

Η Σχεδιαστική Ιδεολογία στην Κατασκευή του Ανθρώπινου Σώματος: 'Frankenstein, ή ο Σύγχρονος Προμηθέας'

Διπλωματική Εργασία Δήμητρας Βογιατζάκη

Επιτροπή Διδασκόντων:

Γ. Παρμενίδης - Π. Τουρνικιώτης - Κ. Μωραΐτης

Περιεχόμενα

Σύνοψη

Σημείωμα

Εισαγωγή

Προσδιορισμός της Θέσης του Σώματος στο Λογοτέχνημα

Τεχνικές Σχεδιασμού του Σώματος, από το Γιατρό Victor Frankenstein

Το Σφάλμα του Σχεδιασμού Frankenstein

Homo Deformis - Ο Ασχημος Ανθρωπος

Η Κληρονομιά του Frankenstein

Ερωτήματα, Εκκρεμότητες και ένα Συμπέρασμα

Βιβλιογραφία

Σύνοψη:

Η παρούσα έρευνα χρησιμοποιεί το έργο της Mary Shelley «*Frankenstein, ή ο Σύγχρονος Προμηθέας*» (Α' έκδοση: Λονδίνο 1818) ως μέσο για τη διερεύνηση της σχεδιαστικής ιδεολογίας στο σχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος. Ως σχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος ορίζουμε τη στοχαστική ή έμπρακτη επίλυση συνθετικών προβλημάτων που αφορούν στη μεταβολή της δομής και μορφής ενός δεδομένου σώματος ή ενός συνόλου σωμάτων του γένους των ανθρώπων. Με αφορμή το σώμα που συνέθεσε ο πρωταγωνιστής του έργου της Shelley, θα διερευνηθούν ζητήματα αισθητικής, ταυτότητας, τεχνολογίας και σύνθεσης του ανθρώπινου σχεδιάσματος αλλά και ο τρόπος που αυτά συνομιλούν με στοιχεία αρχιτεκτονικής ιστορίας και θεωρίας.

Σημείωμα

Το κείμενο που κρατάτε στα χέρια σας δεν είναι κλειστό. Δεν αποτελεί μια σύνθεση λόγου οργανωμένη κατά τέτοιον τρόπο ώστε οτιδήποτε βλασταίνει εντός της -επιχείρημα, αναφορά, ερώτημα - να βρίσκει τη λύση του πάλι εντός της, στην προσπάθεια σύνταξης ενός τέλει και αρμονικού συνόλου.

Οι λόγοι που καθόρισαν τη λογική αυτή είναι πολλοί ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζει η δελεαστική προοπτική της συνέχισης της έρευνας σε διδακτορικό επίπεδο. Το κείμενο άνοιξε και διαμορφώθηκε κυριολεκτικά ως διάυλος, επιχειρώντας ορισμούς και συλλογισμούς η εγκυρότητα των οποίων δε θα μπορούσε παρά να ελεγχθεί σε επόμενο χρόνο. Οφείλω τις ευχαριστίες μου και την ευγνωμοσύνη μου στους τρεις επιβλέποντες καθηγητές για την υπομονή και το ενδιαφέρον με τα οποία αγκάλιασαν και αποδέχτηκαν το εγχείρημα αυτό. Κυρίως όμως για την αμέριστη υποστήριξη, δίχως την οποία δε θα μπορούσα να σκέφτομαι τη συνέχεια αυτής της έρευνας και της ακαδημαϊκής μου πορείας με τον τρόπο που το κάνω σήμερα.

Το κείμενο που κρατάτε στα χέρια σας δεν είναι κλειστό για έναν ακόμη σημαντικό λόγο. Διότι αντηχεί φωνές που ξεπηδούν τόσο από αδάμαστες σελίδες, όσο και από ακαδημαϊκούς, ερευνητές, συμφοιτητές, φίλους και την οικογένεια μου. Ολοι από τη μεριά τους μπορούν να βρουν ένα κομμάτι της σκέψης τους στις γραμμές που ακολουθούν και τους ευχαριστώ που μου την εμπιστεύθηκαν. Το κείμενο παραμένει ανοικτό στις αντιδράσεις και τις παρατηρήσεις τους.

Το κείμενο που κρατάτε στα χέρια σας δεν είναι κλειστό και στην πραγματικότητα δεν ήταν ποτέ στην πρόθεσή του κάτι τέτοιο. Ελπίζω αυτό να φανεί στις επόμενες σελίδες. Ας πούμε μονάχα πως δε θα μπορούσε να μοιάζει αλλιώς ένας λόγος που μιλά για ένα σώμα ανοικτό, ένα σώμα υπό διαρκή διαμόρφωση, ένα σώμα κατάφωρα κατασκευασμένο, πολύσημο και δεδηλωμένα ασυνάρτητο. Το σώμα μας.

*« We are searching for some kind of harmony between two intangibles:
a form which we have not yet designed and a context which we cannot properly
describe. »*

Christopher Alexander, Notes on the Synthesis of Form, 1964

« Compose yourself! »

Ο Clerval προς τον Victor Frankenstein, Chapter IV, Frankenstein (εκδ. 1818)

Εισαγωγή

Τα ευρύτερα θέματα που καθοδηγούν την παρούσα εργασία και λανθάνουν πίσω από κάθε λέξη της είναι δύο. Καταρχάς η δυνατότητα *σύλληψης* του ανθρώπινου σώματος ως εμπρόθετου σχεδιασματος και ύστερα η σύλληψη της *δυνατότητας/των δυνατοτήτων* μιας τέτοιας προοπτικής σήμερα με δεδομένες τις τεχνολογικές, ηθικές, λειτουργικές, αισθητικές και άλλες προεκτάσεις που μπορεί να φέρει. Παρότι έχουν γραφεί αρκετά πάνω στα παραπάνω ερωτήματα, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως η πλέον εκκωφαντική και συνάμα άρρητη απάντηση τους δεν έρχεται από κείμενα που διαβάζονται από λίγους, αλλά από εκείνα τα ίδια τα σώματα που διεκδικούν το σχεδιασμό τους και τα οποία σήμερα, περισσότερο από ποτέ, βγαίνουν στο φως της δημοσιότητας προκαλώντας το ενδιαφέρον ενός ευρύτερου κοινού.

Δε θα μπορούσα να μην αναφερθώ εδώ στο παράδειγμα των **διεμφυλικών** -trans*- ατόμων, που ως κοινότητα αναπτύσσουν ιδιαίτερη δυναμική τα τελευταία χρόνια¹ στην προσπάθειά να αποκτήσουν ασφαλή και ισότιμη πρόσβαση στο δημόσιο χώρο, να διεκδικήσουν νομικές κατοχυρώσεις και να πλαισιώσουν τη διαδικασία του σχεδιασμού του σώματός τους με έναν πλούσιο θεωρητικό/ιδεολογικό λόγο. Η περίπτωση του διεμφυλικού σωματικού σχεδιασμού είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα για την παρούσα έρευνα καθώς η σταδιακή ανάδυση των διεμφυλικών ατόμων από την κοινωνική αφάνεια, ή καλύτερα, η άρση της κοινωνικής τους “δι-αφάνειας”, μοιάζει να συνοδεύεται σήμερα από μια ταυτόχρονη τάση μεταβολής στα πρωτόκολλα σχεδιασμού του σώματός τους προς αντισυμβατικές, -“αδιαφανείς”-, αισθητικές επιλογές (πχ. μείξη έμφυλων χαρακτηριστικών, grotesque επαύξηση κα.)² καθιστώντας σαφές πως ο σχεδιασμός του σώματος είναι πολιτισμικά προσδιορισμένος.

Πέρα όμως από τα διεμφυλικά υποκείμενα, το γένος των ανθρώπων φιλοξενεί πλήθος άλλα παραδείγματα σωμάτων που αποτελούν παράγωγα εμπρόθετου σχεδιασμού. Αναφέρω ενδεικτικά τις περιπτώσεις των biohackers και των carnal/flesh καλλιτεχνών (βλ. Orlan, Stelarc κα.) τα σώματα των οποίων σχεδιάζονται ως

1 Η εικόνα και ο λόγος των διεμφυλικών ατόμων κατακλύζει σήμερα τα μέσα δικτύωσης/ενημέρωσης σε παγκόσμιο επίπεδο -με αποτέλεσμα μια μικρή αλλά σημαντική αύξηση του ενδιαφέροντος για την κοινότητα αυτή και στη χώρα μας. Μόνο το 2015 περιπτώσεις δημοφιλών (popular) trans* ατόμων όπως η Caitlyn Jenner, η Laverne Cox και ο Ayrrian Dowling έκαναν ρεκόρ προβολής στο διαδίκτυο, κατέλαβαν θέσεις στα εξώφυλλα περιοδικών μεγάλης κυκλοφορίας, εμφανίστηκαν ως περιπτώσεις σε σειρές και εκπομπές μεγάλης τηλεθέασης, απέκτησαν την υποστήριξη πολιτικών αρχηγών και δημοφιλών προσωπικοτήτων και κίνησαν πλήθος συζητήσεων για την ελευθερία της μορφολογικής και έμφυλης έκφρασης του ανθρώπου.

2 βλ. και Βογιατζάκη Δ., “Το Διεμφυλικό Σώμα ως Παράδειγμα Σχεδιασμού”, πρακτικά του 8ου διεθνούς συνεδρίου του Ιόνιου Πανεπιστημίου, Τμήμα Οπτικοακουστικών Σπουδών, με θέμα «Μεταμορφώσεις της Σωματικότητας: Τέχνη-Σώμα-Πολιτισμός» Ιούνιος 2014, Fagotto: 2015

πειράματα τεχνολογικών ή αισθητικών επαυξησεων. Ακόμη, ιδιαίτερο τεχνολογικό, ηθικό αλλά και σχεδιαστικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σώματα που ζουν χάρη σε άλλα σώματα ή σε μηχανικές προσθήκες (μεταμοσχεύσεις, prosthetics) και, φυσικά, τα σώματα που θα ξεκινήσουν τον κύκλο της ζωής τους μέσα σε μηχανικά σκευάσματα-σωλήνες. Αξίζει να θυμίσουμε πως η τελευταία αυτή περίπτωση, του γενετικού προσδιορισμού της μορφής και των χαρακτηριστικών του ανθρώπου κατά τη διαδικασία της τεχνητής/υποβοηθούμενης δημιουργίας του, είναι και εκείνη που χαράσσει την αρχή και τα όρια της σύγχρονης βιοηθικής³.

Πέρα όμως από τα σύνορα ομάδων ειδικού ενδιαφέροντος, όπως αυτές που αναφέρονται παραπάνω, η τεράστια ανάπτυξη, διάδοση και -κατά βούληση- υιοθέτηση *πρακτικών* όπως οι κοσμητικές εγχειρήσεις, οι ορμονοθεραπείες, οι μεταμοσχεύσεις, η προσθετική μελών, η τρισδιάστατη εκτύπωση και προκατασκευή ανθρώπινων οργάνων, **έχουν μετατρέψει την εκάστοτε θνητή σάρκα σε δυνητικό αντικείμενο σχεδιασμού.** Οι δυνατότητες αυτές και τα παραδείγματα που -κυριολεκτικά- τις ενσαρκώνουν, απαντούν καταφατικά στους αρχικούς προβληματισμούς της παρούσας έρευνας, αλλά ταυτόχρονα προσθέτουν νέα ερωτήματα: *Συνιστά σχεδιασμό του σώματος μια απλή ιατρική παρέμβαση; Είναι όλα τα επεμβατικά σώματα σχεδιάσματα; Υπάρχουν περιθώρια για την ελεύθερη αισθητική επιλογή στην κατασκευή του σώματος; Υπάρχουν κανόνες για το σχεδιασμό του ανθρώπου; Πρέπει να υπάρξουν; Μπορούν;*

Τα παραπάνω ερωτήματα σε μεγάλο βαθμό σήμερα μένουν αναπάντητα. Με τη διατύπωσή τους όμως και μόνο συνιστούν το εφαλτήριο, την αρχή για τη γένεση μιας *συντεταγμένης θεώρησης* του σχεδιασμού του ανθρώπινου σώματος. **Μιας θεώρησης η οποία οφείλει να τοποθετεί τα όρια μέσα στα οποία γίνεται ο λόγος για το σχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος, είναι σε θέση να ταξινομή τα παραδείγματα σωματικού σχεδιασμού και να τα αντιμετωπίζει κριτικά ανάλογα με την εποχή και το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο αυτά αναφέρονται.** Στόχος δε της θεώρησης αυτής είναι ο εντοπισμός της *σχεδιαστικής ιδεολογίας* πίσω από το εκάστοτε παράδειγμα, ή πρόταση, σωματικού σχεδιάσματος.

Η παρούσα έρευνα θα επιχειρήσει να προσεγγίσει και να περιγράψει ένα τέτοιο παράδειγμα σχεδιαστικής ιδεολογίας υπό το πρίσμα της αρχιτεκτονικής ιστορίας και θεωρίας. Είναι σαφές όμως πως το ζήτημα του

³ Βιοηθική είναι ο κλάδος εκείνος της επιστήμης που ασχολείται με τα ηθικά προβλήματα που προέκυψαν από τις νέες ανακαλύψεις της Βιολογίας και τις εφαρμογές της Γενετικής Μηχανικής και συνίσταται στην προσπάθεια αποφυγής μη αντιστρεπτών καταστάσεων που σχετίζονται με τον χειρισμό του γενετικού υλικού (Wikipedia, 28 Ιουνίου 2015).

σχεδιασμού του ανθρώπινου σώματος είναι στον πυρήνα του **διεπιστημονικό**. Στις επόμενες σελίδες θα προσπαθήσω να περιγράψω τη συμβολή άλλων πειθαρχιών και βλεμμάτων στην έρευνα αυτή και να εξηγήσω τη σχέση της αρχιτεκτονικής με το θέμα του σωματικού σχεδιασμού, δικαιολογώντας την επιλογή της τοποθέτησής μου.

Τα πιο εύληπτα παραδείγματα τα οποία χρησιμοποιούμε συνήθως για να αναφερθούμε στις προσπάθειες σχεδιασμού της “*res extensa*”⁴ του ανθρώπου είναι *αισθητικές* αναζητήσεις (πχ. body art), *τεχνολογικές* εξελίξεις (πχ. robotics), ή *ιατρικές* διαδικασίες με στόχο την “επιδιόρθωση” των αστοχιών ή την “επαύξηση” των δυνατοτήτων της θνητής σάρκας. Θα ήταν λογικό επακόλουθο να αναζητήσουμε προκείμενες σχεδιαστικής ιδεολογίας του σώματος σε αυτήν την κατεύθυνση. Δυστυχώς όμως, παρότι τα ιατρικά/τεχνικά εγχειρίδια-manuals και οι ακρότατες περιπτώσεις χρήσης της σάρκας ως καλλιτεχνική πρώτη ύλη μπορούν να προσφέρουν πλούσια τροφή για σκέψη, αδυνατούν να απαντήσουν συντεταγμένα και τεκμηριωμένα στα ερωτήματα που θέσαμε παραπάνω.

Η ματιά τους είναι περιορισμένη και όχι εποπτική· η φύση τους είναι εκτελεστική ή εργαλειακή -στην περίπτωση της ιατρικής/τεχνολογίας, υπαινικτική ή αλληγορική -στην περίπτωση της τέχνης, παρά *θεωρητική*. Αυτό όμως δε σημαίνει πως στερούνται χρησιμότητας για τους συλλογισμούς μας. **Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως στην ιατρική/τεχνολογία και την τέχνη εντοπίζονται τα δύο πρώτα όρια μέσα στα οποία εγγράφεται η εκάστοτε σχεδιαστική ιδεολογία του ανθρώπινου σώματος.** Από τη μια βρίσκεται **το μέτρο του εφικτού**, η γνώση της φυσιολογίας του ανθρώπου και η τεχνολογία που επιτρέπει τις παρεμβάσεις σε αυτήν, ενώ από την άλλη **το μέτρο του ιδεατού**, δηλαδή οι επώδυνοι πειραματισμοί που επεκτείνουν την αντίληψή μας ως προς το τί μπορεί να συνιστά ένα ανθρώπινο σχέδιασμα.

Ενας πολύ ενδιαφέρον συνδυασμός των δύο τάσεων βρίσκεται στο κίνημα “**Transhumanism (H+)**” το οποίο στα Ελληνικά θα μπορούσαμε να αποδώσουμε με αρκετή απώλεια νοήματος ως “μετα-ανθρωπισμός”. Οι μετα-ανθρωπιστές οραματίζονται, αγωνίζονται να διασφαλίσουν ηθικά/νομικά και να πραγματώσουν το μέλλον του ανθρώπου μέσω της χρήσης τεχνολογιών οι οποίες (θα) δίνουν τη δυνατότητα επαύξησης των δυνατοτήτων της θνητής σάρκας στην κατεύθυνση μιας αέναης ευημερίας και -πιθανώς- αθανασίας. Το

4 Η *res extensa* ή αλλιώς η σωματική ύλη, είναι μια από τις τρεις ουσίες της οντολογίας του Rene Descartes μαζί με την *res cogitans* (σκέψη-συνείδηση) και το Θεό. Ο Καρτέσιος με το σχήμα αυτό θεμελίωσε το ριζικό δυϊσμό σώματος-πνεύματος ανοίγοντας το δρόμο για μια μηχανιστική αντίληψη του σώματος του ανθρώπου, ανεξάρτητη από την υπόλοιπη “ύπαρξη” του.

ανθρώπινο σώμα κατέχει κυρίαρχο ρόλο στο έργο και το λόγο τους, συνήθως ως περιοριστικό περίβλημα με ημερομηνία λήξης.

Η θεώρηση αυτή -η οποία αντηχεί ίσως με τον πλέον σαφή τρόπο τον Καρτεσιανό διϋισμό ανάμεσα σε σώμα και ψυχή⁵- **προϋποθέτει και κατά συνέπεια νομιμοποιεί τη θέαση του σώματος ως αντικειμένου** το οποίο οφείλουμε να *υπερβούμε* και στο οποίο, για το λόγο αυτό, μπορούμε να επέμβουμε με χίλιους τρόπους, ενίοτε κυριολεκτικά, με όρους μηχανής, προσθέτοντας και αντικαθιστώντας μέλη και όργανα. Η λογική αυτή όμως, δημιουργεί το υπόβαθρο και την ανάγκη για τη **διεκδίκηση της μορφολογικής ελευθερίας του σώματος** (βλ. ενδεικτικά τις προσεγγίσεις των Max More, Anders Sandberg). Το πρόβλημα με τις τοποθετήσεις αυτού του είδους είναι πως, παρότι *θεματικά* προσεγγίζουν τα ζητούμενα της έρευνάς μας, ως προς τη *μέθοδό* τους παραμένουν ελαφρά, ενθουσιώδη *μανιφέστα* που στερούνται ακαδημαϊκής επιχειρηματολογίας, ιστορικού βάθους και θεωρητικής τεκμηρίωσης. Η βασική τους επιδίωξη είναι να συνδέσουν την αισθητική και την ιατρο-τεχνολογική ουτοπία στον πυρήνα μιας μεταφυσικής για τον άνθρωπο.

Παράλληλα στο παραπάνω σχήμα αναπτύσσεται μια διαφορετική αφήγηση η οποία εγείρει εξίσου καθαρά τη διεκδίκηση της μορφολογικής (και όχι μόνο) ελευθερίας του σώματος δίχως όμως να παρουσιάζει τις μεθοδολογικές αδυναμίες του κινήματος των μετα-ανθρωπιστών. Αναφέρομαι εδώ στη **φεμινιστική παράδοση** και ιδιαίτερα στην τελευταία χρονικά έκφρασή της, το λεγόμενο **“τρίτο φεμινιστικό κύμα”⁶**, στα πλαίσια της οποίας εγείρονται διεκδικήσεις -ανάμεσα σε άλλα- σχετικά με τη σεξουαλικότητα και την έμφυλη έκφραση (queer studies), τη σωματική ικανότητα (disability studies), τα πρότυπα ομορφιάς (πχ. fat discrimination) και τις μετα-αποικιακές παραδόσεις (post-colonial studies). Οι διεκδικήσεις αυτές έχουν φέρει το σώμα στο κέντρο των ενδιαφερόντων των σπουδών φύλου, στήνοντας σταδιακά γύρω του ένα πλατύ αρχείο πληροφορίας που γονιμοποιείται από την ακαδημαϊκή κληρονομιά του Michel Foucault, της Julia Kristeva, της Mary Douglas⁷ και φυσικά της Judith Butler, ανάμεσα σε άλλα σημαντικά ονόματα. Μέσα στα

5 βλ. σημείωση 4

6 Το λεγόμενο “πρώτο” φεμινιστικό κύμα εντοπίζεται περίπου στην εποχή της Shelley δηλαδή στις αρχές του 19ου αιώνα και εστίαζε στη διεκδίκηση συμμετοχής στα κοινά και στα αναπαραγωγικά δικαιώματα των γυναικών. Το δεύτερο κύμα άνοιξε μετά τους παγκόσμιους πολέμους και κεφαλαιοποίησε την κληρονομιά του πρώτου θεμελιώνοντας δικαίωμα ψήφου αλλά και ισότιμη πρόσβαση στην εργασία κ.α. Το τρίτο κύμα το οποίο διανύουμε, ξεφεύγει από το “γυναικείο” ζήτημα και ανοίγει τα ενδιαφέροντά του σε πολλές κατηγορίες όπως αυτές που αναφέρονται στο κείμενο.

7 Είναι απαραίτητο σε επόμενο στάδιο επεξεργασίας της έρευνας να διαχωρίσουμε μεθοδολογικά τη συμβολή της κοινωνικής ανθρωπολογίας στο πολιτισμικό κεφάλαιο του σωματικού σχεδιασμού από τις σπουδές φύλου.

πλαίσια του αρχείου αυτού το σώμα μελετάται, αποδομείται και βαπτίζεται διαρκώς υπό νέα ονόματα παράγοντας ένα πλήθος επιστημονικών κειμένων/τοποθετήσεων.

Οι σπουδές φύλου και η φεμινιστική κληρονομιά είναι ίσως οι μεγαλύτεροι χορηγοί πολιτισμικού κεφαλαίου για τη μελέτη του σωματικού σχεδιασμού. Προσφέρουν ένα εύρος σχεδιαστικών παραδειγμάτων, φωτίζουν τις πολιτισμικές συνθήκες παραγωγής τους, δίνουν στο αίτημα της μορφολογικής ελευθερίας μια ιδιαίτερη ιδεολογική και κοινωνικο-πολιτική βάση, ενώ η προσωπική τοποθέτηση και ο αυτοβιογραφικός λόγος που χρησιμοποιούνται συχνά από υποκείμενα που στοχάζονται πάνω στις προσωπικές σωματικές τους μορφοποιήσεις αναδεικνύουν πτυχές σχεδιαστικών προθέσεων (ιδιαίτ. queer somatechnics ή transgender πρακτικών).

Μέσα στο πλήθος των φεμινιστικών προσεγγίσεων για το σώμα όμως, ο σχεδιασμός της σάρκας ως τέτοιος καταλαμβάνει έναν ιδιαίτερα περιορισμένο χώρο που αφορά έμφυλες πολιτισμικές πρακτικές ειδικές κατά κύριο λόγο *ερμηνευτικά* ή *αυτοβιογραφικά* (βλ. ενδεικτικά το έργο των Nikki Sullivan / Susan Stryker / Jack Halberstam) και σε κάθε περίπτωση ως έκφραση μη-συνθετικών προβλημάτων (βλ. ενδεικτικά το κυβόργιο/cyborg⁸ της Donna Haraway). Με τον τρόπο αυτό η συμβολή της φεμινιστικής κληρονομιάς είναι μεν πολύτιμη αλλά δεν αρκεί για να καλύψει όλα τα κομμάτια που λείπουν από το παζλ ενός διακριτού, συνθετικού, διεπιστημονικού πεδίου έρευνας που θα ασχολείται με την ολιστική θεωρητική αντιμετώπιση του σωματικού σχεδιασματος, **απαντώντας σε συγκεκριμένα ερωτήματα πάνω στο συνδυασμό αισθητικής, λειτουργικότητας και τεχνολογίας** που μένουν σε εκκρεμότητα στο έργο των παραπάνω ερευνητών.

Στο σημείο αυτό πιστεύω πως η συμβολή της αρχιτεκτονικής, **μιας πειθαρχίας με πλούσια εργαλειοθήκη πάνω στη σχεδιαστική ιδεολογία**, θα ήταν κρίσιμη για το δέσιμο, την ανάπτυξη και την ωρίμαση του παραπάνω πεδίου. Δυστυχώς όμως ούτε η προσέγγιση αυτή είναι ανέφελη. Παρότι το ανθρώπινο σώμα έχει κυριεύσει διαχρονικά τη σκέψη της αρχιτεκτονικής, δύσκολα θα το βρει κανείς να αποτελεί το ίδιο το *αντικείμενο*, το *παράγωγο* του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Κάτι τέτοιο μοιάζει απόλυτα λογικό αν σκεφτούμε πως κατά βάση η αρχιτεκτονική καταπιάνεται με τα κτίρια, τις υποδιαίρεσεις και τις πολλαπλασιαστικές συγκροτήσεις τους.

⁸ Haraway D., "A Cyborg Manifesto, Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century", στο Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature, εκδ. Routledge, 1991, pp.149-181

Μια τέτοια, διαφορετική προσέγγιση θα προϋπέθετε την αντιμετώπιση της ίδιας της αρχιτεκτονικής ως μεταφραστικού και φιλοσοφικού ενορχηστρωτή της ιατρικής και της εμβιομηχανικής -όπως ακριβώς συμβαίνει σήμερα με τη μηχανική των στερεών υλών. Σε αυτήν την περίπτωση, η “αρχιτεκτονική του σώματος” θα μπορούσε να μελετά εκείνα τα πολιτισμικά πεδία του επηρεάζουν το σωματικό σχεδιασμό, - αλλά και το σώμα ως συμβολική αξία/μεταφορά/αναφορά του σχεδιασμού-, να εμπνέεται από τους πειραματισμούς της τέχνης, αλλά και να μελετά τη μηχανική των τεχνικών καταγραφής και παρέμβασης στο σώμα, ως νέο σχεδιαστικό γλωσσάρι.

Η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να συμβάλει στην κατεύθυνση αυτή, ερευνώντας τους παράγοντες που υπεισέρχονται στη διαδικασία του σωματικού σχεδιασμού και επιχειρώντας μια πρώτη σύνδεση της αρχιτεκτονικής με το σώμα σε επίπεδο μορφοποίησης και όχι μεταφοράς. Η μετατόπιση από τη μεταφορά στη μορφοποίηση είναι υψηλής σημασίας και μπορούμε να πούμε πως αποτελεί μάλιστα προϋπόθεση για κάθε λόγο που αφορά συνθετικά το ανθρώπινο σχέδιασμα. Και αυτό διότι το βάρος της χρήσης του ανθρωπομορφισμού στην αρχιτεκτονική κληρονομιά μοιάζει να συνθλίβει οποιαδήποτε προσπάθεια ακόμη και σύλληψης του σώματος ως σχεδιαστικού αντικειμένου παραβλέποντας πως αυτό μπορεί μάλιστα να αφορά την αρχιτεκτονική περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη σχεδιαστική πειθαρχία.

Θα ήθελα να αναφερθώ εδώ ενδεικτικά στην περίπτωση του Lucas Cassidy Crawford ο οποίος ξεκίνησε πρόσφατα μια φιλόδοξη προσπάθεια σύνδεσης αρχιτεκτονικής και διεμφυλικού σχεδιασμού με τη διδακτορική του διατριβή “*Archive, Transgender, Architecture*” (University of Alberta:2012). Παρότι η δουλειά αυτή είναι πρωτότυπη και κρίσιμη για τη σύνδεση των δύο πεδίων, ο Crawford αδυνατεί να ξεφύγει από τη μαύρη τρύπα της μεταφοράς στην προσπάθεια του να παρουσιάσει τις αρχές μιας αρχιτεκτονικής που ξεκινά τους ορισμούς της από το διεμφυλικό αντί για το κλασικό (κατά κύριο λόγο ανδρικό) σώμα.

Το σύστημα που προτείνει σμίγει θεωρητικές προκείμενες από το χώρο του φύλου με ποιητικές αρχιτεκτονικές μεταφορές και καταλήγει να προβάλλει μεταφορικά το σχεδιασμό του διεμφυλικού σώματος στην επανάχρηση μοντέρνων κτιρίων από μεταμοντέρνα εστιατόρια που διακοσμούνται με υπαινικτικούς έμφυλους συμβολισμούς, ή στη ρευστή εμφάνιση εκθεσιακών κατασκευών με μια “ελάχιστη σταθερή δομή”, -όπως το Blur Pavillion των Diller, Scofidio+Renfro (Ελβετική EXPO 2002). Η χρησιμότητα της συγκεκριμένης προσέγγισης παραμένει καθαρά βιβλιογραφική καθώς από το βασίλειο του λόγου -της μεταφοράς και της

λογοκεντρικής έμφυλης κριτικής-, οι όποιες συνθετικές προτάσεις κατέρχονται στην ύλη παραμορφωμένες και λογικά άκυρες. Συμβαίνει όμως ο Crawford, να ξεκινά τις σπουδές του από την Αγγλική Φιλολογία, με αποτέλεσμα ο λόγος να είναι όντως το πεδίο αναφοράς πάνω στο οποίο πλέκονται οι δευτερεύουσες διεπιστημονικές προσεγγίσεις του -όπως η αρχιτεκτονική και το φύλο.

Εάν αλλάξουμε το κέντρο βάρους από το λόγο προς μια καθαρά αρχιτεκτονική θεμελίωση και επιμείνουμε στην καθαρότητά αυτή εστιάζοντας σε συνθετικές διαδικασίες *per se*, θα μπορούσαμε να αποφύγουμε τη χρήση μεταφορικών σχημάτων για την εξαγωγή θεωρητικών συμπερασμάτων. Μάλιστα αναμοχλεύοντας - έστω και πρόχειρα- την ιστορία της θεωρίας της αρχιτεκτονικής, μπορούμε να βρούμε στον επιστημολογικό πυρήνα της πειθαρχίας μας ένα πλήθος σωματο-κεντρικών αναφορών που εκκινούν από τον ανθρωπομορφισμό και τη μεταφορά, αλλά μπορούν με την κατάλληλη επεξεργασία να αποδώσουν ενδιαφέρουσες θεωρητικές προκείμενες. **Θα μπορούσε μάλιστα να υποστηρίξει κανείς πως στον ιστορικό αυτό άξονα κρύβεται πιθανώς και η αρχή μιας καταγωγικής ιστορίας του ανθρώπινου σχεδιάσματος.**

Πράγματι, συμβαίνει συχνά στην αναζήτηση κανόνων / ορισμών που να διέπουν το σωματικό σχέδιασμα να αναφερόμαστε σε έννοιες όπως "Συμμετρία", "Αρμονία", "Μέτρο", "Αναλογίες" στο πρότυπο του Βιτρούβιου ανθρώπου. Είναι εξαιρετικά κρίσιμο να εστιάσουμε στην πηγή αυτών των θεάσεων - ορισμών, οι οποίοι ακόμη και σήμερα, πολλούς αιώνες μετά καθοδηγούν επίσημα και αποκλειστικά την πρακτική πολλών επεμβατικών πρωτοκόλλων για το ανθρώπινο σώμα.

Σε αυτό το σημείο όμως, η εμπλοκή των θεωρητικών προκείμενων του φύλου στη συγκρότηση μιας συνθετικής και ολιστικής θεώρησης του σωματικού σχεδιασμού επανέρχεται. Κείμενα τα οποία ξεπηδούν ατόφια μέσα από τα κύματα της φεμινιστικής κληρονομιάς, όπως το Cyborg Manifesto της Donna Haraway, αποτελούν θεμέλιους λίθους οποιουδήποτε λόγου για το σωματικό σχέδιασμα, ενώ όπως είδαμε παραπάνω, η προβολή και γνωστοποίηση ζητημάτων που άπτονται του σωματικού σχεδιασμού οφείλει πολλά στην περίπτωση διεμφυλικών ατόμων, μια από τις λίγες κατηγορίες σωματικών τροποποιήσεων που έχει προσφέρει τέτοιο πλούτο υλικού στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Συμβαίνει μάλιστα ακόμα και οι λιγοστοί λόγοι που συνδέουν την αρχιτεκτονική με το σχεδιασμό του σώματος με τρόπο που να υπερβαίνει την απλή ανθρωπομορφική μεταφορά, να εκκινούν με τη σειρά τους από κάποιου είδους έμφυλο προβληματισμό.

Αναφέρω ενδεικτικά την περίπτωση του Paul B. Preciado⁹, ο οποίος δοκιμάζει ενέσεις τεστοστερόνης σε μια προσπάθεια καταγραφής των πολύτροπων πειθαρχικών επεμβάσεων στο ανθρώπινο σώμα από την περίοδο του Διαφωτισμού ως τη “*Φαρμακοπορνογραφική*”¹⁰ εποχή μας.

Πέραν όμως από τις παραπάνω οπτικές οι οποίες τοποθετούνται στην τρίτη γενιά φεμινιστικών θεωριών - μια γενιά η οποία απομακρύνεται από το γυναικείο σύστημα προς ευρύτερες πολιτισμικές οπτικές, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως **η υπόθεση του σωματικού σχεδιάσματος είναι παραδοσιακά φεμινιστική υπόθεση**. Όσοι χρησιμοποιούν τα κυβόργια (cyborgs) και τα ανθρωποειδή (simians) της D. Haraway ως αυτόνομα λεκτικά σημεία του 1980 προσπερνώντας τα “κατεβατά” παραδοσιακής φεμινιστικής επιστημονικής κριτικής στα οποία εν τέλει οι έννοιες αυτές αναφέρονται και μέσω των οποίων αποκτούν νόημα, παραβλέπουν μια τεράστια πολιτισμική συνέχεια του ανθρώπινου σχεδιάσματος ως επίτευγμα διαχρονικών φεμινιστικών διεκδικήσεων. Μια ιστορία ή μια θεωρητική προσέγγιση της κατασκευής του ανθρώπινου σώματος που δε θα λαμβάνει υπόψη **τη γυναικεία μήτρα και την τεχνολογική της προσομοίωση ως εργοστάσια παραγωγής ανθρώπων και μορφών**, τη φρικτή καταπίεση που μια τέτοια υπόθεση προέγραψε στους αιώνες για το γυναικείο φύλο αλλά και τη σταδιακή, τιτάνια μάχη του φεμινιστικού κινήματος που **άνοιξε το δρόμο σε κάθε λόγο για την αυτοδιάθεση του κάθε σώματος**, θα ήταν μάλλον ελλιπής.

Το βάρος αυτής της κληρονομιάς περιπλέκει την αναζήτηση μιας καταγωγικής ιστορίας του ανθρώπινου σχεδιάσματος που να αναφέρεται στο σχεδιασμό και μόνο. Ταυτόχρονα όμως, είναι αδιέξοδο να ταυτίζουμε την καταγωγική ιστορία του ανθρώπινου σχεδιάσματος με τα κύματα του φεμινισμού και να αναζητούμε θεωρητικές προκείμενες μονάχα εκεί. Το ίδιο βέβαια μπορεί να υποστηρίξει κανείς πως συμβαίνει με κάθε διακριτή και συστηματική πειθαρχία, είτε είναι οι σπουδές φύλου, είτε η αρχιτεκτονική, για την οποία όπως είδαμε παραπάνω η ενασχόληση με το ανθρώπινο σώμα ως σχεδιασμο δεν είναι καν καταγεγραμμένη υπόθεση.

Η παρούσα εργασία έρχεται να προτείνει ως προκαταρκτική μεθοδολογική επίλυση αυτού του αδιεξόδου την ψηλάφηση της γενεαλογίας του σωματικού σχεδιασμού μέσα στο πεδίο του φανταστικού και

9 βλ. ενδεικτικά Paul B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press: 2013, Α' έκδ. : Testo Yonqui, Espasa Calpe: 2008)

10 *pharmacopornographic*, βλ. Preciado σημ. 9

συγκεκριμένα της επιστημονικής φαντασίας. Το πεδίο της επιστημονικής φαντασίας το οποίο έχει πλούσιο υλικό να παρουσιάσει σε ο,τι αφορά το σχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος προσφέρει την παράλληλη εξέταση τόσο ιστορικών, όσο και θεωρητικών ζητημάτων καθώς **συνδυάζει δημιουργικά τα επιστημονικά δεδομένα με ένα φανταστικό όραμα**, χωρίς να περιορίζεται σε κανέναν από τους δύο πόλους ρέποντας είτε προς το στείρο τεχνικό εγχειρίδιο, είτε προς την καθαρά συμβολική μυθολογία.

Ταυτόχρονα είναι σημαντικό να θυμίσουμε πως τα ίδια τα κείμενα επιστημονικής φαντασίας που αναφέρονται στο σωματικό σχεδιασμό, ανάλογα με τη δημοφιλία τους, αποτελούν ως πολιτισμικά προϊόντα συν διαμορφωτές και τεκμήρια της ιστορίας και της θεωρίας του ανθρώπινου σχεδιάσματος καθώς ονοματίζουν καταστάσεις, ενσαρκώνουν στις σελίδες τους οράματα και δίνουν κατευθύνσεις τις οποίες στη συνέχεια έρχονται πολύ συχνά να υλοποιήσουν επιστημονικά προγράμματα. Ιδιαίτερα σε περιπτώσεις όπως αυτή του σωματικού σχεδιασμού, στην οποία απουσιάζει ένας τεκμηριωμένος θεωρητικός λόγος που να προσφέρει γεννήτορες συνθετικών προτάσεων, **η επιστημονική φαντασία αποτελεί ίσως τον μόνο τόπο μέσα στον οποίον προσομοιώνονται οι συνθετικές διαδικασίες για το σχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος.**

Η χρήση του φανταστικού για τη θεμελίωση μιας επιστημονικής πειθαρχίας δεν είναι καινούρια υπόθεση. Τη βρίσκουμε και στην προσπάθεια της Françoise Choay να θεμελιώσει τις αρχές (κυριολεκτικά και μεταφορικά) της πολεοδομίας. Στο θεμελιώδες έργο της *“The Rule and The Model - On the Theory of Architecture and Urbanism”*¹¹ η Choay συγκρίνει ισότιμα την πραγματεία De Re Aedificatoria του Leon Battista Alberti, με την Ουτοπία του Thomas More, ενώ παραδέχεται πως παρά τη δική της προτίμηση στη μέθοδο του Alberti, η υπεροχή της επιρροής της κανονιστικής Ουτοπικής/Φανταστικής λογικής στην πορεία της πολεοδομίας, έναντι των πραγματειών, είναι συντριπτική.

Η παρούσα έρευνα χρησιμοποιεί το έργο της Mary Shelley **«Frankenstein, ή ο Σύγχρονος Προμηθέας»** (Α' έκδοση: Λονδίνο 1818) ως μέσο για τη διερεύνηση παραγόντων που επηρεάζουν το σχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος. Το έργο αυτό επιλέχθηκε διότι αποτελεί ένα πολιτισμικό προϊόν μεγάλης σημασίας για την κατασκευή της μυθολογίας του ανθρώπινου σχεδιάσματος. Μπορεί να μοιάζει παράλογη η επιλογή ενός έργου των αρχών του 19ου αιώνα για την εξέταση ζητημάτων που αφορούν τα σώματα και τις διαθέσιμες

11 Choay F., “The Rule and The Model - On the Theory of Architecture and Urbanism”, MIT: Cambridge MA, 1997 (αρχ. έκδοση 1980)

τεχνολογίες επέμβασης σε αυτά δύο αιώνες αργότερα. Μέσα από την επιλογή όμως του συγκεκριμένου έργου σαν αντικείμενο έρευνας, και σύμφωνα με όσα συζητήθηκαν παραπάνω, **επιχειρείται η παράλληλη εξέταση των ορίων και της γενεαλογίας του πεδίου του σωματικού σχεδιασμού.**

Το έργο της Mary Shelley αποτελεί μια κορυφαία στιγμή μέσα στο ιστορικό βάθος αυτής της γενεαλογίας, όχι μόνο λόγω της ιδιαίτερης λογοτεχνικής του αξίας, αλλά και λόγω του τρόπου που προσεγγίζει τη θεματική του ανθρώπινου σχεδιάσματος, ανοίγοντας τη δυνατότητα ανάγνωσής σε τρεις τουλάχιστον χρονικές διαστάσεις. Στις ανησυχίες της Shelley και στις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο πρωταγωνιστής του έργου Victor Frankenstein προκειμένου να δώσει ζωή σε ένα assemblage ανθρώπινων μελών, **αποτυπώνεται αφενός η επιστημονική πραγματικότητα της εποχής της Mary Shelley**, με τρόπο εξαιρετικά οξυδερκή και ενημερωμένο. Πόσοι σύγχρονοι μας συγγραφείς -και μάλιστα σε ηλικία 19 ετών- είναι άραγε σε δυνατότητα να συλλάβουν τις τρέχουσες εξελίξεις της γενετικής μηχανικής σε τέτοιο βαθμό ώστε να τις χρησιμοποιήσουν ως δεδομένα ενός λογοτεχνικού αριστουργήματος;

Πέραν όμως από μια γλαφυρή εικόνα των αρχών του 19ου αιώνα, η Shelley φροντίζει περιγράφοντας την εκπαίδευση και τις αναφορές του νεαρού γιατρού Victor να “προδώσει” το ιστορικό βάθος της ιδιόρρυθμης επιστημονικής ενασχόλησης με το ανθρώπινο σχέδιασμα. Οι **νύξεις στην Αλημεία και τις νεοπλατωνικές αρχές οργάνωσης του σώματος** προσφέρουν ερείσματα στην έρευνα των αρχιτεκτονικών πραγματειών που επιχειρούμε, οι οποίες μοιάζει πως θα μπορούσαν να βρίσκονται στη βιβλιοθήκη του Victor. Ταυτόχρονα, οι πολλαπλές αναφορές σε έργα όπως ο “*Απωλεσθείς Παράδεισος*” του John Milton (1667) προσφέρουν μυθολογικό βάθος πάνω σε ζητήματα ταυτότητας και μεταφυσικής.

Η πραγματικότητα του 19ου αιώνα και οι τεκμηριωμένες ή φαντασιακές αναφορές προηγούμενων αιώνων που γαλούχησαν τη σκέψη της Shelley της έδωσαν τη δυνατότητα να αναπτύξει προβληματισμούς πάνω σε ζητήματα τα οποία είναι εξαιρετικά επίκαιρα ακόμη και σήμερα και διαμορφώνουν εν πολλοίς το χαρακτήρα της παρούσας έρευνας. Η επιτυχία ή η αποτυχία της κλασικής αισθητικής για το σχεδιασμό του ανθρώπου, η συστροφή της τεχνολογίας γύρω από μεταφυσικές και μυστικιστικές προκείμενες, η βιοηθικές προεκτάσεις της δημιουργίας ζωής και η σχέση του δημιουργήματος με το δημιουργό, είναι μερικά μόνο σημεία τα οποία καθιστούν το έργο της Shelley επίκαιρο ως τις μέρες μας, δίνοντας του τη δυνατότητα να διαβάζεται κυριολεκτικά ως προς πολλαπλά χρονικά επίπεδα.

Με βάση τα παραπάνω, το έργο της Shelley θα χρησιμεύσει ως επιστημολογικό εργαλείο, ως “μετα-μυθικός συντελεστής¹²” για την έρευνα των ζητημάτων που αναφέρθηκαν στο επίπεδο του συμβολικού. Παίρνοντας αφορμή από την πλοκή και τα θέματα του βιβλίου θα επιχειρήσουμε κάποιες πρώτες σκέψεις για τη σύνθεση του ανθρώπινου σχεδιάσματος και για τους παράγοντες που επιδρούν σε αυτή.

Είναι σαφές πως το Σώμα που κατασκεύασε ο Victor Frankenstein στο εργαστήρι του απέχει πολύ από τα σώματα που αναφέρθηκαν στο ξεκίνημα της εισήγησης. Αποτελεί όμως στην ακρότητά του μian **αρχή κατανοησιμότητας**. Ιδιαίτερα μάλιστα καθώς **είναι το πρώτο δημοφιλές τεχνοσώμα που συντίθεται από σάρκα και λόγο** και όχι από ανόργανη ύλη και μαγεία. Με την έννοια αυτή αποτελεί τον πρόγονο όλων των υπαρκτών τεχνοσωμάτων. Τον πρόγονό μας.

12 βλ. Françoise Choay παραπάνω σελ. 130, 159 έκδοση MIT

Προσδιορισμός της Θέσης του Σώματος στο Λογοτέχνημα

Εκατόν ενενήντα εννέα (199) χρόνια πριν από τη σημερινή ημέρα, το πρωινό της 16ης Ιουνίου του 1816¹, της περίφημης “*Χρονιάς χωρίς καλοκαίρι*”², η Mary Shelley ξεκίνησε να γράφει τις πρώτες γραμμές του Frankenstein ξυπνώντας από έναν τρομακτικό εφιάλτη. Ήταν μόλις 19 ετών. Το προηγούμενο βράδυ, αποκλεισμένη λόγω των ακραίων καιρικών συνθηκών επί τρεις ημέρες στη Villa Diodati³ πλάι στη Λίμνη Geneva της Ελβετίας, διάβαζε ιστορίες *φαντασμάτων*⁴ βγαλμένες από το Γερμανικό Μεσαίωνα, μαζί με 4 λαμπρούς νέους, γόνους του Ρομαντισμού⁵. Όλοι μαζί, πιθανώς υπό την επήρεια οπιούχων⁶ και σίγουρα υπό το φως *ανοίκειων* για ένα Καλοκαίρι αστραπών, συζητούσαν τον τρόπο με τον οποίο η (παρα-) επιστήμη της εποχής τους⁷ θα μπορούσε να διαρρήξει τα όρια ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο.

Η κληρονομιά αυτής της νύχτας διάνοιας, μεσσιανικών οραμάτων, επιστημονικής ουτοπίας, μεταφυσικής και τρόμου, αυτής της νύχτας -κυριολεκτικά και μεταφορικά- των αρχών του 19ου αιώνα που απλώθηκε στην κεντρική Ευρώπη δεν θα μπορούσε να είναι τίποτε λιγότερο από ένα πολύσημο λογοτέχνημα οι ερμηνείες του οποίου σίγουρα ξεπερνούν κατά πολύ τις σκέψεις της Mary Shelley το 1816. **Η παρούσα έρευνα φιλοδοξεί να προσφέρει μια ακόμη ερμηνεία του λογοτεχνήματος, αυτή τη φορά εστιάζοντας στο ζήτημα του σχεδιασμού του ανθρώπινου σώματος.** Στις επόμενες σελίδες θα προσπαθήσω να παρουσιάσω

1 Η ημερομηνία αναφέρεται από την Anne K. Mellor στο: Mellor A., *Making a Monster* στο *Bloom's Modern Critical Interpretations: Mary Shelley's Frankenstein*, Infobase Publishing: NYC, 2007, σελ. 43

2 Το 1816 έχει ονομαστεί ως “*Χρονιά Χωρίς Καλοκαίρι*”, “*Φτωχή Χρονιά*”, “*Το Καλοκαίρι που δεν Υπήρξε*” λόγω των σημαντικών κλιματικών ανωμαλιών που προκάλεσαν πτώση της θερμοκρασίας παγκόσμια και πιθανολογείται ότι προκλήθηκαν από την έκρηξη του ηφαιστείου του Ορους Ταμπόρα στην Ινδονησία το 1815. Οι επιπτώσεις αυτής της κλιματικής αλλαγής στις σοδειές προκάλεσαν το χειρότερο λιμό στην Ευρωπαϊκή ήπειρο το 19ο αιώνα. Εχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι οι κλιματικές αυτές συνθήκες σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον που δεν αποτιμούσε πλήρως ορθολογικά τα φυσικά φαινόμενα, είχαν μεγάλη επιρροή στην ψυχολογία των ενοίκων της Villa Diodati. Βλ. <http://www.islandnet.com/~see/weather/history/1816.htm> και [wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/1816) (τελ. προσπέλαση 07.2015)

3 Η Villa Diodati είναι μια έπαυλη τετραγωνικού σχήματος στο προάστιο Cologne της Γενεύης, με πανοραμική θέα στην επιβλητική λίμνη Geneva. Τη Villa -το πραγματικό της οποίας ήταν Villa Belle Rive, ενοικίασε το 1816 ο Λόρδος Βύρων, φεύγοντας από την Αγγλία ύστερα από το σκάνδαλο που προέκυψε από το χωρισμό του με τη γυναίκα του και τις φημολογούμενες σχέσεις του με την αδερφή του. Στη Villa ολοκλήρωσε κάποια κεφάλαια από το έργο που τον καταξίωσε, το *Childe Harold's Pilgrimage*. Η Villa που χρυσιμύησε ανέκαθεν ως παραθεριστική κατοικία των ευγενών που ταξίδευαν από το Βορρά προς τα Γαλλο-Ελβετικά σύνορα, σήμερα ανήκει σε ιδιώτες και φιλοξενεί πολυτελή διαμερίσματα στα οποία η πρόσβαση δεν επιτρέπεται.

4 Τόσο ο Percy όσο και η Mary Shelley αναφέρονται στις ιστορίες φαντασμάτων στα εισαγωγικά τους σημειώματα για τις εκδόσεις του 1818 και 1832 αντίστοιχα (βλ. ελληνική μετάφραση σελ. 22 και 29 αντίστοιχα). Αναφέρεται πιθανότατα στο έργο “*Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histoires d'Apparitions de Spectres, Revenans, Fantomes, etc.*” που εκδόθηκε το 1812 από το F. Schoell, σε μετάφραση από τα γερμανικά του Jean-Baptiste-Benoit Eyries.

5 Το σύζυγο της Percy Shelley, τη θετή αδελφή της Claire Clairmont, το Λόρδο Βύρωνα και το γιατρό του John Polidori.

6 Εχει γίνει πολύ συζήτηση σχετικά με τη χρήση οπιούχων από τους Ρομαντικούς συγγραφείς της εποχής της Mary Shelley, αρκετές από τις οποίες επικεντρώνονται στο σύζυγο της Mary Shelley, Percy αλλά και στο Λόρδο Βύρωνα. Το πλέον δημοφιλές οπιούχο σκεύασμα του 19ου αιώνα, το οποίο θεωρείται πως χρησιμοποιούσαν οι δύο συγγραφείς ήταν το λάβδανο (laudanum) η εφεύρεση του οποίου έχει τις ρίζες του στις αλχημικές δοκιμές του Παράκελσου. Ακόμη και αν η Mary Shelley δεν κατανάλωσε λάβδανο στις διακοπές της με το Λόρδο Βύρωνα και τον Percy Shelley, ήταν σίγουρα εξοικειωμένη με τη χρήση του καθώς το αναφέρει στο Frankenstein ως τον τρόπο με τον οποίον ο Victor προσπαθούσε να καθισχύσει τις τύψεις και τους εφιάλτες του και να κοιμηθεί ύστερα από τις απανωτές δολοφονίες των οικείων του (βλ. “*Είχα τη συνήθεια να παίρνω κάθε νύχτα μια μικρή ποσότητα από λάβδανο. Μονάχα μέσω αυτού του ναρκωτικού μπορούσα να κοιμηθώ και να έχω εκείνη την ανάπαυση που είναι αναγκαία για τη διατήρηση της ζωής (...)*” πύρα τη διπλή δόση από τη συνηθισμένη μου ποσότητα για να μπορέσω κάπως να κοιμηθώ βαθιά” σ.232 της Ελληνικής μετάφρασης).

7 Η Mary Shelley αναφέρεται συγκεκριμένα στις φήμες που συνόδευαν τη δουλειά του Ερασμου Δαρβίνου και στο Γαλβανισμό (βλ. ελληνική μετάφραση σ. 31-32).

συνοπτικά τον τρόπο με τον οποίο θεωρώ πως πλαισιώνεται το σώμα στο έργο της Shelley, εξηγώντας έτσι και τη δομή της παρούσας έρευνας.

Σε αυτό που θα ονόμαζα **πρώτο μέρος του δράματος**, ο νεαρός Victor Frankenstein συνεπαρμένος από Αλχημικά αναγνώσματα και βιταλιστικά οράματα, επιτίθεται ευθέως στην παραδεδεγμένη επιστήμη της εποχής του και επιχειρεί να επαναφέρει στη ζωή μια σύνθεση μελών από ανθρώπινα πτώματα. Αντικρίζοντας το “τερατώδες” αποτέλεσμα των προσπαθειών του να κινείται, ο νεαρός επιστήμων το αποστρέφεται και το εγκαταλείπει.

Εστιάζοντας μονομερώς σε αυτό το πρώτο τμήμα του αφηγήματος θεωρείται συνήθως πως η Mary Shelley επιτίθεται στο **Ρομαντισμό**⁸, υπονοώντας με το έργο της πως η αναζωογόνηση βιταλιστικών οραμάτων, η δύναμη της φαντασίας και της διάνοιας, η αφοσίωση σε ένα σκοπό -ακόμη και ανόσιο- (χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού) μπορεί να παράξει επικίνδυνα και ανεξέλεγκτα τέρατα. Όμως το πρώτο αυτό μέρος του βιβλίου που ξεκινά με τις εισαγωγικές επιστολές ενός φιλόδοξου θαλασσοπόρου που εντοπίζει το Victor στους πάγους του Βόρειου Πόλου και φτάνει ως τη στιγμή που ο τελευταίος περιγράφει το ξύπνημα του κατασκευασμένου πλάσματος, διαρκεί πολύ λίγο. Ενδεικτικά καταλαμβάνει μονάχα 52 σελίδες, από τις 242 της ελληνικής μετάφρασης⁹, δηλαδή το 1/5 του αφηγήματος.

Στις υπόλοιπες σελίδες, σε αυτό που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως το **δεύτερο μέρος του έργου**, παρακολουθούμε ένα ανελέητο σφυροκόπημα του πλάσματος από την ανθρώπινη κοινωνία που προκαλεί σε πολλά σημεία οίκτο, έλεος, το δίχως άλλο *συμπάθεια*¹⁰. Εάν εστιάσουμε την προσοχή μας σε αυτό το μέρος του βιβλίου, που είναι και το μεγαλύτερο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η Mary Shelley εν τέλει αφιερώνει περισσότερη ενέργεια στη εκθέτοντας δεικτικά και λεπτομερώς τον τρόπο με τον οποίο ο κυρίαρχος Λόγος, ο Λόγος του *παγκόσμιου ιδεώδους της αρμονικής ομορφιάς*¹¹, ο Λόγος του Διαφωτισμού, επιτίθεται, ταπεινώνει, εκμηδενίζει το δημιούργημα της Ρομαντικής σκέψης. **Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον μάλιστα πως η εξαντλητική προσπάθεια επιβολής του Λόγου αυτού επικεντρώνεται πάνω στη σάρκα και όχι στο πνεύμα του πλάσματος**, το οποίο σε πολλά σημεία διακρίνεται για την τρυφερότητα, τη λογική του,

8 Ο Ρομαντισμός είναι ένα ιδιαίτερο κίνημα που αναπτύχθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα με καταγωγή από τη Γερμανία. Περισσότερα στο Berlin I., “Οι Ρίζες του Ρομαντισμού, μετφ. Γ. Παπαδημητρίου, Scripta: Αθήνα, 2000

9 Shelley M., Φρανκενσταϊν, Μετφ. Σακκέτας Θ., Στοχαστής: Αθήνα 1995

10 Mossman M., “Arts of Becoming: Autobiography, Frankenstein and the Postmodern Body”, στο Bloom’s Modern Critical Interpretations, ο.π., σελ. 172

11 Βλ. Berlin ο.π., σελ.62-64

την ανάγκη του να συνάψει ένα κοινωνικό συμβόλαιο ικανοποιώντας όλους τους όρους που προσδιόριζε η σκέψη του Jean-Jacques Rousseau και του John Locke¹².

Μπορούμε να υποστηρίξουμε πως η **επιβολή του κυρίαρχου Λόγου θεμελιώνεται αποκλειστικά μέσω αισθητικών προτύπων που αφορούν στο σχεδιασμό της σάρκας** και με την έννοια αυτή ολόκληρο το βιβλίο, τόσο στο πρώτο όσο και στο δεύτερο μέρος του αποτελεί μια εποποιία για τη διαδικασία, τα αισθητικά πρότυπα και τις επιπτώσεις της σύνθεσης της σάρκας.

Η κορυφαία ίσως στιγμή του πρώτου μέρους είναι ένα **σφάλμα εξωτερικής ομοίωσης**¹³ δηλαδή ενός σφάλματος το οποίο ευθύνεται για την αποτυχία του πλάσματος να μοιάσει εμφανισιακά με άνθρωπο. Την ακριβή διαδικασία παραγωγής του σφάλματος του σχεδιασμού την εξετάζει το πρώτο μέρος της έρευνας.

Αντίστοιχα, η κορυφαία στιγμή την οποία εντοπίζουμε στο δεύτερο μέρος του βιβλίου είναι ένα **σφάλμα ψυχολογικής ομοίωσης**¹⁴. Το σημείο αυτό χρειάζεται περισσότερη επεξήγηση: Το πλάσμα, ύστερα από την εγκατάλειψη του από το Victor, ορφανό από δημιουργό “σπουδάζει” το ανθρώπινο γένος παρακολουθώντας κρυφά μια οικογένεια χωρικών. Όσο όμως το πνεύμα του προοδεύει, τόσο η φρικτή του εμφάνιση προκαλεί την έντονη αντίδραση της κοινότητας των ανθρώπων. Υστερα από τρεις διαδοχικές απόπειρες προσέγγισης της ανθρωπότητας που κατέληξαν σε απαξία και σωματική επίθεση, το πλάσμα βιώνει μια **ολική ηθική μεταστροφή**.

Σε μια -εντελώς- **αντιρομαντική** στάση¹⁵, το δημιούργημα του Victor αποβάλλει την ευθύνη των πράξεων του και αρχίζει να συμπεριφέρεται εκδικητικά και εγκληματικά προς το ανθρώπινο είδος και το δημιουργό του. Με τον τρόπο αυτό το πλάσμα **επιτελεί το ρόλο του τέρατος που του αποδόθηκε**, ως μόνη δυνατότητα ταυτοποίησης. Είναι σημαντικό να δούμε πως η άρνηση της ψυχολογικής ομοίωσης από τους ανθρώπους στηρίχθηκε αποκλειστικά σε αισθητικά πρότυπα, δηλαδή στην ασκήμια του πλάσματος η οποία ήδη από την πρώτη σελίδα της δημιουργίας του θεωρήθηκε φορέας ηθικής παρακμής. Τη διαδικασία αυτή της χρήσης της αισθητικής του σώματος ως ηθικής κατηγορίας τη μελετά το δεύτερο μέρος της έρευνας.

12 Σχετικά με τη συσχέτιση Frankenstein και Rousseau/Locke βλ. Cliffs Complete Shelley's Frankenstein, Hungry Minds: NY, 2001 σελ. 106-107

13 Θα μπορούσαμε να το παρομοιάσουμε και με το “καθ’ εικόνα” του Βιβλικού σχεδιασμού

14 βλ. παραπάνω - “καθ’ ομοίωσιν”

15 Βλ. Berlin ο.π., σελ 220

Αυτό που ξεφεύγει από τις περισσότερες αναλύσεις είναι πως το πλάσμα-τέρας υπό το βάρος της πανανθρώπινης καταδίωξης ούτε συμμορφώθηκε ούτε πέθανε. Υπάρχει ένα ιδιαίτερο και θα λέγαμε “κρυφό” **τρίτο μέρος του βιβλίου**, το οποίο γεννάται ταυτόχρονα με το δεύτερο και λανθάνει ως το τέλος του έργου. Στο μέρος αυτό το πλάσμα αποδέχεται το ρόλο του ως τέρας, τον οικειοποιείται και απαιτεί την αυτο-ομοίωση του. Συγκεκριμένα απαιτεί από το Victor να του κατασκευάσει μια σύντροφο, όμοια στην ασχήμια με εκείνο, προκειμένου σε αντάλλαγμα να εξαφανιστεί από το Δυτικό κόσμο και να αποικίσει έναν μακρινό τόπο. Με τη διεκδίκησή του αυτή μπορούμε να πούμε πως το πλάσμα επιχειρεί να συνάψει για τελευταία φορά συμβόλαιο με ίσους όρους με την ανθρωπότητα, αυτή τη φορά όχι ως παρίας αλλά ως **συνειδητό και ελεύθερο υποκείμενο**.

Το σημείο αυτό θα απασχολήσει το τελευταίο κομμάτι της έρευνας και θα μας βοηθήσει να ξεφύγουμε από το δίπολο Διαφωτισμού-Ρομαντισμού και να εισέλθουμε στη δική μας εποχή. Η υποκειμενοποίηση του τέρατος, η ενσυνείδητη επιδίωξη της ανασύνθεσής του, η οικειοποίηση της υψηλής ασχήμιας του και η διεκδίκηση της αποδοχής της αποτελούν γεννήτορες της καταγωγικής ιστορίας των αιτημάτων μορφολογικής ελευθερίας που διεκδικούν τα “τέρατα” με τα οποία ξεκίνησε η σημερινή εισήγηση.

Τεχνικές Σχεδιασμού του Σώματος, από το Γιατρό Victor Frankenstein

Η διαδικασία του σχεδιασμού ενός ανθρώπινου σώματος είναι μια, αν μη τι άλλο, πολύπλοκη διαδικασία που εξάπτει αρκούντως την περιέργεια του αναγνώστη ώστε αυτός να μη χρειάζεται τις περαιτέρω ακαδημαϊκές ερμηνείες για το λογοτέχνημα. Δυστυχώς η Shelley είναι φειδωλή στις περιγραφές της σχετικά με το πως κατάφερε ο Victor Frankenstein να πετύχει το έργο του. Από τα λιγοστά στοιχεία που μας δίνει όμως στη ροή του κειμένου, τη γνώση των πολιτισμικών δεδομένων της εποχής μέσα στην οποία το έγραψε, τις ιδιαίζουσες ανάγκες της διαδικασίας του σχεδιασμού ενός σώματος και φυσικά μια σειρά από υποθέσεις που δένουν το σύνολο, μπορούμε να εξάγουμε αρκετά ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Η προσπάθεια κατανόησης της τεχνικής και η εμβάθυνση στη διαδικασία που ακολούθησε ο Victor, παρακολουθεί το πρώτο μέρος του βιβλίου όπως αυτό περιγράφηκε στην προηγούμενη ενότητα. Είναι δε εξαιρετικά κρίσιμη για την παρούσα έρευνα προκειμένου να αποτυπώσουμε το πρίσμα υπό το οποίο ο 19ος αιώνας έβλεπε το ανθρώπινο σώμα, τα μέσα τα οποία διέθετε για να επέμβει σε αυτό και φυσικά τη σχεδιαστική ιδεολογία που επηρέασε τις αποφάσεις του Victor, σε έναν πρωτοφανή για τα χρονικά της ανθρωπότητας, σχεδιασμό ανθρώπινου σώματος από αληθινή σάρκα.

Μπορούμε γρήγορα και με σχετική σιγουριά να υποθέσουμε πως για το έργο της κατασκευής ενός ανθρώπου ο Victor συμβουλευτήκε **εγχειρίδια ανατομίας** από τις σπουδές του, ή και τις ίδιες του τις σημειώσεις από τα μαθήματα που παρακολούθησε στο University of Ingolstadt. Μάλιστα συμβαίνει η πρώτη εντύπωση που δίνει το έργο να είναι εκείνη της κατασκευής ενός σώματος ως απόρροια του ενθουσιασμού για τη βιομηχανική και επιστημονική επανάσταση. Δηλαδή, εννοείται συχνά πως ο Victor, όντας ένας λαμπρός, νέος επιστήμονας, γεμάτος όραμα και φιλοδοξία, ξεπέρασε τα όρια της εφαρμογής μιας κραταιάς επιστημονικής γνώσης και μέσα στην παρανοϊκή του ύβρη θεώρησε πως μπορεί η επιστήμη να υποκαταστήσει τα θεία στην κατασκευή του ανθρώπου με αποτέλεσμα να παράξει ένα μηχανιστικό τερατούργημα. Τα πράγματα είναι πολύ πιο πολύπλοκα από αυτό.

Παρά την προφανή γνώση του για την ιατρική, την ανατομία, τη φυσιολογία και τις φυσικές επιστήμες της εποχής, η διαδικασία την οποία ακολούθησε ο Victor για περίπου 15 μήνες¹ στο εργαστήριό του δεν είναι διόλου επιστημονική, αλλά είναι **ολοκληρωτικά αληγμική**. Οι βασικές αναφορές του -ο Κορνήλιος Αγκρίππας,

¹ Ο Victor αναφέρει ότι ξεκίνησε την εργασία του Καλοκαίρι ενώ το Σώμα άρχισε να ζει “μια νύκτα του Νοέμβρη”

ο Παράκελσος, ο Μέγας Αλβέρτος και ο Ισαακ Νιούτον, τις οποίες με πάθος υπερασπίζεται απέναντι στους καθηγητές του Ingolstadt, είναι βγαλμένες από τα βάθη των αιώνων και τη Βίβλο της Αλχημείας. Ακόμη όμως και οι “επιστημονικές” μέθοδοι τις οποίες ο Victor -σαν άλλος Προμηθέας²- υποθέτουμε πως “κλέβει” από τον ακαδημαϊκό του περίγυρο για να χρησιμοποιήσει στο *Ερμητικό*³ του έργο, δεν είναι άγνωστες στο μυστικισμό, αλλά και ούτε ιδιαίτερα δημοφιλείς στην ακαδημαϊκή κοινότητα.

Αναμοχλεύοντας υλικό το οποίο θα μπορούσε να έχει στα χέρια του ο Victor - ή καλύτερα η Shelley- θα βρεθούμε μπροστά σε ένα ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό εγχειρίδιο Ανατομίας⁴ που κυκλοφόρησε το 1816⁵ στο Λονδίνο με τίτλο “*Εισαγωγή στη Συγκριτική Ανατομία και Φυσιολογία*”⁶ (An Introduction to Comparative Anatomy and Physiology) περιέχοντας δύο διαλέξεις που δόθηκαν στη Βασιλική Σχολή Χειρουργικής (Royal College of Surgeons) της Αγγλίας. Στο εγχειρίδιο αυτό μπορούμε να βρούμε πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία τα οποία θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε το εχθρικό πλαίσιο της επιστημονικής κοινότητας της εποχής της Shelley⁷ απέναντι στις θεωρίες και την πρακτική του Victor. Στη δεύτερη διάλεξη που βρίσκουμε στο εγχειρίδιο αυτό με τίτλο “On Life” εντοπίζουμε τα εξής αποσπάσματα:

*Some (...) wish to draw aside the veil from nature, to display the very essence of the vital properties, and penetrate to their first causes. (...) They suppose the structure of the body to contain an invisible matter or principle, by which it is put in motion. (...) There are many names for it, as each successive speculator seems to have fancied that he should establish his own claim to the offspring by baptizing it anew. (...) To make the matter more intelligible, this vital principle is compared to magnetism, to electricity, and to galvanism. (...) **The truth is, there is no resemblance, no analogy between electricity and life** (...) It seems to me that this hypothesis or fiction of a subtle invisible matter, animating the visible textures of animal bodies, and directing their motions, is only an example of that propensity in*

2 όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του Έργου

3 Έχει ενδιαφέρον να συζητηθεί η διάκριση ανάμεσα σε “Προμηθέα” και “Ερμή” σαν πρότυπα “Τέχνης”. Βλ. κάποιες ενδιαφέρουσες σκέψεις στο: Blais M., “Invention as a Celebration of Materials” στο “Chora 3: Intervals in the Philosophy of Architecture”, McGill-Queen University Press: Quebec / Canada, 1999, σελ.4-5

4 Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Victor στο Ingolstadt ανάμεσα σε άλλα σπούδασε ανατομία και μελέτησε φυσιολογία. Βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ.79-80

5 Θυμίζουμε: χρονιά την οποία η Mary Shelley ξεκίνησε να γράφει το Frankenstein.

6 Sir William Lawrence, An Introduction to Comparative Anatomy and Physiology: Being the Two Introductory Lectures Delivered at the Royal College of Surgeons, on the 21st and 25th of March, 1816, Callow, 1816

7 Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον πως στην πρώτη από τις δύο διαλέξεις (σελ. 52) γίνεται μνεία στη συμβολή του Claude Perrault στην ιστορία της ανατομίας. Αναφέρεται όμως ο συγγραφέας εκτενώς και στον John Hunter, τον οποίον θα συναντήσουμε σε επόμενο στάδιο της έρευνα να εμπλέκεται στην κλοπή του σώματος ενός γίγαντα για τα πειράματά του. Σύμφωνα με το συγγραφέα “ο Dr. Hunter είναι η δόξα/μεγαλείο της ανατομίας της Αγγλίας στον αιώνα του” δηλαδή τον αιώνα του Victor (σ. 92 μετφ. δική μου) αλλά και το μουσείο του Hunter -στο οποίο εκτίθεται ο άτυχος γίγαντας ως τις μέρες μας- “είναι διαμορφωμένο σύμφωνα με φιλοσοφικές αρχές, σχέδιο που ακολουθεί τον Αριστοτέλη και τον Cuvier” (σ. 93 μετφ. δική μου) . Σημειώνεται πως ο Hunter ήταν βιταλιστής ανατόμος.

the human mind, which has led men at all times to account for those phenomena, of which the causes are not obvious, by the mysterious aid of higher and imaginary beings⁸

Το μικρό αυτό βιβλίο, το οποίο έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε πως ήταν ένας δημοφιλής και έγκριτος εισαγωγικός οδηγός για νέους φοιτητές ιατρικής όπως ο Victor, μοιάζει να συνομιλεί με το έργο της Shelley. Το γεγονός μάλιστα πως το εγχειρίδιο αυτό αφιερώνει αρκετές γραμμές στην παρουσίαση -και την απαξίωση- των επιστημονικοφανών προκειμένων στις οποίες η Shelley τοποθέτησε το αφήγημα του έργου της αλλά και την πίστη για την πιθανότητα εφαρμογής του, δείχνει πως οι παράδοξες πεποιθήσεις αυτές ήταν τόσο διαδεδομένες ώστε να θεωρούνται απειλή στο οικοδόμημα της ιατρικής λογικής των αρχών του 19ου αιώνα.

Οι πολυάριθμες αναφορές στον **ηλεκτρισμό**, τόσο στην αφήγηση του Victor, όσο και στην εισαγωγή της Mary Shelley και η υπέρρρητη χρήση ηλεκτρικών κυμάτων στο έργο ως μέθοδος ανάνηψης του σώματος εκπήγαν από τη **ρομαντική πίστη** σε μια ξεχωριστή πηγή ζωής στα έμβια όντα, η οποία μέσα στο κλίμα της βιομηχανικής επανάστασης -όπως αναφέρει και το εγχειρίδιο- βαπτιζόταν με διάφορα ονόματα. Για κάποιους αποτελούσε μια *ζωική ηλεκτρική ενέργεια* (βλ. Γαλβανισμός), για άλλους ένα κύμα που μπορούσε να ρυθμιστεί με μαγνητικά πεδία ή με ύπνωση (βλ. Μεσμερισμός) και κάποτε αποτελούσε μια σύνθεση των *χυμών* του σώματος (βλ. ομοιοπαθητική), η θεωρία των οποίων προερχόταν από τα βάθη της αρχαιότητας. Οι θεωρίες αυτές -κατάλοιπα των οποίων επιβιώνουν ακόμη- συγκροτούσαν τον κορμό της **Ρομαντικής Ιατρικής Επιστήμης** η οποία άνθισε την εποχή της Shelley, για να ξεπεραστεί όμως γρήγορα από τη *μέθοδο* της επιστήμης του Διαφωτισμού που μετέφερε τους κανόνες των μαθηματικών στα έμβια και όχι μόνο, όντα -και η οποία με τη σειρά της έδωσε τη θέση της σε μια διακριτή επιστήμη για τη μελέτη της ανθρώπινης ζωής, τη φυσιολογία⁹.

Ετσι λοιπόν ο Victor, παρά τα φαινόμενα, δε σμίγει *μέθοδο* και αλημεία, αλλά ακολουθεί συνειδητά μια **άρρηκτη γραμμή μυστικισμού** στα πειράματά του. Η βαθύτερη όμως μυστικιστική - αλημική διάσταση της τεχνικής του γίνεται εμφανής στην παράδοση τακτική που ακολούθησε **να διαμελίσει και να χρησιμοποιήσει μέλη από πολλαπλά σώματα σε αποσύνθεση για τη σύνθεση ενός ενιαίου σώματος**. Το ερώτημα που εύλογα ανακύπτει από την πρώτη κιόλας ανάγνωση του βιβλίου είναι γιατί ο Victor να επέλεξε αυτή τη

⁸ αποσπάσματα απο πολλά σημεία του κειμένου

⁹ Σχετικά με αυτό το ζήτημα στο εγχειρίδιο του 1816 βρίσκουμε την εξής διατύπωση: "The successful employment of the just method of philosophizing, exhibited in the stupendous discoveries of Newton, did not advance the science of life. On the contrary, dazzled by the brilliancy of his progress, physiologists were even led by it into the error of seeking every where in the animal economy for attraction and impulse, and of subjecting all the functions to mathematical calculations." (σελ. 162)

μέθοδο, εφόσον θα μπορούσε να εφαρμόσει τη γνώση που κατέκτησε για τη ζωή και το θάνατο, σε ένα μεμονωμένο, “κλειστό” συνθετικά, πτώμα.

Η πρώτη απάντηση είναι πως πιθανώς **δεν είχε την πρόθεση να “αναστήσει” κάποιο συγκεκριμένο σώμα.** Σύμφωνα με την ιστορία του όπως τη διηγείται στις σελίδες του βιβλίου, δεν είχε πεθάνει πρόσφατα κάποιος αγαπημένος του. Αν χρησιμοποιούσε κάποιο σώμα έξω από τον κοινωνικό κύκλο του, αυτό σύμφωνα με τα έθιμα της εποχής θα προερχόταν μάλλον από κάποιο *κατάδικο*, καθώς τα νεκρά κορμιά των θανατοποινιτών ήταν η πρώτη ύλη κάθε νέου επιστημονικού πειραματισμού¹⁰ σε ανατομεία γεμάτα κόσμο.

Μάλιστα, κάτι αντίστοιχο με την περίπτωση του Victor συνέβη στην πραγματική ζωή με το πτώμα του **George Foster**, το οποίο το 1804, ύστερα από τον απαγχονισμό του και λίγα χρόνια προτού η Shelley ξεκινήσει το μυθιστόρημά της, υποβλήθηκε από τον καθηγητή Aldini -μαθητή του καθηγητή Galvani- σε πειράματα ανάνηψης με ηλεκτρισμό, σε δημόσια πάντα θέα. Το πείραμα του Aldini απέτυχε παταγωδώς σπέρνοντας μονάχα τρόμο από τη σύσπαση των μελών του άτυχου George Foster -τρόμο τον οποίον πιθανώς να είχε υπόψη η Mary Shelley προτού γράψει το Frankenstein, καθώς το περίφημο πείραμα έγινε στην Αγγλία και απέκτησε αρκετή δημοσιότητα. Αρκετά χρόνια νωρίτερα όμως, ένας άλλος κατάδικος στάθηκε πιο τυχερός από τον Foster. Το Φεβρουάριο του 1767 ο **Patrick Redmond** ο οποίος κρεμάστηκε για ληστεία, αποφασίστηκε να αφηθεί στη βάσανό του για μόλις 28 λεπτά προτού το πλήθος τον κατεβάσει από την αγχόνη και τον παραδώσει στα χέρια ενός χειρουργού που πειραματιζόταν με την βρογχοτομία. Ο κατάδικος ανένηψε και μια μεγάλη εκστρατεία στήθηκε για να διεκδικήσουν την αθώωσή του¹¹.

Επιστρέφοντας όμως λίγα βήματα νωρίτερα, στη δικαιολόγηση της επιλογής του διαμελισμού και της επανασύνθεσης, μια άλλη απάντηση -η οποία βρίσκεται πιο κοντά στο πνεύμα του βιβλίου- είναι πως ο Victor ήθελε **συνειδητά** να σχεδιάσει ένα νέο σώμα ερμηνεύοντας κατά το δικό του τρόπο και προσομοιώνοντας, με μεγάλη θα λέγαμε ακρίβεια, το «Μέγα Έργο», το περίφημο «**Magnum Opus**» των αλχημιστών, δηλαδή το

10 Η παράδοση της χρήσης των σωμάτων των καταδίκων για επιστημονικούς πειραματισμούς είναι μακρά και ξεφεύγει από τα πλαίσια της παρούσας έρευνας. Αξίζει όμως να αναφερθεί πως η πρακτική αυτή είναι ενεργή ως τις μέρες μας. Ενδεικτικά, για το Visible Human Project, ένα πρόγραμμα το οποίο ξεκίνησε το 1984 και ολοκληρώθηκε το 1995 και αποσκοπούσε στην ψηφιοποίηση της πραγματικής εικόνας του εσωτερικού του ανθρώπινου σώματος μέσω του τεμαχισμού σε λωρίδες χιλιοστού και το σκανάρισμα ενός πραγματικού πτώματος, χρησιμοποιήθηκε το σώμα ενός άντρα καταδίκου. Βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Visible_Human_Project

11 Πηγή για τις παραπάνω πληροφορίες είναι η καταχώρηση στο **Newgate Calendar** για τον George Foster. Το Newgate Calendar ήταν ένα εξαιρετικά δημοφιλές λαϊκό ανάγνωσμα στην Αγγλία το οποίο συγκέντρωνε πληροφορίες για εκτελέσεις, βιογραφικά εγκληματιών και άλλα θέματα που σχετιζόνταν με το έγκλημα και ερέθιζαν τα αντανάκλαστικά του κοινού. Δεν είναι απίθανο κάποιο τεύχος του ή ιστορίες που περιείγαφε να είχαν φτάσει στα αυτιά της Mary Shelley ή κάποιου οικείου της. (βλ. και <http://www.pascalbonenfant.com/18c/newgatecalendar/>)

μετασχηματισμό της “πρώτης ύλης” (materia prima) σε “φιλοσοφική λίθο” (lapis philosophorum). Το νόημα του έργου αυτού λόγω της ιδιαίτερης συμβολικής και κρυπτογραφημένης φύσης των αλχημικών παραδόσεων έχει λάβει πολυάριθμες ερμηνείες, αρκετές από τις οποίες εστιάζουν **στο θάνατο και την αναγέννηση του ίδιου του ανθρώπινου σώματος ως κεντρικά ζητούμενα της διαδικασίας.**

Σύμφωνα με αλχημικά εγχειρίδια που ασχολούνται με αυτήν την οπτική, **ο τελετουργικός διαμελισμός διαφορετικών σωμάτων** ήταν το πρώτο στάδιο μιας σειράς ξηρών ή υγρών διαδικασιών, μέσω των οποίων τα μέλη θα μπορούσαν να επανασυντεθούν για τη δημιουργία ενός ενιαίου, θείου σώματος που να **ενσωματώνει** κυριολεκτικά και μεταφορικά τις ιδιότητες των προηγούμενων. Η φυσική **αποσύνθεση** της σάρκας ήταν προαπαιτούμενο αυτής της μεταμόρφωσης συντελώντας στην ουσιαστική μεταστοιχείωση της ύλης. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον μάλιστα πως στις διαδικασίες αυτές **το ουράνιο φως**, με όλους τους συμβολισμούς του, αποτελούσε την **πεμπτουσία** (quintessence), η οποία ήταν απαραίτητη για τη μεταστοιχείωση των φυσικών στοιχείων σε lapis, λίθο, νέο σώμα.

Δεν είναι δύσκολο να συγκρίνουμε τη διαδικασία αυτή των αλχημιστών με την πρακτική που ακολούθησε ο Victor: τη συλλογή μελών από διαφορετικά πτώματα, τη χημική επεξεργασία τους και τη χρήση του ηλεκτρισμού - η οποία στις κινηματογραφικές αποδώσεις εμφανίζεται, ίσως όχι άδικα, με τη μορφή κεραυνού. Μάλιστα η επιστημονική με την οποία περιβάλλεται στα λόγια του Victor η όλη διαδικασία, τα **“όργανα χημείας”** και τα **“όργανα με τα οποία θα έρθει η σπίθα της ζωής”** θα μπορούσαν να είναι επικαιροποιημένα το 19ο αιώνα τα ίδια όργανα (κλίβανοι, αποστακτήρια κα.) που χρησιμοποιούσαν οι αλχημιστές προκειμένου να ξεπλένουν τη σάρκα, να τη λιβανίζουν και με πολλαπλές προσμίξεις να την ενώνουν ξανά σε μια υπέρλαμπρη, βασιλική ζωή.

Σύμφωνα με τα παραπάνω καταλαβαίνουμε γιατί ο Victor κατασκεύασε το Σώμα **σκαλίζοντας τάφους και ανοίγοντας οστεοφυλάκια, ξεψαχνίζοντας τη φύση στα πιο κρυφά σημεία της**¹². Υποστηρίζεται μάλιστα από κάποιους μελετητές, όπως ο Jack Halberstam το 1995¹³, ότι ο Victor ξεψαχνίζοντας τη φύση, **χρησιμοποίησε για τη σύνθεσή του και ζώα.** Η άποψη αυτή η οποία εκφέρεται και αναπαράγεται με αρκετή σιγουριά εικάζω πως στηρίζεται στη φράση **“την ώρα που βασάνιζα ζώα για να δώσω ζωή στον άψυχο πηλό”**¹⁴ η οποία

¹² Χρησιμοποίησ εδώ λόγια του ίδιου του Victor, όπως αποτυπώνονται στην Ελληνική μετάφραση του έργου. Βλ. σελ 83.

¹³ Halberstam J.. Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters. Duke University Press, 1995, σελ.47

¹⁴ Βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 83

αποδίδει την αγγλική *“tortured the living animal to animate the lifeless clay”*¹⁵. Αν και δεν αναφέρεται ρητά από τη Shelley η χρήση τμημάτων από ζώα, δε θα μπορούσαμε να την αποκλείσουμε. Πιο πιθανό όμως είναι, κατά τη γνώμη μου, η αναφορά αυτή να αφορά τη χρήση της περίφημης “ζωικής ενέργειας” στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω για την ανάνηψη του Σώματος.

Προς αυτήν την εκδοχή κινείται η κινηματογραφική απόδοση του έργου το 1994, στην οποία ο Victor εμφανίζεται να ρίχνει **ηλεκτροφόρα χέλια** μέσα σε μια μεταλλική καμπίνα γεμάτη με αμνιακό υγρό στην οποία είχε τοποθετήσει το κατασκεύασμα του, προκειμένου να βοηθήσει τη διαδικασία. Η “συνταγή” αυτή μάλιστα, ήταν κι η “ανακάλυψη” που του επέτρεψε να ξεχωρίσει από τους δασκάλους του και να ολοκληρώσει το έργο του. Σημειώνεται εδώ πως το **αμνιακό υγρό** υπήρχε και αυτό στην ατζέντα των αλχημιστών καθώς, όπως γνωρίζουμε, εντός του μεταμορφώνεται το έμβρυο από μονοκυτταρικό οργανισμό, σε ολοκληρωμένο άνθρωπο. Η συμβολική χρήση του είναι κάτι παραπάνω από αναμενόμενη.

Τα Πρότυπα του Σχεδιασμού

Είτε ακριβή, είτε όχι, τα παραπάνω στοιχεία προσέφεραν στο Victor **μονάχα την πρώτη ύλη και τη μέθοδο** της σύνθεσης, **όχι όμως και τη μορφή, το σχήμα που θα υλοποιούσε**. Καθώς το σημείο αυτό έχει κορυφαίο ενδιαφέρον για τη μελέτη της σχεδιαστικής ιδεολογίας στο έργο, είναι σημαντικό να παρακολουθήσουμε λεπτομερώς τη σκέψη του Victor. Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου λοιπόν:

*“Πέρασα πολύ καιρό διστάζοντας σχετικά με τον τρόπο που θα τη χρησιμοποιούσα (σσ. τη δύναμη της γνώσης του αιτίου της ζωής και του θανάτου). Αν και μπορούσα να δώσω ζωή, μολοντούτο **να παρασκευάσω ένα σώμα** με όλες τις περιπλοκές του από ίνες, μύες και φλέβες, ήταν μια δουλειά που ακόμα είχε ασύλληπτη δυσκολία και αφάνταστο κόπο. Στην αρχή είχα αμφιβολίες αν θα έπρεπε να αποπειραθώ να δημιουργήσω **μιαν ύπαρξη σαν και εμένα** ή μια με κάποιο **απλούστερο οργανισμό**. Η φαντασία μου όμως ήταν τόσο πολύ κεντρισμένη από την πρώτη μου επιτυχία που δε με άφηνε να αμφιβάλλω για την ικανότητά μου να δώσω ζωή σε **ένα ζώο τόσο περίπλοκο και θαυμαστό όσο ο άνθρωπος**¹⁶.”*

15 βλ. Frankenstein or the Modern Prometheus - the 1818 Version, Broadview Literary Texts 1999, σελ 82

16 Βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 82. Η έμφαση δική μου.

Παρατηρούμε πως ο Victor αμφιταλαντεύτηκε ανάμεσα στην ελεύθερη δημιουργία ενός “νέου όντος” και στη δημιουργία ενός ανθρώπου. Παρότι η πρώτη επιλογή θα του προσέφερε την ευχέρεια να συνθέσει έναν “απλούστερο οργανισμό”, γλιτώνοντας έτσι αρκετό κόπο από το έργο του, μολαταύτα θα εμφανιζόταν **το ερώτημα της μορφής αυτού του νέου όντος**. Θα ήταν αναπαραγωγή ενός υπαρκτού οργανισμού ή ένα εντελώς νέο ον;

Η Mary Shelley δεν μας έδωσε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε το Victor στον -εκ του μηδενός- σαρκικό σχεδιασμό. Οι λόγοι για την επιλογή αυτή της Shelley μπορούμε να εικάσουμε πως είναι πολυάριθμοι και αφορούν κατά βάση την κραταιά **ανθρωπομορφική συνθετική παράδοση** της εποχής, η οποία εκφραζόταν σε *λαϊκούς μύθους*, όπως αυτός του Golem, *κείμενα φαντασίας* όπως το περίφημο “Νησί του Dr. Moreau” του H.G.Well το 1896, αλλά και την πραγματική ζωή με την *αρχιτεκτονική* να είναι φυσικά προεξέχουσα μιας τέτοιας τάσης. Ασφαλώς έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε πως η δημιουργία ανθρώπου από μεριάς του Victor παρείχε και το απαραίτητο *υψηλό* υπόβαθρο για μια ιστορία τρόμου όπως αυτή την οποία σχεδίαζε η Shelley, με όλες τις μεταφυσικές προεκτάσεις της υπόθεσης αυτής. Το σημαντικό εδώ είναι πως όποιος και να είναι ο λόγος της επιλογής, ύστερα από τους δισταγμούς του, ο Victor ξεκίνησε τη σύνθεση του.

- *Τί μορφή έδωσε άραγε στον άνθρωπο αυτό;*

- *Σύμφωνα με ποιους κανόνες συνέθεσε, έβαλε μαζί τα κομμάτια της νεκρής σάρκας που συνέλεξε;*

Στην περιγραφή της όψης του όντος κατά την ώρα της ανάνηψης του, ο Victor αναφέρει χαρακτηριστικά πως “*Τα μέλη του (σσ. του πλάσματος που κατασκεύασε) ήσαν σε κανονικές αναλογίες*¹⁷”. Τί προδίδει άραγε αυτή η έκφραση “*κανονικές αναλογίες*”; Είναι βέβαιο πως για τον προσδιορισμό της μορφής του σώματος ο Victor χρησιμοποίησε τις γνώσεις ανατομίας που πήρε από τη σχολή του, προσπερνώντας την απαξία με την οποία αντιμετώπιζαν τις απόψεις και τις τεχνικές του. Όμως, στα βιβλία αυτά ο Victor δεν θα συνάντησε πληροφορίες για “*κανονικές αναλογίες*”, παρά μόνο για μετρήσεις του σώματος και τη διάταξη των οργάνων που θεωρούσε η επιστημονική κοινότητα της εποχής ως **φυσιολογική**.

Ο όρος αναλογίες -και μάλιστα “κανονικές”- προδίδει μια πιο μακρά και σκοτεινή παράδοση. Όπως είδαμε παραπάνω, γνωρίζουμε πως ο Victor μελετούσε μανιωδώς τον Κορνήλιο Αγρίππα στο -σημαντικότερο ίσως- έργο του οποίου **“Τα Τρία Βιβλία της Απόκρυφης Φιλοσοφίας”** (De Occulta Philosophia Libri III) -έργο του 1533- βρίσκεται ένα πλήθος αναφορών για το **ιδεατό** ανθρώπινο σώμα, τις οποίες είναι πολύ πιθανόν ο Victor να ακολούθησε με μεγαλύτερη θέρμη από ό,τι εκείνες των επιστημονικών εγχειριδίων. Συγκεκριμένα στο κεφάλαιο 17 του δεύτερου από τα “τρία βιβλία”, ύστερα από πολυάριθμες *καβαλιστικές* ερμηνείες των αριθμών και των μαθηματικών και του τρόπου με τον οποίον αυτά οργανώνουν το σύμπαν, **ο Αγρίππας περιγράφει εξαντλητικά τις αρμονικές χαράξεις και τις μετρήσεις στις οποίες -οφείλει να- υπακούει το ιδεατό ανθρώπινο σώμα.**

Τις μετρήσεις αυτές δεν έχει ιδιαίτερη αξία να τις αναπαράγουμε εδώ καθώς κάτι τέτοιο θα ξέφευγε από το πλαίσιο της παρούσας έρευνας¹⁸. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως πως στο ξεκίνημα της περιγραφής του, ο Αγρίππας κάνει ιδιαίτερη μνεία στους “Αρχαίους” οι οποίοι σχεδίασαν τον τεχνητό κόσμο σύμφωνα με τις αρμονίες αυτές. Συγκεκριμένα αναφέρεται *“στους Ναούς, τα παλάτια, τα σπίτια, τα πλοία, τις μηχανές, κάθε τέχνημα και κάθε τμήμα τεχνήματος όπως οι κίονες, οι βάσεις, οι στέψεις τους”*, και *“όλα αυτά τα πράγματα”*. Προσθέτοντας το απαραίτητο θεολογικό υπόβαθρο στη διαπίστωση του ανθρωπομορφισμού των τεχνών, ο Αγρίππας υποστηρίζει πως ακόμα και ο Νώε κατασκεύασε την Κιβωτό του σύμφωνα με τις ανθρώπινες αναλογίες, όπως του τις υπέδειξε ο Θεός, αλλά και ο τελευταίος κατασκεύασε το φυσικό κόσμο ευρύτερα, αναλογικά με το σώμα του ανθρώπου. Με τα παραπάνω ο Αγρίππας ήθελε να εξηγήσει τη σημασία που είχε να ασχοληθεί με την πλήρη, κοπιώδη καταγραφή των μετρήσεων που θα έπρεπε να διέπουν το ιδανικό κατά την άποψή του σώμα. Εφόσον ο κόσμος όλος είχε κτιστεί με βάση αυτό, τότε αυτό θα πρέπει να έχει κάποια συνθετική αξία, τέτοια που να αντανακλά τη σοφία του Δημιουργού.

Η λογική των παραπάνω αναφορών είναι το δίχως άλλο οικεία στην αρχιτεκτονική παράδοση. Αλλωστε ακόμα και τα σχέδια τα οποία προσκομίζει ο Αγρίππας για να εικονογραφήσει τις μετρήσεις του ιδεατού σώματος, αντηχούν τη μακρά παράδοση απεικόνισης των περιγραφών του Βιτρούβιου για τον άνθρωπο όπως εμφανίζονται στο Τρίτο βιβλίο του έργου “De Architectura”. Θα μπορούσε ο Victor να μελετήσει απευθείας το Vitruvius ή κάποιον από εκείνους που επικαιροποίησαν τη σκέψη του; Πιθανώς. Η συμβολή όμως του Αγρίππα στη σχεδιαστική διαδικασία την οποία ακολούθησε ο Victor συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο ο

18 Μπορεί ανα πάσα στιγμή ο αναγνώστης να αναζητήσει τα κείμενα του Αγρίππα στην αγγλική έκδοση του έργου “The Three Books of Occult Philosophy”, μετφ. Freak J., Llewellyn: MN, 1995

αποκρυφιστής φιλόσοφος παρουσιάζει τις αναλογίες αυτές. Ο Αγρίππας δεν ενδιαφέρεται για την κατασκευή του τεχνητού κόσμου. Χρησιμοποιεί τη διάνοια των αρχαίων κατασκευαστών για να επιστρέψει στη σύνθεση του ανθρώπινου Σώματος και μεταφράζει τις μετρήσεις που εκείνοι έκαναν για να ερμηνεύσει τη σκέψη του Σχεδιαστή Θεού. Με την έννοια αυτή αποτελούσε την ιδανική αναφορά για το Victor και ίσως την πρώτη πραγματεία για το σχεδιασμό του ίδιου του ανθρωπίνου σώματος.

Στο σημείο αυτό όμως έχει ενδιαφέρον να σταθούμε για ερμηνευτικούς λόγους σε μια αρχιτεκτονική πραγματεία η οποία προηγήθηκε της έκδοσης του Αγρίππα και στην οποία τα μετρικά συστήματα για το ανθρώπινο σώμα που κληρονόμησε στους σκοτεινούς χρόνους ο Vitruvius, αναλήφθηκαν και οργανώθηκαν θεωρητικά με θαυμαστό τρόπο, δίνοντας νέο βάθος στις έννοιες των **αναλογιών** αλλά και στην έννοια της ομορφιάς, το παράγωγο που αναμένουμε από όλη την επίπονη διαδικασία κανονικοποίησης του σχεδιασμού του Victor.

Αναφέρομαι εδώ στο έργο του **Leon Battista Alberti**, "**De re Aedificatoria**" (1452). Το De re Aedificatoria δε μας απασχολεί εδώ διότι έχουμε κάποια συγκεκριμένη ένδειξη ότι το διάβαζε ο Victor ή η Shelley, αλλά επειδή αναπτύσσει πρώτη φορά στην ιστορία των εφαρμοσμένων τεχνών ένα οργανωμένο σύστημα κανόνων για το σχεδιασμό -σύστημα το οποίο είχε στο κέντρο του τόσο το ανθρώπινο σώμα όσο και την έννοια της **αναλογίας**. Το ιδιαίτερα σημαντικό με το έργο του Alberti είναι πως το σύστημα που προτείνει **δεν αφορά μοναχά έναν τύπο οικοδομήματος ή μια κλίμακα του σχεδιασμού**, δεν αναφέρεται για παράδειγμα εικονογραφικά μόνο στον κλασικό ναό, αλλά έχει προσδιοριστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ανοικτό και να δύναται να εφαρμοστεί στο σύνολο του κτιστού κόσμου, από το μικρότερο στοιχείο του, ως τη μεγάλη πόλη. Για το λόγο αυτό άλλωστε, σύμφωνα με την Francoise Choay¹⁹, το έργο ονομάζεται De re Aedificatoria (Περί του Κτίζειν) και όχι De Architectura (Περί Αρχιτεκτονικής), ή κάτι παρόμοιο που να περιέχει σαφέστερα την αναφορά στην αρχιτεκτονική.

Θα μπορούσαμε όμως να δούμε τους κανόνες αυτούς να αφορούν -εκτός από το κτιστό περιβάλλον- και το ανθρώπινο σώμα;

19 η οποία έχει μελετήσει διεξοδικά και έχει αναδείξει την ιδιαίτερη σημασία του στο "The Rule and the Model" ο.π..

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Victor με τον όρο “κανονικές αναλογίες” αναφερόταν σε ένα Alberti-ανό σύστημα;

Ξεκινώντας γρήγορα από το δεύτερο ερώτημα, δεν μπορούμε σήμερα να γνωρίζουμε ακριβώς τη σκέψη της Shelley και του Victor και κάθε προσπάθεια επιβεβλημένης προβολής θα ήταν λογικά άκυρη. Εχουμε όμως κάθε λόγο να πιστεύουμε πως το σύστημα του Alberti επηρέασε βαθύτατα τις αντιλήψεις πάνω στο τι θεωρείται σωστό και λάθος σχεδίασμα και βοήθησε να εγκατασταθούν τα συστήματα των “κανονικών αναλογιών” στο κέντρο της σχεδιαστικής ιδεολογίας για πολλούς αιώνες. Σε ο,τι δε αφορά στο ανθρώπινο σώμα, μπορούμε επίσης να υποστηρίξουμε με ασφάλεια πως οι συνθετικές προκείμενες του Alberti “δένουν” από τον ορισμό τους με τις μυστικιστικές παραδόσεις στις οποίες αναφέρεται ο Αγρίππας, εντάσσοντας το ανθρώπινο σχεδίασμα με πολλαπλό τρόπο μέσα στο Αλμπερτιανό σύστημα. Η διαδικασία είναι απλή:

Το σώμα βρίσκεται στο επίκεντρο μεταφυσικών κυκλώνων που συνδέουν όλα τα επίπεδα του σύμπαντος. Από το ανθρώπινο σώμα διέρχονται όλες οι αναλογίες και οι ομοιώσεις που συγκροτούν τη φιλοσοφική σκέψη²⁰ του μικροκόσμου και του μακροκόσμου επί αιώνες με αποτέλεσμα το σαρκίο του ανθρώπου να μετατραπεί στο απόλυτο μοντέλο για το σχεδιασμό του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος²¹. Η μετατροπή του σώματος σε μοντέλο όμως απαιτούσε την μαθηματικοποίηση και την κανονικοποίησή του. Στη διαδικασία αυτής της κανονικοποίησης εισήλθαν στο τραπέζι συγκεκριμένες αναλογίες και αριθμοί, με καταγωγή από εξω-σωματικά πεδία όπως η μουσική και η γεωμετρία²², στην προσπάθεια σύνδεσης του σώματος με το παγκόσμιο στερέωμα. Τα επαυξημένα με μεταφυσικές μετρήσεις ανθρωπογενή μοντέλα έρχονται να εφαρμοστούν σε μίαν αντιστροφή, ως τα μόνα διαθέσιμα, στο σχεδιασμό σκαριφημάτων, σχεδίων, αγαλμάτων που προσομοιώνουν, προβάλλουν και επιβάλλουν το ιδεατό ανθρώπινο σώμα. Με τον Frankenstein η μακρά αυτή πορεία έρχεται να βρει επιτέλους την εφαρμογή της στην ίδια τη σάρκα. Σήμερα ακόμη τα μοντέλα αυτά είναι ενεργά στις τεχνικές σχεδιασμού του ανθρώπινου σώματος (βλ. κοσμητική χειρουργική).

Εχει λοιπόν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την έρευνά μας να εντοπίσουμε στην αναγεννησιακή παράδοση την οποία εξέφρασε στο μέγιστο βαθμό ο Alberti, την παραπάνω διαδικασία. Συνοψίζοντας τη σημειολογική

20 Βλ. Foucault M., “Οι Λέξεις και τα Πράγματα - Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου”, μετφ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση:Αθήνα 2008, σελ 51-52

21 Βλ. Agrippa ο.π. σελ. 345

22 Βλ. Agrippa ο.π. σελ. 315 - 345

ανάλυση της Choay για τον Alberti μπορούμε να πούμε ότι ο τελευταίος χρησιμοποίησε το σώμα με τρεις - τουλάχιστον- διακριτούς τρόπους:

* Ο πρώτος είναι “**μεθοδολογικός**”, κατά τον οποίον “*κάθε σχεδίασμα είναι μια μορφή/εκδοχή σώματος*²³”, στο οποίο μπορούμε να αναγνωρίσουμε το *περίγραμμα/σχήμα* (lineamenta), τη *διάνοια* του δημιουργού (ingenio) και τη *φύση* του κατασκευάσματος (natura). Σύμφωνα με την αρχή αυτή, η οποία αντανακλά ξεκάθαρα τον Αριστοτελικό “υλομορφισμό”, η σχεδιαστική πρακτική στοχεύει στο να συνδέσει άρρηκτα/όμορφα/σωστά τη μορφή με την ύλη.

* Ο δεύτερος τρόπος είναι “**οργανικός**”, σύμφωνα με τον οποίον τα μέλη του σχεδιάσματος οφείλουν να *υποτάσσονται* στο σύνολο και να *αρθρώνονται* με τρόπο που να εξυπηρετούν τη λειτουργία του.

* Ο τρίτος είναι “**δομικός**” και προτάσσει πως το σχεδίασμα οφείλει να έχει έναν *σκελετό* όπως ο άνθρωπος σκελετός, *συνδεδετικά στοιχεία*, όπως τα νεύρα και οι τένοντες και *κάλυψη*, όπως το δέρμα.

Οι δύο τελευταίοι τρόποι παρατηρούμε πως εντάσσονται μέσα στο πνεύμα του *ανθρωπομορφισμού*, ή αλλιώς της ομοίωσης του σχεδιάσματος με το ανθρώπινο σώμα ως κατηγορημα, ως αντικείμενο, ως εικόνα. Κατά συνέπεια δεν μπορούμε να πούμε πως προσφέρουν κάτι στην έρευνά για τη σύνθεση του ανθρώπινου σώματος που να μην μας προσφέρει και η ανατομία, παρά μόνο ένα λεξιλόγιο για την κριτική του κατασκευάσματος, το οποίο στην περίπτωση που το κατασκευάσμα είναι το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, αποκτά αναπόφευκτα κυριολεκτικές διαστάσεις. Παρατηρούμε όμως, πως σε ο,τι αφορά τον πρώτο τρόπο, εκείνον της **μεθόδου**, ο Alberti προχωρά το επίπεδο της ομοίωσης πέρα από την απλή εικονική μεταφορά και προτείνει ένα σχήμα το οποίο θα μπορούσε να χρησιμεύσει **και** για τη σύλληψη του ανθρώπινου σχεδιάσματος. Το μεγάλο ενδιαφέρον μάλιστα αυτού του σημείου είναι πως ανοίγει και το δρόμο για τον προσδιορισμό της επιθυμητής/ιδεατής **κανονικότητας** για το σχεδίασμα, δηλαδή της ομορφιάς, μέσα στην οποία θα βρούμε να κρύβεται και η -μαγική- λέξη **αναλογία**.

Ο Alberti **ορίζει την καθολική ομορφιά, την ομορφιά που ξεφεύγει από την απλή προτίμηση, την επιστημονική ομορφιά, ως την έλλογη αρμονία (concininitas)**²⁴. Η αρμονία αυτή προσδιορίζεται με τη σειρά

23 Βλ. Choay ο.π. σελ 102

24 η μετάφραση και η ερμηνεία του όρου concininitas είναι από μόνη της αντικείμενο πολλών διπλωματικών και δεν εντάσσεται στο πεδίο αυτής της μικρής μελέτης.

της σύμφωνα με τρεις παράγοντες, το *numerus* (αριθμός των στοιχείων), το *collocatio* (διάταξη τους) και το *finitio* (αναλογία), από τους οποίους θα ασχοληθούμε εδώ μόνον με το τελευταίο, στο οποίο άλλωστε έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση και ο ίδιος ο Alberti και στο οποίο επικεντρώθηκε κατά τη Choay, η πλειονότητα των αρχιτεκτονικών πραγματειών έκτοτε. Η αναλογία, λοιπόν, είναι συστατικό της αρμονίας που με τη σειρά της αποτελεί συστατικό εκείνης της ομορφιάς που μπορούμε ως σχεδιαστές να ελέγξουμε και να αναπαράγουμε.

Το εξαιρετικά σημαντικό είναι να προσέξουμε πως το *finitio* για τον Alberti προσδιορίζεται τόσο από τη “φύση” όσο και από το “λόγο”. Συγκεκριμένα προκύπτει από την παρατήρηση της φύσης **με τα μάτια της λογικής (“έλλογη”)** σε τρία -εξελικτικού χαρακτήρα- στάδια: τη συστηματική παρατήρηση της φύσης (του ανθρώπου), τον πειραματισμό με την εφαρμογή των μετρήσεων στην ύλη και τη βελτιστοποίηση των μετρήσεων αυτών και των αποτελεσμάτων τους, ώστε να φτάσουν στην τελειότητα²⁵.

Η τελειότητα αυτή κατά τον Alberti εκφράζεται στην αρχιτεκτονική μέσω των περίφημων ρυθμών και των διακριτών αναλογιών που τους συνοδεύουν, όπως αυτοί εμφανίστηκαν στις γεωγραφικές περιοχές που εκπροσωπούν το κάθε εξελικτικό στάδιο. Κατά τη Choay, το μυθολογικού χαρακτήρα άλμα του Alberti προέκυψε στην ανάγκη του να προσφέρει κάποια πρακτικά σχήματα κανόνων για την αρχιτεκτονική και δεν αντανάκλα τον πλούτο της σκέψης του. Το σημαντικό στοιχείο που μπορούμε να κρατήσουμε είναι πως η αναλογία πάνω στην οποία στηρίζεται στην ομορφιά είναι ένα “υβρίδιο” λόγου και φύσης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Choay:

*“These measurements (σφ. of the human body) turn out to be incommensurable with our innate sense of beauty. They must be **corrected**, on the one hand by the application of mathematical rules and on the other by observation of the world of built edifices which always demands verification if not correction.”²⁶*

Το σημείο αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η τελειότητα του *finitio* διορθώνεται από τα μαθηματικά -που φέρουν μέσα τους όλες τις μεταφυσικές προεκτάσεις- και από τις ανάγκες του κτιστού κόσμου, δηλαδή του τελικού σχεδιασματος, της ύλης. Η τελειότητα των αναλογιών του ανθρώπου όμως, ελλείπει σχεδιαστικού αντικειμένου εντοπίζεται μονάχα στην καταγραφή εξαντλητικών αναλογιών και σκαριφημάτων που

25 Βλ. Choay ο.π. σελ. 91

26 Βλ. Choay ο.π. σελ.100

απεικονίζουν τον άνθρωπο, όπως αυτά που βρίσκουμε σε όλες τις αρχιτεκτονικές πραγματείες που είχαν εικόνες, αλλά και στην πραγματεία του Agrippa.

Είναι σαφές σύμφωνα με τα παραπάνω πως στο **finitio** του Alberti έρχεται να σμίξει η αλημεία, η μεταφυσική, η παράδοση αλλά και ο λόγος, η ρίζα του Διαφωτισμού, η αποδυνάμωση της αυθαίρετης εντύπωσης και της προτίμησης, η μηχανική της ύλης, ο πραγματισμός. Η αρχιτεκτονική ορθώνεται, στήνει τα θεμέλια της, την *αλήθεια* της πειθαρχίας της πάνω σε αυτό το μεικτό οικοδόμημα του finitio προτάσσοντας ως αποτέλεσμα του την πιο “εμφανίσιμη” εκδοχή του, την πειθαρχημένη αναζήτηση του καθολικού προτύπου της “**έλλογης**” ομορφιάς. Στην άλλη άκρη όμως των θεμελίων του finitio εκτείνεται το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, η κανονικοποίηση της φύσης του οποίου δεν θα μπορούσε παρά να οικειοποιείται μοναχά τις μεταφυσικές διαστάσεις του finitio. Μέχρι την εμφάνιση του Victor και του Σώματος που επιχείρησε να το εφαρμόσει τις αρχές αυτές και να κατασκευάσει με σάρκα το finitio.

Το Σφάλμα του Σχεδιασμού Frankenstein

Το πλάσμα που προέκυψε ύστερα από την εφαρμογή αυτής της μακράς αλχημικής παράδοσης και των μελετημένων αναλογιών δεν ήταν καθόλου ελκυστικό. Αναζητώντας τι πήγε στραβά, μπορούμε να εντοπίσουμε το σφάλμα τόσο **στην ολοκλήρωση της αλχημικής διαδικασίας όσο και στην εφαρμογή των αναλογιών του Alberti και του Αγρίππα**. Το διπλό αυτό σφάλμα είναι το σφάλμα εξωτερικής ομοίωσης για το οποίο μιλήσαμε στην εισαγωγή της έρευνας. Η μελέτη του είναι εξίσου σημαντική με την μελέτη της διαδικασίας και των τεχνικών που ακολούθησε ο Victor και αυτό διότι αφενός αναδεικνύει πεδία του σχεδιασμού του ανθρώπινου σώματος που εφιστούν την προσοχή λόγω της δυσκολίας τους αλλά και αφετέρου, διότι η ίδια η λογική της ύπαρξης ενός σφάλματος υποδηλώνει την αποτυχία προς την πραγμάτωση ενός ιδανικού -του ιδανικού στο οποίο στόχευε η σχεδιαστική ιδεολογία του Victor και της εποχής του.

Στις επόμενες σελίδες θα δούμε πως το ιδανικό αυτό, δεν θα μπορούσε να είναι μονάχα η εφαρμογή των αναλογιών που περιέγραφε ο Αγρίππας στην πραγματεία του. Ισως το μεγαλύτερο σφάλμα όλων να είναι η πίστη πως, η εφαρμογή και μόνο του finitio θα έφερνε την επιτυχία στο σχεδιάσμα. Το ανθρώπινο σώμα έχει πολλές και ιδιαίτερα πολύπλοκες προδιαγραφές για να λειτουργήσει τόσο οργανικά αλλά και κοινωνικά. Το σφάλμα του σχεδιασμού Frankenstein μπορεί μεν να μην αφορούσε το οργανικό σκέλος της πρότασης εφόσον το πλάσμα έζησε, αλλά επηρέασε σε τέτοιο δραματικό σημείο το κοινωνικό, που η ίδια η ζωή του Σώματος την οποία με τόσο κόπο έφερε ο Victor στον κόσμο, βρέθηκε σε μια θέση αμφίβολη και -το κυριότερο- μη επιθυμητή.

Ο Victor παρά την πρόθεσή του και τη γνώση των μετρημάτων που θα έδιναν στο πλάσμα την ιδεατή ανθρώπινη μορφή στην οποία θα ενώνονταν ο μικρόκοσμος και ο μακρόκοσμος και στην οποία η αγαθή ψυχή θα έβρισκε ήρεμο απάγκιο, **δεν ακολούθησε με ακρίβεια τα σκαριφήματα που συμβουλευόταν**. Σύμφωνα με τα λόγια του "λύγισε" κάτω από την έκταση και την πολυπλοκότητα του έργου του και μετέβαλε τις αναλογίες του σχεδιάσμάτος του, με αποτέλεσμα το Σώμα να φτάσει τα 8 πόδια ύψος, ή στο δικό μας μετρικό σύστημα 2.4, περίπου, μέτρα. Ο Victor συγκεκριμένα αναφέρει:

“Καθώς η ανεύρεση μικρών μελών θα μου δημιουργούσε μεγάλη καθυστέρηση, αποφάσισα παρά την αρχική μου πρόθεση να κάνω το πλάσμα να έχει γιγαντιαίο ανάστημα. Δηλαδή το ύψος του να είναι οχτώ περίπου πόδια με ανάλογο όγκο.¹”

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε εδώ πως στις γραφές του Αγρίππα αναφέρεται ρητά πως **ο άνθρωπος δεν πρέπει να ξεπερνά ποτέ τα 7 πόδια σε ύψος**. Σύμφωνα με τα παραπάνω ο Victor παραβίασε εν γνώση του τις αρχές του δασκάλου του *με όλες τις συνέπειες που αυτό μπορεί να είχε*. Παρότι το σημείο αυτό είναι εξαιρετικά κρίσιμο, η Mary Shelley δεν είναι αρκετά σαφής ως προς το τι διευκόλυνε τη δουλειά του Victor στη μεταβολή των αναλογιών. Ας δούμε ξανά το απόσπασμα, αυτή τη φορά από το αγγλικό κείμενο:

*“As the **minuteness** of the parts formed a great hindrance to my speed, I resolved, contrary to my first intention, to make the being of a gigantic stature; that is to say, about eight feet in height, and proportionably large.²”*

Στο ελληνικό κείμενο το “minuteness” όπως βλέπουμε ερμηνεύεται ως **η δυσκολία ανεύρεσης μικρών μελών**, κάτι που όμως δεν προκύπτει άμεσα από το πρωτότυπο. Πιθανώς η επιλογή του μεταφραστή στηρίζεται στην υπόθεση του πως το μεγαλύτερο πλήθος διαθέσιμων μελών θα προήλθε από μεγαλόσωμους άνδρες. Από έναν απλώς μεγαλόσωμο άνδρα όμως ως τη συνολική εμφάνιση των 2.4 μέτρων υπάρχει μια απόσταση. Το μόνο σίγουρο είναι πως πιο σπάνια βρίσκονται μέλη που να συνθέτουν ένα σώμα ύψους 2.4 μέτρων με αρμονικό τρόπο (πόσους “γίγαντες” με παρόμοιες κήμες πχ. μπορεί να βρήκε ο Victor στις αναζητήσεις του;) και πως ο “αναλογικός πολλαπλασιασμός του όγκου” θα προκαλούσε περαιτέρω ανάγκες σε πρώτη ύλη για να καλυφθούν όλα τα κενά. Σύμφωνα με τα παραπάνω θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε το minuteness, σύμφωνα με τη δεύτερη-μη κυριολεκτική ερμηνεία της λέξης³, ως τη **λεπτοδουλειά** που απαιτεί η αρμονική συρραφή όλων των επί μέρους τμημάτων. Δουλειά την οποία ούτως ή άλλως έχει αναγνωρίσει ο ίδιος ο Victor πως έχει *“ασύλληπτη δυσκολία και αφάνταστο κόπο⁴”*, όπως είδαμε νωρίτερα. Είναι έτσι πολύ θεμιτό να εικάσουμε με σχετική ασφάλεια πως -παρά τις αρχικές προθέσεις- στο Σώμα που δημιούργησε ο Victor

1 Βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 82

2 Βλ. κείμενο 1818 σελ. XX η έμφαση δική μου

3 Η λέξη minute στην αγγλική γλώσσα ως όνομα εκφράζει το λεπτό της ώρας. Ως επίθετο όμως μπορεί να εκφράζει κυριολεκτικά κάτι το μικρό, λεπτό, όσο και μεταφορικά κάτι που απαιτεί λεπτομερή εξέταση, λεπτοδουλειά, όπως ακριβώς στα Ελληνικά θα μπορούσαμε να πούμε και “είναι λεπτό ζήτημα” ή “απαιτεί λεπτούς χειρισμούς”. Βλέπουμε την πλήρη ομολογία της γλώσσας μας με την αγγλική σε αυτό το λήμμα.

4 Βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 82

αφενός υπήρχαν επαναλήψεις και μπαλώματα για να καλύψουν τις ανάγκες της πλήρωσης του γιγάντιου όγκου, αφετέρου το σύνολο ήταν κακοφτιαγμένο.

Αξίζει εδώ να θυμίσουμε πως το “πολυ-ταυτοτικό” αλχημικό σύστημα το οποίο υιοθετήθηκε από το Victor για τη σύνθεση του νέου Σώματος, **είχε σίγουρα ήδη σημαντικές επιπτώσεις στο αποτέλεσμα του σχεδιασμού.** Προκειμένου να επιτευχθεί η ιδέα ενός ανθρώπου που να συγχωνεύει την ταυτότητα πολλών, η εκτεταμένη χρήση συρραφών της σάρκας όφειλε να επεκταθεί -περισσότερο από οπουδήποτε αλλού- στο **πρόσωπο**, το οποίο αποτελεί άλλωστε “τον καθρέπτη της ψυχής”. Ο ολικός αποκεφαλισμός ή η μεταμόσχευση ενός ορισμένου προσώπου⁵ με τα οποία θα μπορούσε ο Victor να αποφύγει σοβαρές δυσμορφίες στην όψη του πλάσματος, θα ακύρωναν την υπόλοιπη διαδικασία συναρμογής καθώς το τελικό αποτέλεσμα θα έδινε την εικόνα ανάστασης ενός ορισμένου σώματος, αντί ενός καθολικού κατασκευάσματος.

Ακόμη όμως και αν όλα τα μέλη συνταίριαζαν σωστά, πράγμα αδύνατο δεδομένης της παραδεδεγμένης μικρής υπομονής του Victor, των ελλείψεων της επιστήμης της εποχής και της δεδομένης ασυνέχειας της ύλης όταν προέρχεται από διαφορετικά σώματα, οφείλουμε να λάβουμε υπόψη για τη δυσμορφία του τελικού αποτελέσματος τις ίδιες τις ιδιότητες του υλικού που χρησιμοποίησε ο Victor. Μπορούμε με σιγουριά να υποθέσουμε πως ένα μεγάλο ποσοστό της δυσμορφίας του όντος οφείλεται στην απρόβλεπτη (;) αντίδραση της οργανικής ύλης, της σάρκας που χρησιμοποίησε ο Victor για τα σχέδια του. Ως αντιδράσεις της ύλης εννοούμε εδώ αφενός τις φυσιολογικές **αντιδράσεις του δέρματος** (χειλώματα, ουλές, φλεγμονές κα.) και αφετέρου το γεγονός πως τα κομμάτια της σάρκας που χρησιμοποίησε ο Victor **βρίσκονταν ήδη σε αποσύνθεση** όταν συλλέχθηκαν και έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε πως κατά τους μήνες που κράτησε η διαδικασία, η φύση και η εμφάνισή τους δε βελτιώθηκε καθόλου. Μάλλον το αντίθετο.

Παρότι δεν την εντοπίζουμε σε άλλα σημεία του κειμένου, η ιδέα της νεκρής ύλης κυριαρχεί στην πρώτη περιγραφή του Σώματος: *“Το κίτρινο δέρμα του μόλις που σκέπαζε τους μύες”* , *“τα ξεθωριασμένα μάτια”* φαίνονταν *“να έχουν το ίδιο χρώμα με τις σταχτιές κόγχες που ήταν βαλμένα, με τη ρυτιδωμένη επιδερμίδα του και τα κατάμαυρα χείλη του”*⁶. Όμως οι λιγιστές αυτές αναφορές -οι οποίες είναι και οι μόνες περιγραφές της όψης του πλάσματος σε ολόκληρο το βιβλίο- δεν είναι διόλου τυχαίες. Στο εγχειρίδιο ανατομίας του 1816

⁵ Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον πως παρότι σήμερα με δεδομένη την πρόοδο της ιατρικής και της τεχνολογίας, η μεταμόσχευση ολόκληρου κεφαλιού δεν είναι εφικτή, η πρώτη μεταμόσχευση προσώπου πραγματοποιήθηκε το 2012 για την αποκατάσταση των βλαβών που υπέστη ο Richard Norris από τον αυτοπυροβολισμό του. Οι ηθικές προεκτάσεις της εν λόγω πρακτικής περιγράφονται γλαφυρά στον τύπο. Ενδεικτικά βλ. <http://www.gq.com/story/richard-norris>

⁶ Βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 87

που εξετάσαμε στην προηγούμενη ενότητα βρίσκουμε την εξής αναφορά για τη μορφή του νεκρού σώματος, η οποία αποδεικνύει πως τα μετρημένα λόγια του Victor ήταν **τα επιστημονικά τεκμηριωμένα σημάδια του θανάτου** την εποχή της Shelley:

“You well know what happens to the body after death : its heat is lost, and it; soon reaches the temperature of the surrounding medium : **the eyes become dim, the lips and cheeks livid; the hue of the skin is altered.**”⁷

Η Shelley με τον τρόπο αυτό μας καθιστά σαφές πως το πλάσμα ανένηψε μεν, ανένηψε μερικώς δε. Με σύγχρονη ορολογία θα το αποκαλούσαμε ένα **εμπρόθετα κατασκευασμένο ζόμπι**, χαρακτηρισμό προς τον οποίον συνηγορούν και οι υπερφυσικές δυνάμεις τις οποίες εμφανίζει σε διάφορα σημεία του κειμένου, όπως η αντοχή στο κρύο και η μεγάλη δύναμη. Έχει ενδιαφέρον όμως να παρατηρήσουμε εδώ πως στο σημείο αυτό της εικόνας της νεκρής σάρκας, η οποία παραμένει νεκρή μετά και την ανάνηψη, είναι που γίνεται ιδιαίτερα αισθητό **το αληθιμικό σφάλμα του σχεδιασμού**.

Η Mary Shelley **επέλεξε συνειδητά στη σύνθεση του δράματός της να μην ολοκληρωθεί ποτέ το αληθιμικό πείραμα του Victor**. Εάν είχε ολοκληρωθεί όπως προέβλεπαν οι αληθιμικές γραφές, τα μέλη θα προχωρούσαν σε μια αδιάσπαστη ένωση, το δέρμα θα έχανε το κίτρινο χρώμα του καθώς το αίμα θα κυλούσε κανονικά, τα χείλη θα έπαυαν να είναι μαύρα και λεπτά, τα μάτια θα άσπριζαν, αποκτώντας τη διαύγειά που τους αναλογεί. Και μάλιστα όλα αυτά θα οδηγούσαν σε ένα πανέμορφο, πολυδύναμο σώμα. Μπορούμε να εικάσουμε πως η Mary Shelley δεν επέλεξε να παρουσιάσει την ολοκλήρωση του πειράματος της για τους εξής λόγους:

Αφενός επιχείρησε να διατηρήσει ένα **ψευδο-επιστημονικό υπόβαθρο** στο μυθιστόρημα. Η ολοκλήρωση του αληθιμικού πειράματος θα ήταν ένα τολμηρό βήμα που θα ξεπερνούσε τα όσα τόσο η ίδια, όσο και ο σύζυγος της Percy Shelley πρότειναν στα εισαγωγικά τους σημειώματα πως η επιστήμη της εποχής τους θα μπορούσε να πετύχει⁸. Ας μη ξεχνάμε επίσης πως στο φαντασιακό της εποχής ήταν πρόσφατες οι εικόνες από τα **σώματα του ανατομείου** τα οποία βασανίζονταν κάτω από τις λεπίδες και τα ηλεκτρικά κυκλώματα των επιστημόνων. Μιλήσαμε ήδη παραπάνω για τα σώματα των Foster και Redmond, η λίστα όμως είναι

⁷ An Introduction to Comparative Anatomy and Physiology, ibid. σ. 128

⁸ βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ.25, 31-32

ατέλειωτη και τα ανώνυμα πτώματα που βασανίστηκαν πολύ περισσότερο από τα επώνυμα. Η ανάσταση του σώματος που κατασκεύασε ο Victor με τους όρους που έγινε συνδύαζε τις εικόνες αυτές με τη φαντασία τρόμου, με τρόπο που μπορούσε να είναι πολύ προσιτό στον αναγνώστη του 19ου αιώνα, ο οποίος μπορεί πολύ πιο εύκολα από ό,τι εμείς σήμερα να είχε παραβρεθεί σε μian ανάλογη τελετή.

Η εικόνα του πειραματικού και θεαματικού ανατομείου όμως δεν ήταν η μοναδική εξοικείωση του ανθρώπου του 18ου αιώνα με την όψη του θανάτου. **Στη Γεωργιανή Αγγλία -από όπου κατάγεται και η Shelley- βασίλεψαν οι αρρώστιες**, λόγω της εξαιρετικά προβληματικής υγιεινής των πόλεων, της εξαθλίωσης του πληθυσμού και της ανικανότητας της ιατρικής να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις της δημόσιας υγείας. Ανάμεσα στις αρρώστιες που εμφανίζονταν, η χολέρα είχε αρκετά κρούσματα αφήνοντας πίσω της ένα μεγάλο αριθμό νεκρών⁹. Το ζήτημα της έκθεσης της δυσμορφίας, της αρρώστιας αλλά και των ίδιων των νεκρών ήταν μεγάλο, αφού τα νεκροταφεία των πόλεων δεν επαρκούσαν για την κάλυψη των αναγκών. Σε χρονικό του 1778 διαβάζουμε πως σε νεκροταφεία του Λονδίνου η κατάσταση ήταν τόσο απελπιστική που στον ίδιο τάφο προσπαθούσαν να χωρέσουν τέσσερα, πέντε, ακόμα και έξι φέρετρα (σαν πολυκατοικίες τάφων) τα οποία δεν καλύπτονταν ποτέ αποτελεσματικά με αποτέλεσμα οι νεκροί σε αποσύνθεση να βρίσκονται σε πλήρη θέα¹⁰.

Μια άλλη ιδέα σχετικά με τις προθέσεις της Shelley, ίσως πιο τολμηρή από την πρώτη, είναι πως η μη επιτυχής ολοκλήρωση του πειράματος αποτελεί **ένα ειρωνικό σχόλιο**, απέναντι στις αλχημικές παραδόσεις, την επιστημοσύνη της βιομηχανικής περιόδου, αλλά πιθανώς και στα ακλόνητα πιστεύω για την Ανάσταση του Χριστού. Με τον τρόπο της η Shelley θα μπορούσε να δείξει μια άλλη “αλήθεια”, ή αλλιώς ένα πιθανό σενάριο για την εξέλιξη όλων αυτών των αφηγημάτων που η κάθε ομάδα ενστερνίζεται με απόλυτη ορθοδοξία. Η ειρωνεία άλλωστε αποτελεί κλασικό γνώρισμα του ρομαντισμού. Διαβάζουμε στις μελέτες του I. Berlin για τις “Ρίζες του Ρομαντισμού”:

“Για τον Friedrich Schlegel, το μόνο όπλο που υπάρχει ενάντια στον θάνατο, ενάντια στην απολίθωση και ενάντια σε κάθε είδους αδρανοποίηση και παγίωση του ρεύματος της ζωής είναι η Ironie (σ. η ρομαντική ειρωνεία). Η όλη αντίληψη δεν είναι και τόσο ξεκάθαρη, ωστόσο η γενική ιδέα είναι ότι σε κάθε πρόταση που μπορεί κανείς να διατυπώσει αντιστοιχούν τρεις τουλάχιστον άλλες προτάσεις,

9 Στην κινηματογραφική απόδοση του 1994 οι συνθήκες αυτές απεικονίζονται αφηγηματικά με ιδιαίτερα δραματικό τρόπο: ο Victor βρίσκεται αποκλεισμένος στο Ingolstadt λόγω επιδημίας χολέρας. Βέβαια ένα τέτοιο γεγονός δεν αναφέρεται στο βιβλίο και δεν καταγράφεται ιστορικά.

10 Βρίσκεται σε αναφορά στο άρθρο του Matthew White “Health, hygiene and the rise of ‘Mother Gin’ in the 18th century” το οποίο μπορεί να βρεθεί εδώ: www.bl.uk/georgian-britain/articles/health-hygiene-and-the-rise-of-mother-gin-in-the-18th-century#sthash.5wHkMWnf.dpuf

καθεμιά από τις οποίες έρχεται σε αντίθεση αλλά είναι και εξίσου αληθής με την πρώτη, και καθεμιά πρέπει να γίνεται εξίσου αποδεκτή με τις άλλες, ακριβώς επειδή έρχεται σε αντίθεση με αυτές — και τούτο διότι δεν υπάρχει άλλος τρόπος απαλλαγής από τον φρικτό ζουρλομανδύα της λογικής, τον οποίο ο Schlegel τόσο φοβάται, ασχέτως αν αυτός παίρνει τη μορφή της φυσικής αιτιότητας, των νόμων του κράτους, των αισθητικών κανόνων για τη συγγραφή ποιημάτων, των κανόνων της προοπτικής (...) που επέβαλαν διάφοροι μανδαρίνοι στη Γαλλία του δέκατου όγδοου αιώνα.¹¹

Υπάρχει όμως ίσως κι ένας τρίτος λόγος, ο οποίος χρησιμεύει περισσότερο στο αφήγημα που προσπαθούμε να στήσουμε σήμερα. Με τη μερική ανάστασή, τη μη-ολοκλήρωση της αλχημικής μεταμόρφωσης **το σώμα παραμένει σημαδεμένο** και τα σημάδια αυτά είναι τα μόνα που επιτρέπουν στο δεύτερο μέρος του βιβλίου τη λυσσαλέα αντίδραση της κοινωνίας. Αντίδραση η οποία εκδηλώθηκε με τη λεκτική αποστροφή, την εξύβριση, την απειλή σωματικής βλάβης, την πραγμάτωση της απειλής μέσω σωματικής επίθεσης με ξύλα και πυροβολισμούς. Αντίδραση η οποία ξεκίνησε φυσικά με την ίδια την εγκατάλειψη του πλάσματος από το δημιουργό του.

11 Berlin I., ο.π., σελ.185-186

Homo Deformis - Ο Ασχημος Ανθρωπος

Το πλάσμα είναι άσχημο. Αυτό είναι το μόνο δεδομένο και πάνω στο στοιχείο αυτό στήνεται και ολόκληρο το έργο. Είναι βέβαια ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός πως η Shelley μας δίνει **μια μονάχα σαφή περιγραφή της όψης του πλάσματος**, τμήματα της οποίας είδαμε και παραπάνω. Αξίζει στο σημείο αυτό να την διαβάσουμε προσεκτικά ολόκληρη:

“Τα μέλη του ήταν σε κανονικές αναλογίες και του είχα διαλέξει όμορφα χαρακτηριστικά. Όμορφα! Μεγαλοδύναμη Θεέ! Το κίτρινο δέρμα του μόλις που σκέπαζε τους μύες και από κάτω τους τις αρτηρίες. Τα μαλλιά του ήταν κυματιστά και γυαλιστερά μαύρα. Τα δόντια του είχαν τη μαργαριταρένια ασπράδα. Όλα αυτά όμως τα πλούσια στολίδια δεν έκαναν τίποτε άλλο παρά να έρχονται σε φρικτή αντίθεση με τα ξεθωριασμένα μάτια του που φαίνονταν να έχουν σχεδόν το ίδιο χρώμα με τις σταχτιές κόγχες που ήταν βαλμένα, με τη ρυτιδωμένη επιδερμίδα του και τα κατάμαυρα χείλη του¹.”

Παρατηρούμε πως στην περιγραφή αυτή, τα μόνα χαρακτηριστικά του πλάσματος τα οποία ο Victor περιγράφει ως “όμορφα”, είναι τα μαλλιά και τα δόντια, δηλαδή στοιχεία τα οποία δε μεταβάλλονται άμεσα με το θάνατο του σώματος. Τα χαρακτηρίζει όμως και “στολίδια”, λέξη με την οποία δείχνει πως δεν ήταν “δομικά” στοιχεία του έργου του -για να χρησιμοποιήσουμε και αρχιτεκτονική ορολογία. Δεν ήταν σε κάθε περίπτωση από μόνα τους αρκετά ώστε να ανατρέψουν τη συλλογική ασκήμια της σύνθεσής του. Σε όλα τα υπόλοιπα σημεία του κειμένου η Shelley δίνει μονάχα χαρακτηρισμούς για την ασκήμια του πλάσματος αλλά όχι επιπλέον στοιχεία για το τι την συντελούσε. Η ιδέα μας για τη φρικτή εμφάνιση έρχεται μονάχα από αυτές τις λίγες γραμμές και φυσικά την κοινωνική απαξίωση που αντιμετώπισε το πλάσμα στην πορεία του στον κόσμο.

Κάτι που διαφεύγει όμως εντελώς από τους περισσότερους ερευνητές του έργου και το οποίο θα ήθελα να εισηγηθώ σε αυτό το σημείο είναι πως **οι συνέπειες** της ασκήμιας του πλάσματος που συνέθεσε ο Victor πρώτον **προηγούνται της ανάνηψης** του και δεύτερον **ξεπερνούν την απλή αποστροφή** όπως αυτή

¹ σελ. 87 -είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον πως με μερικές σημαντικές εξαιρέσεις ο κινηματογράφος ακολούθησε σχετικά πιστά την περιγραφή αυτή στη διαμόρφωση της στερεοτυπικής εικόνας του πλάσματος όπως τη γνωρίζουμε από τον Boris Carloff.

εκφράζεται με τις αντιδράσεις της κοινωνίας των ανθρώπων που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ανάμεσα στις σελίδες 82 και 83 του βιβλίου, δηλαδή προτού ξεκινήσει το πείραμα της ανάστασης, συντελείται μια εξαιρετικά σημαντική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίον ο ίδιος ο Victor αντιμετωπίζει το -άψυχο ακόμη- έργο του.

Ενώ, όπως είδαμε παραπάνω ο Victor ξεκινά τη διαδικασία δηλώνοντας emphaticά πως θα επιχειρήσει -παρά τις αμφιβολίες του για τις δυσκολίες- **να συνθέσει έναν άνθρωπο, όπως ο ίδιος** (“a being like myself²”), ύστερα από την αποδοχή της αδυναμίας του να δώσει στο κορμί τις σωστές διαστάσεις, ο Victor αναφέρεται στο δημιούργημά του ως **“νέο -ανθρώπινο- είδος³”** (a new species στην αγγλική εκδοχή του 1818). Αξίζει να προσέξουμε πως οι λέξεις που χρησιμοποιεί η Shelley δεν είναι διόλου τυχαίες αν αναλογιστούμε τι σημαίνει **“είδος”** και **“νέο ανθρώπινο είδος”** στις φυσικές επιστήμες των αρχών του 19ου αιώνα. Αν επανέλθουμε στο εγχειρίδιο ανατομίας του 1816, το οποίο ανοίξαμε πριν δύο ενότητες, θα βρούμε στη σελίδα 126 την εξής ενδιαφέρουσα παραδοχή:

“The masses of dead matter have no form peculiar to the species; even where they are crystallized, the form of the mass is not constantly the same. Living bodies however have always a form characterizing the species to which they belong, and not capable of change without producing a new race.”

Με βάση το παραπάνω απόσπασμα, το σώμα που κατασκεύασε ο Victor ήταν **εξαρχής προορισμένο σε αποτυχία καθώς το ζωντανό σώμα δεν είναι ένα τέχνημα ομόλογο των άλλων τεχνημάτων**. Έχει τους δικούς του κανόνες, τις δικές του ιδιομορφίες, μια από τις οποίες -όπως είδαμε και παραπάνω είναι πως **φύση του σώματος δεν είναι η ίδια με εκείνη της ανόργανης ύλης**, του μαρμάρου, του ξύλου ή όποιας άλλης πρώτης ύλης χρησιμοποιεί ένας καλλιτέχνης για να σμιλέψει μιαν ανθρώπινη μορφή. Καθώς ο Victor λειτουργεί σαν καλλιτέχνης παραγνωρίζοντας τις ιδιαιτερότητες της οργανικής ύλης -σφάλμα για το οποίο άλλωστε είχε προειδοποιήσει και ο Alberti, είναι ήδη αποτυχημένος.

Η άλλη ιδιομορφία στην οποία θα εστιάσουμε εδώ είναι πως από τη στιγμή που το σώμα που κατασκευάζει ο Victor σταματά να είναι άψυχο και αρχίζει να κινείται, αυτόματα **τίθεται ενώπιον συγκεκριμένων**

2 κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 83

3 κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 83

μορφολογικών κανόνων που προσδιορίζουν ειδολογικά το σχεδιάσμα. Προς την κατεύθυνση αυτή συντελούν και τα λόγια του Victor καθώς αναστοχάστηκε το σφάλμα του σχεδιασμού του:

*“Τον είχα δει πριν τον τελειώσω ακόμα. Ήταν άσχημος. Μα όταν εκείνοι οι μύες κι εκείνες οι αρθρώσεις κατάφεραν να κινηθούν έγινε **ένα πράγμα** που ακόμη κι ο Δάντης δεν θα μπορούσε να φανταστεί.⁴”*

Αυτό το “πράγμα” όμως, που ούτε ο Δάντης δεν θα μπορούσε να φανταστεί, παρότι δε συνιστά άνθρωπο, τον προσεγγίζει πολύ. Τα στοιχεία της διαφοράς του και της ομολογίας του κατασκευάσματος με τον “άνθρωπο” αλλά και οι συνέπειες της απόκλισης αυτής, είναι που θα μας απασχολήσουν στην ενότητα αυτή. Το ενδιαφέρον αυτής της αναζήτησης έγκειται σε δύο μέρη: Το πρώτο είναι να εντοπίσουμε ποια είναι εκείνα τα καίρια και οριακά σημεία στον ανθρώπινο σχεδιασμό τα οποία μπορεί να στερήσουν από το υποκείμενο το χαρακτηρισμό άνθρωπος. Με άλλα λόγια, **από ποιο σημείο και μετά κινδυνεύει η ανθρώπινη ταυτότητα του υποκειμένου από τη σχεδιαστική πρακτική;** Το δεύτερο είναι να κατανοήσουμε την πολιτισμική αντίληψη για το τι συνιστά ανθρώπινο και τι “κοντά στον άνθρωπο” την περίοδο του Frankenstein.

Μια λανθάνουσα σκέψη η οποία έρχεται στο νου όταν μιλάμε για την απώλεια του “μέτρου” στο ανθρώπινο σώμα, αφορά μια “γενική παραδοχή” για την ύπαρξη ενός “κοινού ανθρώπινου τύπου” που διέπεται από βασικές σταθερές. Αυτός ο **“κοινός ανθρώπινος τύπος”** όμως, διαφέρει από τον **“ιδεατό” ανθρώπινο τύπο** όπως τον είδαμε νωρίτερα να αποτυπώνεται στα πλείστα σχεδιαγράμματα από την αρχαιότητα ως και τη σύγχρονη εποχή, τα οποία προσπαθούν να καθυποτάξουν τον άνθρωπο μέσα σε γεωμετρικές -περισσότερο ή λιγότερο περίπλοκες- χαράξεις. Τα σχεδιάσματα αυτά όπως είδαμε επιχειρούν, όχι μόνο να εντοπίσουν το “μέτρο” αυτού του κοινού παρονομαστή αλλά και να το “κανονικοποιήσουν” προσαρμόζοντάς το με διάφορες μεθόδους. Βέβαια, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, τα αποτελέσματα είναι εντελώς ουτοπικά. Ένας άνθρωπος ποτέ δεν θα μπορέσει να πιάσει σε διάταξη τα προκαθορισμένα σημεία ενός κύκλου ή ενός τετραγώνου όπως τα περιγράφει ο Vitruvius ή ο Αγγίππας.

Σε αντίθετη κατεύθυνση ο **“κοινός ανθρώπινος τύπος”** αφορά το μέτρο του εφικτού, δηλαδή ένα στατιστικού τύπου αποτέλεσμα που συνοψίζει με την εμπειρία ή με περίπλοκες υπολογιστικές μεθόδους τα

4 κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ.88-89

μέτρα μέσα στα οποία κινείται το “φυσιολογικό” σχήμα του ανθρώπου. Τέτοια αποτελέσματα καταγράφονται στις καμπύλες που συνοδεύουν τα παιδικά βιβλιάρια υγείας ακόμη και σήμερα. Στην κατεύθυνση αυτή κινείται και το απόσπασμα από το εγχειρίδιο ανατομίας στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω όταν μιλάει για χαρακτηριστική μορφή. **Ξέρουμε πως το κατασκεύασμα του Victor έσπασε τα μέτρα του ιδεατού ανθρώπινου τύπου. Μικρό το κακό. Σε ποιο σημείο όμως έφτασε να σπάσει και τα μέτρα του “κοινού”;**

Οι αλλαγές που επέφερε στο σώμα του πλάσματος ο Victor όσο σκληρές και δομικές και αν είναι, ελάχιστα αλλοιώνουν τις βασικές συνιστώσες του ανθρώπου και αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δεν αναφέρεται κάποια παράλειψη μέλους, ή εφευρετική αλλαγή στον τρόπο λειτουργίας του συστήματος. Μάλιστα παρά την ασκήμια του πλάσματος ο Victor επιμένει πως τα μέλη του ήταν σε “κανονικές αναλογίες” αποδεικνύοντας πως το γενικό concept της σύνθεσης το είχε ακολουθήσει. Φαίνεται πως το κοινωνικό βλέμμα της εποχής καταγράφει ακόμη πιο διεξοδικά μια ασυμφωνία μετρικών σχέσεων στο σώμα-τέχνημα οι οποίες προέκυψαν από το σφάλμα που μελετήσαμε διεξοδικά στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η πρώτη από αυτές τις ασυμφωνίες αφορά την ασυμφωνία του λεγόμενου “**εξωτερικού**” μέτρου⁵ δηλαδή του μέτρου σύγκρισης του σώματος-τεχνήματος με το σώμα του παρατηρητή. Αν αυτήν την κατηγορία μέτρου την μεταφράζαμε σε αρχιτεκτονική, αυτή θα αφορούσε την αντίληψη της κλίμακας του έργου ως δυσανάλογης σε σχέση με το σώμα του παρατηρητή. Είδαμε πρωτίτερα πως ο Αγρίππας προειδοποίησε στα κείμενα του τα οποία ευλαβικά μελετούσε ο Victor πως ένας άνθρωπος οφείλει να μένει κάτω από τα επτά πόδια σε ύψος. Μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε πως εφόσον παρέβη αυτόν τον κανόνα **το πλάσμα του Victor ξέφυγε από την ανθρώπινη κατηγορία μοναχά με το ύψος του.**

Τούτο όμως είναι αρκετά ασαφές επιχείρημα καθώς είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πως σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής ένας γίγαντας δεν ήταν ούτε άγνωστο ούτε επιθετικό θέαμα, ειδικά στην Αγγλία.

Μερικά χρόνια νωρίτερα από τη μέρα που η Mary Shelley ξεκίνησε να γράφει το Frankenstein, στους δρόμους του Λονδίνου κυκλοφορούσε ο **Charles Byrne**⁶, με ύψος 2.3 μέτρα, δηλαδή ένας άνθρωπος ομόλογος του σχεδιάσματος του Victor. Το ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι πως ο Ιρλανδός αυτός γίγαντας παρότι προκαλούσε

5 Π. Μιχελή στο Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη, εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή, Η' Έκδοση 2008 σελ. 174

6 πηγή: Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Byrne_\(giant\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Byrne_(giant)) (Τελ. Πρόσβαση Ιούλιος 2015)

τα βλέμματα του κόσμου, είχε δουλειά και κοινωνικές συναναστροφές⁷ αποδεικνύοντας πως η απαραίτητη κοινωνική προσαρμογή στην Αγγλία της εποχής είχε ήδη συντελεστεί ώστε -τουλάχιστον εν ζωή- οι ανθρωπίνοι γίγαντες να απολαμβάνουν τα ίδια δικαιώματα με τους υπολοίπους.

Η δεύτερη μετρική ασυμφωνία την οποία μπορεί να εντοπίσει το ακούραστο μάτι του παρατηρητή του 18ου αιώνα, αφορά στη διατάραξη του “εσωτερικού” μέτρου⁸ του σώματος τεχνηματος, δηλαδή στην απουσία εσωτερικής “αρμονίας” των χαρακτηριστικών, και καθυπόταξής τους σε έναν εσωτερικό κανόνα/μέτρο/εμβάτη. Αν προβάλλουμε και πάλι αυτήν την κρίση σε αρχιτεκτονικά μεγέθη για να την καταλάβουμε, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε έμμετρο, αρμονικό ένα κλασικό ναό που συνθέτει όλες τις μετρήσεις του αναλογικά προς τη διάσταση της βάση ενός κίονά του. Καθώς η παραπάνω λογική του “κοινού ανθρώπινου τύπου” όμως δεν προτάσσει ένα ιδεατό σύστημα εμβάτη-όπως αυτό που περιγράφει και εικονογραφεί ο Αγρίππας, αλλά **προσδιορίζει πάντοτε ένα φάσμα** το οποίο είναι δυναμικό και ευέλικτο, ο προσδιορισμός της διαφοράς του όντος από τον “κοινό ανθρώπινο τύπο” μοιάζει πια να ψηλαφείται σε μια ιδιαίτερα λεπτή γκρίζα ζώνη, η οποία είναι αποκλειστικά πολιτισμικά προσδιορισμένη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Harold Bloom, “ένα όμορφο τέρας, ή ακόμη ένα που “θα πέρναγε” (σσ. στα αγγλικά “a passable one”) δε θα ήταν τέρας”, ισχυρισμό που επικροτεί η Denise Gigante στη μελέτη της για την ασκήμια στο Frankenstein το 2000. **Αν όχι τα μέτρα, τί είναι όμως εκείνο που προσδιορίζει τα πρωτόκολλα εμφάνισης του ανθρώπου και διακρίνει τα όντα σε όντα που “περνούν” την ανθρώπινη πόρτα, και όντα που μένουν στο κατώφλι;**

Ενας παράγοντας τον οποίον σίγουρα μπορούμε να αναφέρουμε εδώ είναι το γεγονός πως **το πλάσμα τοποθετείται ασαφώς ανάμεσα σε ζωή και θάνατο**. Το σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το πλάσμα δεν ανένηψε πλήρως και τα σημάδια αυτής της μερικής ανάστασης έμειναν για πάντα χαραγμένα στην όψη του. Ταυτόχρονα το αλχημικό σφάλμα, ανασύροντας το πλάσμα από τον τάφο, το προίκισε με υπερφυσικές δυνάμεις, τέτοιες ώστε να έχει εξαιρετική δύναμη, να κινείται σβέλτα, να αντέχει το κρύο των πόλων όπως είδαμε και παραπάνω. Τα στοιχεία αυτά όμως θα μπορούσαν να συνθέτουν έναν υπερ-ήρωα που θα προκαλούσε το θαυμασμό βοηθώντας το κοινωνικό σύνολο, όπως για παράδειγμα επιχείρησε το πλάσμα πράγματι να κάνει με τους χωρικούς τους οποίους παρακολουθούσε.

⁷ και έναν μεγάλο φόβο: να αρπαχθεί το πτώμα του από κάποιον ανατόμο προς επίδειξη (monstrare). Δυστυχώς η ζωή επιβεβαίωσε τους φόβους του Byrne και παρά τις ρητές εντολές που είχε δώσει να ταφεί το σώμα του στη θάλασσα, ο John Hunter-αμφιλεγόμενος αν και ιδιαίτερα δημοφιλής ανατόμος της εποχής- κατόρθωσε να εξαγοράσει τους ναυτικούς που θα έθιγαν τον άτυχο γίγαντα, να αρπάξει το σαρκίο του και να το εκθέσει-αφού το μελέτησε- στο μουσείο του, όπου βρίσκεται μέχρι και σήμερα.

Πέραν τούτου, σε κανένα σημείο του κειμένου δε γίνεται ειδική μνεία για την ενδιάμεση κατάσταση ζωής και θανάτου του πλάσματος ως παράγοντα αποστροφής, αποδυναμώνοντας την ερμηνεία αυτή.

Μια άλλη ερμηνεία, την οποία θα ήθελα να εισηγηθώ εδώ, είναι πως καθώς ο αληθινός σχεδιασμός έμεινε στα μισά, αυτό το οποίο παρήχθη και βγήκε στον κόσμο δεν είναι παρά το προσχέδιο, το ικρίωμα, το ενδιάμεσο της τελικής μορφής. **Με την έκθεσή του προδίδει διαρκώς τη διαδικασία του σχεδιασμού και άρα την ίδια την τεχνητή φύση του σώματος που αφέθηκε να κυκλοφορήσει στον κόσμο.** Οι εμφανείς συρραφές, οι ρηγματώσεις της επιφάνειας, οι ατυχείς συνδέσεις, οι χοντροκομμένοι χειρισμοί του υλικού που πεισματικά παραμένουν στη θέση τους όσο κι αν προοδεύει η ψυχή και το πνεύμα του πλάσματος, υπενθυμίζουν πως το σώμα αυτό δεν παρήχθη από μια “φυσική” διαδικασία, εντείνουν την αίσθηση της ασκήμιας και της δίνουν μια ιδιαίτερη διάσταση η οποία απομακρύνει, πολιτισμικά, το σχέδιασμα από το είδος του ανθρώπου. Αν το πλάσμα -παρότι τεχνητό- ήταν αρκούντως σχηματισμένο ώστε να μην προδίδει την εικόνα του τεχνήματος, αν η δυσμορφία του ήταν τέτοια η οποία να μπορούσε κανείς να θεωρήσει πως έχει προέλθει από αίτια της φύσης και όχι από μια ανήκουστη διαδικασία, απέναντι στην οποία δεν ξέρουμε πως να αντιδράσουμε, τότε θα ανήκε το δίχως άλλο στην κατηγορία των άσκημων ανθρώπων και δε θα γινόταν ένα νέο-ανθρώπινο-είδος.

Τί είναι όμως αυτό που φαίνεται “απωθητικό” στο θεατή όταν αντιλαμβάνεται την ιδέα του τεχνήματος; Αν ανατρέξουμε στην πραγματεία του **Martin Heidegger**, ενός απογόνου του Γερμανικού Ρομαντισμού, για την τεχνική⁹ θα βρούμε κάποιες σκέψεις που φαίνονται χρήσιμες για την απάντηση αυτής της ερώτησης. Ο Heidegger επισημαίνει πως η ουσία της τεχνικής δεν αφορά “τον εργαλειακό και ανθρωπολογικό της χαρακτήρα” αλλά “τον τρόπο με τον οποίον αυτο-αποκαλύπτεται το πραγματικό ως διαθέσιμο απόθεμα”. Αυτό που εννοεί εδώ ο Heidegger, είναι πως η ουσία της τεχνικής είναι εκείνη η οποία “θέτει”/ στήνει/ επιτάσσει/ παγώνει τη φύση (και τον άνθρωπο μέσα σε αυτήν) σε μια θέση υποχρεωτικής αυτο-διάθεσης, για την παραγωγή ενός αποτελέσματος. **Το τέχνημα βρίσκεται έτσι σε μια θέση στην οποία δεν είναι μήτε καθαρό αυτόνομο υποκείμενο, μήτε εξωτερικό αντικείμενο, αλλά ένα εξαρτημένο από την απόδοση του - ως προς το θέλω του υποκειμένου-, αντικείμενο.**

9 Heidegger M., Το ερώτημα για την Τεχνική, στο “Περί Πολιτικής, Περί Αλήθειας, Περί Τεχνικής”, μετφ. Δ. Τζωρτζόπουλος, εκδ. Ηριδανός 2011, σελ 189

Είναι πολύ ενδιαφέρον πως από τη στιγμή που το πλάσμα -κατά το δημιουργό του- σταματά να μοιάζει με άνθρωπο, η χρησιμότητα του προσδιορίζεται αποκλειστικά ως προς το Victor, η βασική επιδίωξη του οποίου ήταν να κατασκευάσει ένα νέο ανθρώπινο είδος που *“θα τον υμνεί σα δημιουργό¹⁰”*, ενώ η σκέψη αυτή συμπληρώνεται ως εξής:

“Συλλογίστηκα πως εφόσον μπορώ να δώσω ζωή σε άψυχο υλικό, με την πάροδο του χρόνου θα μπορούσα (αν και αυτό τώρα το βρίσκω αδύνατο) να δώσω καινούρια ζωή στο σώμα που ο θάνατος τό'χε παραδώσει στη φθορά¹¹”

Σύμφωνα με τα παραπάνω λόγια είναι σαφές πως από τη στιγμή που από το σφάλμα του σχεδιασμού παρήχθη άσχημο, **το τέχνημα του Victor σταματά να είναι άνθρωπος και ξεκινά να υπάρχει μόνο ως ένα ενδιάμεσο στάδιο για την εξυπηρέτηση του ανθρώπινου γένους.**

Εχει ενδιαφέρον εδώ να συγκρίνουμε την ιστορία του πλάσματος που σχεδίασε ο Victor με τον πιο γνωστό του ίσως πρόγονο, το **Golem**. Το Golem είναι ένα πλάσμα που ξεπηδά από τα βάθη της Γερμανο-εβραϊκής παράδοσης και το οποίο σύμφωνα με την πιο ευρέως διαδεδομένη εκδοχή του θρύλου, κατασκευάστηκε από το Ραβίνο Judah Loew ben Bezaleh της Πράγας στα τέλη του 16ου αιώνα προκειμένου να υπερασπιστεί το εβραϊκό γκέττο της πόλης από τις αντισημιτικές επιθέσεις και τα πογκρόμ. Το Golem, σε αντίθεση με το πλάσμα του Victor, ήταν πλασμένο κυριολεκτικά από ανόργανη ύλη, από πηλό παρμένο από το ποτάμι και του έδωσε ζωή, σύμφωνα με την πιο δημοφιλή εκδοχή του θρύλου, με εκστατικές τελετές και ξόρκια. Σύμφωνα με το θρύλο στις τελετές αυτές έγραφαν ένα χαρτί με κάποιο από τα ονόματα του Θεού, το οποίο ο Ραβίνος έβαλε στο στόμα ή το μέτωπο του Golem. Οι διαφορές του Golem με τον άνθρωπο ήταν πως δεν είχε ομιλία και ήταν παραδομένο στη βούληση του δημιουργού του, ο οποίος όφειλε να το “σβήνει” κάθε Σάββατο για να ξεκουράζεται, αφαιρώντας το χαρτί που του έδινε ζωή. Το ενδιαφέρον είναι πως όταν το Golem άρχισε να στρέφεται ενάντια της ίδιας της κοινότητας, δηλαδή να μην ανταποκρίνεται στο ρόλο για τον οποίον κατασκευάστηκε, τότε ο Ραβίνος αναγκάστηκε να το σταματήσει για πάντα.

10 κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 83

11 κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ. 83

Στην ιστορία αυτή γίνεται ιδιαίτερα εμφανής η λογική η οποία θέλει το τέχνημα του ανθρώπου να είναι υποταγμένο εργαλειακά στη θέλησή του δίνοντάς του τη δύναμη να ελέγχει μάλιστα τη ζωή και το θάνατό του. *Τί συμβαίνει όμως όταν το τέχνημα αυτό είναι -ή μοιάζει να είναι- ένας άνθρωπος;*

Εχει ενδιαφέρον εδώ να παρατηρήσουμε πως το ίδιο ακριβώς συνέβαινε και με το χειρισμό των σωμάτων των καταδίκων, τα οποία αφιερώνονταν στην επιστημονική έρευνα, την υποχρεωτική έκθεση, τα βασανιστήρια και τον εξευτελισμό. Μάλιστα καθώς η κοινωνία είχε αποφασίσει την εξαφάνιση τους λόγω, αυτή τη φορά, του κοινωνικού τους σφάλματος, δικαιοδοτώντας έτσι και κάθε επιστημονική βαρβαρότητα στο κορμί τους μετά θάνατον, οι αναστημένοι νεκροί των ιατρικών πειραμάτων όφειλαν σύμφωνα με το νόμο **να εκτελεστούν ξανά**, ακυρώνοντας τη θαυμαστή προσπάθεια της επιστήμης, ή κατά μίαν άλλη άποψη, μετριάζοντας την περιπλοκή των συναισθημάτων απέναντι στα “επιτεύγματα”-τεχνήματά της. Το σημείο αυτό μάλιστα, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη μας.

Εικάζοντας πως ο Victor χρησιμοποίησε μέλη από κατάδικους κατά κύριο λόγο στα πειράματά του, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η σύνθεσή τους, ένας πολύ-κατάδικος και μάλιστα ένας άσχημος πολυ-κατάδικος, **όφειλε με τη σειρά του να πεθάνει άμεσα αφού επιβεβαίωσε με το σαρκίο του τις υποθέσεις του επιστήμονα**. Ισως αυτό δικαιολογεί και την αψυχολόγητη ψυχραιμία με την οποία ο Victor άφησε το πλάσμα που ανένηψε στο εργαστήρι του για να κοιμηθεί¹². Μάλλον περίμενε πως με την απομάκρυνσή του το πλάσμα θα σταματούσε να λειτουργεί, ως όφειλε. Η ανοίκεια άρνησή του να το κάνει, δηλαδή **η ύπαρξή του και μόνο** αποτελεί μια ιδιότυπη **παράβαση** του νόμου των ανθρώπων, εκτός φυσικά του πλέον απόλυτου νόμου της ζωής και της φύσης.

Το όνομα του τέρατος

Πολλοί μελετητές επιμένουν στην άποψη πως η ασκήμια του πλάσματος του στέρησε τον πατέρα του, το όνομά του και την καταγωγική του συνέχεια και αναπτύσσουν πολύ ενδιαφέροντες συλλογισμούς σχετικά με τις επιπτώσεις αυτής της ανωνυμίας. Η φιλοσοφική διερεύνηση του ορφανού και ανώνυμου πλάσματος μπορεί να είναι ελκυστική, ιδιαίτερα καθώς το πλάσμα πράγματι βρίσκεται χαμένο ανάμεσα στους ανθρώπους, μην εντοπίζοντας κάποιον να του μοιάζει εξωτερικά. Η θέση μου όμως, η οποία διαφαίνεται από

¹² βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ.88

την αρχή αυτής της ενότητας, είναι πως το πλάσμα παρότι στερείται συνέχειας, δεν είναι διόλου κοινωνικά ανώνυμο. Οι άνθρωποι του έδωσαν ένα πολύ συγκεκριμένο όνομα του οποίου προσδιόριζε και την πολιτισμική του συνέχεια, ανεξάρτητα αν η αντιμετώπιση αυτή ήταν η πρέπουσα για το πλάσμα, ή αν εκείνο θα την επιθυμούσε.

Αν όμως το σχεδιάσμα σύμφωνα με τα λόγια του Victor δεν ανήκει ακριβώς στο είδος των ανθρώπων, ποιό είναι το νέο είδος στο οποίο υποστηρίζω πως η κοινωνία το ενέταξε; Την απάντηση τη δίνει το ίδιο το Βιβλίο μέσω των λόγων του Victor, ο οποίος, λίγες μονάχα γραμμές μετά την περιγραφή της ανάνηψης του πλάσματος, αναφέρει: “αντίκρισα το αξιοθρήνητο πλάσμα, το τρισάθλιο **τέρας** που είχα δημιουργήσει”. Οι λέξεις έχουν τη σημασία τους. Για να καταλάβουμε καλύτερα το σημείο αυτό θα αναμοχλεύσουμε λίγο παραπάνω το επιστημονικό κατεστημένο της εποχής της Shelley και συγκεκριμένα θα χρησιμοποιήσουμε τις μελέτες του **Κάρολου Λινναίου** (Carl von Linné), τις οποίες μετέφρασε στα Αγγλικά ο Ερασμος Δαρβίνος (Erasmus Darwin), τα κείμενα του οποίου με τη σειρά της σχολαστικά μελετούσε η Mary Shelley την περίοδο που έγραφε τον Frankenstein.

Ο Λινναίος, ο “σύγχρονος Αδάμ”, ήταν αυτός που εισήγαγε στο έργο του **Systema Naturae** το 1735 τη “**διωνυμική ονοματολογία**”, δηλαδή τον καθολικό τρόπο να ονοματίζουμε επιστημονικά τα έμβια όντα γύρω μας μέσω ενός κύριου ονόματος κι ενός επιθέτου τα οποία αποτελούν την απόληξη ενός μεγάλου δέντρου γενών και ειδών. Από τη μέθοδο αυτή, την οποία χρησιμοποιούμε με διορθώσεις ως τις μέρες μας, είναι που ο άνθρωπος, ανήκοντας στην κατηγορία των πρωτεύοντων θηλαστικών (primates), ονομάζεται Homo Sapiens, δηλαδή σοφός. Ο προσδιορισμός της οικογένειας των ανθρώπων, στην πρώτη έκδοση του Systema Naturae περιελάμβανε 4 φυλές “races”: τους λευκούς Ευρωπαίους, τους μαύρους Αφρικάνους, τους κόκκινους Αμερικάνους και τους καφέ Ασιάτες. Στη δέκατη έκδοση του έργου του, τους στερεοτυπικούς του συλλογισμούς ήρθαν να συμπληρώσουν οι ένοικοι ενός ακόμη είδους: των **τεράτων** (monstrosus).

Ο όρος τέρας ταυτοποιούσε και τα προσδιόριζε πολιτισμικά ένα μεγάλο και ανομοιογενές εύρος από πλάσματα που δεν ανταποκρίνονταν ακριβώς στις ανάγκες του κοινού ανθρώπινου τύπου, αλλά και δεν ξέφευγαν από αυτόν¹³. Στις μελέτες του Michel Foucault για το ανθρώπινο τέρας¹⁴ βρίσκουμε πως τα

¹³ εκείνα που ξέφευγαν είχαν τα δικά τους “τερατολόγια” όπως πχ. τα “Paradoxa” του Systema Naturae.

¹⁴ Foucault M., Οι μη Κανονικοί, Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975 μετφ. Σ. Σιαμανδούρας, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2010

πλάσματα που ανήκαν στην κατηγορία αυτή εξέφραζαν πάντοτε μια **μείξη**¹⁵. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στο Frankenstein. Το πλάσμα που κατασκεύασε ο Victor είναι μια μείξη ανθρώπινων μελών, μια μείξη ζωής και θανάτου, μια μείξη ανθρώπου και τεχνηματος¹⁶. Παραπλήσια τέρατα, φορείς άλλων μείξεων (πχ. των δύο φύλων ή του ανθρώπου με το ζώο) έκαναν την εμφάνισή τους σε πολλές φάσεις της Δυτικής Ιστορίας, ενώ ο Foucault υποστηρίζει πως κάθε περίοδος αναδεικνυε κάποια από τις κατηγορίες των τεράτων ως προεξέχουσα των φόβων που κυβερνούσαν πολιτισμικά το εκάστοτε κοινωνικό σύνολο. Δεν είναι δύσκολο να εικάσουμε εδώ πως το ζήτημα της ζωής και του θανάτου, των επιπτώσεων της τεχνολογίας, της μείξης αληθείας και μεθόδου, ήταν θέματα που συνέβαλαν καθοριστικά στη δημιουργία του εν λόγω τέρατος.

Είναι ενδιαφέρον πως την περίοδο που γραφόταν ο Frankenstein υπήρξε και μια πρωτόγνωρη τάση ενασχόλησης με την ασκήμια μέσω του ανθρώπινου τύπου που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε **Homo Deformis** -όπως προτείνει και ο τίτλος της ενότητας-, δηλαδή “άσκημος άνθρωπος” και ο οποίος παρουσίαζε το παράδοξο της μείξης μιας εξωφρενικά κακής εμφάνισης και καλής ψυχής. Το στοιχείο αυτό το οποίο είναι και ένα από τα κεντρικά αφηγηματικά μοτίβα στο Frankenstein το βρίσκουμε και σε ένα άλλο εξίσου δημοφιλές έργο της εποχής, την “Παναγία των Παρισίων” (Notre Dame de Paris) του Victor Hugo. Στο έργο αυτό του 1831 βρίσκουμε το Quasimodo¹⁷, ένα ανθρώπινο πλάσμα με δυσμορφία στο πρόσωπο και φοβερή καμπούρα το οποίο απαρνήθηκε η οικογένειά του και κατέληξε από ελεημοσύνη της εκκλησίας να κτυπάει την καμπάνα του καθεδρικού του Παρισίου. Στην πορεία του έργου, ο δύσμοιρος Quasimodo παρά την ευγενή ψυχή του βρίσκεται να καταδιώκεται και να προπηλακίζεται πολλάκις από το πλήθος, ενώ η μόνη διασκέδασή του είναι “το πανηγύρι των τρελών”. Το όνομα του Quasimodo θα μπορούσε να είναι και το όνομα του δικού μας τέρατος, αφού quasi σημαίνει “σχεδόν”, ενώ modo “μέτρο”.

*Γιατί όμως να θεωρείται εξαρχής παράδοξο να συνδέεται η εξωτερική εμφάνιση με μιαν ευγενή ψυχή και γιατί το ζήτημα αυτό αναδύθηκε ιδιαίτερα στις αρχές του 19ου αιώνα; Η απάντησή είναι πως στην περίοδο που γράφηκε το έργο της Shelley υπήρχε βαθύτατα ριζωμένη και ευρύτατα εξαπλωμένη μια **φυσιογνωμική** αντίληψη η οποία συνέδεε τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, με το χαρακτήρα και το ήθος του ανθρώπου. Το ενδιαφέρον με την τάση αυτή είναι πως, παρότι στηρίζεται σε μυστικιστικές βάσεις, υιοθετήθηκε το 19ο*

15 Foucault M., Οι μη Κανονικοί, ο.π., σελ.133

16 Κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν πως το πλάσμα ενσαρκώνει και μια μείξη των φύλων αλλά η παρατήρηση αυτή είναι σε μεγάλο βαθμό ερμηνευτική και δεν αφορά την έρευνά μας σε αυτό το σημείο.

17 Ο Quasimodo σύμφωνα με μια έρευνα του Adrian Glew αποδείχτηκε να είναι πραγματικό πρόσωπο το οποίο δούλευε το 1820 ως λαξευτής πέτρας σε επιδιορθώσεις της Notre Dame. Πηγή: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/artsandentertainmentbooksreview/7945634/Real-life-Quasimodo-uncovered-in-Tate-archives.html>

πείρπου αιώνα από την επιστήμη της εποχής της Shelley, μέσω της οποίας επιχειρήθηκε μια επιστημονική τεκμηρίωση. Το σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό και αξίζει να το εξετάσουμε λίγο πιο προσεκτικά.

Μια από τις ρίζες της φυσιογνωμικής είναι η αντίληψη πως τα όντα του φυσικού κόσμου είναι φορείς “σημαδιών” / “σφραγίδων” οι οποίες είναι κρυπτογραφημένα μηνύματα από το θείο Δημιουργό για τη χρησιμότητά τους στον κόσμο αυτό. Οι “σφραγίδες” λειτουργούσαν στη βάση πολλαπλών ομοιώσεων μια από τις οποίες ήταν εκείνη που στηριζόταν αποκλειστικά σε εικονικά σχήματα. Σύμφωνα με τη λογική αυτή, αν ένας άνθρωπος έμοιαζε με φίδι ή κριάρι το πιθανότερο ήταν να είχε η ψυχή του χαρακτηριστικά όπως εκείνα που αποδίδονταν στο φίδι ή το κριάρι. Η λογική αυτή συστηματικοποιήθηκε και εμπλουτίστηκε από τους σκοτεινούς αιώνες του μεσαίωνα ως την εποχή της Shelley σε μια σειρά εγχειριδίων τα οποία συνέδεαν ευρύτερα χαρακτηριστικά “σημάδια” της εμφάνισης με το χαρακτήρα του υποκειμένου.

Εχει ενδιαφέρον πως ανάμεσα στις παρατηρήσεις του Αγρίππα, τον οποίο όπως είδαμε παραπάνω διάβαζε ευλαβικά ο Victor, βρίσκουμε την παραδοχή πως κάθε δυσμορφία της όψης και του κελύφους του ανθρώπου αντιστοιχεί σε δυσμορφία της αναλογίας των χυμών -οι οποίοι καθορίζουν άλλωστε και τη συμπεριφορά του ανθρώπου. Κορυφώνοντας τους συλλογισμούς του ο Αγρίππας υποστηρίζει πως ο Θεός έδωσε την πιο τέλεια ψυχή στο πιο αρμονικό κατασκεύασμα και επικαλείται τη σοφία των ανθρώπων της Αιθιοπίας -την οποία επιβεβαιώνει σύμφωνα με τα λεγόμενα του Αγρίππα και ο Αριστοτέλης- οι οποίοι επέλεγαν για Βασιλείς τους πιο όμορφους, κι όχι τους πιο δυνατούς ή πλούσιους. Προτού προχωρήσει στις παρατηρήσεις του για την αρμονία της ψυχής, ο Αγρίππας συνοψίζει τους παραπάνω συλλογισμούς και δηλώνει ρητά πως **τόσο η εξοχότητα της ψυχής ακολουθεί την ομορφιά, όσο και η κακία τη δυσμορφία** και πως το γεγονός αυτό οι τολμηροί φιλόσοφοι το υποστήριξαν διαχρονικά.

Σταδιακά η χρησιμότητα της φυσιογνωμικής ήρθε να αναληφθεί από την ιατρική και συγκεκριμένα από την νεοσύστατη ψυχιατρική, η οποία ανέλαβε ως κλάδος της δημόσιας υγείας να προστατεύει το κοινωνικό σύνολο από τους φρενοβλαβείς. Ο Michel Foucault στη διδακτορική του διατριβή “Η Ιστορία της Τρέλας”¹⁸ περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια την ιστορία αυτής της πειθαρχικής θεμελίωσης της ψυχιατρικής στη Δυτική κοινωνία και δεν είναι σκόπιμο εδώ να αναπαράγουμε περαιτέρω τα λόγια του. Αυτό που μπορούμε να συγκρατήσουμε είναι μια τεράστια εκστρατεία η οποία στήθηκε από τους ψυχιάτρους, οι οποίοι

18 Foucault M., Ιστορία της Τρέλας στην Κλασική Εποχή, μετφ. Π. Μπουρλάκης, εκδ.Καλέντης, Αθήνα 2007

προκειμένου να εντοπίζουν και να ταυτοποιούν έγκαιρα τους φρενοβλαβείς, άρχισαν να μετρούν κυριολεκτικά τα φυσιognωμικά χαρακτηριστικά εκείνων που είχαν ήδη στη διάθεσή τους. Με τον τρόπο αυτό συνέταξαν ένα σύστημα που ταξινομούσε χαρακτηριστικά ανάλογα με τον τύπο της βλάβης. Η φυσιognωμική με τέτοιες μεθοδεύσεις απέκτησε σαφώς ηθική χροιά. Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως η φυσιognωμική κινείται στον αντίποδα και στο περίσσειμα του finitio, δηλαδή μετρά τη φύση που υπολείπεται του “κανονικού”, για να συντάξει τα χαρακτηριστικά του τύπου του ιδεατού φρενοβλαβούς.

Είναι σαφές με βάση τα παραπάνω πως το πλάσμα που κατασκεύασε ο Victor με τη δύσμορφη και νεκρή σάρκα του, το γιγάντιο ανάστημα και την ασαφή εγκληματική προέλευση των μελών που τον συνέθεταν δεν είχε και πολύ μεγάλη πιθανότητα κοινωνικής επιτυχίας μέσα στον κόσμο που αφέθηκε, παρά την καλή του καρδιά. Στη σελίδα 107 της Ελληνικής μετάφρασης ο Victor ξεκαθαρίζει τις σκέψεις μας: *“Η γιγαντιαία κορμοστασιά του και η ασχήμια της όψης του, τόσο αποκρουστική που ήταν αδύνατο να ανήκει στο ανθρώπινο γένος.”*, ενώ λίγο παρακάτω, ύστερα από την ηθική μεταστροφή του πλάσματος και τη δολοφονία του William, του αδερφού του Victor, συμπληρώνει: *“Σε κανένα πλάσμα **με ανθρώπινο σχήμα**, δε θα πήγαινε η καρδιά του να σκοτώσει ένα παιδί”*. Η φυσιognωμική αντιμετώπιση του πλάσματος δεν είναι τυχαία και επικοινωνεί άμεσα με την περιγραφή άλλων χαρακτήρων. Συγκεκριμένα, όταν περιγράφεται η Justine η οποία κατηγορήθηκε και εκτελέστηκε για το θάνατο του William, ο Victor χρησιμοποιεί τα εξής λόγια:

*“Το παρουσιαστικό της Ζυστίν ήταν ήρεμο. Ήταν ντυμένη στα μαύρα και το πρόσωπό της πάντα γοητευτικό, **γινόταν εξαιρετικά όμορφο από τη σοβαρότητα των αισθημάτων της**. Φάνηκε να έχει εμπιστοσύνη στην αθωότητά της και δε λιποψυχούσε παρόλο που **την κοίταζαν με αηδία** τόσες εκατοντάδες μάτια. **Κι αυτή η απέχθειά τους ήταν δικαιολογημένη** γιατί **οποιαδήποτε συμπάθεια που η ομορφιά της άλλοτε θα μπορούσε να προκαλέσει** σήμερα σβήνονταν μέσα στο μυαλό των θεατών από την ανάμνηση της αγριότητας του εγκλήματος που λεγόταν πως είχε διαπράξει.¹⁹”*

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η περιγραφή του καθηγητή Κρέμπε που ήταν εκείνος που τον απαξίωσε στο πανεπιστήμιο για τις Αλχημικές του αναφορές:

19 βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ.113

“Ο κ. Κρέμπε ήταν ένας κοντόχοντρος άνθρωπος με τραχιά φωνή και απωθητική όψη. Γι' αυτό, εξαιτίας της εξωτερικής του εμφάνισης ο δάσκαλος δεν με είχε προϋδεάσει ευνοϊκά για τις θεωρίες του.²⁰”

Η Denise Gigante²¹ αναφέρει ως παράγοντα της εξωπραγματικής ασχήμιας του πλάσματος, την ηθική του ασχήμια. Με βάση όσα κατεγράφησαν παραπάνω, θα ήθελα να διαφωνήσω εδώ με τη Gigante. Διαχωρίζοντας τη σωματική ασχήμια από την ηθική ασχήμια μπορούμε να μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο συντελείται το πέρασμα από τη μια στην άλλη. Το πλάσμα που συνέθεσε ο Victor απείχε σίγουρα πολύ από την ιδεατή ομορφιά και πιθανώς από πολλά μετρικά πλαίσια μέσα στα οποία εντάσσεται το ανθρώπινο σώμα από τη φυσιολογία. Η αποταύτισή του όμως από το ανθρώπινο γένος και η ταύτισή του με την κατηγορία του ανθρώπινου τέρατος είναι μια πολιτισμική συνθήκη η οποία παρότι εδράστηκε στην ασχήμια του, δεν αφορούσε την αλήθεια της ψυχικής του διάθεσης. Το πλάσμα ξεκίνησε τα βήματά του στον κόσμο με τις προοπτικές να γίνει υπερ-ήρωας. Ένας υπερ-ήρωας που μάθαινε σταδιακά να χειρίζεται τις δυνάμεις του, ένας υπερ-ήρωας απορημένος με το ρόλο του στον κόσμο που αγωνιούσε να βρεί φίλους. Ένας υπερ-ήρωας όμως αγαθός, έτοιμος να βοηθήσει. Η οικειοποίηση του ρόλου του τέρατος ήρθε πράγματι, ύστερα όμως από μια φοβερή άρνηση και απαξία, μια καθολική επίθεση του γένους των ανθρώπων εις βάρος του.

Το αν έπραξε καλά ή όχι δεν είναι σε μας να το κρίνουμε. Αυτό όμως που μπορούμε σίγουρα να κρίνουμε είναι πως σύντομα, λίγες μοναχά γραμμές ύστερα από την ηθική μεταστροφή του, το πλάσμα αποφάσισε να ξεσηκωθεί και να διεκδικήσει την αυτο-ομοίωσή του. Μπορεί να μην τα καταφέρνει τελικά αλλά η διεκδίκησή του αυτή ανοίγει το δρόμο για μια ανάγνωση της κληρονομιάς του βιβλίου στη σημερινή εποχή, κατά την οποία πλήθος τεχνοσώματα διεκδικούν το όνομά τους και οικειοποιούνται τους χαρακτηρισμούς που τους αποδίδονται. Στην επόμενη ενότητα θα επιχειρήσουμε να δούμε την πορεία τους παράλληλα με την πορεία του πλάσματος στις άγραφες σελίδες της Shelley.

²⁰ βλ. κείμενο ελληνικής μετάφρασης σελ.73

²¹ Gigante, Denise. "Facing the ugly: The case of Frankenstein." *Elh* 67.2 (2000): 565-587.

Η Κληρονομιά του Frankenstein

Το τερατώδες κατασκεύασμα του ανθρώπου-μάγου χάθηκε στο υψηλό τοπίο της φύσης του Βορείου Πόλου. Το ακρότατο τέχνημα ενώθηκε με την ακρότατη (γεωμετρικά και αισθητικά) φύση. Σύμφωνα με τα λόγια του σκοπεύει να αυτοπυρποληθεί, δηλαδή να χαθεί από τον κόσμο αυτόν όπως ακριβώς ήρθε: μέσω αλχημικών διαδικασιών. Δεν μαθαίνουμε ποτέ αν αυτό το σενάριο υλοποιήθηκε. Η ανεπαίσθητη ασάφεια στο τέλος του βιβλίου μπορούμε να πούμε πως είναι και η πλέον τρομακτική κληρονομιά της Mary Shelley, η οποία στην εισαγωγή της εύχεται στο “φρικαλέο” της “απόγονο” “να πάει μπροστά και να ευημερήσει”. Η επιτυχία του βιβλίου είναι δεδομένη. Αυτό που έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον να δούμε είναι ο τρόπος με τον οποίον το δράμα του έργου αναπαράχθηκε στον εξω-φανταστικό κόσμο, με τρόπο που προσομοιάζει στα δύο μέρη του βιβλίου όπως τα προτείναμε στην εισαγωγή.

Ο Δυτικός πολιτισμός του 20ου αιώνα, ως άλλος Victor, με ερεθισμένα τα μυστικιστικά αντανακλαστικά του σε μια εποχή ξέφρενης προόδου, δημιούργησε πολλούς γιους του Victor, για την ακρίβεια ένα στρατό από γιους του Victor τους οποίους βάπτισε με το όνομα του δημιουργού του. Το τέρας ευτύχησε να αποκτήσει όνομα ανθρώπου, στο συλλογικό συνειδητό καταγράφηκε ως “Frankenstein” και αυτό είναι ίσως η μεγαλύτερη εκδίκηση απέναντι στο Victor και τη μικρόψυχη αντίδρασή του να το εγκαταλείψει. Τι απέγιναν όμως αυτοί οι “Frankenstein”;

Ο απόγονος της Shelley μέσω των κλώνων του έγινε σταρ του Αμερικάνικου και Αγγλικού κινηματογράφου, απέκτησε γυναίκα, παιδί, γνώρισε τον Abott, τον Costello, τον Jesse James, τον Δράκουλα, έζησε τα διεστραμμένα όνειρα του Warhol και αντιμετώπισε ένα τάγμα από Ναζί. Ο Δυτικός πολιτισμός χρησιμοποιώντας το κείμενο της Shelley **μοναχά ως αισθητικό καλούπι** πολλαπλασίασε την εικόνα του τέρατος μέσα από το θαυμαστό και μαγικό εργαστήριο των κινηματογραφικών στούντιο. Στο πρόσωπο του Boris Carloff ο απόγονος της του Victor αφομοιώθηκε ως παραμορφωμένη φιγούρα ενός διανοητικά υστερούμενου κατασκευάσματος που προκαλεί κλαυσίγελο με τα νυσταγμένα μάτια, τις άναρθρες κραυγές και τις σπασμωδικές κινήσεις του. Με τον τρόπο αυτό το δράμα των 52 πρώτων σελίδων του έργου παίζεται ξανά και ξανά, το τέχνημα και η ασκήμια του αφομοιώνονται και σταματούν να τρομάζουν τον κόσμο. Το τέρας στο επίπεδο του φανταστικού νικείται, εξαγοράζεται.

Το πιο ενδιαφέρον όμως είναι ο τρόπος με τον οποίο επαναλαμβάνεται το δράμα των υπόλοιπων σελίδων του βιβλίου σήμερα, πάντα εντός των κόλπων του Δυτικού πολιτισμού. Όσο η εικόνα του σημείου Frankenstein διασκεδάζεται και εξαγνίζεται στο φανταστικό του κινηματογράφου, από το 1818 ως σήμερα, ο Δυτικός πολιτισμός γνώρισε στο έπακρο τις συνέπειες της προσπάθειας επιβολής μιας ηθικής τάξης μέσω αισθητικών προτύπων που εγγράφονται στο ανθρώπινο σώμα. Την ώρα που ο Frankenstein κάνει διακοπές, εκατομμύρια άνθρωποι ταυτοποιήθηκαν ως τέρατα, εγκαταλείφθηκαν, δέχτηκαν επιθέσεις, θανατώθηκαν, έγιναν αντικείμενα πειραμάτων, επεμβάσεων, αναλώσιμη πρώτη ύλη για το καλό της υπόλοιπης ανθρωπότητας.

Υπάρχει μάλιστα μια ερμηνευτική προσέγγιση του έργου της Shelley που πιστεύω πως μπορεί να φωτίσει ιδιαίτερα το σημείο αυτό. Ο H.L. Malchow στο κείμενό του *“Frankenstein’s Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain”*¹ υποστηρίζει πως η περιγραφή του πλάσματος από τη Shelley αντλεί υλικό από τις αντιλήψεις του 19ου αιώνα για τους μη-λευκούς, σε ένα πολιτιστικό περιβάλλον αναταραχής σχετικά με την κατάργηση του καθεστώτος της δουλείας. Ο Malchow αναπτύσσει μια ιδιαίτερα λεπτομερή και τεκμηριωμένη σκέψη που ξεφεύγει μεν από τα πλαίσια της παρούσας έρευνας, από την οποία όμως μπορούμε να κρατήσουμε πως οι περιγραφές της Shelley για το μεγάλο μέγεθος, την αφύσικη δύναμη, τα μαύρα μαλλιά και το σταχτί δέρμα του πλάσματος, θα μπορούσαν να υπενθυμίζουν στον αναγνώστη πέραν του θανάτου, τον κυρίαρχο τρόπο με τον οποίον περιγράφονταν οι ένοικοι της Αφρικανικής Ηπείρου στο Δυτικό Λόγο. Μια τέτοια ερμηνεία βρίσκει το τέρας της Shelley να καταδιώκεται από το λευκό Δυτικό κόσμο λόγω του σχεδιασμού του από έναν “Πατέρα” που το εγκατέλειψε στο έλεος της ανθρώπινης καταφρόνησης, ανάμεσα σε ανθρώπους με τους οποίους μοιάζει, μα ταυτόχρονα διαφέρει πολύ. Είναι ενδιαφέρον πως στα πλαίσια αυτής της ερμηνείας ταιριάζει απόλυτα η θέληση του πλάσματος να εξαφανιστεί σε “μια μακρινή γη”, μακριά από τα μάτια που το αποστρέφονται.

Είδαμε ήδη πως η “ρατσιστική” αντιμετώπιση του ανθρώπινου γένους έβρισκε ακόμη το 19ο αιώνα χώρο μέσα στα δημοφιλή εγχειρίδια βιολογίας. Ο Λινναίος ήταν από τους υπέρμαχους μιας τέτοιας συζήτησης. Η Shelley, ακολουθώντας την οικογενειακή της παράδοση είναι πολύ πιθανό να ήθελε με τον τρόπο της να υπερασπιστεί την κατάργηση της δουλείας και να υπερασπιστεί την απελευθέρωση των ανθρώπων εκείνων οι οποίοι έρχονταν στη Δύση για έκθεση και εξευτελισμό, υπό τον τίτλο του τέρατος. Ανθρώπους όπως η Saartjie

1 Στο Bloom’s Interpretation, ο.π. σελ. 61

Baartman, η οποία εκτέθηκε από το 1810 ως το 1815 σε ευρωπαϊκά σαλόνια λόγω της έντονης δυσμορφίας στο σώμα της.

Οι όροι με τους οποίους έγινε η κατηγοριοποίηση αυτή, οι όροι με τους οποίους αντιμετωπίστηκαν οι μη-Δυτικοί και πλήθος άλλων κατηγοριών, αντανakλούν ξεκάθαρα τους τρόπους συσχέτισης ηθικής και αισθητικής τους οποίους είδαμε να εφαρμόζονται παραπάνω στην περίπτωση του πλάσματος που κατασκεύασε ο Victor και αφορούν αφενός στην αδυναμία σωματικής επιβεβαίωσης ενός ιδεατού προτύπου για το ανθρώπινο σώμα και αφετέρου στη μη-συμμόρφωση με την αρχή της οικονομίας η οποία είθισται να εκφράζεται εξωτερικά με τον καλύτερο τρόπο μέσω αυτού του προτύπου. Πάνω σε αυτές τις προκείμενες παθολογικοποιήθηκε η αναπηρία, το πάχος, το γήρας, στήθηκαν οι έμφυλες κατηγορίες πάνω στη διαμόρφωση αναπαραγωγικών οργάνων και κυρίως **προκρίθηκαν οι επεμβατικές εκείνες λογικές οι οποίες επιβεβαιώνουν τα παραδεδεγμένα πρότυπα που μας έχει χορηγήσει η κλασική εποχή εμποτισμένα και εμπλουτισμένα με τις πεποιθήσεις της εκάστοτε περιόδου** και χρησιμεύουν για τη δημιουργία σωμάτων που να μπορούν να ενταχθούν αποτελεσματικά μέσα στους σκοπούς της ανθρώπινης ζωής. Να είναι δηλαδή ικανά, οικονομικά και παραγωγικά.

Μια Διαφορετική Ανάγνωση

Σύμφωνα με τον Christopher Alexander² θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως το σημείο αυτό εξηγεί και το λόγο για τον οποίον σήμερα καθίσταται αδύνατη η συζήτηση για το σχεδιασμό του ανθρώπινου σώματος σε θεωρητικό επίπεδο. Αφενός, η επανάληψη προτύπων που έχουν κληρονομηθεί από την παράδοση είναι μια σχεδιαστική ιδεολογία η οποία σύμφωνα με τον Alexander απαντά σε πολιτιστικά στάδια **μη-συνειδητότητας** ως προς το θέμα του σχεδιασμού. Ο άνθρωπος που επαναλαμβάνει αυτούσια πρότυπα δεν είναι σε θέση - υποστηρίζει ο Alexander - να συνθέσει δημιουργικά, στην περίπτωση που μας αφορά το σώμα, καθώς δεν μπορεί να φανταστεί αλλιώς τη μορφή του. Θεωρεί έτσι πως τα πρότυπα που έχει κληρονομήσει από την παράδοση είναι και τα μόνα αποδεκτά, ξεχνώντας ασφαλώς πως και εκείνα αποτελούν πολιτισμικά κατασκευάσματα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η μηχανική επίλυση προβλημάτων με δεδομένες προκείμενες, όπως αυτά που απαντώνται στις ανάγκες της ιατρικής "διόρθωσης" ή της μηχανικής επανόρθωσης τμημάτων του οργανισμού ή μελών του σώματος, πάλι δεν συντελούν σχεδιαστική πράξη για τον Alexander. Οι

² Alexander, Christopher. Notes on the Synthesis of Form. Vol. 5. Harvard University Press, 1964

διαδικασίες οι οποίες επιτελούνται στο σώμα με καθαρά ιατρικούς όρους δεν απαιτούν από το υποκείμενο συνθετική / σχεδιαστική σκέψη παρά μόνο ευρηματικότητα ώστε να εφαρμοστεί χωρίς απώλειες το δεδομένο πεδίο φυσικοχημικών δυνάμεων.

Οι δύο αυτές προκείμενες του Alexander είναι εξαιρετικά κρίσιμες διότι φωτίζουν ακριβώς το πρόβλημα το οποίο έχουμε ενώπιον μας αυτή τη στιγμή στην προσπάθεια θεμελίωσης ενός συγκροτημένου τρόπου θεώρησης του σωματικού σχεδίασματος. Ο Alexander βέβαια ανέπτυξε τις παραπάνω θέσεις το 1964 καθώς η αρχιτεκτονική της εποχής του -σύμφωνα με τον ίδιο- βίωνε ένα αντίστοιχο πρόβλημα με αυτό του σωματικού σχεδιασμού σήμερα. Η αποκοπή από το παρελθόν ήρε τις σιγουριές των σχεδιαστών. *Πώς να προσδιοριστεί το ωραίο; Από όλες τις δυνατές μορφές που μπορούμε να δώσουμε πως θα επιλέξουμε εκείνη που εξυπηρετεί καλύτερα το έργο μας χωρίς να περιοριστούμε σε αυθαίρετα στιλ και λογοκεντρικά concept;*

Η πρόταση του Alexander το 1965 στην προσπάθειά του να αποτινάξει τα περιοριστικά μοντέλα και να προκρίνει τη δημιουργικότητα του σχεδιαστή ήταν **η χρήση προγραμματικών διαγραμμάτων με μαθηματικό υπόβαθρο τα οποία οφείλουν να ενσωματώνουν πληροφορία για τη μορφή και να οργανώνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτυγχάνεται η σύνδεση ανάμεσα σε αυτό που ο Alexander αποκαλεί "context" και εκείνο που αποτελεί το "form"**. Η πρόταση του Alexander έχει ενδιαφέρον γιατί μοιάζει σαν ένας τρόπος να υπερβούμε τα παραδοσιακά μοντέλα και να γεννήσουμε δημιουργικά μια απειρία μορφών για το σχεδιαζόμενο αντικείμενο που θα ανταποκρίνονται στα εκάστοτε ζητούμενα, όποια και να είναι αυτά. Με την έννοια αυτή, το διάγραμμα του Alexander μοιάζει να είναι ένα μικρό παράσιτο που εισβάλλει στις προσομοιωτικές λογικές που μορφώνουν το "finitio" του **Leon Battista Alberti** και τις υπερ - πολλαπλασιάζει. Η ομορφιά έτσι, δεν προκύπτει με όρους αυτο-ομοίωσης αλλά με όρους προγραμματικής σύνθεσης πολλαπλών ταυτοτήτων.

Θα μπορούσαμε άραγε να υποστηρίξουμε πως ο Victor ενήργησε, εν αγνοία, του σύμφωνα με τις αρχές του Alexander; Πράγματι, ο νεαρός επιστήμονας πριν από όλα συμπύκνωσε τις προκείμενές του, τις γνώσεις της ανατομίας και της σύνδεσης των μελών του σώματος, σε πολλαπλά layer/διαγράμματα στο σημειωματάριό του. Ξεκίνησε τη σύνθεσή του έχοντας κατά νου μιαν ανθρώπινη μορφή -όπως ακριβώς ξεκινά κάθε σχεδιασμός ενός δεδομένου σώματος- και δε δίστασε να την τροποποιήσει λαμβάνοντας ως μόνο περιοριστικό γνώρισμα τη **λειτουργία** του όντος, ή αλλιώς, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Alexander, την

“τιμή μηδέν της κακής εφαρμογής”. Ο Alexander δε μας προσδιορίζει ποια είναι η καλή μορφή, το πολυ-ταυτοτικό του σύστημα μπορεί να παράξει άπειρες που να ικανοποιούν τις προκείμενές του. Το σώμα που δημιούργησε ο Victor θα μπορούσε να είναι μια από αυτές.

Η παραπάνω αφήγηση ασφαλώς δεν έχει κανένα νόημα καθώς συνδέει μεταξύ τους εποχές μακρινές και επιχειρεί ερμηνείες που σχετίζονται πολύ χαλαρά με το έργο της Shelley. Θα ήθελα όμως εδώ, εν γνώση μου, να συνεχίσω για λίγο αυτό το παίγνιο της φανταστικής σύνδεσης Frankenstein - Alexander, όχι φυσικά για να ερμηνεύσω το ίδιο το έργο, αλλά προκειμένου να αναδείξω με αφορμή το έργο, μια σειρά από παραμέτρους που είναι κρίσιμες για το σχεδιασμό του ανθρώπου τις οποίες δεν επιλύει ούτε το Αλμπερτιανό -όπως είδαμε- ούτε όμως και το Αλεξανδρινό σύστημα. **Γιατί λοιπόν δεν πέτυχε ούτε ο σχεδιασμός Alexander στην περίπτωση Frankenstein;**

Ο πρώτος λόγος είναι πως ο Alexander στο νοητικό του σύστημα προκρίνει τη σύνδεση “concept+form³”, θεωρώντας την ύλη και τις ιδιότητές της (πχ. μαλακό, σκληρό, στέρεο κα.) ως υποκατηγορία του διαγράμματος του concept. Η “υποβάθμιση” της ύλης ως συνιστώσας του concept ασφαλώς δεν τη θέτει εκτός παιχνιδιού, αλλά κατά τη γνώμη μου **προϋποθέτει μια μακρά παράδοση ενασχόλησης με τις ιδιότητές της και την επίδραση/απόκρισή τους στο σχεδιασμό**, η οποία να επιτρέπει στο σχεδιαστή να την τοποθετήσει στο επίπεδο των “*δαισθητικά προσβάσιμων δομών*”⁴ και επιλύσεων. Στην περίπτωση που μας αφορά, δηλαδή στην περίπτωση χειρισμού της ανθρώπινης σάρκας, **δε διαθέτουμε την απαραίτητη πολιτισμική και σχεδιαστική εξοικείωση** με το πλάσιμο της πρώτης ύλης, όποια και να είναι αυτή. Οση γνώση κατέχουμε είναι στα χέρια των γιατρών και αφορά τη μηχανική της, ενώ η αισθητική διαχείριση αυτής της γνώσης είναι σπασμωδική και σε πολλές περιπτώσεις επικίνδυνη. Επιστρέφοντας για μια τελευταία φορά στο εγχειρίδιο ανατομίας του 1816 μπορούμε να βρούμε τα εξής λόγια με τα οποία έρχομαι να συμφωνήσω -σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο:

“The science of organized bodies should therefore be treated in a manner entirely different from those, which have inorganic matter for their object”⁵.

3 Alexander ο.π., σελ. 14

4 Alexander ο.π., σελ. 65

5 Βλ. το εγχειρίδιο του 1816 στη σελ. 160

Για τις ανάγκες της υπόθεσης που στήνουμε εδώ, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε γρήγορα και με προφανή αφέλεια, πως η πρώτη -κατά σειρά- ύλη του σωματικού σχεδιασμού, το **δέρμα** που μας καλύπτει:

- είναι δεδομένο και περιορισμένο
- είναι δυναμικό, γερνά με το χρόνο, πολλαπλασιάζεται κατά περιπτώσεις, αποκρίνεται στις συνθήκες
- έχει περιορισμένη πλαστικότητα στο όριο της οποίας οι εγγραφές είναι μόνιμες
- έχει περιορισμένη συμβατότητα με μοσχεύματα οργανικά ή ανόργανα.

Αξίζει βέβαια εδώ να τονίσουμε πως εκτός από το δέρμα υφίσταται ένα πλήθος παραγόντων στη φυσιολογία του ανθρώπινου σώματος, που μπορούν να εμπλακούν και να επηρεάσουν βαθύτατα το σχεδιασμό του.

Αναφέρω ενδεικτικά τις **ορμόνες** οι οποίες μπορούν να επιφέρουν ευρείες αλλαγές στο σώμα και τις οποίες - παρά τις περιπλοκές τους- τα διεμφυλικά υποκείμενα έχουν ξεκινήσει να χρησιμοποιούν σχεδιαστικά εδώ και περίπου μισό αιώνα. Τα παραπάνω είναι σκέψεις τα οποία όπως είδαμε ο Victor δεν έλαβε κατά νου όταν συνέθετε άγαρμπα κομμάτια σάρκας από πολλαπλούς δότες σε αποσύνθεση, διότι απλώς εφάρμοζε τυφλά ένα concept ανθρωποειδούς μέσω μιας αλχημιστικής παράνοιας.

Ενα άλλο πιθανό αίτιο της διαγραμματικής αποτυχίας είναι πως διαταράσσοντας το Αλμπερτιανό Finitio ο Alexander μπορεί μεν να απελευθέρωσε τα μορφοκεντρικά - λογοκεντρικά concept (στα οποία κατά τη Françoise Choay και ο ίδιος ο Alberti όπως είδαμε ασφυκτιούσε), από την άλλη όμως **δεν υποκατέστησε με κάποιον τρόπο την αίσθηση της πολιτισμικής σήμανσης**. Ενώ ο Victor άλλαξε ελεύθερα -και θα μπορούσαμε να πούμε σύμφωνα με το Alexander, δημιουργικά-, τη δοσμένη από την παράδοση ιδέα της ανθρώπινης εμφάνισης, δεν την κατηύθυνε προς κάπου. Το “νέο ανθρώπινο είδος” του δεν έμοιαζε με τίποτε στον κόσμο προκαλώντας στο δύσμοιρο πλάσμα ένα αίσθημα υπαρξιακής αγωνίας, ένα αίσθημα μη-καταγωγικής συνέχειας.

Τα Βιτρουβιανά μοντέλα για τον άνθρωπο τα οποία είδαμε να επιβιώνουν από τα βάθη της μεσαιωνικής κοσμολογίας στα βιβλία που διάβαζε ο Victor, χρησίμευσαν για την παραγωγή κανόνων και ρυθμών οι οποίοι ήταν **φορείς πολιτισμικών μηνυμάτων**. Για ακόμη μια φορά, ο Alexander τοποθετείται “στο τέλος” μια πορείας η οποία πνίγηκε μέσα στην παντοκρατορία των styles. Συμβαίνει όμως το ίδιο με το σώμα, το σώμα που σήμερα ξεκινά να αρθρώνει το θεωρητικό του λόγο; Η απάντηση είναι ίσως.

Τα σώματα που διεκδικούν τη μορφολογική τους ανεξαρτησία σήμερα, με τα οποία ξεκίνησε η έρευνα αυτή, αντλούν παραδείγματα από τη δερματοστιξία των αβορίγινων, τη cyberpunk αισθητική, τη στερεοτυπικά γυναικεία ή ανδρική μορφή κα. . Αυτό συμβαίνει με συνειδητό και καταγεγραμμένο τρόπο τα τελευταία περίπου 40 χρόνια οπότε και ο όρος somatechnics⁶ μπόρεσε να αρθρωθεί. Καθώς όμως αυτή η αναζήτηση δομικών προτύπων συνέπεσε χρονικά με μια ευρεία τάση άρσης των διπόλων και των σαφών ταξινομήσεων από μεριάς της μεταμοντέρνας φιλοσοφικής παράδοσης, **συμβαίνει η ίδια η διεκδίκηση της μορφολογικής ελευθερίας που εμβραβίζεται σε κάποια εικονικά πρότυπα, ταυτόχρονα να τα αναιρεί.**

Για να εξηγήσω καλύτερα το πρόβλημα που δημιουργείται εδώ θα αναφερθώ στην περίπτωση των διεμφυλικών υποκειμένων που αποτελούν ίσως και τη μόνη κοινωνική κατηγορία που έχει αναπτύξει κάποιες προϋποθέσεις θεωρητικοποίησης του σωματικού σχεδιασμού στον οποίον αναφέρεται. Στο κείμενο του Benjamin Singer **“From the Medical Gaze to Sublime Mutations”** οι μη συμβατικές επιλογές στο διεμφυλικό σχεδιασμό ανα-πλαισιώνονται ως μια **παραδειγματική αλλαγή του διεμφυλικού σχεδιασμού, από την αναζήτηση του “ωραίου” (beautiful), στην επιδίωξη της αισθητικής του “υψηλού” (sublime).** Συγκεκριμένα, ο Singer σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίον αποτυπώθηκε αισθητικά η εικόνα των trans* υποκειμένων στο χρόνο, περνώντας τη σκέψη του από τρία στάδια:

Στο πρώτο, τοποθετεί **την ψυχρή αποτύπωση του “αξιοπερίεργου”, “ανοίκειου”, διεμφυλικού σώματος πάνω στον καρτεσιανό “καμβά” του ιατρικού δελτίου** (κάνναβος και μετρητής ύψους), το οποίο προσομοιάζει με το φόντο τόσο των αστυνομικών δελτίων όσο και των καταγραφών άψυχων ή/και ζωικών ειδών από επιστήμονες. Με τον τρόπο αυτό το βλέμμα περιεργάζεται το διεμφυλικό άτομο ως ένα νέο αξιοπερίεργο κατηγορήμα το οποίο απο-υποκειμενοποιείται (ιδιαίτερα με την προσθήκη μιας μαύρης λωρίδας στο βλέμμα) και μετατρέπεται σε αντικείμενο.

Το δεύτερο στάδιο αφορά **την αποτύπωση του “ωραίου” passing trans* σώματος,** με τεχνικές που απηχούν την αισθητική φωτογραφίσεων μόδας ή bodybuilding. Τέτοιες εικόνες κυκλοφορούσαν και συνεχίζουν να κυκλοφορούν ευρέως στον τύπο (ιδ. τον σκανδαλοθηρικό) συνοδευόμενες από σχόλια που καταγράφουν την “παράδοξη” επιτυχία μιας κανονικότητας από άτομα τα οποία έχουν ταυτιστεί ειδολογικά με το περιθώριο.

6 Benjamin Singer “From the Medical Gaze to Sublime Mutations, The Transgender Studies Reader, ο.π., σελ. 601

Με τον τρόπο αυτό όμως κάποια trans* υποκείμενα χρησιμοποίησαν το passing κέλυφος τους ως “όχημα” και “βγήκαν” στο φως. Αφησαν πίσω τους την ανοικειότητα των πρώτων αναπαραστάσεων, συνδιαμόρφωσαν - κατά μια έννοια- την εικόνα τους με την κοινωνία και οικειοποιήθηκαν την αισθητική του “ωραίου” προκειμένου να διεκδικήσουν δημόσιο “χώρο” και φωνή.

Το τρίτο στάδιο, το οποίο συνδιαλέγεται κριτικά με τα προηγούμενα δύο, σχετίζεται άμεσα με την **ιδέα της θεωρητικής ανάληψης του non-passing υποκειμένου**. Το διεμφυλικό υποκείμενο εδώ αναλαμβάνει την πλήρη διαχείριση της εικόνας του, κυριαρχεί στο τοπίο της αναπαράστασης και επανα-διεκδικεί το δικαίωμα στην ανοικειότητα, την ενδεχόμενη μη-κανονικότητα της μορφής του. Επιτηδευμένα σκληρές φωτογραφίες, που θολώνουν τα όρια των φύλων, με ή χωρίς πλαισίωση και σχολιασμό, λειτουργούν σαν μανιφέστα της αισθητικοποίησης της μη-κανονικότητας η οποία εδώ επιβάλλεται μέσω της καλλιέργειας ενός επιβλητικά “Υψηλού” κι όχι ενός στυλιζαρισμένα “Ωραίου” αισθήματος.

Η διαλεκτική όμως αυτή ανάμεσα σε “ωραίο” και “υψηλό” την οποία επιχειρεί ο Singer η οποία μοιάζει να συνιστά μια ιδεολογικοποίηση του σχεδιασμού των διεμφυλικών σωμάτων εμφανίζει κάποια προβλήματα ειδικά αν σκεφτούμε πως η μακρά ιστορία της συνδέεται άρρηκτα με το διπολικό διχασμό των φύλων⁷.

Μοιάζει σαν η πορεία της αισθητικής πρόσληψης του διεμφυλικού υποκειμένου μέσα στα παραδειγματικά του στάδια, **να είναι στ' αλήθεια μια πορεία ανάμεσα στα φύλα**, από το ουδέτερο, μη-ταυτοποιήσιμο, στο θεωρούμενο ως “γυναικείο” (αυτό που γοητεύει με την τελειότητα της μορφής) κι ύστερα ξανά στο θεωρούμενο ως “ανδρικό” (αυτό που επιβάλλεται με την ευθύτητα και την υπεροχή της ελευθερίας του). **Ετσι, άθελά του, αναπαράγει τους ηθικούς διπολισμούς που πλέκονται πάνω στις κατηγορίες “θηλυκό”, “αρσενικό”, και τοποθετεί τη “γυναικεία”, “ωραία” εκδοχή, στον άτυπο εξελικτικό άξονα του, ως “πρόγονο” της ανδρικής.**

Το παραπάνω αφήγημα είναι ενδεικτικό του προβλήματος που υπάρχει σήμερα να θεωρητικοποιηθεί ο σχεδιασμός του ανθρώπινου σώματος ως προς τα πρότυπα του, πρόβλημα που εντοπίζεται ακόμα και σε ομάδες που έχουν επεξεργαστεί αρκετά τη σχεδιαστική τους ιδεολογία.

7 Το “ωραίο” συνδέθηκε απερίφραστα με τη “γυναικεία φύση” ενώ το “υψηλό” με την “ανδρική”. Ο Kant μάλιστα στηριζόμενος σε αυτήν τη κάθετη διάκριση προχωρά και σε κανονιστικές προσαγωγές προς τα υποκείμενα:

«Αυτή η διαπίστωση πρέπει να διέπει κάθε εγκωμιαστική ή επιτιμητική κρίση για τα δύο φύλα, έτι και την αγωγή, την εκπαίδευση και κάθε προσπάθεια ηθικής τελείωσης τους αν δε θέλουμε να εξαλείψουμε τις γοητευτικές διαφορές που καθιέρωσε η φύση ανάμεσά τους. (...) Το μείζον είναι ο άνδρας να τελειοποιείται ως άνδρας και η γυναίκα ως γυναίκα, δηλαδή το γενετήσιο ένστικτο, ενεργώντας σύμφωνα με τις υποδείξεις της φύσης, να καθιστά ευγενέστερες (σσ. σημάδι του “Υψηλού”) τις ιδιότητες του ενός και ωραιότερες αυτές της άλλης.»

Πιστεύω πως με ένα σοβαρό και συντεταγμένο θεωρητικό σύστημα το οποίο θα μπορεί να αντιμετωπίζει ψύχραιμα και διακριτά τα εκάστοτε πρότυπα μέσα στο πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζονται θα είμαστε σε θέση όχι μόνο να ξεπεράσουμε τέτοιου είδους θεωρητικά σφάλματα αλλά και να έχουμε στα χέρια μας μια παλέτα παραδειγμάτων που θα αποδεικνύει πως δεν υπάρχει μια μοναχά οδός για το σχεδιασμό του σώματος. Μεγαλύτερο επίτευγμα όλων βέβαια θα είναι η ίδια η θεμελίωση της σπουδής του ανθρώπινου σχεδιάσματος ως τέτοια καθώς θα σημαίνει πως εισερχόμαστε σε μια εποχή συνειδητότητας, σε μια εποχή που το τέρας δεν θα παρακαλάει τον επιστήμονα για να αυτο-ομοιωθεί προκειμένου να μη νιώθει μοναξιά αλλά θα χρησιμοποιεί εργαλειακά την επιστήμη για να προσαρμόσει την εμφάνισή και το είναι του ελεύθερα, με συνειδητότητα και κέφι.

Ερωτήματα, Εκκρεμότητες και ένα Συμπέρασμα

Τα ερωτήματα παραμένουν ανοικτά σε μια έρευνα που καλύπτει με ασταθή βήματα και αλχημικές ομοιώσεις πολλούς αιώνες ιστορίας ενός νεογέννητου πεδίου έρευνας. Θα ήθελα λοιπόν, στο τελευταίο μέρος αυτής της διαδρομής να αδράξω την ευκαιρία και να επαναφέρω/συνοψίσω κάποια ζητήματα τα οποία πιστεύω πως χρήζουν παραπάνω προσοχής από όση τους δόθηκε και φυσικά περαιτέρω μελέτης.

Το πρώτο από αυτά, το οποίο τέθηκε στην εισαγωγή, είναι το ζήτημα της χρήσης της **μεταφοράς** στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό προς όφελος του σωματικού σχεδιασμού μέσω της θεωρητικής επεξεργασίας της. Νιώθω πως στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας δεν είχαμε την ευκαιρία να αναπτύξουμε το θέμα αυτό σε βάθος, πιθανώς διότι οι αρχιτεκτονικές πραγματείες αποτέλεσαν παράπλευρο και υποστηρικτικό ανάγνωσμα και όχι την καρδιά της έρευνας. Σε ένα επόμενο βήμα, οι σκέψεις για το Αλμπερτιανό finitio για παράδειγμα πρέπει να θεμελιωθούν και να υποστηριχθούν από περισσότερες πηγές, εμβαθύνοντας περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο ο σχεδιασμός του σώματος μπορεί να συνδέεται με τα πρώτα βήματα της αρχιτεκτονικής θεωρίας.

Ενα ακόμη ζήτημα το οποίο παραμένει ανοικτό είναι η μεθοδολογική χρήση της **φαντασίας** και της επιστημονικής φαντασίας. Εδώ έγινε η αρχή με την εις βάθος μελέτη ενός είδους. Θα χρειαστεί όμως να ανοίξει η βεντάλια και να δούμε τον τρόπο με τον οποίον το σώμα αναλαμβάνεται από το πεδίο του φανταστικού τόσο διαχρονικά όσο και θεματικά. Θα ήθελα πολύ να είχα το χώρο και το χρόνο να αναλύσω παράλληλα με τον ασκημούλη Frankenstein, το Γαργαντούα, τους Υπερήρωες της Marvel, τα ζωντανά του Dr. Moreau, τα υπόλοιπα τέρατα του Ρομαντισμού αλλά και τα ανώνυμα αυτά τέρατα που αποικίζουν πραγματείες της πρώιμης μοντέρνας περιόδου και αποτελούν αποκυήματα της δημιουργικής φαντασίας των συγγραφέων του.

Χωρίς φυσικά να πιστεύω πως όλα τα υπόλοιπα θέματα εξαντλήθηκαν νομίζω ότι είναι κρίσιμο να αναφερθώ σε μια παράμετρο που σκόπιμα δεν συμπεριλήφθηκε στην τελική έρευνα ενώ υπήρχε στις σημειώσεις μου. Είναι η παράμετρος του **φονξιοναλισμού** στη σύνδεση ηθικής και ασκήμιας του ανθρώπινου σώματος. Νομίζω πως εδώ ανοίγεται ένα πολύ πλούσιο πεδίο μελέτης το οποίο μπορεί να βρει έτοιμο και προς επεξεργασία υλικό από το βάθος του μεσαίωνα ως τις μέρες μας. Θα το αδικούσα με μια πρόχειρη

παρουσίαση αλλά θεωρώ πως θα έπρεπε σε μια μελλοντική εκδοχή αυτής της έρευνας να καταλαμβάνει ένα σεβαστό τμήμα.

Τέλος, ομολογώ πως οι γνώσεις μου πάνω στην ιατρική είναι ακόμα πρωτόλειες και για το λόγο αυτό δεν μπόρεσα να αρθρώσω με τον τρόπο που θα ήθελα μια κριτική υπόθεση για το ρόλο του ιδιαίτερου αυτού πεδίου στο σωματικό σχεδιασμό. Πιστεύω όμως ότι είναι επιτακτικό να πλαισιωθεί με ψυχραιμία και διαύγεια τόσο η συμμετοχή της στη διαμόρφωση του εκάστοτε παραδείγματος σχεδιαστικής ιδεολογίας όσο και η εργαλειακή προσφορά στο μέλλον. Το πεδίο αυτό προμηνύεται πολεμικό αλλά και ταυτόχρονα εξαιρετικά ουσιώδες. Μόνο αν διαρραγεί το επιθετικό μονοπώλιο ορισμένων επιστημολογικών αναγνώσεων θα μπορέσει ο σωματικός σχεδιασμός να ελευθερωθεί.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο χρησιμοποίησα τη θεωρητική προσέγγιση του Alexander για να αναδείξω την προσωπική μου εκτίμηση πως προκειμένου να θεμελιωθεί μια θεωρία του ανθρώπινου σχεδιάσματος οφείλουμε να μάθουμε καλύτερα τόσο την ύλη μας όσο και την παράδοση των ανθρώπινων σχεδιασμάτων όπως χάνεται στο βάθος των αιώνων. Είμαι σίγουρη πως χρησιμοποιώντας εργαλειακά κι άλλες σύγχρονες θεωρήσεις, όπως αυτή του assemblage, την αρχιτεκτονική επιδερμίδα, ή ακόμη ακόμη θεωρήσεις που έρχονται από το χώρο του φεμινισμού και των queer somatechnics θα μπορούσαμε να αναδείξουμε πολλά περισσότερα εργαλεία για την πλαίσιωση της υπόθεσής μας. Η επιλογή της παρουσίασης της εναλλακτικής του Alexander ήταν ενδεικτική, όχι εξαντλητική και προτιμήθηκε κυρίως λόγω της έντονης πολεμικής του στα concept και τις ομοιώσεις.

Θα ήθελα να κλείσω την παρούσα έρευνα επιστρέφοντας στον νέο Αδάμ, τον άνθρωπο που μας έδωσε το όνομά μας. Προτού καταλήξει στον όρο Primates το 1758, ο Λινναίος στην πρώτη έκδοση του Systema Naturae το 1735 χρησιμοποίησε τον όρο "**Anthropomorpha**". Ο Gmelin το 1746 σε μια επιστολή ψέγει το Λινναίο για την επιλογή της λέξης αυτής και αναρωτιέται **πως είναι δυνατό ο άνθρωπος να "μοιάζει" με άνθρωπο**" (quod hominem inter anthropomorpha referas). Ο Λινναίος, ανάμεσα σε άλλα, του απαντά πως "**ο άνθρωπος μαθαίνει να γνωρίζει τον εαυτό του**" (sed homo noscit se ipsum).

Παραθέτω τις δύο αυτές λατινικές φράσεις ως τη σύνοψη της αγωνίας και της ελπίδας της έρευνάς μου.

Βιβλιογραφία

Agrippa, "The Three Books of Occult Philosophy", μετφ. Freak J., Llewellyn: MN, 1995

Berlin I., "Οι Ρίζες του Ρομαντισμού, μετφ. Γ. Παπαδημητρίου, Scripta: Αθήνα, 2009

Βιτρούβιος, Περί αρχιτεκτονικής, Βιβλία I-V, μετφ.: Π. Λέφας, εκδ. Πλέθρον 1997

Βογιατζάκη Δ., "Το Διεμφυλικό Σώμα ως Παράδειγμα Σχεδιασμού", πρακτικά του 8ου διεθνούς συνεδρίου του Ιόνιου Πανεπιστημίου, Τμήμα Οπτικοακουστικών Σπουδών, με θέμα «Μεταμορφώσεις της Σωματικότητας: Τέχνη-Σώμα-Πολιτισμός» Ιούνιος 2014, Fagotto: 2015

Butler J., Σώματα με Σημασία, μετφ. Μαρκέτου Π., επιμ. Αθανασίου Α., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008

Choay F., "The Rule and The Model - On the Theory of Architecture and Urbanism", MIT: Cambridge MA, 1997 (αρχ. έκδοση 1980)

Cliffs Complete Shelley's Frankenstein, Hungry Minds: NY, 2001

Crawford L.C., Breaking Ground on a Theory of Transgender Architecture, στο Seattle Journal For Social Justice, Transgender Issues and the Law, Vol 8, Issue 2, 2010, pp. 515-539

Foucault M., Ιστορία της Τρέλας στην Κλασική Εποχή, μετφ. Π. Μπουρλάκης, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2007

Foucault M., "Οι Λέξεις και τα Πράγματα - Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου", μετφ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση: Αθήνα 2008

Foucault M., Οι μη Κανονικοί, Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975 μετφ. Σ. Σιαμανδούρας, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2010

Halberstam J.. Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters. Duke University Press, 1995

Haraway D., "A Cyborg Manifesto, Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century", στο *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, εκδ. Routledge, 1991, pp.149-181

Heidegger M., Το ερώτημα για την Τεχνική, στο "Περί Πολιτικής, Περί Αλήθειας, Περί Τεχνικής", μετφ. Δ. Τζωρτζόπουλος, εκδ. Ηριδανός 2011

Kant I., Παρατηρήσεις πάνω στο Αίσθημα του Ωραίου και του Υπέροχου, μετφ.:Χ. Τασάκος, εκδ. Printa 2011

Sir William Lawrence, An Introduction to Comparative Anatomy and Physiology: Being the Two Introductory Lectures Delivered at the Royal College of Surgeons, on the 21st and 25th of March, 1816, Callow, 1816

Mellor A., Making a Monster στο Bloom's Modern Critical Interpretations: Mary Shelley's Frankenstein, Infobase Publishing: NYC, 2007

Mossman M., "Arts of Becoming: Autobiography, Frankenstein and the Postmodern Body", στο Bloom's Modern Critical Interpretations

Μιχελής Π., Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη, εκδ. Ιδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή, Η' Έκδοση 2008

Pare A., On Monsters and Marvels, μετφ. Αγγλικά: I. Pallister, the University of Chicago Press, 1982

Preciado B., Architecture as a Practice of Biopolitical Disobedience, Log 25 Ιούλιος 2012, pp.121-134

Shelley M., Φρανκενσταϊν, Μετφ. Σακκέτας Θ., Στοχαστής: Αθήνα 1995

Shelley M., Frankenstein or the Modern Prometheus - the 1818 Version, Broadview Literary Texts 1999

> Συλλογικά Έργα:

«Τα Ορια του Σώματος», επιμ. Δ. Μακρυνιώτη, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2004

Chora Three, Intervals in the Philosophy of Architecture, ed. by A.Perez-Gomez, S. Parcell, McGill-Queens University Press, 1999

Body and Building - Essays on the Changing Relation of Body and Architecture, ed. by G. Dodds, R. Tavernor, The MIT Press, 2002

Somatechnics Queering the Technologisation of Bodies, ed.: N. Sullivan, S. Murray, εκδ. Ashgate 2009

Η ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας «Κατασκευάζοντας τον *Frankenstein*, Σημειώσεις για το Σχεδιασμό του Ανθρώπινου Σώματος» συγχρηματοδοτήθηκε μέσω του έργου «Υποτροφίες ΙΚΥ» από πόρους του ΕΠ «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου (ΕΚΤ) του ΕΣΠΑ, 2007-2013. Επιπροσθέτως, η ολοκλήρωση της δε θα ήταν δυνατή δίχως την πολύτιμη υποστήριξη του Ιδρύματος Α.Γ.Λεβέντη για το ακαδημαϊκό έτος 2013-2014.

