

ANETA GRODECKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Operacje mózgu w świecie fantastyki i filmu

---

Brain Surgery in the World of Fantasy and Film

Odkrywamy przestrzeń i wymiar cielesny  
jako teatr świadomości.  
Annette Michelson (1969)

Mózg – nazywany przez Williama Szekspira – „kruchym domem duszy” to ważny obiekt w przestrzeniach fantastyki i filmu, specyficznych sferach twórczej aktywności, gdzie przekazy, oparte na zasadach prawdopodobieństwa i poczuciu niesamowitości, wplatają się między czas i świadomość. Znacząca w obu dziedzinach jest panująca tam swoboda w kreowaniu miejsc niedookreślonych: w fantastyce jawiąca się jako sfera wieloznacznej cudowności – w filmie rodzaj techniki generującej znaczenia metaforyczne. Obie tendencje zrodziły dzieła, dzięki którym odbiorca staje się bardziej świadomy procesów zachodzących w jego umyśle. Rangę tematu neuronalnego potwierdzają świadectwa pisarskie pochodzące z różnych epok oraz związane z nimi filmowe adaptacje. Analiza trzech przykładów z końca XIX wieku, okresu międzywojennego i czasów współczesnych pozwala na obserwację tego, w jaki sposób multiplikował temat neuronalny oraz jak zmieniała się artystyczna strategia kreowania operacji mózgu. Interesować mnie będą relacje między rzeczywistością a sztuką, między „pierwotekstem” a adaptacją, między adaptacją a rzeczywistością. Ważne w tym kontekście są zwłaszcza badania Marka Henrykowskiego (2013, 2015), dotyczące adaptacji filmowej oraz związanych z nią operacji, które badacz łączy z kategorią przekładu intersemiotycznego<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Z tym stanowiskiem nie zgadza się Wyslouch (2014), która dowodzi, że wybór i kombi-

## RODOWÓD MOTYWU

Współcześnie, dzięki technikom neuroobrazowania, mózg stopniowo odsłania swe tajemnice; w przeszłości takie badania obwarowane były zakazami, a mózg obserwowano jedynie po śmierci, w związku z czym stanowił on w kulturze temat tabu i przedmiot przerażających eksperymentów. Był rekwizytem w czasie publicznych lekcji anatomicznych, które z czasem przeniosły się w obręb sztuki. Jedną z nich Rembrandt uwiecznił na obrazie z 1656 roku *Lekcja anatomii doktora Joana Deymana*. Na zachowanym fragmencie płótna widzimy leżące zwłoki straconego dzień wcześniej złodzieja Jorisa Fonteijna, znanego jako Czarny Jan. Ciało ukazane jest w perspektywie, ze stopami skierowanymi w stronę widza (podobnie jak w znanym dziele Andrei Mantegni *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa* z ok. 1480 roku). Widać otwartą i opróżnioną jamę brzuszną oraz chirurga, który usuwa twardą oponę mózgowia; mózg opada po obu stronach twarzy mężczyzny (rysunek prawdopodobnie zaczerpnięty z dzieła Andreasa Vesaliusa *De humani corporis fabrica*). Na obrazie obserwujemy również asystenta chirurga Gysbrechta Matthijsza Calcoena, który trzyma w jednej dłoni odciętą część czaszki, drugą rękę wspiera na biodrze w teatralnym geście. Przedstawienie przynależy do typu malarskich dokumentacji publicznych lekcji anatomii, uwiecznia działalność Bractwa Chirurgów z Amsterdamu. Takie pokazy służyły początkowo nauczaniu medycyny, z czasem stały się wydarzeniami społecznymi, ważnymi w życiu lokalnej wspólnoty (Barański, 2002), przyjmując formę spektaklu, obyczajowego święta, trwającego jeszcze kilka dni po egzekucji. Zwyczajowo, z powodu braku lodówek, odbywały się zimą, a kończyły wraz ze zmierzchem. Niekiedy scenę oświetlały zapachowe świece i towarzyszyła im muzyka grana na fletach. Widownia liczyła od dwustu do pięciuset osób, największą popularnością cieszyły się sekcje kobiet. Pomieszczenie, w którym odbywały się pokazy, zwane było teatrem anatomicznym, na widowni – wznoszącej się kaskadowo wokół centralnie usytuowanego stołu operacyjnego – zasiadali pracownicy magistratu, władze miasta i mieszkańcy. Lekarze chirurdzy siedzieli poniżej, odseparowani od reszty. Sekcję przeprowadzał mistrz ceremonii *Praelector*, osoba znana i ceniona w środowisku (niekiedy jednocześnie burmistrz miasta).

W czasach Rembrandta taki pokaz oznaczał dalszą część egzekucji, sam fakt penetracji ciała i widok rozplatanego mózgu stanowiły dla skazańca dodatkową, poniżającą karę. Chodziło również o przełamanie tabu i desakralizację ciała, a przez to rozwój nowoczesnych praktyk medycznych, do których ciało przestępca nadawało się idealnie, gdyż nie było naznaczone chorobą i wyglądało prawie jak żywy organizm. W malarskich sekcjach Rembrandta można odnaleźć także inny

---

nacja (czyli inwersja) dotyczą powierzchni utworu, operacji retorycznych i nie prowadzą do przekształcenia sensu.

sens, odnoszący się do żywej w tamtych czasach dyskusji egzystencjalnej na temat sposobów usytuowania duszy. Malarz spierał się w tych kwestiach z Kartezjuszem (Wright, 2007), z którym zawarł znajomość podczas pobytu filozofa w Amsterdamie. Kontrowersje budziła koncepcja komorowa, czyli przekonanie, że dusza lokuje się w przestrzeni tkanki mózgowej. Kartezjusz ostatecznie obalił tę teorię, uznał, że za połączenie duszy z ciałem odpowiada szyszynka, małe ziarno zawieszane w środku mózgu, a substancje duszy i ciała różnią się od siebie w sposób zasadniczy. Rembrandt na obrazach ukazywał inną zasadę: tworząc metafory splotu cielesności i metafizyki, dowodził, że dusza nie może uciec przed śmiercią. Nie dla wszystkich ta wykładnia jest oczywista, są badacze sztuki, którzy poszukiwali w jego obrazach mistycyzmu, a w partiach światłocienia dostrzegali nawet związek człowieka z boskim pochodzeniem, ilustrację poglądów bliskich systemowi Barucha Spinozy (Valentiner, 1957, Balet, 1962; za: Rostworowski, 1980:41–45). Ważne dla mnie w tym kontekście są ustalenia Marka Rostworowskiego, który powątpiewał, by światło u Rembrandta posiadało taką mistyczną logikę, dowodził, że luminizm malarza wyrażał raczej uniesienia psychiczne, że „prześwietlał rzeczywistość potoczną, ale jej nie odkształcał i egzaltował” (Rostworowski, 1980:41–45). Sądzę, że to przekonanie zaznacza się również w opisywanym obrazie: asystent chirurga – widocznie znudzony obserwowaną lekcją – nie wygląda na spirytystę przejętego tajemnicami metafizyki.

### NEURONY W KOMNACIE SINOBRODEGO

Czas publikacji *Wyspy doktora Moreau* (1896) przypada na moment, gdy myśl ludzka wzbogaciła się o odkrycia Karola Darwina, które zmodyfikowały postrzeganie człowieczeństwa, gdy na skutek rozwoju neurochirurgii możliwa stała się stymulacja mózgu. Fantazja naukowa Herberta Wellsa to powieść zrodzona z doświadczeń młodego intelektualisty, który najpierw pracował w aptece, potem w 1883 roku studiował w Londynie biologię (podobnie jak bohater jego powieści Edward Prendick) pod kierunkiem Thomasa Huxley'a, a następnie już jako nauczyciel napisał *Podręcznik biologii* (1893). W powieści mamy do czynienia z operacją mózgu, ale nie ludzkiego, lecz zwierzęcego. Nie ma tu mowy o konwencji pokazu anatomicznego, zabiegi neurochirurgiczne możemy obserwować jedynie przez wizjer; odbywają się za zamkniętymi drzwiami „komnaty Sinobrodego”, w tajemniczym pokoju stacji biologicznej, którą doktor Moreau zorganizował na jednej z niezamieszkałych wysp. Jest to miejsce, nazywane w powieści Domem Cierpienia, do którego trafia zwierzę po niedającej spodziewanych efektów operacji mózgu, w celu naprawy i modyfikacji. W opisie dominuje „antyseptyczna woń sali operacyjnej”, słychać przerażające odgłosy cier-

piących zwierząt i ludzkie krzyki, widać łańcuch, za pomocą którego krępuje się pacjentów, narrator odsłania przed nami tylko na moment widok operacyjnej sali:

Zobaczyłem zakrwawiony zlew, rudoczerwone plamy krwi, poczułem charakterystyczny zapach karbolu. W głębi dziedzińca, za otwartymi drzwiami leżało przywiązane do stołu, słabo widoczne w cieniu, okrwawione i zmaltretowane, pokryte bandażami ciało (Wells, 1988:58).

Z lektury nie wynika, na czym dokładnie polegają przeprowadzane operacje: mowa jest o przeszczepach, „subtelnych przekształceniach, „wstrzykiwaniu lub wszczepianiu żywych i martwych substancji”. Wiadomo, że te działania prowadzą do konkretnych zmian, powodują „zaburzenia pigmentu, modyfikację popędów, procesy wydzielania tkanki tłuszczowej” (Wells, 1988:81). Moreau wierzy, że na drodze operacji można wymazać z mózgu wspomnienia, doprowadzić umysł do stanu „czystej karty”. Chce wytworzyć w mózgu zwierzęcym umiejętność mowy, „wszczepić im pewne zasady w tkankę mózgową w sposób wykluczający możliwość nieposłuszeństwa czy wątpliwości” (Wells, 1988:94). Te fantastyczne cele owocują równie fantastycznymi efektami, operacje okazują się nietrwałe, „tkanka zwierzęca odrasta”, a zwierzoludy muszą być poddawane dyktaturze. Mimo tego można uznać, że Moreau uzyskuje naprawdę wiele: stwarza zwierzę obdarzone mową, postawą wyprostowaną, z emocjami i autorefleksją (samice zwierząt świadome swej brzydoty bardziej dbają o sposób ubierania się). Jedynie, co okazuje się niewykonalne, to wykształcenie umiejętności śmiechu, żaden ze zwierzoludów nie potrafi się śmiać. Wells, podobnie jak później Umberto Eco w *Imieniu róży*, uznaje zatem śmiech za cechę typowo ludzką.

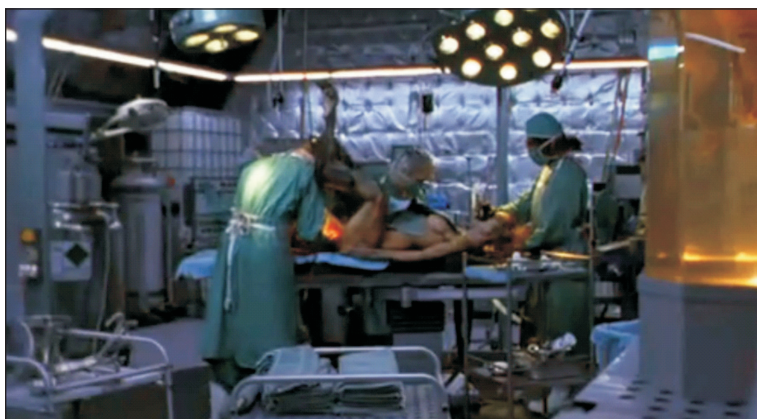
Jak już wspomniałam, można potraktować jego powieść jako lustro dla dokonania ówczesnej neurochirurgii, za rodzaj krzywego zwierciadła, w którym odbijają się postaci autentycznych neurochirurgów z końca XIX wieku. Główny bohater – naukowiec badający nowotwory, zajmujący się przetaczaniem krwi, zmuszony do opuszczenia Londynu z powodu operacji na zwierzętach – przypomina wiele ważnych postaci świata medycznego (Thorwald, 1998). Jedną z nich jest Victor Horsley – kierujący w 1884 roku Brown Animal Sanatory w Londynie – który uważał, że eksperymenty na zwierzętach, skoro służą prawdzie naukowej, nie mogą być uznane za nieetyczne. Horsley wycinał przysadki pogrążonym w narkozie psom, a następnie obserwował ich powolną śmierć. Inna taka postać to pracujący w Liverpoolu Charles Sherrington, który lokalizował zmiany w mózgu, wykorzystując szympansy, goryle i orangutany, jego działania wywoływały negatywne reakcje nawet wśród współpracujących z nim praktykantów (Hervey Cushing). Operacje mózgu u ludzi polegały wtedy zazwyczaj na usuwaniu guzów i przynosiły różne efekty, często kończyły się odrastaniem guza lub śmiercią w czasie zabiegu. Z tego powodu neurochirurdzy musieli odznaczać się odpornością na krytykę i poczuciem misji.



Il. 1. Marlon Brando jako szalony neurochirurg.  
Kadr z filmu *Wyspa doktora Moreau*, USA, 1996

Wszystkie te cechy posiada powieściowy Moreau. Porusza się w świecie splątanych sił rozumu, instynktu i przypadku, w świecie Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego, w czasach rozczarowania utopią Jana Jakuba Rousseau, gdy opowieści o „dzikich dzieciach” i pierwotnie dobrej naturze ludzkiej odarto z mitycznej otoczki. Pełni rolę awangardowego twórcy, który wierzy w kreacyjną moc neurochirurgii i w imię tych zasad ginie. W filmowej adaptacji Johna Frankenheimera tę rolę odgrywa Marlon Brando, kreując postać szalonego i otyłego przywódcy sekty<sup>2</sup>, skupiającego wokół swej idei małą społeczność. Jego sylwetka zgadza się z powieściową charakterystyką, wedle której bohater jest ciężkim, zwalistym, siwym mężczyzną około pięćdziesiątki, o twarzy „wykrzywionej, zapalczywej, przerażającej” (Wells, 1988:123). Otyłość Brando staje się w przekazie filmowym dodatkowym środkiem wyrazu, funkcjonuje jako znak degradacji społecznej, ale – co ponownie zgadza się z tekstem – odnosi się również do zaburzenia o podłożu neuronalnym. Jego potężna sylwetka przyozdobiona w koraliki, zamaszyste habity i parasolkę chroniącą od upału sprawia, że postać Moreau zyskuje rysy nieco fantastyczne i upiorne, ale jednocześnie bardziej wyraziste. Poza tym aspektem przesłanie powieści ginie w ramach adaptacji; reżyser ulega preferencjom widza, operacje lokuje w laboratorium z lat 70., wyposażonym w komputery. Porzuca dwuznaczny sens zakodowany w neurochirurgicznej operacji, tworząc jej karykaturę. Owa dwuznaczność utworu okazuje się później inspirująca dla innego czytelnika powieści – Michaiła Bułhakowa, pisarza pozostającego w bliskich związkach z medycyną, który stworzył własną wersję tej opowieści.

<sup>2</sup> Jak sugerują Sugiera i Borowski (2012:153), Brando – jako „miejscowe bóstwo” – przywołuje jego wcześniejszą kreację aktorską z *Czasu Apokalipsy*.



Il. 2. Komnata Sinobrodego wyposażona w komputery.  
Kadr z filmu *Wyspa doktora Moreau*, USA, 1996

## OSOBOWOŚĆ OSADZONA W TURECKIM SIODLE

W opowiadaniu Bułhakowa *Psie serce* (1925), podobnie jak w powieści Wel-  
lsa, opisywana operacja dotyczy mózgu zwierzęcego; przeprowadza ją neurochi-  
rurg Filip Filipowicz Preobrażeński w swoim moskiewskim mieszkaniu. Jej cele  
precyzuje w notatniku asystent naukowca, dowiadujemy się, że chodzi o zbada-  
nie wpływu przysadki na organizm, jednoczesne przeszczepienie przysadki i ją-  
der, wedle zasady, że to: „Przysadka określa ludzką osobowość. Jej hormony moż-  
na uznać za najważniejsze w organizmie – to hormony osobowości” (Bułhakow,  
1999:51). Powieściowy opis operacji jest rozbudowany i precyzyjny:

Skórę ogoloną z włosów odrzucono jak skalp. Obnażono kości czaszki. [...] Gryząc wargi, Filip Filipowicz wetknął wiertło i zaczął borować w czaszce Szarika małeńkie dziurki w od-  
ległości centymetra jedna od drugiej dookoła całej czaszki. Na każdą dziurkę trafił nie wię-  
cej niż pięć sekund. Potem zaczął piłować piłą o niesłychanym kształcie, wsuwając jej pysk  
w pierwszą dziurkę – tak piłuje się drzewo na pudeleczek do robót ręcznych. Czaszka cichut-  
ko popiskiwała i trzęsła się. Po trzech minutach pokrywa czaszki Szarika została zdjęta. I wte-  
dy obnażyła się kopuła mózgu – szara w niebieskawych żyłkach i czerwonych plamach (Buł-  
hakow, 1999:40–42).

W wyniku eksperymentu wszczepienia psu ludzkiej przysadki i jąder po-  
wstaje zwierzolud – wyłysiały niski mężczyzna, kiepsko zbudowany, o nieprzy-  
jemnej aparycji (twarz pokryta jest nieogolonym puszkim, włosy na głowie ro-  
snaą kępkami), którego fizyczną brzydotę dopełnia ta psychiczna: „ma nie psie,  
ale ludzkie serce i to najparszywsze ze wszystkich, które stworzyła natura!” (Buł-  
hakow, 1999:84). Przejmuje wszystkie negatywne cechy dawcy: przeklina, nad-

używa alkoholu, nazywa chirurga „towarzyszem”, teatr uznaje za rodzaj kontrrewolucji, zniewala seksualnie kobiety; w końcu okazuje się donosicielem i najmuje się jako specjalista od oczyszczania miasta z bezdomnych kotów. Można powiedzieć, że efekt operacji – obywatel Szarikiewicz – stanowi satyryczne wcielenie ideału sowieckiego. Zastanawiające jest, czy tym samym podważa także osiągnięcia neurochirurgii?



Il. 3. W tureckim siodle... Kadr z filmu *Psie serce*, ZSSR, 1988

Sylwetka Preobrażeńkiego otoczona została, podobnie jak w powieści Wel-  
lsa, mistyczną aurą. Jego twarz w czasie wykonywania operacji staje się straszna,  
uznać go można za rodzaj bóstwa:

W obrzydliwej, mętnej i gryzącej cieczy leżały ludzkie mózgi. Ręce bóstwa, obnażone po łokcie, w rudych gumowych rękawiczkach, śliskie, obłe palce grzebały, gmerały w zwojach. Od czasu do czasu bóstwo uzbierało się w malutki, błyszczący nożyk i ostrożnie przecinało żółte sprężyste mózgi (Bułhakow, 1999:36).

Nie wszystko w opowieści Bułhakowa jest jednak parodią i baśnią, gdyż neurochirurg to jednocześnie mistrz swojego zawodu. Opisany sposób odsłaniania czaszki w czasie operacji nawiązuje do metody zaproponowanej przez Wilhelma Wagnera, która zrywała z wcześniejszym, drastycznym sposobem, polegającym na wyłamywaniu fragmentów kości i pozostawianiu pustego pola po operacji.

Kwestia przysadki stanowiła w tamtych czasach istotny problem naukowy. Osoba Preobrażeńkiego zdaje się nawiązywać do sylwetek neurochirurgów, cieszących się popularnością w sowieckim świecie naukowym (Thorwald, 1998). Znana była wtedy historia Ludwika Puuseppa, który w 1902 roku przedstawił dyser-tację doktorską poświęconą lokalizacji ośrodka zawiadującego erekcją i ejakulacją u psów, a w czasie rewolucji musiał opuścić Rosję i wyemigrować do Estonii. Rozgłos zyskał również przyjazd do Moskwy Otfrieda Foestera, naukowca praktykującego we Wrocławiu, słynącego z operacji mózgu rozwiązujących problem epilepsji, który został wezwany, by wyleczyć Lenina z zaniku

mowy i ciężkiego stwardnienia naczyń mózgowych. Bułhakow więc nie do końca ukazuje neurochirurgię w krzywym zwierciadle, lecz ożywia mit Fausta, podejmuje zagadnienia eugeniki, wskazuje na uwarunkowania genetyczne i problem pamięci.

W adaptacji filmowej Vladimira Bortko (1988) *Preobrażeński* traci upiorne rysy i zyskuje sylwetkę dystygowanego intelektualisty, który doceniany jest przez społeczność miasta i dygnitarzy partyjnych z powodu osiągnięć w dziedzinie odmładzania. Scena samej operacji mózgu została ujęta w sposób nowoczesny i „dokumentalny”. W dalszej części filmu reżyser porzuca jednak fabułę Bułhakowa i kreuje scenę rozgrywającą się w szkole medycznej, prezentując w ten sposób dane, które w „pierwotkście” zostają opisane w formie dziennika prowadzonego przez asystenta neurochirurga. Obserwujemy widownię, oklaskującą chirurga w przełomowym momencie dziejów ludzkości. Reżyser wykorzystuje malarski motyw anatomicznego teatru, a nawet potęguje jego dramaturgię: chirurg mdleje na widok tańczącego psa. Wyimek z dawnego malarstwa włącza w nowe heterogeniczne dzieło, pozbawiając go związków z przeszłością; można mniemać, że widz filmu, który nie czytał opowiadania, nie będzie świadomy tej artystycznej kombinacji. Wedle Henrykowskiego w ramach adaptacji w taki sposób funkcjonuje właśnie swoiście zmutowana inwersyjność:

Zdekomponowane, „wymontowane” i przejęte przez twórcę filmu wyimki pierwotnych struktur tekstowych (literackich, plastycznych, muzycznych itp.) składają się na heterogeniczny materiał nowego dzieła. Materiał świadomie pozbawiony jest tradycyjnych związków z jednym tylko pierwowzorem. Efektem takiego działania staje się kalejdoskop zapożyczonych zewsząd znaków i form, które zostają włączone (często bez jakichkolwiek sygnałów ujawniających ich nieoryginalny charakter) do struktury tworzonego utworu (Henrykowski, 2013:182).



Il. 4. Teatr anatomiczny. Kadr z filmu *Psie serce*, ZSSR, 1988

Taki zabieg reżyserski nie tylko nadaje filmowi rysy nieco anachroniczne, ten efekt potęguje także sepiowa tonacja kadrów. Istotne staje się porzucenie linii parodystycznej, służącej wyśmiewaniu systemu sowieckiego, i ulokowanie myśli Bułhakowa w nurcie teatrów anatomicznych, co wiedzie do namysłu nad sensem chirurgii i przemysłów egzystencjalnych. Oznacza zatem powrót do pytań o lo-



kalizację duszy. Warto przypomnieć, że Bortko opowiada w ten sposób o mózgu w czasie, gdy kino zaczyna już tworzyć obrazy mentalne wykraczające poza realizm i mimetyczną reprezentację, czego przykładem jest *Solaris* Andrieja Tarkowskiego, gdzie film zaczyna generować nowy, wyjątkowy rodzaj wiedzy o świecie i staje się środkiem do badania granic ludzkich możliwości percepcyjnych.

### MÓZG W NACZYNIU

Bliskie nowoczesnym tendencjom są opowiadanie *Biohazard* Konrada Fiałkowskiego (1968) i jego filmowa adaptacja (1977). W utworze opisywana jest operacja mózgu, która odbywa się w nadmorskim instytucie medycznym, gdzie wykonuje się m.in. sekcje neuronów lub tworzy układy hybrydowe, jak np. mózg małpy sterujący ludzką ręką. Operację przeprowadza Egberg, siwy eksperymentator (podobnie jak Moreau), który postanawia wszczepić swój mózg profesorowi Ralfowi Molnarowi, dawnemu współpracownikowi, zagrożonemu śmiercią z powodu licznych dolegliwości (zawały, nowotwory wątroby i zły stan nerek). Mimo że nie godzi się on na taki eksperyment, operacja się odbywa. Gdy pacjent budzi się po zabiegu, jego ciała już nie ma (zostało spalone), a on istnieje w ciele neurochirurga. Mózg Egberga, który miał zostać zniszczony jako fragment pooperacyjny, nadal egzystuje w słoju:

[...] w wielkim naczyniu, w bezbarwnej niemal cieczy pływał mózg. Widział połączone z nim oczy, z których jedno patrzyło na nich wprost z ekranu. W głośniku słyszał cichy szum pomp tłoczących odżywczy płyn, a potem zobaczył zapis przebiegów elektrycznych w mózgu Egberga. Był to zapis aktywności czuwającego mózgu. Ten mózg widział, myślał... i wiedział. Szklane ściany słoja, z którego nie ma wyjścia, to był cały jego świat (Fiałkowski, 1999:296).

Wedle założeń eksperymentu mózg – jako ekwiwalent osobowości – ma prawo egzystować dalej. Egberg zakładał, że pacjent – postawiony przed wyborem – zachowa nazwisko dawcy. Może łudził się, że część świadomości, pamięci przetrwa razem z ciałem. W wyniku operacji dochodzi jednak do sytuacji tragicznej: mózg żyjący w słoju notuje upływ czasu, podlega działaniu mechanizmów pamięci i cierpi. Gdyby nawet był w stanie zatrzymać ten proces, oznaczałoby to jego zagładę. W wersji filmowej Janusza Kubika wiele się zmienia. Siwy eksperymentator jest młodym lekarzem w czarnym, elastycznym golfie. Brakuje sceny z mózgiem w słoju. Reżyser dodaje wątek z chłopcem, który na skutek korekty zespołów neuronowych staje się cyborgiem klasy czwartej i zostaje wypuszczony na wolność. Zmienia również zakończenie: w opowiadaniu nowy Egberg niszczy instytut i zaciera ślady etycznie wątpliwego eksperymentu, w wersji filmowej procedura ma swój ciąg dalszy, inżynier Dalton oczekuje na preparaty wspomagające jego mózg. Trzeba odnotować jednak ważną zbieżność na poziomie środków wy-

razu. W opowiadaniu sceny rozgrywanej się na sali operacyjnej czytelnik pozna-je pośrednio, uwiecznione kamerą i odtwarzane na pulpicie. Podobnie dzieje się w filmie, sala widoczna jest na ekranie monitora zawieszzonego na ścianie oraz na wyświetlaczu zegarka lekarza.



Il. 5. Konwencja „szkatułka w szkatułce”. Kadr z filmu *Biohazard*, Polska, 1977

Operacja mózgu pokazywana wcześniej przez dziurkę od klucza lub w konwencji dokumentalnej zanika i ustępuje sytuacji zasugerowanej, a na pierwszy plan wysuwa się przekaz mentalny. W filmie ten efekt zostaje spotęgowany: realia laboratorium wystylizowane są jak wnętrze statku kosmicznego, scenografia filmowa jest oszczędna, niemal teatralna. Efekt zostaje wzmocniony przez dominujący i uwodzicielski głos Leszka Herdegena (w roli Józefa Molnara), który trafnie symuluje sytuację „motyla w skafandrze”, świadomości uwięzionej w ciele. Zastosowane środki obrazują aktywność czysto mózgową, wprowadzają widza na inny poziom refleksyjności, w stan niepewności wywołanej efektem „filmu-wewnątrz-filmu”. Film zaczyna „filozofować” na temat mózgu, przestaje go jedynie pokazywać. Rozwija problem podjęty w opowiadaniu, choć nie wykorzystuje motywu „mózgu w naczyniu”, włącza się w debatę na temat *matrix* (Kapuśta, 2010) i eksperymentów myślowych Hilary’ego Putnama (Putnam, 1998). Oba dzieła: „pierwotekst” i jego filmowa adaptacja zgadzają się w kwestii przesłania. Wykreowane sytuacje wprowadzają niepokój, ale nie przekreślają marzeń „neuroników”, utrwalają przekonanie, że manipulacja świadomością jest możliwa, że należy do zadań przyszłości. Taki przekaz utworu znajduje potwierdzenie w innych refleksjach pisarza, który uznaje, że świadomość to wynik przypadku, gdyż powstała na zasadzie ewolucyjnych prób i błędów (m.in. na podstawie procesów adaptacji), a biologiczna ewolucja ludzkiego mózgu nie dobiegła jeszcze końca. Fiałkowski przywołuje pogląd Charlesa Lumsdena i Edwarda Wilsona (1981), że koewolucja genów i kultury dąży w „złym kierunku”. Autor wiąże z tym przekonanie, że powinniśmy poprawić naturę, modyfikować mózg i dożyć do zapisania jego zawartości w formie elektronicznej. Rozwija tym samym obserwację Johna von Neumanna, który zauważył: „gdy urządzenie jest proste, łatwiej je opisać, niż zrobić, gdy jest ono złożone, łatwiej je zrobić niż opisać” (za: Fiałkowski, Bielic-

ki, 2008:271). Z tego płynnie wniosek, że dopiero gdy wykorzystamy nowe środki przetwarzające informację, nowo powstały w ten sposób umysł będzie w stanie zrozumieć funkcjonowanie mózgu ludzkiego w jego obecnym stanie. Mózgu z zasady nie można opisać, zobrazować. Tę obserwację potwierdzają artystyczne przekazy. Odslonięcie mechanizmów mentalnych wymaga skomplikowanych form artystycznych, obrazów wychodzących poza mimetyczną reprezentację.

### PODSUMOWANIE

Dawne pokazy anatomiczne nie zaniknęły, są ciągle żywotne w kulturze, o czym świadczą telewizyjne seriale medyczne (np. cykl *Knight*), tę tradycję wykorzystuje również Gunther von Hagens, który do dzieła Rembrandta dopisuje dość makabryczny dalszy ciąg, wystawia na widok publiczny spreparowane zwłoki ludzkie, poddając je anonimowej degradacji. Operacje mózgu wykonywane współcześnie różnią się od tych z przeszłości, rozbudowana anestezjologia, diagnostyka i chirurgia laserowa pozwalają operować guzy mózgu przez nos, bez otwierania czaszki. Dawne literackie opisy oraz ich filmowe adaptacje zatraciły już związek z rzeczywistością, funkcjonują jako perły z medycznego lamusa. Maniera fantastyczna wykorzystywana w opisie takich operacji pozwoliła pisarzom nasycić utwory treściami egzystencjalnymi, zaprzeczyć zasadom kartezjańskiego dualizmu, uzmysłowić czytelnikowi, jak trudno oddzielić sferę mentalną od fizycznej.

Gdy przyjrzeć się bliżej dawnym opowieściom, okazuje się, że opisy porażek neurochirurgicznych kryją ważne przekonanie dotyczące sfery wewnętrznych przeżyć, że śmiech, pamięć i osobowość są odporne na działanie skalpela, a zatem trudno je badać i modyfikować. Jeżeli chodzi o adaptacje filmowe, kwestia prezentuje się jeszcze ciekawiej i zapowiada interesujący ciąg dalszy. Mamy do czynienia z różnymi wariantami: nieadekwatnym ekwiwalentem (*Wyspa doktora Morreau*), adaptacyjną hybrydą opartą na świadomości montażowej, ze szczególnym rodzajem inwersyjności (*Psie serce*) i zapowiedzią nowoczesnych przekształceń neuronalnego tematu (*Biohazard*), gdzie artefakt mózgu zastąpiono efektami metakinematografii. Zapewne ciąg dawnych pokazów anatomicznych nastąpi w kinie, tyle że nie będą to już proste odwzorowania dawnych motywów. Temat pozostaje, zmienia się jedynie forma opowieści, o czym przekonują dzieła pochodzące ze sfery fantastyki i umysłu jak *2000: Odyseja kosmiczna* i *Installer*. Spełnia się zatem obserwacja Michelson, która już dwadzieścia lat przed Deleuze zauważyła: „kino obiecuje umieścić umysł na nowym gruncie” (Elsaesser, Ha-gener, 2015:214).

## BIBLIOGRAFIA

- Balet, L. (1962). *Rembrandt and Spinoza. A study of the spiritual conflicts in seventeenth-century Holland*. New York: Philosophical Library.
- Barański, J. (2002). „Lekcja anatomii doktora Dejmana”. Renesansowa desakralizacja ciała podczas pokazu anatomicznego. W: J. Kolbuszewski (red.). *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna - antropologia kultury – humanistyka*: t. 6. *Materiały VI Krajowej Konferencji TANATOS 2002, zorganizowanej przez Wrocławskie Towarzystwo Naukowe w Karpaczu w dniach 7–9 listopada 2002 r.* (s. 467–470). Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe.
- Borowski, M., Sugiera, M. (2012). *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszczyńskiego.
- Bulhakow, M. (1999). *Psie serce (Sobacze serdce)*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2015). *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły (Film theory. An introduction through the senses)*. Kraków: Universitas.
- Fiałkowski, K., Bielicki, T. (2008). *Homo przypadkiem sapiens*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Fiałkowski, K. (1999). *Homo divisus. Biohazard. Adam, jeden z nas*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa „Książka i Wiedza”.
- Henrykowski, M. (2013). Adaptacja jako przekład intersemiotyczny. *Przestrzenie Teorii*, 20, s. 175–184. DOI: 10.14746/pt.2013.20.12.
- Henrykowski, M. (2015). Jeszcze o adaptacji. W odpowiedzi Sewerynie Wyślouch. *Przestrzenie Teorii*, 23, s. 172–182. DOI: 10.14746/pt.2015.23.11.
- Kapusta, A. (2010). *Szaleństwo i metoda. Granice rozumienia w filozofii i psychiatrii*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lumsden, C., Wilson, E. (1981). *Genes, mind, and culture: The coevolutionary proces*. Cambridge: Harvard University Press.
- Michelson, A. (1969). Bodies in Space. Film as carnal knowledge. *Artforum*, 7, 6, s. 54–63. Pozyskano z: <https://pl.scribd.com/doc/174467402/Bodies-in-Space-Film-as-Carnal-Knowledge> (dostęp: 3.01.2017).
- Putnam, H. (1998). *Wiele twarzy realizmu i inne eseje (The many faces of realism)*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rostworowski, M. (1980). *Rembrandta opowieść o miłosiernym Samarytaninie*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Auriga Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Thorwald, J. (1998). *Kruchy dom duszy. Wielka odyseja chirurgii mózgu (Im zerbrechlichen Haus der Seele. Ein Jahrhundert der Gehirnchirurgen, der Gehirnforscher, der Seelensucher)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Valentiner, W. R. (1957). *Rembrandt and Spinoza. A study of the spiritual conflicts in the 17th century Holland*. London: Phaidon Press.
- Wells, H. G. (1988). *Wyspa doktora Moreau (The island of doctor Moreau)*. Warszawa: Wydawnictwo „Alfa”.
- Wright, L. (2007). Reading Rembrandt. The influence of Cartesian dualism on Dutch art. *History of European Ideas*, 33, s. 275–291. DOI: 10.1016/j.histeuroideas.2006.11.012.
- Wyślouch, S. (1994). *Literatura a sztuka wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wyślouch, S. (2014). Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem? *Przestrzenie Teorii*, 22, s. 223–227. DOI: 10.14746/pt.2014.22.13.
- Żukiel, R., Nowak, S., Jankowski, R. i Chlebek, S. (2011). Umiejscowienie duszy – od klasycznych poglądów do mózgowych sieci neuronalnych wysokiej hierarchii. Cz. II. Od powstania chrześcijaństwa do XX wieku. *Neuroskop*, 13, s. 17–30. Pozyskano z: <http://www.neurochirurgia.ump.edu.pl/neuroskop/n13/3.pdf> (dostęp: 20.01.2013).

## STRESZCZENIE

Poszukując zbieżności między nauką a humanistyką, rzeczywistością a tekstem kultury, autorka analizuje trzy epickie relacje dotyczące operacji mózgu oraz ich filmowe adaptacje: *Wyspę doktora Moreau*, *Psie serce*, *Biohazard*. Układ tekstów pozwala zestawić rzeczywistość medyczną (opisaną m.in. przez Jürgena Thorwalda) ze sferą fantastyki oraz przestrzeń literacką z przekazem filmowym. Pozwala również zastanowić się nad ciągłością kultury, gdzie pokazy anatomiczne, dawniej tak popularne, stały się tematem malarskim, a następnie ważnym toposem kulturowym. Operacja mózgu wykreowana w manierze fantastycznej pozwala twórcom wejść w sferę metafizyczną, uzmysławia, jak trudno oddzielić sferę mentalną od fizycznej. W filmowej adaptacji *Biohazardu* artefakt mózgu zastąpiony zostaje efektami metakinematografii, kino zaczyna wyrażać umysł w nowy sposób, staje się medium współczesnej filozofii.

**Słowa kluczowe:** neurochirurgia, fantastyka, literatura, adaptacja filmowa, filozofia, pokazy anatomiczne

## SUMMARY

While looking for similarities between science and the humanities, or reality and cultural texts, the author analyzes three epic accounts of brain surgery and their film adaptations: *The Island of Dr. Moreau*, *The Heart of a Dog*, and *Biohazard*. The selection of texts allows her to compare medical reality (described e.g. by Jürgen Thorwald) with the sphere of fantasy, and literary space with the filmic medium. It also enables a reflection on the continuity of culture, where the anatomy shows – popular in earlier centuries – first became the subject of paintings, and then emerged as an important cultural *topos*. Brain surgery created in the manner of fantasy allows the artists to enter the realm of metaphysics, and makes them realize how difficult it is to separate the mental and the physical spheres. In the film adaptation of *Biohazard*, the artifact of the brain is replaced by effects of metacinematography – cinema begins to express mind in a new way, becoming the medium of contemporary philosophy.

**Keywords:** neurosurgery, fantasy, literature, film adaptation, philosophy, anatomy shows