą postacią, w tytule filmu wykorzystywano samo nazwisko Frankenstein tylko dlatego, że pojawiało się w nim jakieśkolwiek monstrum. Z biegiem czasu rosła liczba produkcji o Frankensteinie, które nawiązywały raczej do wcześniejszych wersji filmowych niż literackiego pierwowzoru, dotyczy to zwłaszcza dużej liczby wersji komediowych. Także film Jamesa Whale'a był już bardziej zorientowany na pewne przedstawienie teatralne o Frankensteinie niż na powieść. Autor uważa, że przyczyną tak szerokiej fali adaptacji tego tematu jest z pewnością dostosowywanie się kina do ekonomicznych reguł gry. O ile z jednej strony temat Frankenstein jest bardzo atrakcyjny, o tyle z drugiej strony musi być tak zróżnicowany, by nieustannie przyciągać do kin nowe kręgi publiczności. Przed tym wyzwaniem stanęło zwłaszcza brytyjskie Hammer Studio, kiedy po klasyku Studia Universal produkowało drugą wielką serię o Frankensteinie. W efekcie publiczność została skonfrontowana przez Hammer Studio już nie tylko z monstrum w technicolorze, lecz także z rzeczywiście drastycznymi i szokującymi scenami. Marsilius przypomina, że następne lata przyniosły wiele wariacji polegających na mieszaniu gatunków. Obok właściwych horrorów pojawiły się wolne opracowania tematu Frankenstein, ujętego w tak różne gatunki, jak komedia, science fiction, western, a nawet film erotyczny – oczywiście z widocznymi konsekwencjami dla akcji i postaci.*

Podczas sympozjum temat sztucznego człowieka w kontekście filmowym podjął także wykładowca filmologii z Moguncji Thomas Koebner w artykule *Pan i sługa. O sztucznym człowieku w filmie*. Koebner napisał: *Kto analizuje*

problem sztucznego człowieka w filmie, dość szybko skonstatuje, że ma do czynienia nie tylko z pewnym motywem biorącym początek w europejskim romantyzmie XVIII wieku lub może później, lecz ze znacznie starszą problematyką. Autor określił obszar swoich rozważań, pozostawiając poza jego obrębem postacie wampirów, wilkołaków i inne monstra, a nawet istotę stworzoną przez doktora Frankenstein. Zajmują się głównie sztucznymi ludźmi – napisał – których uczyniono tak podobnymi do istot ludzkich, że na pierwszy rzut oka trudno rozpoznać, kto jest prawdziwym człowiekiem, a kto humanoidem. Osobliwa siła sugestii emanująca z tych istot – wcześniej określanych jako automatyczni ludzie – łączy się wprost z tym, że nie tak łatwo wyznaczyć różnicę między normalnym człowiekiem i zręcznie wykonaną imitacją, falsyfikatem. Humanoidy i replikanci – czy jak ich się tam zazwyczaj nazywa – prezentują straszne, ale zupełnie identyczne odbicie nas samych, dlatego pojawienie się takiej figury wyzwala pewien rodzaj lęku egzystencjalnego i skłania do poszukiwań cech gatunkowych, które przy wymuszonych remake'ach pierwotnego aktu stworzenia nie zostały uchwycone. Osobliwie mieszane uczucia – strachu i fascynacji – jakie budzi sztuczny człowiek, film może wywołać zupełnie innymi środkami niż literatura. Istoty, które są jedynie teoretycznymi konstruktami, istniejącymi w naszej wyobraźni, pojawiają się ucieleśnione przez aktorów. W istocie eksperyment tworzenia sztucznych ludzi okazuje się w filmie daremnym trudem, gdyż sztuczne artefakty są ludźmi. Przepaść między tym, co „ludzkie” a „nie-ludzkie” w filmie nie zostaje zredukowana, ale jeszcze wyraźniej oznaczona. Spojrzenie widza może precyzyjnie sprawdzić, kiedy walory właściwe człowiekowi przekształcają się w niepokojące symptomy automatu. Automat to przede wszystkim rola, która wymaga od aktora specyficznego repertuaru zachowań i działań, a więc sami artyści – zależy to od fantazji aktorów i reżysera, a nie od jakości tricków inscenizacyjnych – muszą przygotować znaki, jakimi objaśnią sztuczne postacie, przy czym sztywność, niezgrabność i kanciastość ruchów została już poniekąd przyjęta jako elementarny sygnał „półżywości”. Przypuszczalnie wspomniany lęk wobec sztucznych ludzi polega na tym, że od dzieciństwa trudno znosimy zmiany zwyczajnych fizjonomii; mniej lub bardziej dziwne zniekształcenie skądinąd życzliwej nam twarzy – np. w gniewie – informuje o zagrożeniu, którego przyczyna pozostaje niezrozumiała, oznacza zatem wtargnięcie czegoś zupełnie obcego, chłodu w postawę troskliwej opieki (...).

Thomas Koebner twierdzi, że stosunek człowieka do sztucznej istoty odzwierciedla pewien rodzaj pierwotnego konfliktu między panem a niewolnikiem. Czy androidom śnią się tylko elektryczne owce, czy mogą też śnić o miłości? Czy stan poddaństwa pozwala na porywające uczucie? Przyciąganie płci u ludzkich replik w „Łowcy androidów” przypomina przyciąganie się komбатantów czasów przemocy: są oni wykładnikami wieku podkopanej lub utraconej ufności. Ma to rys „Casanovy” Fellinniego. Uściski sztucznych istot wypadają niezgrabnie i obrzydliwie. Wiele żeńskich robotów lub lalek wykorzystywanych w społeczeństwie ludzkim jako obiekty męskiej przyjemności, jako niewolnice nocy. Ale widoki na miłość, jeśli nie sama miłość, mogą wzmocnić skłonności do rewolty. Sympatia Deckarda do Racheli – sympatia, przed którą on z początku broni się grubiaństwem – czyni go niepewnym legalności jego misji, jego licencji na zabicie, jego własnej tożsamości. Prefiguracją tego mógłby być wcześniejszy przy-

kład z historii filmu, nie potwór Frankenstein, ale Golem, gliniana figura, którą rabin Loew w Pradze cesarza Rudolfa II obudził do życia przez magiczne znaki. W ten symboliczny sposób został przedstawiony w „Der Golem, wie er in die Welt kam” Paula Wegenera. Sztuczna istota – pokazana głównie w celu rozrywkowym – funkcjonuje jako dzielny domowy sługa, który sprzątał i nosił wodę, dopóki się nie zakochał – wtedy wypadł z roli, którą wyznaczyła mu pozycja niewolnika. Będzie krnąbrny i nieposłuszny aż do morderstwa z powodu zazdrości. Ale ten kameralny, melodramatyczny wzorzec miał niewielu następców w historii filmu. Widocznie miłość podobna ludzkiej u sztucznych istot nie może wyrazić całej swej rewolucyjnej siły. W ten sposób ujawnia się przede wszystkim rozpoznanie istnienia w poddaństwie niepokoju, który urasta często do samobójczych powstań przeciw tak asymetrycznie urządzonej, krzywej „harmonii” świata. W ludziach-maszynach nadal żyje uciemniony buntownik Lucyfer. Filmowa opowieść o sztucznych ludziach przyznaje im rację częściej, niż mogłaby na to pozwolić teologicznie zdefiniowana przypowieść. Replikanci są zsekularyzowanymi fantomami przeklinania bytu.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Der Frankenstein-Komplex, Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen, red. Rudolf Drux, wyd. Suhrkamp, Frankfurt/M 1999.