

Filmowe wizje źródeł mitu o Frankensteinie

IWONA KOLASIŃSKA

*Błyskawica jest podstawową siłą wszechświata,
uchem niebieskim*

Shelley w *Gotyku* Kena Russella

W biblijnej historii stworzenia pierwszy człowiek – Adam (jego imię wymienia dopiero Rdz 2,19) był powołany do życia przez Boga *na jego podobieństwo*, z *mułu*, w który Bóg tchnął *dech życia* (Rdz 1,27 i 2,7), zaś pierwsza kobieta – pramatka Ewa została stworzona, aby dodać ducha osamotnionemu w raju ziemskim Adamowi – z jego własnego żebra, by mogła się stać *kością z kości i ciałem z ciała jego*. Żadna bowiem z figur ulepionych przez Boga z gliny, a następnie ożywionych, nie była odpowiednia dla Adama, więc Jahwe wyjął uśpionemu żebro i zbudował z niego kobietę¹. Fakt, iż w biblijnej historii stworzenia jest mowa o tym, iż pierwszy mężczyzna, Adam, dał życie kobiecie, może się wydać dziwne (np. stało się to prymarnym usankcjonowaniem patriarchatu). Opowieść o tym, jak Ewa została *uformowana z żebra* Adama, bywa bowiem odczytywana jako *patriarchalna inwersja*². Jednakże, jak głosi żydowski midrasz, ten pierwotny Adam był androgyniczny, co oznacza, że był hermafrodytą; łączył w sobie cechy męskie i żeńskie, tak jak Adam Kadman z kabały. Słowo *man* (ang. „człowiek”, „mężczyzna”) wywodzi się od sanskryckiego *manas* – „umysł”, wskazując na to, iż pierwotnie nie istniał podział na rodzaj męski i żeński. Zgodnie z tym podaniem podział płci spowodował rozpad jedności w wielość, prowadząc do poznania dobra i zła oraz do wygnania z Edenu w *świat narodzin, śmierci i smutku*³. W myśl tej interpretacji biblijny Adam, pierwsza istota ludzka będąca efektem boskiego aktu kreacji, był typem „idealnego człowieka”, ucieleśnieniem doskonałego zjednoczenia pierwiastka męskiego i kobiecego, symbolem *tajemnicy pełni*. W podwójnym akcie stworzenia człowieka kryje się więc zarówno traumatyczne doświadczenie inicjalnego rozdziału płci (stworzenie Ewy z żebra Adama), jak i otwarcie perspektywy na potrzebę powrotu do utraconej pierwotnej pełni.

Pierwszej kobiecie Adam nadał imię Ewa (z hebr. *hawwah* – „życie”), *bo stała się matką wszystkich żyjących* (Rdz 3,20), pramatką, którą Stwórca obdarzył darem przekazywania życia. Mit stworzenia człowieka przez Boga wiąże się z mitem o upadku człowieka, do którego przyczyniła się kobieta, ten zaś z kolei z pokusą wiedzy i poznania. Według Biblii to Ewa, lekceważąc przestrogi Jahwe, uległa namowom węża i zjadła zakazany owoc z *drzewa wiadomości złego i dobrego*, a potem przekonała Adama by, zrobił to samo. Tym grzechem pierworod-

nym skazała człowieka na wygnanie z ogrodu Eden, ale też utorowała mu drogę ku poznaniu. U początków dziejów ludzkości znalazła się więc Ewa – kobieta obdarzona przez Boga darem przekazywania życia (pierwotny akt kreacji), ale i na własne życzenie innym darem twórczej kreacji – prawem do poznania (wtórny aspekt aktu kreacji). W ten sposób narodził się mit poszukiwania wiedzy, której pragnieniem zaraża Ewa Adama, by ten niczym Prometeusz zapragnął tego, czego zabronił Bóg.

Każde społeczeństwo potrzebuje mitu stworzenia; dla stulecia kina takim mitem stała się historia dr. Frankensteina. To monstualna trawestacja historii biblijnej, mit o człowieku, który wyręcza Boga (w akcie kreacji) i kobietę (w jej funkcji wydawania na świat potomstwa). Zrodził się wraz z romantyczną powieścią grozy: *Frankenstein albo współczesny Prometeusz* (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*, 1818). Znamienne, iż największemu z mitów stworzenia (poza biblijnym oczywiście), jaki wylansowało kino, dała początek także kobieta – Mary Wollstonecraft, po ojcu Godwin (1797 – 1851), córka angielskiego myśliciela i pisarza, pierwszego teoretyka anarchizmu Williama Godwina i słynnej z piękności intelektualistki, pionierki feminizmu Mary Wollstonecraft, druga żona Percy Bysshe Shelleya (1792 – 1822) zaliczanego do grona najlepszych angielskich poetów romantycznych (drugiej generacji; zajmującego poczesne miejsce obok George’a Gordona Byrona i Johna Keatsa). Narodziny mitu „szalonego naukowca” dr. Frankensteina, który dokonuje aktu stworzenia istoty ludzkiej wbrew prawom natury, powołując do życia monstrum, mitu będącego powtórzeniem Księgi Rodzaju bez udziału Boga, zostały zainicjowane w pewien deszczowy wieczór 16 czerwca 1816 roku, gdy nad Jeziorem Lemańskim w wynajętej przez Byrona willi Diodati spotkało się grono przyjaciół, wśród których znaleźli się: sam Byron jako gospodarz, Claire Clairmont – przyrodnia siostra Mary uwikłana w romans z Byronem, Percy Bysshe Shelley wraz z Mary Wollstonecraft – tworzący jeszcze wówczas parę nieformalną oraz równie jak oni ekscentryczny dr John William Polidori – młody włoski lekarz, oficjalnie biograf Byrona, potajemnie zaś zakochany w nim adorator.

Byron znalazł się w Szwajcarii, po tym jak był zmuszony opuścić Anglię na skutek ostracyzmu towarzyskiego londyńskiej elity po skandalach towarzyszących jego życiu prywatnemu – pogłoskach o kazirodczej miłości do przyrodniej siostry Augusty Leigh i niefortunnym małżeństwie zawartym w 1815 roku z Anną Izabellą Milbanke zakończonym po roku ustawicznej niezgody jej ostatecznym odejściem. Także Percy Bysshe Shelley, jako bohater wielu skandali obyczajowych, odrzucający konwencjonalną moralność i skuteczniejący w życiu prywatnym ideę „wolnej miłości” (w 1821 roku ukaże się *Epipsychidion* – poemat Shelleya o platońskiej wolnej miłości niepodlegającej tyranii więzów małżeńskich), on również musiał wyjechać za granicę. Znalazł się (wraz z Mary Wollstonecraft) w Genewie, gdzie poznał Byrona, co zaowocowało przyjaźnią pokrewnych sobie dusz. Shelley był typem nadwrażliwca o wybujałej wyobraźni, który przenosił postawę romantycznego poety na życie prywatne, dopuszczając do sprzecznych ze zdrowym rozsądkiem zachowań i pełnych nonszalancji ekscesów, które przydały mu, podobnie jak Byronowi, sławy ekscentryka i immoralisty. Gdy wraz z Mary zamieszkali w Genewie, Shelley był jeszcze formalnie uwikłany w niefortunne małżeństwo z koleżanką swych sióstr Harriet

Westbrook (w chwili ich ślubu miała lat 16), którą porzucił z dwojgiem dzieci w 1813 roku, by uciec wraz z Mary. Harriet pod koniec 1816 roku popełniła samobójstwo i ten tragiczny finał, choć otworzył Mary drogę do małżeństwa z Shelleyem, rzucił cień na ich związek; zaś fakt, iż na skutek samobójczej śmierci pierwszej żony sąd odmówił Shelleyowi prawa do opieki nad dziećmi, dopełnił skandalu. Separacja z pierwszą żoną, ucieczka z Mary, samobójstwo Harriet, małżeństwo z Mary tuż po śmierci żony – to wszystko sprawiło, że życie Shelleya uległo „umitycznieniu” jeszcze silniejszemu, gdy dopełniła go tragiczna i tajemnicza śmierć: utonął podczas sztormu, który zaskoczył go w trakcie wyprawy żagłówką z Livorno do Spezi, w zatoce La Spezia 8 lipca 1822 roku. Tym samym romantyczny poeta, wielbiciel mitologii Shelley (autor m.in. *Prometeusza rozpętanego*, 1820) sam stał się postacią mityczną⁴.

W pamiętny deszczowy wieczór czerwca 1816 roku, kiedy w umyśle Mary Wollstonecraft (później pani Shelley) narodził się pomysł napisania *Frankensteina*, jego przyszła autorka przeżywała szczególnie dramatyczny i burzliwy okres w swoim życiu. Jako dziewiętnastolatka miała już za sobą dwuletni, obfitujący w perypetie i osobiste tragedie, napiętnowany przez otoczenie związek z Shelleyem. W 1814 roku uciekła z nim z rodzinnego domu, w lutym 1815 roku, będąc w siódmym miesiącu ciąży, powiła córeczkę, która po kilku tygodniach zmarła. Wraz z tą śmiercią ożyło inne jej traumatyczne doświadczenie – tkwiące w Mary przeświadczenie o poczuciu winy i odpowiedzialności za śmierć matki zmarłej w kilka dni po wydaniu jej na świat; piętno przekonania, że jej narodzinom towarzyszyła śmierć osoby, która dała jej życie. Kiedy w lecie 1816 roku wraz z Shelleyem odwiedzili Szwajcarię i zamieszkali w sąsiedztwie Byrona, Mary miała za sobą już drugi poród. Doświadczenia życiowe i splot wypadków skłoniły młodą kobietę do dojrzałej refleksji nad dwiema skrajnościami – życiem i śmiercią, refleksji, która znalazła wyraz na kartach *Frankensteina* – tej „nieśmiertelnej książki” o człowieku powołującym do życia potwora.

Do jej napisania doszło, gdy Byron właśnie w ów ponury, deszczowy, czerwcowy wieczór 1816 roku, zainspirowany lekturą francuskiego tłumaczenia niemieckich historii o duchach, zainicjował rodzaj współzawodnictwa literackiego w pisaniu opowieści niesamowitych, sugerując zebranym w willi Diodati przyjaciołom, by stworzyli historie konkurencyjne. Efektywnie spędzony nad Jeziorem Lemańskim czas zaowocował powstaniem kilku mniej czy bardziej makabrycznych opowieści, mocno osadzonych w tradycji romantyzmu. Jednak utwory dwu największych ówczesnych twórców romantycznych – Byrona (opowieść „z dreszczykiem” *A Fragment*) oraz Shelleya (wiersze: *Hymn do piękna myśli ludzkiej* i *Mont Blanc*) przeszły bez echa, podczas gdy makabryczne opowiadanie Polidorięgo *Wampir* oraz powieść Mary Wollstonecraft *Frankenstein* zdobyły światową sławę, upowszechniając dwa podstawowe mity literatury grozy: gentlemiana-krwio pijcy (wampira) i kreatora sztucznego człowieka (dr. Frankenstein).

Upiorną atmosferę tamtego wieczoru wskrzesił Ken Russell w filmie *Gothic* (1986 r.) nawiązującym do uprawianej przezeń w latach 70. formuły tzw. imaginacyjnych biografii⁵. W filmie Russella podsunięta przez Byrona inicjatywa współzawodnictwa w pisaniu mrozących krew w żyłach opowieści koresponduje z nastrojem przebywających w willi Diodati postaci, a wrażenie wszechogarniającej grozy jest pochodną „demonów” wyzwolonych i ożywio-

nych mocą wyobraźni hiperwrażliwych artystów. Russell w *Gotyku* ideę monstrualności, która stała się później przewodnią ideą *Frankensteina* Mary Shelley, wiąże z obsesją przeniknięcia sekretu życia i śmierci, jaka ogarnęła piątkę przyjaciół spędzających noc w czasie burzy w willi Diodati. W o rok późniejszym od *Gotyku* *Nawiedzonym lecie* (*Haunted Summer*, 1987) Ivana Passera nie pada już żadna wzmianka ani o konkursie literackim na opowieść z dreszczykiem, ani tym bardziej na temat książki, która stanie się z czasem wizytówką Mary Shelley. Ivan Passer jedynie na kanwie realnego epizodu z życia pięciu postaci historycznych (z których dwie wspięły się na poetycki parnas romantyzmu) – niezwyklego spotkania artystów latem w Szwajcarii, buduje fikcyjną opowieść, rodzaj inscenizowanej psychodramy, która pozwala wyjaśnić przestanki, jakie mogły skłonić dziewiętnastoletnią kobietę do napisania wstrząsającej historii o nawiedzonym naukowcu i stworzonym przezeń potworze. Passer zdaje się upatrywać motywacji narodzin pomysłu napisania *Frankensteina* w zderzeniu młodej dziewczyny ze światem wybujałych i chorobliwych męskich ambicji. Film Passera nawiązuje do tej koncepcji odczytania intencji zawartej w powieści o Frankensteinie, na którą wskazał Roger Shattuck interpretujący powieść Mary Shelley jako przykład tekstu pokazującego konsekwencje przekroczenia tabu. Mary – jak pisze Shattuck – była młodą dziewczyną, która podziwiała geniusz otaczających ją mężczyzn, jednocześnie nie dała się im zwieść⁶; jej *Frankenstein* jest książką o fałszywych i zgubnych męskich ambicjach, które mogą zrujnować życie. Film Passera dotyka dwu kwestii – zderzenia kobiecego świata z potężną męską chorobą, jaką jest rywalizacja (w tym także o kobietę) i walka o sławę oraz roli kobiety i mężczyzny w „scenie tworzenia” (prokreacja, twórcza kreacja) i jej konsekwencji. Zarówno w *Gotyku*, jak i *Nawiedzonym lecie* kobiety nie są postaciami pierwszoplanowymi, znacznie bardziej ekspansywne i eksponowane są postaci męskie – Shelleya, a zwłaszcza demonicznego Byrona. Sposób obrazowania w *Gotyku* czy charakter relacji interpersonalnych w *Nawiedzonym lecie* sprawiają jednak, że pozycja centralna przypada w obu filmach *de facto* kobiecie: Mary – w *Gotyku*, ponieważ to za jej pośrednictwem widz postrzega powołany „do życia” świat dręczących zmor i upiórów, uzyskujący natężenie koszmaru; w *Nawiedzonym lecie* dlatego, iż to ona właśnie staje się ośrodkiem zainteresowania mężczyzn, a ich postępowanie i emocje są zorientowane na jej osobę i od niej uzależnione.

Passer w *Nawiedzonym lecie* koncentruje się na przedstawieniu mitycznego spotkania w Szwajcarii grona romantycznych kontestatorów burżuazyjnej moralności epoki. Osadzona w klimacie romantycznej scenerii (Alpy, Jezioro Lemańskie) historia miłosnych trójkątów wprowadza w atmosferę pasji nie tylko natury uczuciowej, lecz także kreatywnej. Typ przeżyć, doznań i pragnień sportretowanych w filmie postaci, należących do kręgu romantycznej elity, przywołał obraz tej odmiany miłości romantycznej, która była żywiołem pokrewnym wszystkiemu, co w naturze wydawało się romantykom wcieleniem potęgi i wzniosłości. Ponieważ dla romantyków miłość była kluczem do poznania wiekuistych tajemnic, uważali oni, że nie ma grzesznej miłości, a każda miłość jest sakramentem. Od pierwszych scen filmu Passer buduje klimat dusznej atmosfery miłosnych transgresji będących konsekwencją wcielenia w życie idei wolnej miłości głoszonej przez jego bohaterów. Stąd relacje interpersonalne w *Nawiedzonym lecie*

są wariacjami trójkąta miłosnego w układach: 1) Shelley – Mary – Claire, 2) Claire – Byron – Polidori, 3) Shelley – Mary – Byron. Najpierw Claire staje się dodatkowym ogniwem miłosnego związku pomiędzy Shelleyem i Mary (scena, w której Claire odwiedza ich w sypialni, nie pozostawia złudzeń co do charakteru tego związku). Potem Claire jako kochanka lorda Byrona jest naocznym świadkiem jego intymnego związku z doktorem Polidori (widziane przez nią w oknie cienie sylwetek mężczyzn wyraźnie sugerują ich zbliżenie erotyczne). W końcu Byron, wzbudzając swoim demonicznym urokiem fascynację Mary, wkracza w jej intymny związek z Shelleyem i za jego milczącym przyzwoleniem oddaje się miłosnej rozkoszy z Mary. To erotyczne zbliżenie Byrona i Mary jest w filmie tyleż darem kobiety dla mężczyzny przerażonego widokiem potwora odbieranego jako własne *alter ego*, ile symbolicznym zbliżeniem wzajemnie sobą zafascynowanych mężczyzn, w świecie których kobieta – obecna i pożądana – staje się *de facto* przedmiotem wymiany.

Film Passera nakręcony, co znamienne, na podstawie powieści kobiety, Anne Edwards, dotyka w szczególności kwestii miejsca kobiety w świecie mężczyzn i w tym sensie koresponduje z naczelną ideą *Frankensteina* Mary Shelley. Claire i Mary z filmu Passera pozostają w otoczeniu mężczyzn skupionych na zdobywaniu sławy; mężczyzn, którzy stali się legendą swojej epoki. Reżyser portretuje Shelleya w zgodzie ze stereotypem romantycznego poety i kochanka. Największy geniusz europejskiego romantyzmu lord Byron został wystylizowany na wzór wykreowanego przezeń w poezji typu „bohatera byronicznego” – samotnego indywidualisty, który pod powierzchownym cynizmem kryje smutek i patos cierpienia. Polidoriemu przypadła marginalna rola towarzysza i wielbiciela swego chlebodawcy. Claire i Mary ucieleśniają dwie skrajne postawy kobiet wobec mężczyzn: Claire ze swą poddańczą postawą wobec Byrona (oddanej mężczyźnie samicy) uosabia godną pogardy słabość kobiety; piękna Mary ze swą odwagą, siłą i tajemniczością, stanowiąc oparcie dla wrażliwego poety Shelleya, jest typem kobiety godnej uwielbienia (zarówno w oczach Shelleya, jak i Byrona). Mary Passera, łącząc cechy dwu typów kobiety romantycznej: duszy nieodgadnionej (*l'âme inconnue*) i kobiety natchnionej względnie dającej natchnienie (*femme inspiratrice*), staje się obiektem fascynacji, istotą ekscytującą wyobraźnię poetów – mężczyzn. Passer w *Nawiedzonym lecie* nakreślił kilka portretów psychofizycznych postaci, które tworzyły *wspaniałe towarzystwo przewrotnych rozpustników* (takimi postrzega je filmowy Byron) epoki romantyzmu. Te portrety to: jasnowłosa, z burzą loków wokół twarzy, zmysłowa i wyuzdana Claire (Laura Dern); ciemnowłosa, gładko zaczesana, tajemnicza i powściągliwa Mary (Alice Krige); uwodzicielski młodzieniec o chłopięcym uroku i enigmatycznym uśmiechu, uwielbiany przez kobiety Shelley (Eric Stoltz); ekscentryczny, cyniczny, odznaczający się błyskotliwą inteligencją, wyniosły arystokrata i geniusz swojej epoki – Byron (Philip Anglim) oraz drobny, chłopięcy neurotyk zakochany w swym dobroczyńcy, który go upokarza, John William Polidori (Alex Winter). Portretując realne postaci, Passer wyjaskrawił niektóre z ich cech tak, by mogły pokazać zderzenie dwu światów: męskiego i kobiecego.

Nie są to jednak portrety statyczne. Filmowe postaci jawią się widzowi tak, jak są w danym momencie postrzegane. Passer uciekł się w *Nawiedzonym lecie* do interesującego zabiegu, pozwalającego na uchwycenie zmienności obrazu

postaci w zależności od „zwierciadła”, w jakim się ona przegląda – tj. twarzy Innego. Widz ogląda każdego z bohaterów jak gdyby w „lustrach” świadomości pozostałych postaci, a spojrzenie na drugą osobę określa równocześnie jej oraz własną tożsamość. Dla Shelleya Mary – jego *jedyna miłość* – jest ucieleśnieniem ideału wzniosłego piękna; jawi mu się jako istota *piękna, niczym promyk słońca*, której oglądanie jest *jedną z największych przyjemności* jego życia. Byron postrzega Mary jako kobietę-Sfinksa, milczącą i nieodgadnioną, ale i *niespotykaną, uroczą, najpiękniejszą* i jako taka staje się ona obiektem jego fascynacji, *nieziemską istotą*, jak powie o niej, żegnając się ze swymi gośćmi. W spojrzeniu mężczyzny na Claire zaznacza się wyraźny rozdźwięk pomiędzy wizerunkiem kobiety nakreślonym słowami poety a jej obrazem jawiącym się realnemu mężczyźnie. Podczas przejażdżki żaglówką „Ariel” po Jeziorze Lemańskim, opiewając urok kobiety, poeta Byron porówna Claire do *słodkiej muzyki niesionej po wodzie*, zaś poeta Shelley – do *porannej rosy w martwych promieniach słońca*. Tymczasem Byron-mężczyzna widzi w niej tylko *nikczemną i złą kobietę* (tymi słowami wita ją w L’Hotel d’Angleterre), kobietę, która rozkosz zmysłową łączy z prokreacją, by – jako kochanka i matka jego dziecka – zapewnić sobie miejsce w historii. Byron imponuje Claire jako mężczyzna, przed którym mdleją kobiety, podczas gdy Mary widzi w nim *bohatera największych skandali*, ale i fascynującego człowieka niemającego się wyzwolić od potwora tkwiącego w nim samym. Shelleya, który dla Mary jest całym jej światem, Claire nazywa *słodkim, dobrym, szlachetnym i uwielbianym*. Tymczasem cyniczny Byron widzi w nim bluźniercę, któremu z powodzeniem udało się *jednocześnie zaatakować Boga, króla i instytucję małżeństwa*, ale także *naiwnego wędrowca* i człowieka, na którego nie zasłużył świat. Shelley natomiast, demaskując pozę satanicznego lorda, *diabła Byrona*, ceni w nim największego poetę tego wieku.

Osoba ludzka jawi się więc zarówno jako efekt autokreacji (przybrana maska), jak i odbicie dane w lustrze czyjejś świadomości. W obu przypadkach jest rodzajem maski, za którą może kryć się oblicze demona. Aby odsłonić tego potwora ukrytego za maską twarzy człowieka i przywołać zło, filmowy Byron inicjuje piwniczny seans w Chillon⁷. Zaproponowany przez Byrona eksperyment ma ugodzić w piękno kobiety – Mary i zdemaskować je jako optyczne złudzenie mężczyzny – Shelleya. Ponieważ oglądanie Mary Shelley uznaje za *największą z przyjemności swego życia*, Byron – dla potwierdzenia idei współlistnienia dobra i zła – każe mu właśnie w jej obliczu ujrzeć demona. Rozniecając w nim ciekawość i pragnienie wiedzy zakazanej, daje równocześnie, za wskazówką Coleridge’a, klucz pozwalający przekroczyć tę granicę – opium otwierające drzwi do *magicznego królestwa* prawdy. Inicjatywa Byrona i akceptacja eksperymentu przez Shelleya pokazują niezdolność mężczyzny do powstrzymania się od igrania z ryzykownymi posunięciami w celu zbliżenia się do prawdy. To właśnie ten motyw niebezpiecznego przekroczenia granicy wiedzy zakazanej stanie się przecież głównym motywem *Frankensteina* Mary Shelley. *Frankensteina* można bowiem odczytywać jako ostrzeżenie przed tą wiedzą, której człowiek być może nigdy nie powinien poznać. W *Nawiedzonym lecie* Passer próbował wskazać na motywacje, jakie mogły skłonić młodą kobietę do rozmyślań nad konsekwencjami naruszenia praw natury. Idea książki, która stała się początkiem mitu dotyczącego zagrożeń płynących z wiedzy, a ściślej niebezpie-

czeństw związanych z przekroczeniem granicy wiedzy i poznania, zrodziła się właśnie – jak sugeruje film Passera – w klimacie „nawiedzonego lata” 1816 roku. Dwa sądy – jeden wypowiedziany przez Shelleya, drugi Byronowski – określają w filmie Passera krąg przeżyć Mary, które mogły stanowić źródło pomysłu opowieści o potworze i jego obłąkanym stwórcy. Shelley deklaruje, że nie cofnie się przed niczym, co mogłoby rozszerzyć jego krąg doznań. Byron zaś mówi o potrzebie rozdzielenia przyjemności seksualnej od prokreacji, o laboratoriach jako miejscu poczęcia i narodzin istoty ludzkiej.

Zaniepokojona konsekwencjami eksperymentu w Chillon – przerażeniem, jakie dojrzała w oczach Shelleya na widok demona, który objawił mu się w jej twarzy – Mary ostrzega go przed wpływem dominującej osobowości Byrona i niebezpieczeństw płynących z nadużycia opium zniekształcającego postrzeganie. Wówczas Shelley wypowiada znamienne słowa: *Dziś rano uświadomiłem sobie, że jedynym sposobem na przetamianie strachu jest spojrzenie potworowi prosto w oczy. Opium pozwoliło mi to zrozumieć, a Albi nie ma z tym nic wspólnego. Pójdę wszędzie tam, gdzie zaprowadzą mnie doznania*. Określa tu siebie jako człowieka poszukującego intensywności doświadczenia w imię poznania, a więc jako człowieka o ambicjach prometejskich. Nie przypadkiem powieść Mary Shelley została opatrzona tytułem *Frankenstein albo współczesny Prometeusz*. Jej bohater dr Frankenstein miał w sobie bowiem coś z diabolicznej postawy Byrona, a przede wszystkim prometejskich ambicji Shelleya i na ten właśnie rodowód postaci wskazuje film Passera. Książka Mary Shelley nawiązywała do wielu klasycznych i współczesnych jej mitów, poczynawszy od najdawniejszego – mitu Prometeusza. Co jednak najistotniejsze – jak zauważa Roger Shattuck – *za cel obrała sobie faustowski motyw „diabelskiego żądła” wiedzy*⁸. Mit o Prometeuszu (i Pandorze, która jest z nim ściśle związana – przyp. I.K.), podobnie jak dzieje Adama i Ewy, łączy tematy wiedzy, ciekawości, seksualności, korzeni zła i śmiertelności. Prometeusz, wykradając Zeusowi ogień, kradł wiedzę, którą Zeus w złości ukrył przed człowiekiem. Zgodnie z wersją Hezjoda w odwecie za nieposłuszeństwo Prometeusza Zeus zesłał pierwszą kobietę – Pandorę. Ciekawość Pandory (co do zawartości tajemniczej puszeki подарowanej przez bogów) spowodowała na człowieka smutki, troski i wszelkie zło. Unieważniają one korzyści płynące z nieposłuszeństwa Prometeusza. Najbardziej znane literackie wersje mitu o Prometeuszu: jedna strona w *Protagorasie* Platona, *Prometeusz skowany* Ajschylosa i *Prometeusz rozpętany* Shelleya w sposób znaczący pomijają Pandorę jako niewygodny dodatek czy komplikację. Unikają one zatem pełnych konsekwencji, jakie miała dla ludzkości wiedza dostarczona przez Prometeusza, tak jak to wcześniej opisał Hezjod⁹. Niszczący wpływ obecności Pandory wśród mężczyzn znalazł wyraz w ikonografii. W klasycznym malarstwie zachodnim Pandora stała się alegoryczną sylwetką „pięknego zła”¹⁰.

W *Nawiedzonym lecie* w scenie piwnicznego eksperymentu w Chillon, w którym odurzenie opium sprzyja wyzwoleniu zła, Byron chce, aby Shelley dojrzał w Mary nowe wcielenie Pandory, kobiety, za sprawą której wszelkie zło zostało zesłane na człowieka. Shelley, przyjmując rzucone wyzwanie, niczym późniejszy bohater Stevensonsona – dr Jekyll¹¹, nie cofnie się przed kolejną dawką panaceum na poznanie, porcją laudanum czy fajką opium, jeśli tylko przybliżą go one do „innego świata”, rozszerzą jego doznania. W odwecie za próbę wpisa-

nia kobiety w mityczną tradycję obciążenia jej winą za wszelkie zło (jako potomkinię Pandory czy Ewy) Mary Passera posłuży się bronią mężczyzny, kierując ją przeciw niemu. Taki jest sens powtórzenia eksperymentu w Chillon zainscenizowanego przez Mary z cichą pomocą dr Polidoriego; eksperymentu, w którym odurzony opium Byron spojrzy w końcu w twarz potwora. Kiedy następnego ranka Mary zdradzi mu kulisy „magii” przywołującej „maskę demona” jako mistrzowskie przedstawienie doktora, Byron pozostaje nadal pod wrażeniem odkrytego w sobie i raz wyzwolonego potwora: *Ten potwór był okropny. I wiem, że to byłem ja*. Zwracając jednak honor kobiecie, przyzna: *Ty byłaś jeszcze piękniejsza*.

Film Passera wprowadza widza w jeszcze jeden znaczący wątek rozważań dotyczący piękna i brzydoty. Piękno pozostanie atrybutem Mary. Potwór, postrzegany przez Byrona jako zły duch wywołany z własnego wnętrza, objawił mu swą karykaturalnie zniekształconą twarz-maskę z całą jej odrażającą brzydotą. W swym mistrzowskim przedstawieniu dr Polidori przywołał bowiem „demony” prześladowające „Albiego” od czasów dzieciństwa. To przecież Polidori w poprzedzającej eksperyment w Chillon rozmowie z Mary opisał go jako człowieka obciążonego piętnem kalectwa: *Ludzie w Aberdine mówili na niego mały, pokraczny diabeł pani Byron*. Sam Byron zaś, tłumacząc się przed Mary z własnej oziębłości i braku wrażliwości, dzielił się z nią spostrzeżeniem: *Czy zauważyłaś, że ludzka ułomność najszybciej znajduje swoje odzwierciedlenie w twarzy. Dlaczego ktoś, kto ma zdeformowaną stopę, nie może mieć pięknej twarzy. To jest niezrozumiałe*. Od tego stwierdzenia niedaleko już do zagadnień poruszonych przez Mary Shelley we *Frankensteinie*. W klimacie rozważań nad pięknem i ułomnością Passer lokuje źródła tematyki jej niezwyklej powieści, zaś w postaciach otaczających ją mężczyzn dopatruje się prototypów jej bohaterów: filmowy Shelley przywodzi na myśl obraz dr Frankensteina – „współczesnego Prometeusza”, ułomność Byrona nieuchronnie wiedzie do skojarzeń z brzydotą skazanego na samotność i cierpienie monstrum.

Kreując postać Mary, Passer konsekwentnie wysuwa na pierwszy plan w filmie ten krąg doświadczeń przyszłej autorki *Frankensteina*, który wiązał się z faktem bycia kobietą. Kobiety rodzą dzieci, a mężczyźni tworzą historię – to zasadnicza konstatacja, do jakiej może dojść Mary Passera i obserwacja, która niewątpliwie poruszyła wyobraźnię młodziutkiej Mary Shelley przebywającej w towarzystwie najwybitniejszych poetów epoki romantyzmu. Sądy na temat postaw kobiet Passer wkłada w swoim filmie w usta Byrona. Różnicując atrakcyjność kobiet, wpatrzony w Mary, Byron wypowiada znamienne słowa: *Nigdy nie miałem zbyt dobrej opinii o kobietach, lecz kiedy spotykam lepszą niż większość, ubóstwiam ją tym bardziej, im pozostałe poniżalem*. Otwierają one perspektywę na odrzucenie zmysłowej i oddanej, ale banalnej kochanki Claire i pragnienie podboju tajemniczej i niedostępnej, postrzeganej jako „nieziemiska istota” Mary. Funkcję alegorii tego pożądanego pełni w filmie nowy nabytek Byrona – obraz Fusely’ego *Koszmar*¹². Płótno Fusely’ego dodaje pikanterii relacjom interpersonalnym w filmie Passera, demaskując pośrednio charakter napięć emocjonalnych pomiędzy bohaterami wynikający z jawnego i tłumionego pożądania. Obraz *Koszmar* (znany także pod tytułem *Zmora nocna*) odczytywany jako klasyczny „romantyczny horror” wpisuje się bowiem w ten nurt twórczości

malarskiej wczesnych romantyków, którego celem było ujawnienie mrocznych zakamarków duszy ludzkiej – w tym przypadku złowrogich aspektów duszy kobiecej. Fusely wkracza w świat wewnętrznych przeżyć kobiety, na teren marzeń sennych, w których ujawniają się podświadome obsesje i lęki, erotyczne koszmary. Jej graniczące z horrorem przeżycia nabrały kształtu „zmór” odbierających wewnętrzny spokój. Na zwisającym z łoża ciele młodej kobiety w nocnej bieliźnie siedzi dziwaczny, skarłały, skulony w kucki stwór przypominający tyleż człowieka, ile zwierzę, zaś spoza łoża, z mroku wylania się głowa konia ze zjeżoną grzywą i fosforyzującymi oczodołami. Te mary senne porażają grozą nagle objawionych mrocznych zakamarków duszy śpiącej kobiety¹³.

Filmowy Byron, wyraźnie kierując swe słowa pod adresem Mary (choć *de facto* są one odpowiedzią na komentarz Polidoriego), tak interpretuje treść owego obrazu: *To oczywiste, że oryginalne obrazy są wynikiem niepowodzenia Fusely'ego w podboju pewnej kobiety. Gdybyś dokładnie przyjrzał się temu obrazowi, zauważyłbyś, że ciężar nie jest skoncentrowany na piersi, lecz bliżej bardziej erogenicznej części ciała. Ponadto zmore nie dmucha w twarz, a raczej odbiera oddech. Wyraz twarzy kobiety nawet we śnie wskazuje, że kochała się. Ten potwór broni, by nikt nie odebrał jego zdobyczy. To, co widzicie, jest zemstą za nieodwzajemnioną miłość. To gwałt.* Mary z zadumą przygląda się zmorze z obrazu Fusely'ego pochylonej nad ciałem pogrążonej we śnie kobiety, które wzięła w swe posiadanie. W kontekście tej sceny szczególnego znaczenia nabiera moment, kiedy w następstwie eksperymentu w Chillon, w którym Byron doznaje szoku na widok potwora, doświadczanego jako własne *alter ego*, Mary ofiarowuje mu swe ciało i chwilę rozkoszy, symbolicznie pozbywając się zmorej męskiej dominacji. Scena ta jest równocześnie odpowiedzią wolnej kobiety na los innej kobiety – Claire, zmuszonej do wyboru pomiędzy dzieckiem Byrona, które urodzi, a nazwiskiem jego ojca. Passer bowiem czyni wcześniej Mary świadkiem reakcji Byrona na wieść o tym, że zostanie ojcem. Wzburzony Byron kreśli wówczas obraz „ziemskiego raju” bez kobiet: *Wierzę, że pewnego dnia naukowcy przekroczą granicę ludzkich możliwości i wymyślą sposób zapładniania bez kopulacji. Stosunki będziemy odbywać wyłącznie dla przyjemności, zaś ludzie będą powstawać w laboratoriach. (...) Pomyśl o korzyściach. Wykluczmy Boga. Będziemy tworzyć ludzi i żyć wiecznie. Prawdziwy raj.* Jego słowa o konieczności rozdzielenia przyjemności seksualnej od prokreacji są futurologiczną ideą, której faktyczne spełnienie przyniesie eksperyment dr. Frankensteina powołującego do życia w murach swego laboratorium żywą istotę – sztucznego człowieka. Eksperyment ów zostanie opisany przez Mary Shelley na kartach jej powieści jako przypadek obciążonego znamieniem transgresji praw natury ustanowionych przez Boga przekroczenia granicy „wiedzy zakazanej”; przekroczenia, które zrodzi potwora zbuntowanego przeciw swemu Stwórcy.

Ivan Passer w *Nawiedzonym lecie* nie podejmuje wątku twórczej rywalizacji autorów w konkursie na historie z gatunku opowieści niesamowitych, lecz jedynie próbuje oddać klimat, w jakim mógł się narodzić zamysł *Frankensteina*. Tym, co w myśl sugestii zawartych w filmie, pobudziło wyobraźnię Mary Shelley do napisania historii „monstrualnej kreacji”, było przypisane kobiecie miejsce w „scenie tworzenia”. Stereotyp zakłada polaryzację ról kobiety i mężczyzny, jej jako odpowiedzialnej za wydawanie dzieci na świat i jego jako twórcy. Zarówno

poddanie się stereotypowi, jak i zerwanie z nim może być odbierane jako źródło frustracji. Jak wykazano w wielu analizach powieści Mary Shelley, zaświadcza ona o ambiwalentnym stosunku autorki do macierzyństwa; Barbara Johnson np. wiąże tematykę powieści z mieszanymi odczuciami macierzyńskimi Mary Shelley¹⁴, zaś Paul Coates rodowodu monstrum upatruje w *lęku kobiety przed konsekwencjami ciąży*¹⁵. Z drugiej strony imitacja *pierwotnej sceny kreacji* w warunkach laboratoryjnych bez udziału kobiety prowadzi ku ożywieniu monstrum. Opowieść o Frankensteinie jest bowiem opowieścią o mężczyźnie, który przywłaszczając sobie rolę kobiecą, wyzwał potwora. Równocześnie sama historia Frankensteina potwierdza naruszenie stereotypu przez Mary Shelley; kobietę, która w *scenie tworzenia* zajęła miejsce mężczyzny jako autorka powieści demaskującej prawdziwe oblicze męskich ambicji intelektualnych. *Najwidoczniej trzeba było kobiety – konstatuje Roger Shattuck – by opisać zagładę spowodowaną doprowadzonym do przesady poszukiwaniem wiedzy i chwały oraz by wymyślić kontr-wątek do „Fausta”*¹⁶. Rozstanie przyjaciół w *Nawiedzonym lecie* zwieńcza triumfalny okrzyk Byrona: *Jeszcze coś w życiu osiągnę. Przekonacie się, co sytuuje film Passera w kręgu „wypowiedzi” tłumaczących fenomen powieści Mary Shelley w kontekście problemu transgresji „wiedzy zakazanej”*. Filmowa opowieść Passera ma dwie pointy: poetycką i daną przez historię. Pierwsza wskazuje na fikcyjność i fantomowość postaci wykreowanych mocą twórczej wyobraźni reżysera celem przybliżenia widzowi sylwetek osób, których życie otoczyła legenda: *W życiu pełnym błędów, walki i ignorancji, gdzie wszystko jest tylko złudzeniem, a my to cienie ze snu, pragnąc wiary i przyjemności jesteśmy pochłonięci przez uczucie. Piękny ogród, piękna kobieta nigdy nie przemijają, a my stajemy się inni, nie oni. Dla miłości, piękna i rozkoszy nie istnieje odwrót ani śmierć*. Druga przywołuje na pamięć epilog wydarzeń dany przez samo życie: *W rok po lecie roku 1816 Mary opublikowała powieść o potworze Frankensteinie. W roku 1821 John William Polidori popełnił samobójstwo w Londynie zażywając kwas pruski. W rok później Persy Bysshe Shelley utopił się w czasie burzy u wybrzeży Włoch. Miał 29 lat. Łódź, którą płynął, nazywała się „Ariel”. Dwa lata później George Gordon Byron umarł w Grecji walcząc o jej niepodległość. Mary umarła w Anglii w wieku 59 lat. Claire umarła we Włoszech w wieku 81 lat. Nadal była panną*.

Ten sam szwajcarski epizod z życia Mary Shelley zainspirował rok wcześniej Kena Russella do nakręcenia *Gotyku*. Przeżycia lata 1816 roku, stanowiące traumatyczne doświadczenie Mary, Russell skondensował, zamykając je w ramy jednej „gotyckiej nocy”, podczas której w widzeniach bohaterki przeszłe, teraźniejsze i przyszłe wydarzenia z jej życia spłótły się w nierozzerwalną całość. Główny pomysł inscenizacyjny Russella polegał na wykorzystaniu wywodzącego się z powieści gotyckiej toposu „straszego domu” i obudzeniu uśpionych w nim „upiorów”. Tę funkcję spełniła willa Diodati – niegdyśiejsza posiadłość Byrona – stanowiąca od czasów romantyzmu po współczesność obiekt zainteresowania wścibskich turystów. Wydarzenia owej „strasznej”, opisanej we *Wspomnieniach* Mary Shelley nocy w Diodati, zostały ujęte w klamrę dwu sytuacji paralelnych. W ekspozycji filmu przewodnik wycieczki, wskazując willę, w której *zamieszkuje na wygnaniu największy z żyjących poetów*, przedstawia Byrona jako żywą legendę epoki i zachęca jej uczestników do spojrzenia przez lunetę,



Frankenstein, rež. Kenneth Braugh (1994)





Frankenstein, rež. James Whale (1931)



która pozwoli pokonać dzielący patrzących od obiektu ich spojrzenia dystans (jezioro) i wniknąć w intymny, wewnętrzny świat artysty. Słowa przewodnika ukierunkowują uwagę patrzących: *sypialnia, górne okno z prawej* i przenoszą akcję na drugą stronę jeziora, do wnętrza domu, który stanie się scenerią przyszłych zdarzeń przyprawiających o dreszcz trwogi. W finale filmu wprowadzającym perspektywę współczesną, niedysiejszą posiadłość Byrona zwiedzają grupy turystów, sycąc oczy obrazem miejsca ekscytującego wyobraźnię tajemnicą skrywaną za murami. Podczas gdy część turystów obserwuje willę (ponownie za pośrednictwem lunety) z platformy statku pasażerskiego, inni przepłynęli już jezioro i są u celu drogi. Tragiczny los uczestników spotkania w Diodati latem 1816 roku, o którym opowiada zwiedzającym przewodnik, dopełnia ich legendy i staje się produktem na sprzedaż.

Ujmując zdarzenia owej „gotyckiej nocy” w ramę dwu sytuacji paralelnych, Russell podkreśla znaczenie relacji pomiędzy patrzącym podmiotem (zbiorowym – turystami) a przedmiotem jego voyerystycznego oglądu (Byronem i jego gośćmi). Klamrowa budowa *Gotyku* jest ponadto rodzajem metafory określającej pragnienia i status widza filmowego. Russell niejako pozwala widzowi na identyfikację z widownią wewnętrzną spektaklu, który rozegrał się w Diodati, czyniąc świat diegetyczny obiektem jego voyerystycznego podglądu. „Gotycka noc” w Diodati uzyskuje wymiar spektaklu nie tylko dla turystów, lecz i widza *Gotyku*. Jego iluzyjny charakter Russell demaskuje, wkładając w usta Byrona inicjującego gry towarzyskie znamienne słowa: *zróbmy wszystko, żeby oślepli z wrażenia*. Odnoszą się one tyleż do wścibskich turystów naruszających intymność artysty, ile do spragnionego sensacji widza. Tę sensację zapewni mu gotycki sztafaż przedstawionej opowieści. Russell obnaża zatem mechanizmy rządzące produkcją filmową, samym spektaklem i jego odbiorcą. Widz przenikający tajemnice wewnętrznego świata artystów sytuuje się w pozycji turysty-podglądacza dopuszczającego się transgresji. Oto wyobrażony status przyznany widzowi *Gotyku* przez Russella.

Ramowa kompozycja filmu nie tylko wskazuje na widza jako podglądacza, lecz także sugeruje subiektywną optykę prezentacji zdarzeń. Rama jest jedną z technik formalnych konstruowania przekazu filmowego tak, by mógł przedstawiać przeżycia wewnętrzne postaci w diegezie. Rama to bowiem te obrazy graniczne w dziele filmowym, *które oddzielają fragmenty realne od motywowanych osobowo*¹⁷. W *Gotyku* uformowanie kompozycyjne filmu – wpisanie tego, co zostało przedstawione, w ramę sytuacji akcentującej podglądactwo jest dla widza jedynie wskazówką, że ma do czynienia z subiektywną wizją realnych wydarzeń z przeszłości opisanych przez Mary Shelley w jej *Wspomnieniach*. Jednak już sam typ subiektywności wrażeniowej (odczucie, iż chodzi właśnie o perspektywę widzenia Mary Shelley) został uzyskany nie za pośrednictwem czysto formalnego środka ekspresji, jakim jest rama, lecz dzięki innej technice, tzw. subiektywności pozornie zależnej (termin Brejdyganta¹⁸). Zachodzi ona w przypadku, gdy przy pozorach narracji obiektywnej (prowadzonej w trzeciej osobie) widz odnosi wrażenie, że rzeczywistość otaczająca bohatera została przedstawiona tak, jakby była widziana przez niego, a nie przez obiektywnego narratora¹⁹. Właśnie taki przypadek zachodzi w *Gotyku*. To, co widz ogląda na ekranie, jest projekcją lęków i obsesji Mary bądź wytworem jej wyobraźni. I choć wydaje się, iż sama Mary jest postacią drugoplanową (na plan pierwszy wysuwają się mężczyźni –

Byron i Shelley), to właśnie jej osobowością nasycony jest świat filmu, ona też z reguły bywa umieszczana w sytuacjach sugerujących pozycję obserwatora zaistniałych zdarzeń (z zachowaniem dystansu przestrzennego bądź z ukrycia). Ponadto, co charakterystyczne, ze wszystkich fikcyjnych portretów postaci narysowanych przez Kena Russella w *Gotyku* tylko osoba Mary (w tej roli Natasha Richardson) nie nosi znamion karykaturalnego przejawienia znajdującego odzwierciedlenie w fizycznych cechach postaci (jedynym znakiem różnicującym „realne” od „wyobrażonego” jest w przypadku Mary zmiana jej fryzury: włosy upięte w kok – długie jasne włosy rozwiewane podmuchami wiatru).

Wizerunki Shelleya, Byrona, Polidoriego i Claire zdradzają ślady deformacji obiektów odbitych w krzywym zwierciadle czyjejś świadomości. Jest to świadomość Mary – kobiety, której życie nie poskąpiło szczególnie traumatycznych przeżyć. Shelley Russella (Julian Sands) jest więc typem rozhysterizowanego młodzieńca, żyjącego w kręgu swych urojeń, obsesji i majaków wybujałej wyobraźni podsycanej kolejnymi dawkami laudanum. Jego stan emocjonalny znajduje odzwierciedlenie w zamaszystych gestach i ustach stale wykrzywionych w nienaturalnym grymasie bólu i przerażenia. Sataniczny lord Byron (Gabriel Byrne) z bladą twarzą i sarkastycznym uśmiechem, w stroju, który w sztucznym świetle uzyskuje barwę krwi, jest tyleż spadkobiercą „gotyckich łotrów”, ile prototypem dżentelmena-krwio pijcy, wampira wysysającego życiowe soki ze swych ofiar. Pielęgnujący estetyczną błądź swą twarzy służącą podtrzymywaniu złej reputacji *grasującego nocą Anglika*, Byron jest równocześnie naznaczony widomym kalectwem (Edypowym piętnem²⁰) zdradzany przez stały atrybut – laskę i utykający chód. Doktor Polidori (Timothy Spall) to z kolei typ zniewieściałego lalusia o chorobliwie rozdętym ciele i opuchniętej twarzy porcelanowej lalki, który z upodobaniem masochisty syci oczy widokiem pijawek, rani swe ciało i ucieka się do scenicznych samobójczych gestów. Przyrodnią siostrą Mary – Claire (Myriam Cyr) – jest natomiast wyzywającą dziewczyną o czarnych kręconych lokach, pyzatej twarzyczce dziecka i wiecznie nienaturalnie wytrzeszczonych, świdrujących oczach, które staną się przedmiotem obsesji Shelleya. W chwilach histerycznych napadów śmiechu i ataków epilepsji, podczas których toczy pianę z ust, staje się ucieleśnioną diabolicą, opętaną przez złe moce; te jej dziwne stany przyjaciele nazywają *zmorami Claire*.

Od pierwszych kadrów filmu Russell podkreśla więc udział wyobraźni w kreacji portretów realnych postaci i zachowuje zabarwiony ironią dystans do świata przedstawionego. Zaznaczenie dystansu autorskiego do prezentowanych zdarzeń i przyjęcie zewnętrznego punktu widzenia dokonuje się za sprawą kolejnych „nawiasów” (względnie cudzysłówów), w jakie ujmowana jest opowieść. Ich funkcję pełnią: kompozycja ramowa oddzielająca „realne” (to, co dzieje się w blasku dnia) od „wyobrażonego” (tego, co zdarzy się pod osłoną nocy); wrażenie subiektywizacji uzyskane przez przyjęcie określonej optyki postrzegania świata – przez pryzmat psychiki kobiety znajdującej się u progu szaleństwa i w końcu estetyka gotycyzmu (przywołanie sztafażu gotyckiego) sytuująca opowiedzianą historię w tradycji fantastyki (a więc na płaszczyźnie czystej fikcji²¹). Kiedy w ekspozycji filmu Shelley, Mary i Claire przybywają do willi Byrona, Shelley, przekraczając jej próg, z wyrazem ulgi wydaje okrzyk: *Schronienie!* Jak mylące okaże się to jego pierwsze wrażenie, ujawni rychłe rozpętanie się burzy

i nadejście nocy wyzwajające „demony” czyhające w sferze cienia. „Dom” w *Gotyku* to swoiście pojęte centrum określające mikrokosmos jednostki ludzkiej. Topografia przestrzeni willi Diodati – kręte schody, labirynt pokoi i korytarzy, tajemne miejsca (piwnica, stodoła) spowite ciemnością i pajęczyną, ogród pełen antycznych posągów – odpowiada raczej mrocznym zakamarkom „dusz” bohaterów niżli miejscu gwarantującemu bezpieczeństwo. Willa Diodati zarówno z perspektywy jej wnętrza, jak i „spojrzenia” z zewnątrz (fasada willi filmowana nocą w blasku błyskawic i strugach ulewnego deszczu stanowi leitmotiv wizualny filmu – rodzaj wstawki oddzielającej poszczególne sceny „dramatu”) ma wszelkie cechy gotyckiego domu. Russell wiąże więc miejsce, które dało *natchnienie tworzenia* (tu zrodził się przecież pomysł historii dr. Frankensteina – opętanego twórcy życia) z określoną scenerią właściwą opowieściom gotyckim. Sięgając do tej tradycji, wprowadza topos strasznego domu, co oznacza drastyczne zerwanie z przypisanym w kulturze „domowi” zakresem znaczeniowym – przejście z paradygmatu „schronienie, ostoją” do paradygmatu „zagrożenie, niebezpieczeństwo” (które stanowi jeden z fundamentalnych wyróżników literatury i kina grozy). Gotycki sztafaż grozy przywołują też sami bohaterowie: Byron inicjuje swoiste *gry towarzyskie*, w których stawką jest strach; częścią „zabawy w strach” są podniety płynące z czytania mrozących krew w żyłach opowieści o duchach z cyklu *Fantasmagoriana* (fragment pt. *Portrety rodzinne*) i inicjatywa napisania historii niesamowitych; wreszcie seans spirytystyczny z „czaszką czarnego mnicha” i Claire w roli medium uwalnia upiory.

Russell w *Gotyku* przybliża więc widzowi atmosferę tej jednej nocy, z którą legenda wiąże narodziny pomysłu powieści mówiącej o naruszeniu praw natury – przekroczeniu przez człowieka, zdawać by się mogło nieprzekraczalnej, granicy śmierci. Sen Mary Shelley o *umartych, którzy żyją* przybrał na kartach jej powieści kształt historii człowieka sięgającego – celem zgłębienia zagadki życia i jego przekazywania – ku śmierci i ręką profana naruszającego straszliwe tajemnice ciała ludzkiego. W kontekście *Gotyku* Russella idea Frankensteina jest prostą konsekwencją doprowadzenia do ekstremum tego, co ekscytowało wyobraźnię romantyków; wyrasta z kręgu romantycznych fantazmatów związanych z tabu śmierci i jego przekroczeniem. Romantycy bowiem w szczególności zainteresowani byli *wszelkimi pograniczami istnienia, zwłaszcza między życiem a śmiercią*²². Dopuszczając do głosu jeden z romantycznych fantazmatów, Mary Shelley dotknęła w swej powieści kwestii zasadniczych dylematów ludzkiej egzystencji: traumatycznej ze swej natury świadomości nieuchronności śmierci i transgresyjnego pragnienia pokonania tej granicy oraz konsekwencji wynikających z takiego przekroczenia tabu. Russell w *Gotyku* reaktywuje okoliczności, które mogły wpłynąć na stan psychiki Mary Shelley i sprawić, by w umyśle młodej kobiety zrodził się pomysł książki o potworze Frankensteina albo raczej o potworze Frankensteinie.

Specyficzny nastrój i klimat wiąże się z gotycką proveniencją romantycznej wyobraźni, zdominowanej w ślad za powieścią gotycką, która *dokonała metaforycznego zuchwałego otwarcia grobów i zerwania śmiertelnych całunów*²³ – krąg makabrycznych wyobrażeń związanych ze śmiercią. Repertuar figur „śmierci gotyckiej” powraca w filmie Russella w postaci obrazów symbolizujących

treści fobii Mary i jej przyjaciół. Te służące ujawnieniu ciemnej strony natury ludzkiej obrazy to wyłaniające się z czeluści grobów potwory i snujące się we mgle widma postaci, kłębowisko robactwa w miejscu twarzy odsłoniętej wraz z podniesieniem przyłbicy rycerza w zbroi, „czaszka czarnego mnicha” przywołująca duchy zmarłych i osobiste demony czyhające w sferze cienia, czający się za oknem upiór, obecny choć niewidzialny, wyschnięte szkielety tudzież zmu-mifikowane zwłoki martwych noworodków, twarz ukochanej, w której wytrawne odczuwalny odór grobowca i wszechogarniające złudzenie rozkładu materii. Wyłonieniu się tych obrazów sprzyja gotycka sceneria i nastrój niesamowitości, jaki tworzą: ciemność nocy rozświetlona blaskiem błyskawic, grzmoty, strugi deszczu i zawrodożenie wiatru, upiorne konary drzew widoczne w mroku i umierające drzewo ożywające na moment w płomieniach roznieconych od pioruna, sekretne miejsca (piwnica, stodoła) skąpane w mroku i spowite gąszczem pajęczyn, zamieszkałe przez szczury i inne robactwo. Konstruując świat przedstawiony w *Gotyku*, Russell odwołał się do pewnego wizualnego efektu będącego podstawą estetyki romantycznej, zderzenia światła i ciemności, które odpowiadało fundamentalnej dla romantyzmu antynomii pomiędzy *jednoznacznym blaskiem dnia a dwuznacznym blaskiem nocy*²⁴. Stąd właśnie pod osłoną nocy, puszczając wodzę wyobraźni, bohaterowie Russella przywołują potwory drzemające w zakamarkach ich dusz.

Filmowy Shelley powie o czasach romantyzmu, w których przyszło mu żyć: *To epoka snów i koszmarów*. Byron z kolei doda: *My zaś jesteśmy tylko dziećmi epoki wychowanymi na krwi. Zamek w Otranto, Watek, Mnich, jeden grzech na każdej stronie. Czyta się lepiej od każdej Biblii*²⁵. Dla pierwszego *jedynym pokarmem jest wyobraźnia* (podsycana laudanum – *eliksirem życia* w myśl słów Paracelsusa) traktowana jako *stwarzająca, kosmiczna siła duchowa*²⁶. Niczym „współczesny Prometeusz” zapatrzony w światło błyskawic przywołuje więc *natchnienie tworzenia*, by wyzwolić dręczące go upiory. Drugi inicjuje grę w strach wierząc, iż *trwoga jest nieodparcie piękna* i w końcu sprawia, że wszyscy zostaną opętani *własnymi duchami*. Już wspólna lektura *Portretów rodzinnych* z tomu *Fantasmagoriana* niepostrzeżenie prowadzi do zatarcia granicy między fikcją i rzeczywistością, a przyprawiająca o dreszcz trwogi historia tam opowiedziana jawi się jako gotycki wariant traumatycznego epizodu biografii Mary i Shelleya (śmierci ich córki) ilustrowany obrazami będącymi wytworem bujnej imaginacji czytających. Następnym etapem pograżania się w koszmarze stanowi inicjatywa tworzenia: literackiej fikcji na drodze współzawodnictwa w pisaniu historii niesamowitych, ale także istoty przywróconej życiu z mrocznych otchłani umysłu i spoza granicy śmierci. *Wymyślić niesamowitą opowieść to jeszcze nic (...) Ale stworzyć Upiora!* – powie Byron i zaszczepiając w umysłach swoich gości ideę *zbudowania mostu nad wodami Styksu*, zachęci ich do wzięcia udziału w seansie spirytystycznym z „czaszką czarnego mnicha” i Claire w roli medium nawiązującego kontakt z duchami.

Wszelkie szczytki są wehikułem mocy magicznej, a czaszka zajmuje wśród nich wyjątkowe miejsce: *w symbolice kości czaszka ma szczególną wartość, ponieważ oznacza nie tylko trwałość, lecz przypomina również twarz i życie*²⁷.

Obraz czaszki wyzwala fantazmaty, które *oświeclając nasze trwogi i nadzieje objawiają istotę naszej natury*²⁸. Tę właśnie funkcję uzyskuje „czaszka czarnego mnicha” w *Gotyku*, otwierając przed bohaterami symboliczne drzwi do królestwa prawdy, w którym znajdują upiory będące ucieleśnieniem ich własnych lęków. Shelleya poszukującego, niczym *nowożytny Prometeusz*, w świetle błyskawic źródeł życia prześladowe wrażenie wszechogarniającego rozkładu, odór grobowca i obawy przed „sennością napadową” – transem podobnym śmierci, który może sprawić, że obudzi się w trumnie jako żywcem pogrzebany. Ten *szalony twórca życia* – jak powie o nim Mary – nosi w sobie piętno nocy w *Trois Maisons* (podczas której Mary dzieliła się nim z Claire), piętno transgresji erotycznego tabu powracające niczym wyrzut sumienia w obsesyjnych, absurdalnych obrazach ogromnych oczu przypominających oczy Claire (oczy na wzgórzach w szkicowniku, kobieta z oczami na piersiach z przywidzenia, Claire odsłaniająca piersi z gestem zachęty: *Spójrz w moje oczy!*). Zmory Claire (ich część stanowi fobia związana ze szczurami obciążonymi odpowiedzialnością za noc w *Trois Maisons*) prowadzą ją na skraj obłądu, do stanu potwierdzającego – jak zauważy Shelley – jej metamorfozę: *jest uwięziona we śnie, jest jak sen w ludzkiej postaci*. Kiedy Claire zechce wyrwać siebie i innych z tego koszmarnego snu, pojawia się w piwnicy ze szczurem w zębach, próbując w ten sposób powiedzieć im – co rozszyfruje Byron – *żeby pozbyli się swoich lęków*. Z kolei lęki Mary, zrodzone z klimatu erotycznej transgresji popełnionej w myśl głoszonej przez Shelleya idei wolnej miłości, najpierw przyjmują postać nocnych widziadeł, by potem ponownie nabrać kształtów realnych postaci. Upiór, który *naviedził sen Mary o północy*, objawia swe oblicze w blasku błyskawic, zstępując z wiszącego na ścianie jej sypialni obrazu Fusely’ego *Koszmar*. Nagle rozjaśniające mroki nocy światło błyskawic i spojrzenie Mary na płótno zdają się ożywiać zmore z fosforyzującymi oczyma, przygniatającą swym ciężarem ciało młodej kobiety leżące bezładnie na łożu, a powołany do życia mocą imaginacji Mary skarlaty stwór chwyta ją za gardło. Przebudzona z kosmaru Mary na swym ciele odnajduje śpiącą Claire. Długo (nawet w ramionach Shelleya) nie może otrząsnąć się z przeżytej grozy potęgowanej wrażeniem, że coś zaczajone za oknem patrzyło na nią. Tymczasem przesuwający się za szybą cień widziadła zarysem swej sylwetki do złudzenia przypomina Mary demonicznego lorda.

Koszmaru wampirycznych obsesji doświadczają Polidori i Byron. Polidoriego, noszącego się z zamiarem napisania niesamowitej historii o *angielskim szlachcicu, który uwodzi kobiety, wysysa ich krew i porzuca puste ciała*, prześladowają oddech i kły wampira, a swe tłumione pragnienia erotyczne (seks z mężczyznami) i związane z tym lęki przed karą Bożą rekompensuje swoistym lekarstwem – nalewką na pijawkach i sadomasochistyczną satysfakcją z obrzydzenia malującego się na ich widok na twarzy niesamowitego lorda. Byron sam siebie postrzega jako *uwięzionego poetę* i zbiega przed *faktem i fantazją*, a kreuje się na sceptyka i człowieka, którego przeznaczeniem jest „być wampirem”, spragnionym widoku strumyczka krwi na gładkim karku kobiety. Nie może, czy nie chce, uwolnić się od swych erotycznych obsesji i w zaciszu sypialni za pomocą maski przywraca obraz „utraconej kochanki”. Maską ma tę właściwość, iż zapewnia doskonałość mistyfikacji, przy równoczesnym zachowaniu świadomości inscenizacji. Byron, nakładając na twarz służącej Justyny gipsową maskę imitującą

twarz Augusty, posługuje się maską jako „narzędziem metamorfozy”. Ten swoisty erotyczny rytuał przywołania osoby nieobecnej a pożądanej jest częścią gry polegającej na wyzwaniu kazirodczych fantazmatów (gipsowy odlew twarzy i posągowe kształty służące odsyłają tyleż do skojarzeń z antyczną rzeźbą, ile z postacią przyrodniej siostry Byrona Augusty Leigh). Byron Russella, inscenizując scenę z Augustą, podejmuje swoistą grę z *faktem i fantazją*, by obnażyć fantazmatyczny świat wewnętrzny i konflikt uczuć romantyka pragnącego kochać to, od czego należałoby stronić²⁹. Podobnie bowiem jak dla największego poety epoki, tak i dla Russelowskiego Byrona *istotne było nie kazirodztwo samo w sobie, lecz świadomość, że się je popełnia*³⁰, gwarantująca zbrodniczy urok erotycznej transgresji.

Seans, który wyzwolił potwory wypętlające z mrocznych zakamarków „dusz” gości Byrona i ucieleśniające ich najgorsze lęki, uświadomienia w końcu Mary, że granica wiedzy dozwolonej została przekroczona. Winą za to przekroczenie obciąża Byrona i Shelleya, w pierwszym widząc tego, co *opętuje i niszczy*, drugiego postrzegając jako *szalonego twórcę życia*. Destrukcja i kreacja określają ten krąg doświadczeń Mary, w którym Russell wydaje się upatrywać źródeł pomysłu jej przyszłej książki o dr. Frankensteinie przywracającym życie martwej materii i jego potworze sięgającym zniszczenie i śmierć. Nawiązuje tym samym do tego odczytania *Frankensteina* Mary Shelley, które odnajduje w tej książce opowieść autobiograficzną, a ściślej *próbę neutralizacji monstrualności autobiografii*³¹. Gotyk Russella sugeruje, że to właśnie w graniczących z monstrualnością przeżyciach osobistych Mary Shelley tkwiły przesłanki do napisania powieści o charakterze „zaszyfrowanej autobiografii”. Jej bohater, dr Frankenstein – obłąkany dawca życia – *ucieleśnia bowiem arogancję mężczyzn, którzy pragną stworzyć świat na ich własny obraz, nie dbając o moralność i konsekwencje*³². Prototypy tej postaci można odnaleźć w osobach Byrona, a zwłaszcza Shelleya w tej ich interpretacji, jaką zaproponował Russell w *Gotyku*.

Wyobraźnia Shelleya wiąże akt kreacji ze światłem. Już w początkowych partiach filmu nagi Shelley, stojąc na dachu budynku, wyciąga ręce w stronę nieba wznosi okrzyk zachwyty: *Błyskawica jest podstawową siłą wszechświata, duchem niebieskim*. Obraz drzewa ożywającego w płomieniach roznieconych od pioruna potwierdza tę kosmiczną, stwarzającą moc światła i utwierdza go w przekonaniu, że *błyskawice potrafią ożywić martwą materię*. Tak jak Shelley poszukuje twórczych mocy przywracających życie w naturze i wyobraźni, Byron szuka ich w umysłach zdolnych do pobudzenia martwych myśli i nadania kształtu najgorszym lękom. Obaj zapragną nazwać siebie stwórcami i podczas seansu niczym Bóg, a w przyszłości na kartach książki Mary dr Frankenstein zabawić się w tworzenie, by powołać do życia upiory. W końcu doprowadzona na skraj szaleństwa Mary, prześladowana tyleż przez nocne zjawy, ile przez wizje martwych noworodków, nazwie Shelleya bluźniercą i obłąkanym, *szalonym twórcą życia*. To wówczas dojrzy w nim (jak zdaje się sugerować w *Gotyku* Russell) prototyp *nowożytnego Prometeusza* – dr. Frankensteina, którego niefortunny eksperyment z ojcostwem uczynił z aktu kreacji akt destrukcji przesuniętej w czasie. W ostatniej, proroczej wizji Mary, w obrazach uzyskujących natężenie koszmaru, przed którym nie ma ucieczki, kumulują się jej wszystkie – przeszłe, teraźniejsze i przyszłe – traumatyczne przeżycia: śmierć synka Williama, wyda-

nie na świat martwego noworodka, samobójstwo Polidoriego, pogrzeb córeczki Byrona, nieustanne obcowanie ze śmiercią własnych dzieci (zmumifikowane ciała), utonięcie Shelleya, śmierć Byrona. I choć burza ustaje, a z nadejściem poranka upiory powracają do „krajny ciemności”, Mary wyznaje: *Jesteśmy martwi. Nasz potwór pokazał mi całą torturę, którą nam zgotował. Będzie czekać tam wśród cieni pod postacią naszych lęków, aż w końcu doprowadzi do naszej śmierci.*

Finałowa scena filmu akcentuje bez troskę i odprężenie po koszmarach bezsennej nocy wywołanych burzą. Niczym w rajskim ogrodzie, na trawniku przed willą Diodati, w blasku porannego światła, podczas gdy kamerdyner przygotowuje śniadanie na wolnym powietrzu, uczestnicy upiornej nocy, zdawać by się mogło wyzwoleni ze swych lęków i obsesji, oddają się przyjemnościom zabawy (Shelley gra z Claire w kometkę w tle) bądź „słodkiemu” lenistwu (na pierwszym planie Byron, Polidori i Mary rozprawiają, leżąc na posłaniach na trawie). Widma burzliwej nocy ustały i zapanował pozornie błogi nastrój. Intencjonalnie demoniczny Byron, zwracając się do wrażliwej i kruchej Mary, z właściwą sobie brutalną trzeźwością sceptyka, który bawi się „wyzwalaniem” tkwiących w ludzkiej naturze demonów, z dystansem ironisty demaskuje istotę przeżytych nocą koszmarów: *Za dnia nie widać duchów. Przyzwyczaisz się do naszych nocy w Diodati. To skromny nałóg uprzyjemniający naszą egzystencję na tej ponurej ziemi. Noce, kiedy otwieramy umysły i puszczamy wodze wyobraźni, nic więcej. W świetle rozbudzonego dnia i trzeźwych słów Byrona nocne widma odchodzą w zapomnienie, jednak tylko pozornie, bo przecież odrodzą się wraz z nadaniem literackiego kształtu owym raz obudzonym „demonom” trawiącym wyobraźnię przyjaciół z Diodati.*

Jakie będzie to pani opowiadanie, Mary? – zapytuje dr Polidori, jakby rzucając swej rozmówczyni wyzwanie.

Moje opowiadanie? (...) Będzie to historia Stworzenia, historia istoty opętanej bólem, żalem i pragnieniem zemsty, istoty, która prześladowe swego obłąkanego Stwórcę, jego rodzinę i przyjaciół, aż do grobowej deski.

Obrazy z przeszłości zanikają, niegdyś budząca ponure wizje willa Diodati współcześnie jest miejscem pielgrzymek turystów spragnionych przywoływania uśpionych widm. W finale filmu gromki głos przewodnika (wzmocniony przez głośniki) informuje zwiedzających willę turystów o dalszych losach piątki przyjaciół po owej straszliwej, pełnej koszmarów nocy czerwca 1816 roku, nocy, która wydała na świat Frankenstein: *Trzy lata po tej niesamowitej nocy zmarł William, syn Mary. Dwoje następnych dzieci Shelleya umarło zaraz po urodzeniu. Shelley utonął w zatoce Spezia we Włoszech w 1822. W tym samym roku zmarła też Allegra, córka Claire i Byrona. Byron przeżył ją tylko o dwa lata, zmarł w gorączce podczas wojny w Grecji. Autor jego biografii dr Polidori popełnił samobójstwo w Londynie. Osiem lat po nocy w Diodati przy życiu pozostały tylko Claire i Mary. Jednak coś stworzone tej nocy 170 lat temu żyje nadal i straszy nas do dziś, Frankenstein napisany przez Mary Shelley. Ostatnie ujęcie zamykające Gotyk Russella to wstrząsająca ilustracja obrazowa owych „narodzin”: kamera stopniowo zmienia filmowany obiekt – z turystycznego statku pasażerskiego zacumowanego naprzeciw willi Diodati na zanurzone w odmętach wód okalających to miejsce ciało noworodka: oto życie wyłaniające się z wody, życie zrodzone na fundamentach śmierci. W końcu obraz zastyga w zbliżeniu na*

tę twarz na poły żywą, a może umarłą? Przecież Mary, podobnie jak Frankenstein stwarzając potwora, wraz z życiem dawała śmierć.

Nie sposób oddzielić historii dr. Frankensteina od biografii Mary Shelley. Mary stworzyła Frankenstein, który powołał do życia potwora wnoszącego do świata zniszczenie i śmierć. Można w tym fakcie odnaleźć paralelę z jej życiem wewnętrznym (obsesję związaną ze śmiercią matki w następstwie jej narodzin) i empatycznym przeczuć tragicznego losu (znaczonych śmiercią kolejnych dzieci wydawanych na świat³³). Centralnym problemem powieści jest powtórzenie aktu stworzenia wbrew prawom natury i jego konsekwencje. Tyle że autorce zależało przede wszystkim na ukazaniu równoprawnej dysputy między stwórcą i stworzonym. Akt stworzenia monstrum przez Wiktora Frankensteina i twórczy akt kreacji Mary (powieść o nim) wykazują wiele nieprzypadkowych zbieżności. Impuls do napisania książki u Mary i pragnienie odkrycia tajemnicy ożywiania martwej materii przez Frankensteiną rodzą się pod wpływem podobnych okoliczności: noc, ulewne strugi deszczu, wyładowania atmosferyczne w czasie burzy. Odkrycie tematu przez Mary i odkrycie przez Frankensteiną zasady życia są opisane przez autorkę niemal tymi samymi słowami i wskazują na tożsame źródło inspiracji: w obu przypadkach *idea przyszła w postaci światła*³⁴. Światło odgrywa zasadniczą rolę w micie kreacji; fakt ów nie jest odkryciem Mary Shelley. Kiedy wąż kusił Ewę i Adama złudzeniem, iż będą *niczym bogowie* – obiecywał światło wiedzy podobne do mitycznego boskiego ognia z Olimpu i dar tworzenia *jak tylko sam Bóg jest w stanie tworzyć*³⁵; *zajęcie miejsca, które Bóg w swym „egotyzmie” zarezerwował wyłącznie dla siebie tj. prawa do tego, by być jedynym Kreatorem-Stwórcą*³⁵. Przekroczenie Boskiego zakazu było realizacją pragnienia, by uszczknąć coś z wszechmocy Boga; to pragnienie odradza się we wszystkich transformacjach mitu. Przyświecało już Adamowi, który zapragnął zostać *nowym Prometeuszem*, jak wieki później dr Frankenstein, i mieć to czego Bóg zabronił.

Wśród przodków dr. Frankensteina i jego monstrum znalazł się także mag z żydowskiego folkloru i jego „golem” (*golem* znaczy „substancja niekompletna”) powoływany do życia magicznym słowem. Zgodnie z tradycją kabalistyczną „golem” jest istotą stworzoną z gliny, pobudzoną do życia przez wypowiedzenie pewnych liter (mistycznego tetragramu), które wyrażają sekretne imię Boga, bądź hebrajskiego słowa oznaczającego „prawdę”. Według legendy najstynniejszego golemu stworzył żydowski rabbi Loew ben Bezulel³⁶ (względnie rabbi Liwa Ben Bacalel³⁷ lub Judasz Loewe ben Bezabel³⁸) w XVI wieku w Pradze. W postać ulepioną z gliny i mułu tchnął on życie, wypisując na jej czole słowo *emet* („prawda”). Zgodnie z tradycją taka kreacja niosła z sobą niebezpieczeństwo powołania monstrum zagrażającego kreatorowi. Aby zapobiec jego niszczycielskiej mocy, rabbi ponownie zwraca się do magii – usuwa pierwszą z liter słowa *emet* pozostawiając *met*, co oznacza „śmierć” (zagładę glinianego olbrzyma)³⁹. Na kanwie tej legendy Gustaw Meyring napisał w 1915 roku powieść *Golem* dotyczącą problemów ciemnych rejonów „mrocznego stanu duszy” narratora-bohatera, dla którego *golem często stanowi rodzaj lustrzanego odbicia*⁴⁰. Podobnie jak *Frankenstein* Mary Shelley powieść ta stała się podstawą wielu ekranizacji filmowych – pierwsza z nich, *Golem*, ekspresjonistyczny obraz Paula Wegenera, pochodzi z 1920 roku. Choć powieść o Frankensteinie znacznie

wyprzedza historię Golema opisaną przez Meyrinka, to sam mit Golema poprzedza z kolei mit szalonego naukowca, opętanego ideą stworzenia sztucznego człowieka, któremu początek dała opowieść Mary Shelley. Tematem Frankenstein Mary Shelley wpisała się w istniejącą już tradycję mityczną – mity o Fauście czy Golemie – tę tradycję, która niepokój człowieka wiązała z jego „pogonią za wiedzą” prowadzącą do *potępienia lub katastrofy*⁴¹.

Pomysł książki zrodził się w atmosferze prowadzonych o zmroku rozważań nad zasadą życia, a właściwie jego przekazywania. Bezpośrednim impulsem, który skłonił Mary do jej napisania, był sen o *umarłych, którzy żyją*, sen, który nawiedził ją o północy. Swą powieść *Frankenstein, albo współczesny Prometeusz* Mary Wollstonecraft Shelley wydała anonimowo w 1818 roku. Opisała w niej historię niefortunnego naukowca bez reszty oddanego zgłębianiu tajników chemii i fizjologii człowieka owładniętego maniacką myślą odkrycia sekretu ożywiania obumarłej materii. Prowadzone w grobowcach i kostnicach obserwacje procesu rozkładu doprowadziły go do idei odwrócenia procesu. Postanawia zbierać części ludzkiego ciała, z których stworzy „nowego człowieka”, przywracając martwą materię do życia za sprawą energii, jaką daje światło. Podobnie jak w micie o boskim akcie stworzenia impuls do życia stwora skomponowanego z ludzkich szczątków da światło (źródłem tego pomysłu była dokonana przez dr. Frankenstein w czasie burzy obserwacja pioruna uderzającego w drzewo i wzniciącego ogień). W efekcie powstaje fizycznie odrażająca istota ludzka o gigantycznych rozmiarach (ok. ośmiu stóp, czyli 2,30 m wzrostu) złożona z kości i organów pozyskanych w rzeźniach lub pochodzących z sekcji zwłok. „Nowy człowiek” jako osobnik o potężnej posturze, odpychającym wyglądem i niesłychanej sile zaczyna budzić niechęć, wstręt i przerażenie samego stwórcy. Odrzucony przez swego ojca, zostaje skazany na odrzucenie przez innych ludzi postrzegających go jako potwora.

Opowieść o niefortunnym uczonym, który stracił kontrolę nad swymi ambicjami, co doprowadziło go do katastrofy, zawiera szereg aluzji mitologicznych – *przywoływane postaci Prometeusza, doktora Fausta, Edypa, biblijnego Adama czy Miltonowskiego Szatana nakładają się na sylwetki Frankenstein i potwora, wnoszą do fabuły filozoficzną i ideową głębię*⁴². W buncie monstrum wobec jego stwórcy, dr. Frankenstein, pobrzmiewają echa *Raju utraconego* Milтона i wymówek Adama kierowanych pod adresem Boga. Monstrum postrzega bowiem siebie jako „upadłego anioła” wygnanego z raju i na domiar złego pozbawionego towarzystwa kobiety. Jako istotę, która niesprawiedliwie została skazana na cierpienie – wskutek samotności wynikającej z braku życiowej partnerki, ale i niemożności zaznania opiekuńczego ciepła matki, której została pozbawiona. Jego historia to historia istoty, która ma ojca, ale nie ma matki. Przeklina zatem swego stwórcę, który obdarzył go ciałem zniekształconym i ohydny, i odrzuca ów dar stworzenia równoznaczny z wyrokiem skazującym na samotność i odrzucenie. Będąca triumfem wyobraźni romantycznej powieść Mary Shelley skłania ku współczuciu dla potwora i potępieniu dla jego stwórcy. Dr. Frankenstein uosabia bowiem typ wynalazcy, który nie liczy się ze skutkami swoich odkryć; pragnąc zgłębić tajemnicę życia, dopuszcza się transgresji tabu śmierci – profanacji zmarłych i ożywienia obumarłej materii wbrew prawom natury i Boga. Tym samym staje się archetypem naukowca, który igrając z prawem Boskim, zapragnął prze-

chytrzyć siły nadprzyrodzone. Fakt, iż historię Frankenstein'a napisała kobieta, nie pozostaje bez znaczenia dla kobiet jako odbiorców tego mitu. Powieść Mary Shelley wyraźnie bowiem mówi o konsekwencjach przejścia przez męczyzną kobiecej roli w procesie reprodukcji gatunku, także o dążeniu mężczyzny do odsunięcia kobiet od udziału w akcie kreacji – zarówno w sensie ich roli w procesie powstawania i dawania życia, jak i w sensie kreacji artystycznej.

Biblijny mit stworzenia, czyn Prometeusza, odkrycie istoty życia przez Frankenstein'a i źródła pomysłu książki Mary Shelley łączy idea „światła” rozjaśniającego ciemność, światła inicjującego życie. *Sprowadzenie światła do ciemności to także jedna z definicji określająca istotę kina. Strumień światła rzutowany z projektora na ekran sali kinowej rozjaśnia jej mrok i stwarza iluzję obcowania z „nowym życiem”, z „rzeczywistością” czysto filmową. Film wytania się więc z ciemności i objawia widzowi w postaci światła; strumień światła daje początek obrazom tworzącym świat fikcji, te z kolei widz skłonny jest obdarzać „wrażeniem realności”⁴³. Jak w historii o Frankensteinie stwarzającym żywą istotę ze szczątków martwych ciał, tak w kinie, w łańcuchu ruchomych obrazów, rozczłonkowana rzeczywistość nabiera kształtów nowej całości. Czyż nie jest więc mit Frankenstein'a – pyta Alberto Manguel – ze swej natury mitem filmowym, metaforą samego kina?*⁴⁴ Wydaje się, że tak. Dotyka przecież tego samego problemu – sekretu ożywiania „obumarłej” (martwej) materii, odwiecznej kwestii „początku” istnienia.

IWONA KOLASIŃSKA

¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985, s. 266.

² S. Gordon, *Popularna encyklopedia mitów i legend*, tłum. A. Jacewicz, Wydawnictwo Amber, Warszawa 1998, s. 99.

³ Tamże, s. 11.

⁴ Tamże s. 294.

⁵ Ówczesne szydercze biografie à la Russell to: *Kochankowie muzyki* (1971, dot. Piotra Czajkowskiego), *Mahler* (1974, dot. Gustawa Mahlera), *Lisztomania* (1975, dot. Franciszka Liszta) i *Valentino* (1977, dot. Rudolfa Valentino).

⁶ R. Shattuck, *Wiedza zakazana. Od Prometeusza do pornografii*, tłum. M. Borowska, Universitas, Kraków 1999, s. 119.

⁷ Z okresu szwajcarskiego pochodzi poemat Byrona *Wieżnia Czylłonu* (*Prisoner of Chillon*, 1816).

⁸ R. Shattuck, dz. cyt., s. 104.

⁹ Zwraca na to uwagę Roger Shattuck, zob. tamże, s. 29.

¹⁰ Tamże, s. 30.

¹¹ Opowieść R. L. Stevensona *Dziwny przypadek dr Jekyll'a i Mr Hyde'a* pochodzi z 1886 roku.

¹² Chodzi o obraz Johanna Heinricha Fussli (także Henry'ego Fuseli albo Fusely), malarza szwajcarskiego osiadłego w Londynie (ur. 6.02.1741 w Zurichu, zm. 16.04.1825 w Londynie) zatytułowany *Koszmar* (obraz olejny 101x127 cm, z 1781 roku, obecnie znajdujący się w Institute of Art w Detroit). Symbolika i fantastyka tego obrazu przyczyniły się do uznania Fusely'ego za prekursora surrealizmu, zob. *Le Grand Dictionnaire de la Peinture. Des Origines à nos jours*, PML Editions, Paris 1994, s. 245. Henry Fusely był drugim – obok Williama Blake'a – z wczesnych malarzy romantyków na ziemi angielskiej.

¹³ Demaskując to, co podświadome, Fusely w *Koszmarze* wyprzedza teorię Zygmunta Freuda, toruje romantikom drogę ku odkrywaniu mrocznej strony bytu, staje się prekursorem ekspresjonistycznych wizji Edwarda Muncha i surrealizmu. Zob. W. Nowakowska, *Wieczna Ewa. Wizerunek kobiety w malarstwie zachodnioeuropejskim od renesansu do impresjonizmu*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 1999, s. 117.

¹⁴ Por. B. Johnson, *My Monster/My Self*, w: tejże, *A World of Difference*, Baltimore 1987, s. 149.

- ¹⁵ P. Coates, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge University Press 1991, s. 90.
- ¹⁶ R. Shattuck, dz. cyt., s. 124.
- ¹⁷ M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze VII” (Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji) pod red. J. Trzynałdowskiego, UW, Wrocław 1987, s. 244.
- ¹⁸ Taki przypadek analizuje S. Brejdygant, *Narracja subiektywna*, „Kino” 1969, nr 3.
- ¹⁹ Jest to jeden z aspektów subiektywizacji wizji filmowej, o którym pisze M. Przyłipiak, *O kategorii nadawcy wewnątrztekstowego dzieła filmowego*, w: A. Helman (red.), *Autor – Film – Odbiorca*, „Wiedza o kulturze”, Wrocław 1991, s. 78.
- ²⁰ Edyp, gr. Oidipous, znaczy „opuchłonogi” (obrzmiąca stopa). Chcąc uniknąć konsekwencji wyroczni delfickiej, Lajos kazał przebiec niemowlęciu stopy gwoździem i porzucić je w górach Kitajronu; stąd imię Edyp. Zob. W. Kopański, dz. cyt., s. 242.
- ²¹ Roger Caillois twierdzi, iż: *Literatura fantastyczna* (można tę zasadę rozszerzyć także na film – przyp. I.K.) w założeniu swoim *dzieje się na płaszczyźnie czystej fikcji. Jest przede wszystkim grą człowieka ze strachem*. Zob: R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje* (przeł. Jerzy Lisowski), PIW, Warszawa 1967, s. 39.
- ²² M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s.10.
- ²³ M. Janion, *Romantyczny świadek egzystencji*, „Teksty” 1979, nr 3, s.53.
- ²⁴ O istocie i konsekwencjach romantycznej antynomii światła i ciemności pisze H. Krukowska, „*Nocna strona*” *romantyzmu w: Problemy polskiego romantyzmu*. Seria druga, praca zbiorowa pod. red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 196.
- ²⁵ W wypowiedzi Byrona przywołane zostały tytuły stanowiące kanon powieści gotyckiej: *Zamczysko w Otranto* (1764) H. Walpole'a, *Watek* (1781) W. Beckforda, *Mnich* (1795) M. G. Lewisa.
- ²⁶ Ta romantyczna teoria wyobraźni wywodzi się z teozoficznego prądu renesansowego, a zwłaszcza z myśli Paracelsusa, zob. M. Janion, *Projekt krytyki...* dz. cyt., s. 7.
- ²⁷ L.-V. Thomas, *Czaszka – symbol i rzecz*, w: *Maski (Transgresje 4)*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, tom 2. s. 60.
- ²⁸ Tamże, s. 62.
- ²⁹ Ten konflikt uczuć dawał romantykowi złudzenie, iż nad lożem unosi się, tak pożądany, cień śmierci, zob. M. Praz, *Metamorfozy Szatana* (tłum. K. Żaboklicki), „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 4, s. 104.
- ³⁰ Zob. M. Praz, *Znysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, PIW, Warszawa 1974, s. 413. W epoce romantyzmu temat kaziro-dztwa wylansowali George Gordon Byron (*Haeven and Earth*) i François René de Chateaubriand (*Atala, Rene*).
- ³¹ Taki sens nadaje powieści Mary Shelley B. Johnson, dz. cyt., s. 146.
- ³² D. J. Hogan, *Keeping It in the Family*, w: tegoż, *Dark Romance. Sexuality in the Horror Film*. USA, Mc Farland 1986, s. 2.
- ³³ Pierwsze dziecko Mary i Shelleya urodziło się przedwcześnie i wkrótce zmarło (w 1815 roku). Kolejne dziecko – syn William, po narodzinach którego w 1816 roku wyjechali do Szwajcarii, zmarł w lecie 1819 roku. Podają za: T. Żabski (red.) *Słownik literatury popularnej*, Wrocław 1997, s. 393-394. Tyłko jedno z dzieci Mary i Shelleya pozostało przy życiu – syn Percy. Po śmierci Shelleya w 1822 roku, aby mieć za co utrzymać i kształcić Percy'ego, Mary oddawała się pracy literackiej. Dopiero w 1840 roku jej syn zaczął otrzymywać rentę po dziadku. Podają za: W. Kopański, *Encyklopedia „drugiej płci”*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1995, s.222. W okresie twórczej pracy Mary Shelley powstały: powieść gotycka *Valperga, czyli życie i przygody Castruccia*, księcia Lukki (1823) i futurologiczna powieść z kluczem, portretująca m.in. Byrona i Shelleya – *Ostani człowiek* (1826). Sporo informacji biograficznych o mężu zawiera także jej powieść *Lodore* (1835). Uznanie zdobyły jej wspomnienia – *Wędrówki po Niemczech i Włoszech* (1844) oraz wkład pracy w przygotowanie pierwszego wydania dzieł Shelleya. Podają za: T. Żabski (red.), dz. cyt., s. 394.
- ³⁴ B. Johnson, dz. cyt., s. 150.
- ³⁵ A. Manguel, *Bride of Frankenstein*. BFI, London 1997, s. 51.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ T. Żabski (red.), dz. cyt., s. 127.
- ³⁸ S. Gordon, dz. cyt., s. 116.
- ³⁹ A. Manguel, dz. cyt., s. 51.
- ⁴⁰ T. Żabski (red.), dz. cyt., s. 127.
- ⁴¹ S. Gordon, dz. cyt., s. 105.
- ⁴² T. Żabski (red.), dz. cyt., s. 117.
- ⁴³ „Wrażenie rzeczywistości” (*l'impression de réalité*) jest przedmiotem zainteresowania fil-mologów francuskich.
- ⁴⁴ A. Manguel, dz. cyt., s. 52.