

MAGDALENA DZIUGIEŁ-ŁAGUNA

UWM w Olsztynie

Gest przeciwko Stwórcy i kulturze – o skandalu estetycznym na podstawie *Frankensteina* Mary Wollstonecraft Shelley

A Gesture Against the Creator and Culture – the Aesthetic Scandal Based on Mary Wollstonecraft Shelley's *Frankenstein*

Słowa kluczowe: aksjologia, brzydota, estetyka wartości, estetyczny skandal
Key words: axiology, ugliness, aesthetic values, aesthetic scandal

1. Ambivalencja nowoczesności

W świecie przemian dynamizujących odczucie współczesności do głosu dochodzą dyskusje nad kondycją duchową człowieka, który musi na nowo określić systemy wartości, umożliwiające mu opanowanie rozpoznanych lęków. Człowieka współczesnego determinują jednocześnie i nauka, i nowoczesność, które mają wpływ na krystalizację jego niepokojów. Doświadczenie nowoczesności bowiem – którą amerykański antropolog Marshall Berman charakteryzuje jako doznanie ciągłej zmiany – rozumiane jest jako pułapka, gdyż zanegowaniu podlega w nim ustalony ład świata, funkcjonujący od czasów średniowiecza. Zamiast tego porządku pojawia się permanentna transformacja, toteż nic już nie jest stałe i ustalone raz na zawsze. Bycie nowoczesnym oznacza zatem z jednej strony funkcjonowanie w „otoczeniu, które obiecuje nam przygodę, rozległe możliwości, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata”, a z drugiej – „zagroza zniszczeniem wszystkiego, co posiadamy, co wiemy”¹.

Takie odczuwanie nowoczesności Berman sytuuje już w XVI wieku, a trwa ono do końca XVIII stulecia, następnie jej przemiany wyznacza Wielka Rewolucja Francuska i wreszcie wiek XX, kiedy to nowoczesność staje się pojęciem globalnym. Jak stwierdza Paul Rabinow, to „Opis i ingerencja,

¹ Cyt. za J. Turney, *Ślady Frankenstein: nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 16.

wiedza i władza, pojmowanie i reformowanie stają się, od początku, jednocześnie celem i środkiem² ludzkiej aktywności. Toteż uwidacznia się tu ambiwalentne definiowanie nowoczesności, bo z jednej strony spełniają się oświeceniowe obietnice, że rozwój nauki wyposaży człowieka w nieograniczone wprost możliwości, z drugiej jednak krystalizują się obawy, że owoce ludzkiego poznania mogą być zaprawione kroplą goryczy. Jak to wyraża Wiktor Frankenstein w słowach kierowanych do kapitana Waltona: „Podobnie jak kiedyś ja sam, szukasz wiedzy i mądrości. Żywię szczerą nadzieję, że zaspokojenie twoich pragnień nie stanie się dla ciebie czymś, co jak zmija zatruje cię swym jadem³. Owoc poznania może stać się więc pokusą odkrycia – jak słusznie obawia się bohater – półprawdy, w istocie imitacją Prawdy⁴ – a więc kłamstwem. Prowadzić może zatem do skandalu poznawczego, u podstaw którego kryje się destrukcyjne zło. Tę i taką jednocześnie dręczącą ambiwalencję wobec ludzkich osiągnięć, nierozzerwalnie związanych z pojęciem nowoczesności, wyraziła już dwa wieki temu Mary Wollstonecraft Shelley w utworze zatytułowanym *Frankenstein albo współczesny Prometeusz*.

Powieść, tak jak dzieło tytułowego bohatera – jeśli można się tak wyrazić – została „zszyta” z gatunków, ponieważ stykamy się tu i z „historią grozy (opartą miejscami na tradycji gotyckiej), po trosze filozoficzną przypowieścią i po trosze fantazją naukową⁵. Dlatego *Frankenstein*a można odczytać jako powieść *science fiction*, traktującą o dziejach naukowca, zawdzięczającego powołanie życia nauce, a nie siłom nadprzyrodzonym, jak to miało miejsce chociażby w przypadku mitu o Prometeuszu, który tworzy człowieka z gliny, łez i iskry słońca. Nie bez przyczyny w podtytule powieści pojawia się imię tego tytana, które wykorzystuje pisarka w kontekście współczesności właśnie. Jak podkreśla Brian W. Aldiss w *Pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*⁶, bacznie obserwowała ona zmiany świata: pierwsze lokomotywy, krajo-brazy „szatańskich fabryk”, eksperymenty z elektrycznością Galwaniego i Volta. Te oznaki nowego wywoływały w niej reakcje co najmniej niejednoznaczne. Nie tyle więc chęć przekroczenia norm estetycznych stała u podstaw powstania powieści, co lęk przed niemożliwymi do wyobrażenia konsekwencjami działań ludzkich, choć ich możliwości bez wątpienia urzekały i wciąż urzekają.

² Tamże, s. 8.

³ M. Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, przeł. H. Goldmann, Poznań 1989, s. 18; wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej zastosowano następujący zapis: F – na oznaczenie tytułu i cyfra arabska – odsyłająca do strony, z której pochodzi cytat.

⁴ Zob. J. Krasicki, *Ja, Ty, On*, w: tegoż, *Przeciw nicości*, Kraków 2002, s. 19.

⁵ M. Wydmuch, *Gra ze strachem, fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 80.

⁶ Zob. B. Aldiss, *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, w: *Spór o S. F. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 19–40.

2. Przeciwno kulturze – powieść-paradoks o człowieczym marzeniu i lęku

W 1816 roku rodzi się u 18-letniej Mary Shelley pomysł na powieść grozy, która w dwa lata później zostaje wydana anonimowo w Londynie. Historia młodego adepta nauki, który przekracza granice śmierci, staje się literackim i kulturowym skandalem w XIX-wiecznej Anglii. I chociaż Walter Scott, w opublikowanej w „Edinburgh Magazine” recenzji, wskazywał na zalety tekstu, to większość wypowiadających się postrzegala powieść jako obrazoburczą i „nieobyczajną”. Podważała ona bowiem Boskie prawa do stwarzania życia, a przydawała tę sprawczą potencję człowiekowi jako kreatorowi życia bez udziału kobiety. Publiczność przeżyła wstrząs estetyczny: bohater, jego dzieło, laboratorium budziły odrazę, a ocena ta wynikała z systemu wyznawanych wartości, w które ów „wandalizm” artystyczny bezpardonowo wkraczał. Skandal (oznaczający działanie niemieszczące się w żadnych normach postępowania, gdyż „przekraczające ludzkie pojęcie”⁷) skutkował więc chaosem, definiowanym jako bezmyślna dewastacja obowiązującej aksjologii. Taka reakcja odbiorcy powieści Shelley nie powinna była dziwić – jak stwierdza Maria Gołaszewska w *Estetyce i antyestetyce* –

Gdy [...] przekroczony zostanie pewien próg nasilenia bodźca – następuje szok – przestają działać mechanizmy percepcji, proces odbioru zostaje gwałtownie zahamowany i następuje albo reakcja agresywna [...] albo zniechęcenia, odwrócenia się [...]⁸.

A tymczasem – jak w przedmowie do III wydania powieści z 1831 roku konstatuje autorka – chodziło o grę literacką (a nie jawną prowokację, zresztą świadczy o tym ujawniające się w narracji wartościowanie językowe, dzieło Frankenstein’a określane jest bowiem mianem „diabelskiego”, toteż można podejrzewać, że takie mówienie o rzeczywistości artystycznej było zgodne z oceną samej autorki, co dodatkowo wspierają semantyka i aksjologia wyrażające przeciwieństwo z doznania rzeczywistości⁹), ale też zwerbalizowanie niepokojów wynikających z odwiecznych marzeń, a teraz i zdolności człowieka. Powieść nie miała więc antycypować nowego systemu, tylko opowiedzieć się wobec tego, który obowiązywał. Ale tę frapującą tematykę należało jeszcze oblec w atrakcyjne kształty i to gest-bunt wobec śmierci staje się centrum fabuły, bo jak z kolei wskazuje Radosław Okulicz-Kozaryn:

⁷ Zob. M. Tramer, *Kto dołki kopie*, w: tegoż, *Literatura i skandal na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000, s. 22.

⁸ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 131.

⁹ Zob. T. P. Krzeszowski, *Semantyka a pragmatyka*, w: tegoż, *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń 1999, s. 20.

[...] gesty nadają życie postaci poetyckiej, zmuszając do nietypowej reakcji, a nie tylko potwierdzenia naszego doświadczenia. Poeta odniesie zwycięstwo, kiedy wymarzy sobie człowieka o „zajadłym gościu wobec życia” i uczyni go „bohaterem” jakiejś opowieści¹⁰.

W tym celu Shelley wykorzystwała własną wizję, oto bowiem w aurze sennego koszmaru zobaczyła mężczyznę, który leżącemu u jego stóp ciała zaszczenia iskrę życia. W tym właśnie „zajadłym gościu” – wykraczającym poza ludzkie doświadczenia – tkwiła atrakcyjność bohatera. Tak więc akcja ożywienia ciała pozszywanego z różnych szczątków, która otwiera rozdział V powieści, staje się jej centrum. Przedstawia ona makabryczne wydarzenia, które wzbudzają ukonkretniony strach, gdyż stawiają odbiorcę oko w oko z potwornym istnieniem. Oto relacja Wiktora Frankenstein’a z bluźnierczego aktu stwarzania życia:

Stało się. W ponurą noc listopadową oczy moje widziały, jak spełniał się cel moich trudów. Z lękiem, który niemal dochodził do śmiertelnego strachu, zebrałem wokół siebie narzędzia życia, by tchnąć iskrę żywota w bezduszną masę, leżącą u mych stóp. Była już pierwsza po północy i deszcz z okropnym odgłosem uderzał o szyby. Świeca była już niemal zupełnie wypalona, kiedy przy jej migocącym, przygasającym płomyku ujrzałem, jak otwiera się zamglone żółtawe oko stworzenia; oddychało ono ciężko i kurczowe ruchy wstrząsały jego ciałem.

(F 46)

Nie bez znaczenia jest tu pora, w której tworzy się nowe życie. W swej symbolice noc jest przestrzenią otwarcia na niebezpieczeństwo i uwolnieniem tego, co niemożliwe podczas dnia, a skrzętnie skrywane i intymne. Poprzez brak granic noc skierowuje także ku metafizyce, czyli pozwala na dojście do prawdy o sobie¹¹, a tej właśnie – zresztą słusznie – obawia się Wiktor. O człowieku świadczą bowiem czyny, w których może przejrzeć się jak w zwierciadle, gdyż poświadczają one rangę człowieczeństwa albo ją obniżają, kierując tym samym podmiot działania ku etycznemu przekroczeniu. Dlatego lęk Wiktora jest tak naprawdę tajemnicą jego własnego przekroczenia¹², czyli pogwałcenia norm etycznych. To działanie sprowadza na niego niebezpieczeństwo „bycia” martwym, nieuleczalnym z choroby dotknięcia zła, bo przecież to zło, choć „wzbudza w umysłach słuszne poczucie skandalu, wywiera również pewnego rodzaju fascynację”¹³.

¹⁰ R. Okulicz-Kozaryn, *Gest otwierający wyobraźnię*, w: tegoż, *Gest piękno ducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Kryspinów 2003, s. 271.

¹¹ Zob. D. Kulas, *Noc w kulturze – noc kultury*, w: *Noc – symbol, temat, metafora*, red. J. Ławski, J. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2011, s. 93–98.

¹² Zob. P. Ricoeur, *Lęk etyczny*, w: tegoż, *Symbolika zła*, przeł. S. Chichowicz i M. Ochab, Warszawa 1986, s. 31.

¹³ F. Madre, *Skandal z pierwszych stron*, w: tegoż, *Skandal zła*, przeł. D. Zańko, Kraków 1996, s. 12.

Początkowo Shelley planowała rozpocząć opowieść od tej właśnie sceny, która jest zwieńczeniem haniebnego gromadzenia przez Wiktora szczątków ludzkich różnego pochodzenia, a niezbędnych do prekursorskiego eksperymentu. Bohater bezwstydnie wyznaje, że bywał na cmentarzach, gdzie pozyskiwał „materiał” – co zresztą miało miejsce istotnie, gdyż w latach 1800–1810 z grobów londyńskich ginęło corocznie około tysiąca ciał zdobywanych tą drogą do celów anatomicznych¹⁴. Ostatecznie, za namową Percy’ego Shelleya, pisarka rozpoczyna narrację od wyprawy naukowej Roberta Waltona, który w listach do siostry relacjonuje przebieg podróży na biegun północny. Nie jest to przypadkowy zabieg kompozycyjny, ponieważ wątek naukowca-entuzjasty stanowi paralelę do biografii Frankensteina. Podobnie jak on, Walton również opętany jest wizją nowych odkryć, a w dążeniu do tak wytyczonego celu absolutnie nie liczy się z ludzkim życiem. Dlatego jego zdumienie jest ogromne, gdy podczas próby przebicia się przez skute lodem morze poznaje Wiktora, który podąża tropem umykającego przed nim człowieka, a jak się później okazuje – potwora – będącego owocem jego naukowych eksperymentów. Stopniowo tajemniczy przybysz odkrywa przed Waltonem historię swego tragicznego życia, snując opowieść o śmierci, osamotnieniu i nienawiści. Oto bowiem, będąc studentem medycyny, zostaje demonicznie wprost opętany żądzą wiedzy i sukcesywnie zdobywa umiejętności, by powołać do życia nowego Adama.

Ożywiony stwór staje się źródłem jego udręki. Pisarka bowiem zadbała o pogłębienie portretu psychologicznego tytułowego bohatera, czym potwierdziła tezę, że największym zagrożeniem dla człowieka jest on sam. Wiktora wciąż niepokoi wizja demona, nieboskiego stworzenia, odczuwa dręczący natłok myśli, oczekuje na dramatyczne wydarzenia. Dzięki takiemu zabiegowi udaje się wzmocnić efekt grozy, umiejscawiając jego źródło w przestrzeni psychicznych doznań bohatera¹⁵. I rzeczywiście, lęki i obsesje Frankensteina przeradzają się w szczegółowy diariusz szaleństwa, w wiwisekcję prowadzoną wprost na ludzkiej psychice. Wiktor bowiem obserwuje dzieło swych twórczych zapędów i nie może zapanować nad wstrętem, który wzbiera w nim jak fala uporczywych a natrętnych torsji, które zawładnęły jego świadomością i przemieniły ją w istne *mare tenebrarum*:

Czyż mogę opisać, jak bardzo byłem wstrząśnięty tą katastrofą? Albo jak mam określić wygląd tego nieszczęśnika, którego stworzenie kosztowało mnie tyle starania i nieustannego wysiłku? Miał proporcjonalnie zbudowane członki i wybrałem mu rysy twarzy, które miały być piękne. Piękne! Wielki Boże! Miał żółtą skórę, która z ledwością pokrywała przechodzące pod nią arterie i pasy włóknistych mięśni, włosy zaś czarne, błyszczące i faliste, a zęby białe jak perła.

¹⁴ Zob. J. Turney, *Postać stworzona przez Mary Shelley*, w: tegoż, *Ślady Frankensteina...*, s. 40.

¹⁵ Zob. A. M. Rustowski, *Gotycka powieść okultystyczna w Anglii w latach 1845-1860*, w: tegoż, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977, s. 91.

Ale ten przepych tworzył tylko bardziej potworny kontrast z jego wodnistymi oczyma, które wydawały się niemal tej samej barwy co brudnobiałe orbity, w których były osadzone, jak też z jego pomarszczoną cerą i prostymi czarnymi wargami.

(F 46)

Żaden śmiertelnik nie zniósłby odrazy, jaką wywołuje ta okropna twarz. Gdyby mumii przywrócono życie, nie mogłaby być tak ohydna jak ten nieszczęśnik. Przypatrywałem mu się, kiedy jeszcze nie był skończony. Był wtedy wystarczająco szpetny. Lecz kiedy mięśnie i stawy otrzymały zdolność poruszania się, wtedy zrobiło się z niego coś tak okropnego, czego nawet Dante nie potrafiłby wymyślić.

(F 47)]

Twórca nie jest zdolny, by zaopiekować się swoim dziełem (w istocie antydziełem), które zgotuje mu iście dantejskie piekło za życia. Wiktor pragnie – wręcz skandalicznie – uniknąć konsekwencji za swe czyny, a te nie dają długo na siebie czekać. Monstrum bowiem unicestwia w akcie zemsty – za powołanie do życia, którego ono nie pragnęło – żonę Wiktora, małego brata Williama i jego przyjaciela Clerval’a. W końcu Frankenstein podejmuje decyzję o zlikwidowaniu potwora. Kiedy jednak dochodzi do ich spotkania, wysłuchuje przerażającej opowieści o alienacji, gdyż brzydota fizyczna Monstrum odczuwana jest przez innych jako zło etyczne, wręcz przestrzeń skalania. Następuje tu więc efekt „ściągnięcia estetycznego”¹⁶, w którym zrównuje się pojęcia zupełnie sobie obce, należące bowiem do odmiennych domen aksjologicznych: materii i ducha. Czyż nie jest to więc opowieść-skandal o samym Wiktorze, który – tworząc nowego Adama – wynaturza ideę Piękna? Człowiek bowiem sam dokonuje wyboru pomiędzy dobrem a złem, które współtworzą ludzką duchowość i zarazem przesądzają o jej wartości. Jako stwórca-darczyńca ma tym większe zatem zobowiązania wobec powołanego życia, któremu należało przydać wartości i uczynić je pięknym w sferze mentalnej, jeśli już nie w sferze materii.

Dlatego też w pierwszym odruchu Frankenstein ulega namowom stworzenia dla Monstrum towarzyszką życia i uwolnienia się tym samym od udreki odpowiedzialności. Początkowo poddaje się sugestii i konstruuje nową Ewę, ale wyobrażając sobie skutki mnożenia się „diabelskiej rasy”, w ostatniej chwili niszczy prawie już ożywioną istotę. Od tej pory jego życie – z przyrodzonemu człowiekowi naturalnemu kroczeniu ku godnej śmierci – przemienia się w rozpaczliwą drogę egzorcyzmowania własnej duszy od grzechu nienawiści, co ostatecznie skazane jest na klęskę. Tworząc Monstrum, opowiedział się bowiem po stronie zła i – choć jest bezgranicznie szczerzy wobec siebie samego w definiowaniu własnych nikczemności – to tej właśnie szczerości zabraknie mu wobec świata, przed którym musiałby

¹⁶ Zob. J. Kurowicki, *Wyobrażenia przedstawiająca i pojęciowa*, w: tegoż, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Warszawa 2000, s. 95.

wyznać winy i zadośćuczynić za wyrządzone zgorszenie, a tego nie uczyni. Tak więc, kiedy w końcu umiera z wyczerpania na statku Waltona, jest to jego definitywna przegrana, ponieważ nie zdołał przebaczyć sobie samemu. Świadkiem śmierci Frankensteina staje się Monstrum, które przybywa, by opłakać swego ojca i kata zarazem. Toteż zapowiedziana przez bestię scena samouniżenia jest w istocie oczyszczeniem poprzez ogień wszechświata ze zła, które w niej wydało śmiertelne owoce. Co ciekawe, odczuwane przez potwora wyrzuty sumienia są przecież potwierdzeniem wykształcenia moralności, nawet jeśli ułomnej, to zdolnej do wyróżnienia zła z przestrzeni świata. Tym samym więc okazuje się on ofiarą godną współczucia i przebaczenia.

Tak oto przedstawia się problematyka powieści, która miała siać grozę, gdyż – jak pisała Shelley – „w najwyższym stopniu musi przerażać efekt każdego ludzkiego działania, którego celem jest naśladowanie procesu stworzenia”¹⁷. Siła tekstu – będącego „skandalem dla myśli i wyzwaniem dla wiary” – tkwiła więc w zburzeniu ładu empirycznego czytelnika, tłumaczącego świat poprzez prawa Natury lub Boga, ponieważ zawsze – jak konstatuje Robert Plank – „życie powstawało z życia i poprzez płęć”¹⁸, a nie wbrew temu prawu. Dodatkowo pisarka odbierała człowieczemu buntowi przeciwko złu intencję „czystości”, co było trudne albo wręcz niemożliwe do przyjęcia przez czytelnika. Monstrum, nieskażone kulturą, było dobre (efekt filozofii J. J. Rousseau), a staje się złem wcielonym w zetknięciu z człowiekiem, dla którego ułomność jest potwierdzeniem niemalże biblijnego trądu ducha, skazą mentalną. Stąd odwrócenie się od skandalu estetycznego (który zaświadcza ohyda cudzego ciała), rozumiane przecież jako wyparcie demonicznego zła, ale też uchronienie siebie przed skażeniem nim, jest w istocie testem na człowieczeństwo: bo oto należy rozstrzygnąć, czy w ułomności tkwi idea samego Boga, czy może antyidea upadłego anioła?

4. Przeciwno Bogu – biografia antystwórcy

Herman Ebeling w przedmowie do niemieckojęzycznego wydania *Frankensteina* stwierdza, że „Literatura grozy opiera się na stosunkowo prostej zasadzie. Wykorzystuje ona fakt, że każdy czytelnik świadomie lub podświadomie inwestuje w lekturę określone energie psychiczne. [...] Zmusza do zaangażowania moralnego w sytuacjach, jakie leżą poza dobrem i złem”¹⁹. Właśnie to wciągnięcie czytelnika do oceny wydarzeń pod względem etycznym ma znaczenie zasadnicze, nie może on bowiem pominąć pytań o to, czy tytułowy bohater – a *de facto* każdy kto się na to odważy – ma prawo do

¹⁷ Cyt. za M. Wydmuch, *Gra ze strachem, fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 77.

¹⁸ Tamże, s. 73.

¹⁹ Cyt. za M. Wydmuch, *Strach skompromitowany: nonsens i śmiech*, w: tegoż, *Gra ze strachem...*, s. 154.

naśladowania Boga czy też Natury w akcie stwórczym i jakie będą tego konsekwencje. A zatem na plan pierwszy interpretacji tekstu wypływają: nauka i jej dzieło, czyli monstrum.

Na powieść Shelley miały wpływ odwieczne człowiecze pragnienia, ale przede wszystkim myśl filozoficzna i stan nauki. Jej ojciec, William Goldwin, był autorem *Życia nekromantów*, w którym opisał alchemików Agrippę i Paracelsusa. Twierdzili oni, że „wszystkie ciała są sobie bliskie i łatwo zmieniają swą postać i naturę, pod warunkiem, iż znajdują się pod wpływem innej, potężniejszej od nich substancji”²⁰. Paracelsus w *De natura rerum* pisał nawet o możliwości stworzenia życia bez udziału kobiety. Toteż filozofia natury stanie się demonem Frankensteina. Obok tej idei wyposaża pisarka swego bohatera w narzędzia naukowe, znała bowiem poglądy Erasmusa Darwina, które legły u podstaw koncepcji tworzenia życia za pomocą metod naukowych²¹. Od 1804 roku mogła obserwować też, jak Giovanni Aldini, siostrzeniec Galwaniego, prowadził pokazy stymulacji zwłok ludzkich prądem elektrycznym. Stąd sam akt ożywienia Monstrum przez Frankensteina był – co podkreślają badacze kultury – jakoś związany z elektrycznością, co z kolei okazało się szczególnie atrakcyjne dla adaptacji filmowych tej historii.

Tę ciągłość ludzkich dążeń i marzeń podkreśla Shelley poprzez zestawienie w tekście starego i nowego świata nauki. Oto przybywający do Ingolstadt Frankenstein, zafascynowany jeszcze myślą Korneliusza Agrypy i Paracelsusa, porzuci już wkrótce swych mistrzów na rzecz chemii i przyswojenia możliwości nauk przyrodniczych. Oto co, podczas wykładów profesora Waldmana, słyszy na ów temat:

– Dawniejsi nauczyciele tej wiedzy – mówił – obiecywali niemożliwości i nie dokonali niczego. Współcześni jej nauczyciele obiecują bardzo mało – wiedzą oni, że metali nie da się w żaden sposób przeistoczyć i że eliksir życia jest fantazją wybujałego umysłu. Lecz ci badacze, których ręce wydają się stworzone tylko po to, by grzebać w błocie, a oczy, by ślęczeć nad mikroskopem czy tygłem, naprawdę dokonali cudów. Przenikają do tajników natury i pokazują, jak działa w swych kryjówkach. Wspinają się po nieboskłonie; odkryli tajemnice krążenia krwi i właściwości powietrza, którym oddychamy; zdobyli nową i niemal nieograniczoną władzę – mogą rozkazywać grzmotom i piorunom, naśladować trzęsienie ziemi, a nawet drażnić świat niewidzialny jego własnymi widmami.

(F 37)

Od tego momentu wzmaga się w Wiktorze niegasnące pragnienie dokonania czegoś przełomowego. „Niemąło już zrobiono [...] ale ja dokonam więcej, wiele więcej!” – woła w głębi duszy i okrzyk ów jest w istocie demonicznym poczuciem niezależności od jakichkolwiek norm²², wolnością nieobwarowaną,

²⁰ A. M. Rustowski, dz. cyt., s. 57.

²¹ Zob. J. Tuyeney, *Postać stworzona przez Mary Shelley...*, s. 37.

²² Zob. A. Gebalska, *Zrozumieć zło w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Buthakowa*, Opole 2012, s. 24.

totalną. Toteż Frankenstein stopniowo staje się fanatykiem wiedzy, dociekającym, gdzie kryje się źródło życia. Rozpoczyna więc swoją wędrówkę od miejsc, z których życie wyciekło, rozprzestrzeniając dokoła śmierć. Kostnice i cmentarze stają przestrzenią jego walki z naturą, by gwałtem wydrzeć z niej tajemnicę „zapładniania życiem materii nieożywionej”. Wolny od wiary w istnienie świata Boskiego z zainteresowaniem śledzi proces rozpadu, by wyprowadzić z niego nic życia. Oto jak relacjonuje Waltonowi swoje obserwacje czynione nad zwłokami:

Musiałem patrzeć na to, jak ta wspaniała postać ludzka leżała teraz pohańbiona w nikczemnym, trupim rozkładzie. Widziałem, jak zgnilizna śmierci obejmuje skwapliwie to, co niedawno było kwiatem życia. Widziałem, jak obrzydliwe robactwo obejmuje w spadku te wspaniałe cuda oka i mózgu.

(F 40)

Ostatecznie, w wyniku morderczej pracy, odkrywa sposób na ożywienie ciała i odczuwa narastającą w sobie dumę z powodu rozwiązania sfinksowej zagadki zanegowania praw śmierci:

Najróżnorodniejsze uczucia miotaly moim sercem, porywając mnie za sobą, niby huraganowy wicher w pierwszym zapale powodzenia. Nikt tego pojąć nie zdoła. Życie i śmierć wydały mi się teraz idealnymi granicami, przez które muszę się najpierw przedrzeć, a potem zalać potężnym potokiem światła ten ciemny świat. Nowy gatunek będzie mi wdzięczny jako swemu źródłu i stwórcy. Wiele szczęśliwych i wspaniałych istot mnie będzie zawdzięczać swoje istnienie. Żaden ojciec nie mógłby żądać tak pełnej wdzięczności od swego dziecka, na jaką ja z ich strony będę zasługiwał.

(F 42)

Duma prowadzi go na drogę pychy, własnego ubóstwienia, gdyż Frankenstein obdarza siebie mianem stwórcy, stawiając tym samym znak równości pomiędzy sobą a Bogiem. Akt ten jest w istocie wyniesieniem własnego „ja”, uznaniem swojej wielkości²³, który obróci się przeciwko niemu. W świetle jego dalszych poczynań ironicznemu przetworzeniu ulega przyjęta przez niego rola wszechmocnego ojca, to tylko zabawa w stwórcę, makabryczna gra. Jak potwierdza Biblia, stworzony przez Boga świat oraz człowiek są obdarzone atrybutami dobra. I kiedy człowiek zapragnie wytyczyć granicę pomiędzy dobrem i złem, a w wyniku tego działania sprzeniewierzy się swemu Ojcu, to niewątpliwie zasłuży na karę. Ten jednak nie pozostawi człowieka w rozpacz, gdyż poprzez śmierć swego Syna uwalnia ludzi od potępienia, przywracając im godność bycia prawymi. Wiktor – co prawda – przyjmuje miano ojca, tworząc życie, ale jego uwadze umyka fakt, że powołane istnienie nie jest określone pod względem aksjologicznym. Tkwi ono bowiem poza dobrem i złem, co w istocie oznacza zbyt bliskie obcowanie

²³ Zob. P. Madre, *Strategia kuszenia*, w: tegoż, *Skandal zła...*, s. 28.

z destrukcją i negacją. Tak więc on – jako ojciec – powinien nauczyć je dobra, by umiało przeciwstawić się złu, by mogło je rozróżnić²⁴. Tymczasem Frankensteina nie pochłaniają kwestie natury etycznej, nie zastanawia się nad odpowiedzialnością, w ogóle nie trudzi się odpowiedzią na pytania: co zrobi ze swym sukcesem – a więc powołanym do życia tworem – jak udźwignie ciężar jego skutków. Wykazuje tym samym niedojrzałość i daleko posuniętą niefrasobliwość. Sam więc jego akt stwórczy zawiera w sobie zalążek zła, jest bluźnierczym gestem wobec Boga, gestem Antyprometeusza. Bycie równym Bogu zobowiązuje do wszelkiej rzetelności, roztropności, a nade wszystko miłości. Szczególnie w sytuacji, gdy stworzenie nie jest idealne. Ta jego ułomność nie jest przecież jego grzechem tylko winą albo też wolą jego stwórcy.

Wiktor natomiast zdolny jest tylko do odczuwania negacji. W swym antydziele, w Monstrum może się przeglądać jak w zwierciadle, ponieważ wyzwała ono w nim zdolność do czynienia zła. W wyniku uwolnienia się w nim pokładów kontestacji nie uzna więc własnego dziecka za warte uwagi, które brzydota uwłacza przecież godności człowieka. Ostatecznie zatem doświadczy ono jedynie odrzucenia zamiast akceptacji. Oto jak opisuje pierwsze relacje pomiędzy stwórcą a stworzeniem, ojcem a dzieckiem, sobą a Monstrum:

A równocześnie przy mdłym i żółtawym świetle księżycy, [...], zobaczyłem tę ohydę – nieszczęsnego potwora, którego stworzyłem. Uniósłszy franki łóżka, utkwiał we mnie swoje oczy, jeśli oczami można by je nazwać. Szczęki jego otwierały się i wymamrotał kilka nieartykułowanych dźwięków, podczas gdy grymas uśmiechu zmarszczył mu policzki. Prawdopodobnie coś mówił, ale ja nie słuchałem.

(F 47)

Oczywiście Wiktor ucieka, stając się tym samym człowiekiem-dezertorem, ale też uzurpatorem, oceniającym wartość swojego dzieła ze względu na walory estetyczne. W świetle jego biografii brzydota, ułomność, nieforemność jako wymiary skandalu estetycznego stają się argumentami przesądzającymi o prawie do śmierci. Frankenstein wychowany przez własnego ojca bez bojaźni wobec Boga, traktujący miejsce pochówku jako przestrzeń rozkładu i egzystencji robactwa, uwolniony zostaje od ciężaru odpowiedzialności. Pozbawiono go najważniejszej rzeczy: Boskiego autorytetu i to dlatego owoc jego eksperymentu wynaturza się i przybiera cechy szatańskie, gdyż w istocie powiela zachowania swego stwórcy-ojca, czyli podnosi bunt przeciwko ustalonemu łaadowi świata:

²⁴ Zob. J. Krasicki, dz. cyt., s. 10.

Błyskawica oświeciła tę postać i pokazała mi wyraźnie jej kształty; jej olbrzymi wzrost, jej zeszpecony wygląd, zbyt ohydny, by móc mienić się ludzkim, od razu mi powiedział, że był to ten łotr, ten podły demon, któremu dałem życie. [...] Blisko dwa lata upłynęły od owej nocy, kiedy poczęło się jego życie. Czy była to jego pierwsza zbrodnia? Niestety wypuściłem w świat nikczemnego łotra, który z rozkoszą nurzał się we krwi i cierpieniach swych ofiar [...].

(F 63–64)

Dopiero pokonany przez potwora (symbolizującego drogę człowieczych wyborów, a tym samym przyrodzone naturze ludzkiej zło) i zdegradowany w swoim człowieczeństwie Wiktor zdolny jest do racjonalnej oceny ludzkich ambicji i namiętnego dążenia do wydarcia tajemnic Naturze czy Bogu:

Istota ludzka dążąca do doskonałości powinna zawsze zachować spokój i równowagę umysłu i nie dopuścić nigdy do tego, by namiętność albo zachcianki kiedykolwiek go zakłócały. Nie sądzę, żeby dążenie do wiedzy miało stanowić wyjątek od tej zasady. [...] Gdyby tej zasady zawsze przestrzegano, gdyby nikt nie pozwolił, żeby jego aspiracje w jakikolwiek sposób naruszały pogodny stan jego uczuć rodzinnych, Grecja uniknęłaby niewoli, Cezar przysłużyłby się lepiej swojemu krajowi, Amerykę odkrywano by bardziej stopniowo i cesarstwa Meksyku i Peru nie uległyby zniszczeniu.

(F 44)

W świetle powyższego Wiktor Frankenstein jest stwórcą *a rebours*, zaprzeczeniem jego odpowiedzialności i miłości, piętowym umyciem rąk od konsekwencji czynu i wypelnionym pychą szalonym naukowcem, dla którego wartość przedstawia sam akt tworzenia jako rezultat nieograniczonych, „boskich” możliwości człowieka. Ale kiedy tylko okaże się, że ów „rezultat” staje się skandalem etycznym i estetycznym, bez skrupułów zadecyduje o jego anihilacji, gdyż mowa jest przecież o wyniku eksperymentu, a nie istocie ludzkiej.

Powieść młodej pisarki, ukochanej Percy’ego Shelleya i przyjaciółki Georgergi Byrona, wywołała estetyczny szok w XIX-wiecznej Anglii. Oboje artyści – zresztą słusznie – liczyli się z taką reakcją czytelników, gdyż na każdym poziomie znaczeń powieść stanowiła przekroczenie norm: etycznych, estetycznych i aksjologicznych. Jej tytułowy bohater powodowany namiętnością dotarcia do granic poznania przekracza je, roszcząc sobie prawo do bycia kreatorem w powoływaniu życia bez udziału kobiety. Ta uzurpacja szczególnie bulwersowała odbiorców i obdarzana była mianem skandalu kulturowego. To pogwałcenie praw Boskich i przyrody wywoływało w konsekwencji pytania o skutki człowieczych działań, spełniających oświeceniowe obietnice wyrwania naturze wszystkich tajemnic, a zatem: czy są one podstawą do mówienia o triumfie odwiecznych pragnień, czy wręcz przeciwnie – o klęsce lęków wywiedzionych z zatrutego owocu poznania dobra i zła.

Bibliografia

Źródła

Wollstonecraft Shelley M., *Frankenstein*, przeł. Henryk Goldmann, Poznań 1989.

Opracowania

Aldiss Brian, *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, w: *Spór o S. F. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. Ryszard Handke, Lech Jęczyk, Barbara Okólska, Poznań 1989.

Gębalska Anna, *Zrozumieć zło w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*, Opole 2012.

Gołaszewska Maria, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

Krzyszowski Tomasz P., *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń 1999.

Kulas Dariusz, *Noc w kulturze – noc kultury*, w: *Noc – symbol, temat, metafora*, red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajka, Białystok 2011.

Kurowicki Jan, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Warszawa 2000.

Madre Philippe, *Skandal zła*, przeł. Dorota Zańko, Kraków 1996.

Okulicz-Kozaryn Radosław, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Kryspinów 2003.

Ricoeur Paul, *Lęk etyczny*, w: tegoż, *Symbolika zła*, przeł. Stanisław Chichowicz i Maria Ochab, Warszawa 1986.

Rustowski Adam M., *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977.

Tramer Maciej, *Literatura i skandal na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000.

Turney Jon, *Ślady Frankensteinia: nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. Marta Wiśniewska, Warszawa 2001.

Wydmuch Marek, *Gra ze strachem, fantastyka grozy*, Warszawa 1975.

Summary

M. Wollstonecraft Shelley's novel grew out of the experience of modernity. Technological progress and science put up a man on the threshold of the nineteenth century in a new cultural situation. This experience of reality as continuous change in man caused various fears to grow, which in turn required from him to develop new values, to determine what is good and what is bad. In such a situation is the title character of the novel *Frankenstein*, which deals with the scientist, who creates a new life without the participation of woman. So in terms of subject matter, character construction, who turns out to be an anticreator, the novel became an aesthetic shock to the audience, when it was supposed to be a novel about human dreams and fears.