

Jan Łodziński

Romantyczna androgeniczność na podstawie
„Poganki” Narcyzy Żmichowskiej i
„Frankensteina” Mary Shelley

Stockholms universitet
Institutionen för slaviska och baltiska språk, finska, nederländska
och tyska
Examensarbete 15 hp
Polska
Magistertkurs
Vårterminen 2016
Handledare: Renata Ingbrant



SPIS TREŚCI

1.	Wstęp.....	3
2.	Poglądowy plan pracy.....	4
3.	Dwa romantyzmy.....	5
4.	Profile pisarskie artystek.....	7
5.	Okoliczności powstania powieści.....	8
6.	Dwie wyobraźnie.....	11
7.	Cel pracy oraz definicje pojęć.....	14
8.	Charakterystyka pola badawczego.....	16
9.	Metoda badawcza.....	18
10.	Tożsamość Benjamina.....	19
11.	Stosunek Benjamina do kobiecości. „Bardzo piękna kariatyda”.....	19
12.	Odwrócony mit Ofelii.....	21
13.	Tożsamość Daimoniona.....	21
14.	Stosunek Frankensteina do natury i jego tworu. Hybris.....	23
15.	Stosunek Daimoniona do natury. Odwrócony mit Narcyza.....	25
16.	Reasumpcja.....	28
17.	Bibliografia.....	32
18.	Podsumowanie.....	35

1. Wstęp

Już dosyć prawdziwie pięknych napisano książek, teraz czas je w czyn zamienić i czynem iść tak daleko – tak daleko – aż się życie z książką zrówna, świat z myślą dzisiejszą.

Narcyza Żmichowska, Książka Pamiątek (1848)

I do not wish women to have power over men; but over themselves.

Mary Shelley, Mathilda (1820)

Gdzie przebiega granica między kreacją literacką a rzeczywistymi intencjami autora? Czy literatura jest w stanie wywrzeć bezpośredni wpływ na czytelnika lub społeczeństwo? Czy może, jak pragnęły Żmichowska i Shelley, zmienić konwencje myślowe epoki? Jak przyglądać się kanonicznym dziełom, które, szczegółowo analizowane na przestrzeni wieków, ubierane we wszelkie możliwe odczytania i konteksty, zdają się być dogłębnie poznane?

Jak pisał Italo Calvino, „[k]lasyk, to książka, która nigdy nie kończy mówić tego, co ma do powiedzenia”¹. Powody, by pisać o romantyzmie, są przynajmniej trzy. Po pierwsze, to u źródeł artystycznej wrażliwości romantyczek i romantyków doszukiwać się można podwalin współczesnego pojmowania literatury (mając w pamięci, na przykład, teorie Schillera i Schleiermachera, ironię romantyczną, romantyczne eksperymenty z formą). Po wtóre, romantyzm jest okresem przemian, czasem, gdy „druga płęć” zaczęła zyskiwać na polu literackim należytą uwagę. „Upadek obyczajów”, przewrót w „odwiecznym porządku rzeczy”, wynikały z przewartościowania dotychczasowych poglądów na miejsce kobiety w społeczeństwie, zasad i regulacji nieprzystających do problemów oraz wyzwań wieków współczesnych. W końcu romantyzm jako szczególny sposób pisania – język wdzięczny, który wymaga od czytelnika zasobów cierpliwości, dla tłumacza stanowi wyzwanie, lecz, w ostatecznym rozrachunku, ofiarowuje długotrwałą przyjemność lektury.

Idea zestawienia pozornie odległych od siebie dzieł „Poganki” oraz „Frankensteina”, zrodziła się podczas czytania omówień dotyczących romantyzmu angielskiego, gdzie było sposób odnaleźć wzmianki o radykalnej różnicy między treścią książki Shelley, a potocznym wyobrażeniem o niej pokutującym w kulturze popularnej. Skłoniło to do pytań zadanych powyżej, próby docieczenia, czy, w istocie, możliwym jest czytać kanon nie odtwórczo, bez

¹ Calvino I., *Uses of literature*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1987, s. 56.

nadmiernego przywiązania do obowiązujących interpretacji. Zmieniają się czasy, pojawiają się metodologie oraz szkoły myśli, a wraz z nimi – nowe drogi czytania.

Praca stawia pytania o sposób, w jaki androginiczność uwalnia się w obrębie portretów psychologicznych głównych bohaterów oraz zaważa na ich postępowaniu. Próbuje dociekać przyczyn jej występowania w oparciu o zarys biograficzny twórczyń, kontekst historyczno-literacki i szeroko pojętą świadomość społeczną doby romantyzmu. Jest próbą odsłonięcia zaplecza pojęciowego, które towarzyszyło artystkom oraz umożliwiło im kreację twórczą, a które nadal nie jest precyzyjnie opisane w polskiej literaturze przedmiotu. Okres romantyczny obfitował w nowe wątki, lecz także – nawet w Polsce, mimo rozślawionej walki „młodych” z „klasykami” – powrotów do antyku i rekombinacji pewnych postaci, mitów, wzorów.

Odauteurskie tłumaczenia tekstów, które przeplatają rozważania interpretacyjne, mają na celu ukazanie zawilości ontologicznych wynikających z niezidentyfikowanej tożsamości kreatury powstałej z rąk Victora Frankensteina. Wyjaśnione i doprecyzowane zostaną pewne decyzje tłumaczeniowe, które, mimo, iż kontrowersyjne, stoją w zgodzie z zaproponowanym odczytaniem.

2. Poglądowy plan pracy

We wprowadzeniu czytelnik zapoznaje się z kontekstem historyczno-literackim oraz przypominane są mu ramy czasowe, w jakie najczęściej wpisuje się romantyzm polski oraz angielski. Przywołane są również pewne najistotniejsze dla epoki pojęcia oraz tematy jak i zaproponowane zostaje spojrzenie feministyczne na tę burzliwą epokę. Umożliwi to poglądowe porównanie dwóch okresów, które wiele łączy, ale także stosunkowo dużo dzieli. Następnie zarysowane zostają profile literackie Żmichowskiej oraz Shelley. Informacje biograficzne stanowią podstawę dla dalszych rozważań i na przestrzeni pracy będą poszerzane o dalsze szczegóły.

Zanim podjęte zostaną interpretacje dzieł, wypada czytelnikowi zapoznać się z okolicznościami powstawania powieści. Za pomocą fragmentów korespondencji autorek oraz wybranych opracowań, czytający prześledzi zrekonstruowane motywacje artystek, inspiracje, które stanowiły przyczynek do pisania utworów.

Podane w dalszej kolejności dane faktograficzne z życia pisarek pomogą uzmysłwić, na jakiej podstawie w dysertacji skolacjonowane zostały ze sobą wymienione powieści. Aby dowiedzieć się, dlaczego Żmichowska zaproponowana jest w sąsiedztwie

Shelley, należy przejść do następnego podrozdziału pracy, który oferuje definicje oraz konkretyzuje cele badawcze. Rozwiniętą jest definicja androginiczności, wyjaśniona geneza pojęcia „daimonion” obecnego w utworze Shelley. Konsekwentnie, głos zostaje oddany ciału krytycznemu. Odnotowane zostają najistotniejsze oraz najszerzej uznane interpretacje powieści oraz opinie na temat kontrybucji obu pisarek wobec literatury ich okresu. Nastąpi także uzasadnienie doboru literatury przedmiotu.

Rozdziały komentujące treść poprzedza omówienie dotyczące metody badawczej. W oparciu o nią wyprowadzone zostają próby podjęcia interpretacji poszczególnych fragmentów powieści. Ułożenie poszczególnych zakresów interpretacyjnych jest analogiczne dla obu powieści. „Poganka” analizowana jest pod kątem formowania się tożsamości Benjamina oraz jego postawy wobec kobiecości. Punkt dojścia stanowi sportretowanie wizerunku bohatera w świetle androgeniczności. Rozważania na temat „Frankensteina” obejmują początki tworzenia się tożsamości kreatury, stosunek Frankensteina do natury oraz jego tworu i, finalnie, sposób w jaki potwór spoglądał na własne ja.

Ostatni podrozdział stanowi miejsce podsumowań rozważań na temat kwestii androginiczności oraz wniosków wysnutych na podstawie analizy obu pozycji.

3. Dwa romantyzmy

Przełom romantyczny w Polsce przypada na ośmioletni okres 1822-1830. Za przedproże zmian uznaje się wydanie I tomu Mickiewiczowskich poezji, które przyczyniły się do zakreślenia linii polemicznej między „romantykami” oraz „klasykami”. Gwałtowna opozycyjność obu stron przyniosła kolejne fale manifestów i wypowiedzi programowych, głównie spod piór Mochnackiego oraz przywołanego już pierwszego narodowego wieszcza. Mimo siły oddziaływania oraz energii krytycznej przełom nosił znamię jednostronności: naśladowania geniuszu Mickiewicza, binarności, monotonii argumentów. Wykwitały pojęcia stabilizujące romantyczny paradygmat: ludowość, młodość jako kategoria moralna waloryzowana dodatnio, muzyczność, bunt².

Druga połowa epoki przyniosła wpływy europejski, rozkwit literatury filozoficznej dojrzałej, z romantyczną wzniosłością jak rozumiał ją Schelling, czy idealizmem oraz nieskończonością definiowaną podług rozważań Novalisa. Romantyczne credo było bardzo charakterystyczne, składały się na nie natchnienie, wyobraźnia, prawo do dysharmonii

² Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009, s. 207-211.

i przeciwieństw, w kontekście literatury angielskiej: byronizm, przygodność, gotycyzm oraz spirytualizm. „Nieskończenie”, jako koncepcja oraz motyw, okazało się niewyczerpanym tematem artystycznym. Wraz z nim pielęgnowano topos artysty-stwórcy, natchnionego oraz na poły boskiego³. Schyłek epoki przypada na rok 1864, wybuch powstania styczniowego.

Ramy romantyzmu angielskiego wyznacza się różnorako, najczęściej jako praprzyczynę wskazując rewolucję francuską, zatem rok 1789, przedłużając linię graniczną aż do wydania ballad lirycznych Wordswortha w 1798. Rewolucyjność, jak rozumieli ją Anglosasi, była nie tyle walką narodowyzwolenczą, co buntiem przeciwko standardom i skostniałym konwencjom poprzednich dziesięcioleci. Społeczeństwo brytyjskie na granicy wieku XVIII i XIX przechodziło jedne z najsilniejszych zmian w swojej historii. Wystarczy przypomnieć Great Reform Bill z 1832 roku, który radykalnie zmienił oblicze polityki brytyjskiej i walijskiej. Dla literatury oznaczało to, iż Anglia pierwszej generacji romantyków, to jest Shelleya, Byrona, Keatsa, nie była Anglią, w której żyli i tworzyli Blake, Wordsworth czy Coleridge⁴. Wyobrażnia, jako pryzmat przez który należało przepuszczać światło tekstu, inspiracje dyktowane spontanicznością, silne, indywidualne ja podmiotu mówiącego, introspektywność i radykalizm twórczy (rozumiany chociażby jako zerwanie z wysokim rejestrem poezji klasycznej), oto co łączyło wczesną angielską epokę romantyczną, 1798-1816, z literatami polskimi. Symbolicznie za koniec romantyzmu angielskiego uznaje się rok 1850.

Romantyzm był okresem historii, w którym przedsięwzięte zostały dyskusje traktujące o uniwersaliach: reformach społecznych, działaniu kolektywnym, równości płci. Rewolucja francuska nie od razu okazała się owocna dla kobiet. Równouprawnieniu sprzeciwiano się na różne sposoby: argumentowano, iż jest przedłużeniem libertynizmu, przeszkodą na drodze do sprawnych rządów lub zagrożeniem demokracji. Pierwsze feministki uprawiały rodzaj dialogu, który dziś określono by jako zmaskulinizowany – odpowiadając na teksty sławnych intelektualistów jak Burke lub Rousseau pozycjonowały się nie wobec, tylko obok nich, chcąc intelektualnie i politycznie dorównać przedstawicielom patriarchatu.

Kobiety nie miały świadomości prawnej. Na przykład, zdrada ze strony małżonki mogła skutkować natychmiastowym rozwodem, lecz nie wywierała podobnych konsekwencji,

³ Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 101-128.

⁴ Everest K., *English romantic poetry. An introduction to the historical context and the literary scene*, Open University Press, Philadelphia 1990, s. 3-19.

jeśli dokonał jej mężczyzna. Do roku 1857 akt rozwodowy powoływany był parlamentarnie i z wyjątkiem czterech przypadków nigdy nie został przyznawany płci żeńskiej⁵.

Bez względu na podnoszone racje, większość feministek była zgodna co do kwestii wadliwej edukacji kobiet, w której dopatrywano się podłoża problemu. Przykładowo, kobiety uczono tańczyć, malować i szyć lecz nie zaznajamiano je z filozofią, historią lub ekonomią (nie wspominając o „ściśle męskich” zawodach jak np. medycyna)⁶. Cechy, które feminizujące badaczki przypisywały młodym dziewczętom to pruderyjność, skoncentrowanie na wyglądzie zewnętrznym oraz materializm. Nie mogło być inaczej, skoro program nauczania zorientowany był przede wszystkim na kształtowanie kobiet jako potencjalnych partnerek, żon. Zmiana świadomości nadchodzących generacji – zarówno kobiet jak mężczyzn – musiała w związku z tym zostać sprowadzona do prób rehabilitacji intelektualnych możliwości kobiety, odzyskania jej samoświadomości prawnej, społecznej, seksualnej oraz edukacyjnej.

4. Profile pisarskie artystek

Narcyza Żmichowska urodziła się w tym samym roku co George Eliot (1819) oraz, podobnie jak ona, jako Gabryela, tworzyła pod pseudonimem⁷. Przez krytykę obdarowana mianem prekursorki polskiego feminizmu⁸, swą twórczością przyciąga czytelników i badaczy po dziś dzień. Jako dydaktyczka pisała, przede wszystkim, w kontrze wobec stereotypu kobiety w polskim społeczeństwie okresu zaborów (sławna krytyka Klementyny Hoffmanowej)⁹. W rozumieniu literackim istotną postacią dla autorki był jej brat Janusz, pod okiem którego studiowała we Francji oraz który zaznajamiał ją z najświeższymi pozycjami z zakresu literatury, filozofii oraz polityki. Prócz francuszczyzny władała językami niemieckim i językami antycznymi. Aktywna politycznie, powołała do życia grupę Entuzjastek, na którą składały się emancypantki z Warszawy, konspiratorki działające

⁵ Rajan T., *Romantic Narrative: Shelley, Hays, Godwin, Wollstonecraft*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010, s. 185. „Wołanie o prawa kobiety” (1972) autorstwa matki Shelley, Mary Wollstonecraft, uznaje się za pierwszy tekst feministyczny.

⁶ Powell K. *Economic Women* [w:] *Essays on Desire and Dispossession in Nineteenth-Century British Culture*, pod red. Lana L. Rappoport D. J., *Victorians Institute Journal* 42, 2014, s. 32-40.

⁷ Zob. Phillips U., *Życiorysy równoległe: Narcyza Żmichowska (1819-1876) i George Eliot (1819-1890)* [w:] *też, Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przekł. Bojarska K., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008, s. 496.

⁸ Za: Borkowska G., Czermińska M., Phillips U., *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 120.

⁹ Zob. Borkowska G., *Cudzoziemki*. Studia o polskiej prozie kobiecej, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996, s. 53-70.

w latach 1842-1849. Na kartach historii literatury zapisała się jako poetka, oraz, co więcej, powieściopisarka, mimo, iż tylko dwie spośród nich zostały ukończone oraz wydane za jej życia (zmienione przez redakcje wydawnicze).

Na twórczość Mary Wollstonecraft Shelley, urodzonej w roku 1797, nie wpłynęło jarzmo zaborów, mimo to dosięgnęła ją inna, mniej bezpośrednia forma cenzury. Niezastąpieni dla kształtowania jej języka literackiego okazali się ojciec, William Godwin, filozof zaangażowany politycznie oraz matka, filozofka i feministka¹⁰, Mary Wollstonecraft. W wieku osiemnastu lat Shelley, sprzeciwiwszy się woli rodziciela, uciekła z domu razem z zamężnym wówczas Percym Shelleyem (1792-1822). Udała się w podróż po Europie, m. in. do Austrii. Konfiguracja wymienionych postaci w życiu Shelley jest nieprzypadkowa: autorka „Frankensteina” od najmłodszych lat objęta była wpływem przodujących pisarzy jej czasów, co, w połączeniu ze znajomością głównych języków europejskich (niemiecki, francuski, oraz, na podobieństwo Żmichowskiej, łacina i greka) umożliwiło jej rozwój jako wolnomyślicielki oraz powieściopisarki.

5. Okoliczności powstania powieści

„Poganka” ukazała się w roku 1846, nie w formie książkowej, lecz w „Przeglądzie Naukowym” (drukowanym pod redakcją Edwarda Dembowskiego w latach 1842-48 w Warszawie). Dopiero piętnaście lat później wydano ją w czterotomowych „Dziłach Gabrielli”, kompilacji twórczości poetyckiej, prozatorskiej, pamiętnikarskiej i epistolarnej¹¹. Okoliczności, które doprowadziły do zaprojektowania dzieła i wpłynęły na jego ostateczny kształt, były różnorakie. „Pogankę” można, w stosownym dla niniejszej pracy uproszczeniu, opisać jako wynik pogłębionych studiów nad literaturą francuską¹². Do tego dodać należy

¹⁰ Matka Mary była autorką *Vindication of the Rights of Woman* (polskie tłumaczenie: Wollstonecraft M., *Wołanie o prawa kobiety*, przekł. Bodal E., Morusiewicz H., Sprzęczka A., Stycharz A. M., wydawnictwo Mamania, Warszawa 2011). Oświecone współczesnymi badaniami dzieło wykazuje pewną niemożność wszczęcia sprzeciwu wobec męskiej dominacji, jego siła tkwi jednak w podkreślanu roli edukacji żeńskiej części społeczeństwa. Jak notuje Everest, Blake zawierał inspiracje jej rozważaniami na planie swojej działalności poetyckiej (np. *The Book of Thel*, z 1789 r., czy *Visions of the Daughters of Albion* 1793). Everest K., *Ibidem*, s. 21.

¹¹ Żeleński-Boy T., *Wstęp* [w:] Żmichowska N., *Poganka*, Wydawnictwo Naukowe Im. Ossolińskich, Wrocław 1950, s. XV.

¹² W przedśłowiu do angielskiego tłumaczenia *Poganki* Ursula Phillips wysnuwa hipotezę, iż możliwą inspiracją literacką Żmichowskiej była „Panna de Maupin” („Mademoiselle de Maupin”), powieść Théophile Gautiera z 1835 roku. Phillips przekonuje, że bohaterka Gautiera, Rosalind, przez niejednoznaczność seksualność, przemieszczanie się pomiędzy dwiema tożsamościami, wpisywała się w wizję Żmichowskiej. Autor *Panny...* wzmocnił koncepcję androgyniczności poprzez wstęp do powieści, gdzie zaproponował ideę „trzeciej płci”. Imię Teofil przypisane zostało ponadto jednemu z głównych bohaterów *Poganki*. Narcyza Żmichowska, *The Heathen*, tł. Phillips Ursula, Northern Illinois University Press 2012, s. 39.

przemyslenia związane z przyszłością zagrożonej ojczyzny. Stąd kanoniczne odczytanie powieści jako kryptonimicznej dyskusji o wzorze osobowym patrioty, ucieleśnionej w opozycji chrześcijaństwa (czyli altruizmu, odpowiedzialności społecznej, oddania sprawie patriotycznej) oraz pogaństwa (rozumianego jako estetyzm, popędliwość i hedonizm)¹³.

Przypuszczalnie, trzecim czynnikiem, który spowodował przebarwienie tekstu ekstraktem z życia prywatnego autorki, było fatalne zauroczenie Żmichowskiej. List Żmichowskiej z sierpnia 1846 do Bibiany Moraczewskiej oddaje profil wydarzeń, które rozegrały się między Żmichowską a jej przyjaciółką, Pauliną Zbyszewską, arystokratką należącą do entuzjastek:

O najokropniejszym przejściu życia mojego z najzimniejszą krwią mogę mówić, jak o patologicznym zjawisku, jak zdrowy o chorobie, jak wyratowany o niebezpieczeństwie, jak szczęśliwy o cierpieniu. Czy ja kochałam? Pamiętasz zapewne, ale tak się kochać nie godziło – wiec po złem kara – co ona biedna winna temu, że jej w chwili uniesienia wszystko podobnym się zdaje, że ja chwili jej uniesienia wierzyłam, że wzięwszy życie moje jak ćwiartkę papieru, zaczęłam z niego arabeski podług jej fantazji wycinać [...] Paulinie się zdawało, że moją duszę od kartki do kartki przeczytała [...] Z geniuszem pierwszy raz w życiu do czytenienia miałam, zmierzyłam go moją poziomą miarą, uwielbiałam, ukochałam. [...] Paulina ze swoją biegłą dialektyką zaczęła dowodzić, że to jest wielkie głupstwo, mnie się coś w mózgu przewróciło i doprawdy poczułam, że w sercu także coś przewracać i psuć się zaczyna. [...] Ja, co ci się przyzam, że pomimo gorzkiej dzieciństwa szkoły, nic a nic się przeciwko dokuczaniu zahartować nie umiałam – ja myślałam, że oszaleję... Uściskałam na pożegnanie raz ostatni moich lepszych wspomnień Paulinę¹⁴.

Napięcia oraz dysharmonie, przywołane wcześniej jako symptomatyczne dla doby romantyzmu, znajdują odzwierciedlenie w zasygnalizowanym kontekście oraz jego wpływie na ostateczny kształt powieści. Sprzeczne uczucia autorki, jej duchowy, etyczny konflikt pomiędzy tym, co naturalne oraz nienaturalne, znaczą śladem na kartach powieści.

Jak sugeruje część badaczek „normalne” przeciwstawione „anormalnemu” u Żmichowskiej odnosi się do jednostki zanurzonej w rzeczywistości stanu okupacyjnego, jej praw, to jest kondycji politycznej, oraz przytomnego planu rozwoju, poprawy kondycji społecznej, przeciwstawionej mickiewiczowskiemu mesjanizmowi, cierpiętnictwu, którego Żmichowska nie akceptowała¹⁵. Opierając się na przywołanym materiale źródłowym sposób jest naddać trzecią płaszczyznę rozważań: skontrastowanie tego, co odmienne (orientacji seksualnej bądź światopoglądowej) z przyjętym przez społeczeństwo, powszechnie akceptowalnym modelem.

¹³ Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 412.

¹⁴ Przywołano za Żeleńskim-Boyem T., Ibidem, s. XXV-XXVI.

¹⁵ Chowaniec U., Phillips U., *Women's Voices and Feminism in Polish Cultural Memory*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012, s. 78-99.

Shelley poczęła pisać „Frankensteina” latem 1816 roku. Dwudziestoosmioletni George Gordon (Lord Byron, 1788-1824) zasugerował wówczas grupie przyjaciół przebywających w Genewie napisanie opowieści grozy w ramach ćwiczenia pióra¹⁶. Zarówno on, 18-letnia Mary Wollstonecraft Godwin, jej przyszły mąż Percy Bysshe Shelley oraz jej przyrodnia siostra, 18-letnia Clara Mary Jane Clairmont (1798-1879), wtedy w ciąży z Byronem, biorą udział w wyzwaniu¹⁷. Ostatnie zdanie pierwowzoru „Frankensteina” postawione zostaje 16 września 1816 roku¹⁸. Książka drukiem ukazuje się na przełomie marca oraz kwietnia 1817, jej wznowienia widzą światło dzienne kolejno w latach 1818, 1823 oraz 1831. Przedmowa do ostatniej wersji wyjawia czytelnikowi bezpośrednie okoliczności stanowiące źródło twórczej inspiracji, wizję, której doświadczyła autorka:

I saw—with shut eyes, but acute mental vision—I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a **man** stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavor to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world. His success would terrify the artist; he would rush away from his odious handywork, horror-sicken. He would hope that, left to itself, the slight spark of life which he had communicated would fade that this **thing**, which had received such imperfect animation, would subside into dead matter; and he might sleep in the belief that the silence of the grave would quench for ever the transient existence of the hideous corpse which he had looked upon as the cradle of life¹⁹.

Widziałam – z oczyma zamkniętymi a spojrzeniem umysłu przenikliwym – pobladłego adepta sztuk bezbożnych, klęczącego przy istocie, którą złożył. Spostrzegłam szkaradne widziadło leżącej **postaci** która nagle, na prawach jakiej przepotężnej siły, ukazując znaki żywotności, wzbudzona zostaje w niespokojnym, pół żywym ruchu. Musiała być koszmarna, gdyż przerażającym byłby skutek wysiłków ludzkich, aby przedrzeć przeogromne siły Stwórcy świata. Jego dzieło przeraziłoby artystę, uszedłby od ohydneho rzemiosła swych rąk zdjęty grozą. Liczyłby, aby, pozostawiona sobie, iskra życia przekazana wygasła, aby **twór**, któremu przydane zostało jakże niezdatne ożywienie, zmienił się martwą materią. Mógłby wtedy spać, wierząc, że w ciszy grobu po wsze czasy zamknąłby ulotny żywot ohydneho trupa, na którego patrzył jak na wehikuł życia.

Język polski pozwala na szereg semantycznych przekształceń wobec angielskiego oryginału. „Man”, oznaczające zarówno mężczyznę lub kobietę, w tym wypadku oddane zostaje przez płciowo obojętną „postać”. Warto w tym momencie zanotować, iż Shelley

¹⁶ Spośród artystów jedynie M. Shelley ukończy swoje dzieło, jednakowo reminiscencje z podróży znajdują się w poemacie „Mont Blanc” P. Shelleya (1816 rok) oraz III pieśni „Childe Harold's Pilgrimage” Byrona (lata 1812-1818). Za: Hunter J. P., *Mary Shelley's Frankenstein. Critical edition*, Norton & Company Press, Londyn 1996, s. 175-182.

¹⁷ Shelley M., *Frankenstein or The Modern Prometheus. The Original Two-Volume Novel of 1816-1817 from the Bodleian Library Manuscripts*, pod red. Robinsona Ch., University of Oxford 2008, s. 25.

¹⁸ Mowa o „roku bez lata”, podczas którego, w skutek wybuchu wulkanów (szczególnie Mount Tambora), nastąpiły aberracje klimatyczne, ze względu na które w północnej i środkowej Europie przez większość lata padał deszcz.

¹⁹ Shelley M., *Introduction to the 1831 Edition* [w:] *też*, *ibidem* s. 441.

celowo nie nadała powołanemu do życia przez Frankenstein twórcowi imienia²⁰, przysłaniając w ten sposób tożsamość bestii woalem tajemnicy. „Thing”, rzecz nieożywiona, jest semantycznie odległa od „being”, bytu. Warto byłoby, w świetle rozważań pracy, rozważyć przemianowanie „rzeczy” w „twór”, dla zachowania wieloznaczności mary z nokturnalnej wizji.

Obie powieści funkcjonują na granicy sfabularyzowanego, fikcyjnego życiorysu oraz współpracujących faktów, które, za pomocą relatywnie niezależnych źródeł, baczny filolog może potwierdzić i zaaplikować do interpretacji. „Pogankę” i „Frankenstein” wypełniają poszlaki, przesłanki, by czytać je w relacji do życia autorek (a sugestie, iż Benjamin może być porte-parole Narcyzy, sięgają wstecz aż do dziewiętnastego wieku²¹). Trudno oprzeć się wrażeniu, iż Żmichowska w tekście podaje wiele własnych opinii i spostrzeżeń, które równolegle, wyczytać zdało się w jej korespondencji. W przypadku Shelley czytelnik samoistnie uzmysławia sobie, iż więź między kreaturą i Victorem jest bardziej niż skomplikowana. Jest to, do pewnego stopnia, spowodowane erudycją autorki. W dalszej części pracy wykazane zostanie, iż „Frankenstein” przenosi liczne znaczenia biblijne. Księga rodzaju oraz inne święte teksty tradycyjnych religii, objawiały, iż człowiek stworzony jest na podobieństwo boskie. Prócz tego, że potwór do istnienia powołany zostaje na podobieństwo protagonisty, stanowi także jego odbicie. Kim zatem byli Benjamin oraz potwór – wehikułami dla autorskich poglądów, odwrotnością psyche pisarek, ich doppelgangerami? Aby znaleźć odpowiedź na to pytanie należy wyznaczyć zakres, w objęciach którego, przywołane twórczynie oraz ich dzieła można do siebie przyrównywać.

6. Dwie wyobraźnie

Oba dzieła opisywanych romantyczek były na swój sposób przełomowe, przy czym należy pamiętać, iż napisane zostały w młodym wieku (Żmichowska lat 27, Shelley 18). Wpisując się we wrażliwość XIX-wiecznych czytelników, jednocześnie umiejętnie przekraczając granice konwencji, kobiety znacząco wpłynęły na rodzime myślenie o literaturze. Recepcja „Poganki” oraz „Frankenstein” różniła się – zapomniana przez współczesnych, doceniona i rozpropagowana dopiero przez Boya-Żeleńskiego Żmichowska

²⁰ Przydawane kreacji Victora imiona w powieści to: mumia, „mummy” (s. 35), budząca postrach mara, „dreaded spectre” (s. 37), nieszczęśliwiec, „wretch” (s. 48), kreatura, „creature” (48), paskudny Daimonion, któremu życie dałem, „filthy daemon to whom I had given life” (s. 48), diabeł, „devil” (s. 48), potwór, „fiend” (s. 60), podły insekt, „vile insect” (s. 64), ogr, „ogre” (s. 96).

²¹ Por. Olszaniecka M., *Wstęp* [w:] Żmichowska N., *Gabryella, wybór powieści*, t. I, Warszawa 1953.

nie mogłaby konkurować z Shelley, która sławę zdobyła bez przeszkód. Przyjmując jednak perspektywę współczesną, mając w pamięci słowa Calvino, legendarny status powieści zachęca do nowego, pogłębionego odczytania.

Pewne zbieżności występują nie tylko w legendzie literackiej, ale na kanwie osobistych doświadczeń autorek. Obie pisarki straciły matki, które oddały własne życie za możliwość wydania na świat przyszłych artystek. Zarówno Żmichowska jak i Shelley doświadczyły śmierci wcześniej, jeszcze w czasach nastoletnich, Narcyza tracąc, brata Janusza (odchodzi na gruźlicę), Mary natomiast swojego ojca, którego szanowała i podziwiała (patrz dedykacja do „Frankensteina”).

Jako znamienna jawi się paralelność ścieżek fabularnych obu dzieł. Częścią kompozycyjną, która obejmuje całość „Poganki”, jest „Wstępny obrazek”, stanowiący ramę dla opowieści Benjamina. W obrębie jego mowy, jako niezależna narracja, funkcjonuje przywołana przez jego siostrę Teresę baśń o rybaku u księżniczce. Wszystkie poziomy łączą się ze sobą w sposób spójny. Znow, trójpoziomowość narracji jest integralną częścią kompozycji „Frankensteina”. Walton, w listach, które pisze do Elizabeth, opowiada historię odratowanego z zasp śnieżnych Frankensteina. Victor, ustami Waltona, przywołuje własną fabułę, którą ten pierwszy spisuje, a która przenosi w sobie również opowieść wypływającą z ust samego Daimoniona. Architektura obu powieści jest zatem bardzo zbliżona.

Kolejnym aspektem, który umożliwia komparatystyczne ujęcie przywołanych dzieł, jest ich odbiór przez męską część krytyki oraz problem autorstwa. „Poganka” przechodzić musiała potrójną cenzurę, gdyż nie tylko polityczną i redakcyjną (w pierwszej wersji nie bez powodzenia można szukać „Wstępnego obrazka”), ale związaną z duchem epoki. Żmichowska świadomie wybrała bezimiennność, decydując się na swoiste wykluczenie. Jak zauważa Borkowska, nie była to kwestia jedynie pseudonimu literackiego. Gorliwy, czynny patriotyzm versus próby przepracowania polskiego męczeństwa, brak zgody na nadmiernie rozbudzony erotyzm oraz jednoczesne wyzwolenie seksualne emancypantek, pisanie o inności kobiet oraz, w tym samym czasie, o potrzebie zdyskontowania tej inności dla celów ogólnych, w końcu związanie prywatnego z publicznym – wszystkie powyższe przyczyniły się do postrzegania autorki jako ekscentryczki²². Charakterystycznym jest, iż w odczytaniach dawnej krytyki okazywała się Żmichowska mało żeńską pisarką. Boy-Żeleński napisał

²² Badaczka nazywa ją, ze względu na obrzeżne usytuowanie wobec tradycji literackiej, kandydatką na pierwszą polską postmodernistkę. Zob. Borkowska G., *Cudzoziemki*. Studia o polskiej prozie kobiecej, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996, s. 96-101.

w przedśłowiu do „Poganki” wprost, „mimo romantycznego liryzmu jest w jej stylu jakaś męskość, każde zdanie nabrzmiało jest myślą, nigdy spęczniałym frazesem”²³.

Dla XIX-wiecznych angielskich komentatorów fakt, iż autorem „Frankensteina” była kobieta, jawił się jako równie trudny do zaakceptowania. Autorstwo powieściowe Shelley, które miało być tajemnicą dla przyjaciół jak Moore czy Byron, przenikało stopniowo do świadomości sceny literackiej. Gdy stało się jawne, głosy krytyków pozostających pod pozytywnym wrażeniem przeplatały się z tymi, którzy twierdzili, iż, pomimo wyczuwalnych odstępstw od stylu Percy’ego²⁴, które musiały pochodzić od Wollstonecraft, autorem książki jest sam Shelley²⁵.

Prawdą było, iż partner życiowy autorki „Matyldy” nałożył poprawki na manuskrypt „Frankensteina” dyskretnie go zmieniając: poprawił trzy błędy rzeczowe, usunął błędy gramatyczne, dokonał wyjaśnień składniowych, podmienił niezgrabne wyrażenia zaimprovizowane przez Shelley na bardziej profesjonalne, upłynnił przejścia między akapitami i wzbogacił rezonans tekstu z innymi dziełami kultury. Percy Shelley nie zrozumiał jednak intencji swojej żony. W procesie korekty wykazywał tendencję do portretowania Daimoniona w sposób mniej ludzki, niż pragnęła postrzegać go Shelley. W ten sposób na powieść nałożona została swoista cenzura. Przykładowo, jak pisze Anne Mellor, redukuje ślady istnienia świętego, ożywiającego pierwiastka („sacred animating principle”), który Victor miałby rzekomo przywłaszczyć, aby stać się stwórcą. Podkreśla natomiast, iż młody naukowiec był wyłącznym autorem dzieła, nie chcąc dostrzec przywar próżności oraz samouwielbienia, tak często podkreślanych w manuskrypcie przez Mary²⁶.

W tym znaczeniu dyskursy obu kobiet naznaczone zostały piętnem podrzędności wobec męskiego autorytetu, co prowadzi czytelnika do pytania o lęk przed wpływem. Dlaczego w obu powieściach występuje tyle zbieżności? Być może pokrewność tematów w obu powieściach, zawiadywana jest przez po umbertowsku rozumiany *Zeitgeist*²⁷. Może być czysto incydentalna. Odmienne od powszechnie wyprowadzanych interpretacji, źródła

²³ Boy-Żeleński T., *Ibidem*, s. XXXVIII.

²⁴ Wprowadzenie imion „Mary” oraz „Percy” jest niezbędne tam, gdzie dwoje występuje w bliskim sąsiedztwie.

²⁵ Joseph M. K., *Composition of Frankenstein* [w:] Shelley M., *Frankenstein*, pod red. tegoż, Oxford University Press 1969, s. 224-27.

²⁶ Por. Mellor A. K., *Choosing a Text of Frankenstein to Teach* [w:] *Approaches to Teaching Shelley's Frankenstein*, praca zbiorowa, Modern Language Associations of America, Nowy Jork 1990, s. 31-37.

²⁷ Według Eco, oprócz równoległego wpływu artystę A na artystę B, bądź czerpania przez młodszego A, z dorobku starszego B, istnieje także *Zeitgeist*. W tym wypadku nie musi być on rozumiany metafizycznie lub metahistorycznie, nie musi być nawet świadomy (potrafi oddziaływać nawet na umysł dziecka). Do triady *intentio auctoris*, *intentio operis* oraz *intentio lectoris* dołączałby czwarty element, *intentio intertextualitatis*. Eco U., *Borges i mój lęk przed wpływem* [w:] Tegoż, *O literaturze*, przekł. Wasilewska A., Warszawa 2003, s. 114-115.

podobieństw doszukiwać się jest sposób nie tylko w stłumionym w wyniku represji głosie kobiety, ale również w pielęgnowanym przez autorki ideale Androginii.

7. Cel pracy oraz definicje pojęć

Celem pracy jest rewizja powieści pod kątem prześwitów w narracjach, które umożliwiałyby odczytania uwzględniające obecność pierwiastków androgennych u Benjamina oraz Daimoniona. Sekundarnie, autor pragnie przedstawić portret wyżej wymienionych w relacji do innych bohaterów, Aspazji oraz Victora Frankensteina. Kluczowe byłoby ujawnienie mechanizmów warunkujących myślenie Benjamina i Victora o kobiecości per se oraz próba feministycznej interpretacji wybranych fragmentów. Znacznie bardziej, niż przekonywać czytelnika o niewątpliwej intencji autorek, by ubezpłciwić oraz rozmyć zarysy bohaterów, dysertacja stawia sobie za cel poszerzenie rozumienia androginizmu w zakresie literatury oraz bliskie czytanie tekstów powieści.

Idea tytułowej Androginii tradycją sięga, oczywiście, antyku. Jak pisze Farwell, Androginie opiewano na różne sposoby, jako fuzję intuicji oraz rozumu, subiektywnego oraz obiektywnego, animy i animusa, heteroseksualizmu oraz homoseksualizmu, czy w końcu, maniakalności oraz depresyjności²⁸. Virginia Woolf powoływała się na Arystofanesa twierdząc, iż męskie oraz żeńskie winno być zrównoważone, lecz nie stopione. Znaczną część znanego „A Room of One's Own” (1929) Woolf poświęca ukazaniu wyjątkowości angielskich twórczyń literatury, szczególności pisarek, wynikającej zarówno z ich wrażliwości jak i wykluczenia. W ostatnim rozdziale, analizowanym przez Farwell, częściowo odchodzi od skonstruowanej teorii, by zaproponować ideał androginii jako sposób pojednania płci. Paradoksalnie, poprzez złączenie dwóch jakości, Woolf zatracą charakterystykę oraz rysy pisarek, które tak skrzętnie wydobywała.

²⁸ Farwell M. R., *Virginia Woolf and Androgyny*, Contemporary Literature, vol. 16, No. 4 (Autumn, 1975), s. 433-451.

W niniejszej pracy pojęcie definiowane jest w odwołaniu do teorii romantycznej androginiczności opisaną przez Williama Veedera²⁹ i rozpatrywane przez niego wobec trzech zakresów tematycznych: pierwszy dotyczy psyche indywidualnego podmiotu i oznacza równowagę między „męskimi” oraz „żeńskimi” cechami. Ponieważ żadna jednostka, pragnie przekonywać Veeder, nie może osiągnąć idealnej równowagi, z natury androgenną jest para. Kobieta oraz mężczyzna, uzupełniając się wzajemnie, konstytuują pełnię. Komplementarność i androginiczność były dla artystek bliskoznaczne. Ostatnim, trzecim zakresem, jest solidarność, jaką para osiąga z matką oraz ojcem, członkami rodziny oraz, ostatecznie, całym społeczeństwem. Wydaje się, iż zarówno „Pogankę”, jak „Frankensteina”, czytać można w podobny sposób. Najistotniejsze będzie jednak studium indywidualnie rozumianej Androginii.

Następnym kluczowym pojęciem jest „dæmon”, którego nie należy mylić z „demonem”. Odrzucenie mechanistycznego pojmowania życia, panującego w dobie klasycyzmu, zaskutkowało przekonaniem romantyków o tym, iż natura jest zmienna oraz organiczna. Nowe podejście do mitologii wymogło na wielu artystach przemyslenie pewnych sfer platonizmu. Daimonion mógł być zły, dobry lub neutralny, odzwierciedlając w ten sposób kapryśność natury będącej w stanie nieustannych przemian. Twórców epoki romantyzmu fascynowała wizja geniuszu jako rodzaju daimonicznego popędu. Percy Shelley chciał widzieć w myśleniu Sokratesa przykład filozofii wspieranej przez nadnaturalną siłę, która podniosła jego pojmowanie na poziomy niedosięgnięty dla osób niezainspirowanych pozaludzką mocą³⁰.

Mary Shelley rozpatrywała powołanie kreatury do życia w kategorii grzechu, przemożnego pragnienia Victora, by zrównać się z Najwyższym. Daimonion był zatem swego rodzaju translokacją sumienia w byt zewnętrzny, który pragnął, z jednej strony, ustrzec go przed niepochamowaną pychą (próby nawiązywania dialogu, konsolidacji ze stwórcą), z drugiej przynieść zapomnienie i oddech (nieskuteczne usiłowania ucieczki ze świata żywych pod warunkiem stworzenia partnerki). Początkowo Victor ucieka przed wyrzutami sumienia, dosłownie oraz metaforycznie, negując swoje przewiny, po to tylko, by następnie stawiać im czoła w sposób nieudolny. Uderza w pościg za daimonionem, ignoruje uczucia rodziny, akumuluje nienawiść oraz rozżalenie aż do granic samozatrącenia. Analogiczny schemat postępowania występuje u Benjamina, który nie mogąc zaakceptować własnego

²⁹ Veeder W., *Mary Shelley & Frankenstein. The Fate of Androgyny*, The University of Chicago Press, London 1986, s. 2-16, 94-99, 129-136.

³⁰ Na podstawie Seigneuret, J. C., *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Tom I, Greenwood Publishing Group, s. 302-304.

błądu (porzucenie matki na rzecz Aspazji, rozumianych tu jako horyzont myślowy) decyduje się na kategoryczną negację własnej tożsamości.

8. Charakterystyka pola badawczego

Czytając „Pogankę” współczesne badaczki i badacze mają skłonność do uważniejszego pochylania się nad tymi stronami powieści, które dotyczyły krytyki stereotypu modelowej kobiety. Często obnażano ciężar etyczny spoczywający na powieściowych kobietach. Kanoniczne interpretacje, jak segreguje je Woźniakiewicz-Dziadosz³¹, można podzielić w sposób następujący:

1. Zawołowany portret otoczenia autorki, oddany w formie grona ze „Wstępnego obrazka”. „Poganka” jako trzecioosobowa ocena pokolenia i czasów Żmichowskiej.
2. Historia Benjaminia rozumiana powierzchownie, jako moralizująca opowieść o zgubnych skutkach namiętności oraz niewłaściwego doboru wartości. Narracja o grzechu, która funkcjonować mogłaby jako swoiste exemplum w dyskusji na temat roli prawdziwej miłości. Książka o systemach wartości jednostki oraz społeczeństwa ogólnie.
3. Parabola. Przypowieść o kondycji człowieka, losie, upadku i niemożliwości powstania z upadku. Ukształtowana za pomocą aluzji literackich (tu warto czytelnikowi pamiętać o Miltonie), biblijnych oraz mniej lub bardziej symbolicznych cech osobowości darowanych Benjaminowi przez matkę, utraconych w wyniku płomiennego romansu.
4. Wykładnia ideowa przenoszona metaforą, esencjonalnie romantyczna. Książka będąca zbiorem sugestii i podtekstów Żmichowskiej w obrębie dyskusji na temat postaw w okresie zagrożonej ojczyzny (lub, brzmiąc nieco po gombrowiczowsku, matczyzny). Próby określania wzorca osobowego w dobie przygotowań do czynu, patrz: opozycja pogaństwo – chrześcijaństwo.

Dywagacje, czy Benjamin jest alter ego Żmichowskiej również generowały interpretacje i polemiki. W tym kontekście proponowano dotychczas odczytania lesbijskie³². Ursula Phillips, w przywoływanym wstępie do angielskiego tłumaczenia „Poganki”, medytowała nad opisem „greckiego piękna” ciała Benjaminia, które, w oczach Cypriana, stanowiło wzór dla

³¹ Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 15-48.

³² Emblematycznym przykładem jest Tadeusz Różewicz, który planował sztukę teatralną, lecz ostatecznie zrezygnował z podjętego konceptu. „Czemu tej pracy, tego «zabiegu» nie wykonałem? Otóż wewnętrzny mój cenzor (ten nowotwór powstał w moim organizmie w latach pięćdziesiątych) ostrzegł mnie, że adaptacja, jaką zamierzam przeprowadzić, nigdy nie zobaczy desek scenicznych naszych teatrów. Chodziło mi bowiem o to, aby zedrzyć z «hrabiego» Benjaminia romantyczny płaszcz (no i spodnie) i ubrać go w szaty niewieście, przywrócić mu postać Narcyzy [...] a tym samym przywrócić jej prawdziwe oblicze i godność odważnej zakochanej kobiety. Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PIW, Warszawa 1971, s. 128-131.

powierzchnowości Alcybiadesa³³. Uroda protagonisty przejawia sprzeczne, bo zarówno żeńskie, jak i męskie dyspozycje. Wskazany przez nią trop jest konstytutywny dla niniejszej pracy.

Recepcja „Frankensteina”, tak różna na przestrzeni wieków minionych od jego wydania, odzwierciedla ewolucję krytyki oraz aparatury pojęciowej, jaką stosuje się w celu oświeclania wieloznacznych tropów i tematów literatury epoki.

Powieść Shelley czytano politycznie. Mimo, iż obdarzonej romantyczną świadomością (lektury Milтона, Goethego, Volneya), bestii odmawia się prawa do wyrażania emocji, posiadania ideologii, kontemplowania teologii, ergo konstruowania własnego światopoglądu. Potrzeba przynależności potwora do społeczności zostaje zdewaluowana, co mogłoby odzwierciedlać, między innymi, wysiedleńczy i zmarginalizowany status Irlandii wobec Anglii. Zupełnie jak Irlandczycy nacjonałiści, twór, pozbawiony możliwości wypowiedzi, ucieka się do aktów desperackiej przemocy³⁴.

W obrębie odczytań kulturowych, naukowy projekt Victora Frankenstein, pragnienie, by, niczym Pigmalion, stać się nieżonatym i wyłącznym twórcą żyjącej istoty, czytać jest sposobność jako z gruntu patriarchalny zamysł odebrania kobiecie wartości własnej i zanegowania jej seksualności. Mitotwórczy potencjał powieści wpływa bezpośrednio z tematu narodzin dziecka i może być podejmowany dwojako: jako zbiór motywacji, które do porodu doprowadzają, albo traumę poporodową, nigdy jednak akt narodzin sam w sobie³⁵.

Shelley w ciągu niespełna pięciu lat, licząc od osiągnięcia przez nią pełnoletności, straciła trójkę dzieci. Rozpacz spowodowana odrzuceniem i wzgardą stwórcy, tak często wyrzucana Frankensteinowi podczas rozmów ze złym, doprowadziła bezpośrednio do pasma zniszczenia i przemocy, które było udziałem Daimoniona. Powieść Shelley wypełniona jest implicytnym komentarzem dotyczącym natury relacji na linii rodzic – dziecko. Pierwszą ofiarą pada brat Victora, William (noszący, w istocie, imię zmarłego dziecka Mary Shelley), następnie niewinna, młoda kobieta, niesłusznie skazana za jego śmierć. Perwersja oraz zemsta mieszają się z auto-negacją i głęboką nienawiścią do twórcy-nieobecnej matki. Głosy krytyki konkludowały, iż pisarka przekształciła romantyczny wariant dzieciobójstwa/ojcobójstwa w fantasmagorię rodzicielstwa. Nic podobnego nie pojawiło się w angielskiej literaturze do

³³ Narcyza Żmichowska, *The Heathen*, tł. Phillips Ursula, Northern Illinois University Press 2012, s. 31.

³⁴ Prince F., *Revolutions in Taste 1773–1818. Women Writers and the Aesthetics of Romanticism*, University of Chichester 2009, s. 164-165.

³⁵ Mellor A. K., *Possessing Nature: The Female in Frankenstein* [w:] *Romanticism and Feminism*, praca zbiorowa, Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 220.

czasów powieści wiktoriańskich, ściślej, czerpiących z tradycji gotyckiej „Wichrowych Wzgórz”³⁶.

9. Metoda badawcza

Powyższe rozważania skłaniają czytelnika do zadania pytania o kwestię metod stosowanych przez krytykę feministyczną. Naukowcy korzystający z feminizmu analizują skomplikowane relacje występujące między historią literatury a twórczością poszczególnych pisarek i pisarzy przy odwołaniu nie tylko do interpretacji niezależnego ciała krytycznego, ale także na podstawie dociekań wynikłych z analiz życia prywatnego, listów, w końcu faktów biograficznych potwierdzonych niezależnie. Krytyka feministyczna zagłębia się w życie prywatne autorek i autorów tak bardzo, jak to tylko możliwe. Podobne metody stosowane są jednak również przez inne szkoły wyjaśniające dzieła literackie. Dociekania naukowe uprawiane przez feministki oraz feministów odróżnia, między innymi, metoda, którą wprowadza Elizabeth A. Fay, zwana „metodologią tożsamości”³⁷, a która aplikowana zostanie do komparatystycznej interpretacji obu dzieł. Jej celem jest odkrycie, jakie były rzeczywiste przekonania kobiet, w przeciwieństwie do treści wypowiedzianych na scenie publicznej. Za pomocą metodologii tożsamości feminizm podejmuje próby komentarza, mimo znacznych braków w informacji, luk i przemilczeń. Pragnie oddać to, co nie zostało napisane.

Dzieła Żmichowskiej i Shelley należą do arcydzieł europejskiej nowelistyki. Obie książki łączy psychologia androginizmu oraz rodzaj pewnego rozszczepienia – balansowania na granicy harmonijnego realizowania tradycji, kunsztu pisarskiego (maskulinizm) oraz implementowania pomysłów własnych, podejmowania ryzyka, próby stworzenia nowej formy tożsamości (feminizm). Utwory portretują osobiste dylematy, rozdzierające jednostkę wewnętrzne polaryzacje: w przypadku Benjamina są to, głównie, rozważania natury patriotycznej i uczuciowej, podczas gdy historia Frankensteina skupia się na etyce, odpowiedzialności oraz krytykuje niepochamowane pragnienie wiedzy. Mimo, iż tytułowymi bohaterami powieści nie są wyżej wymienieni (miano Poganki odnosi się wszelako do Aspazji, a nazwa powieści Shelley przenosi uwagę czytelnika na Victora) momentum powieści nadawane jest przez czyny i słowa Benjamina oraz potwora.

Poniższe analizy postarają się wyjaśnić naturę relacji panujących między postaciami oraz wykazać, gdzie pierwiastek Androginii jest najsilniej wyczuwalny. Jak zmienia on nasz

³⁶ Mores E., *Literary Woman*, Garden City, Doubleday 1976, s. 214-224.

³⁷ Fay. E. A., *A Feminist Introduction to Romanticism*, Blackwell Publishers, Oxford 1998, s. 29.

sposób myślenia o bohaterach? W jaki sposób wpływa na odczytanie całości? Oraz, finalnie, czym jest trzecia jakość, która je łączy?

10. Tożsamość Benjamina

Zwróciłem się na prawo i rozeznałem wśród ogólnej czarności jakąś czarność mocniejszą, prawie do cieniu mojego podobną, gdyż miała także kształt ludzkiej na koniu siedzącej postaci. — Z drogi, z drogi! — ozwał się głos pewny, rozkazujący, lecz miękki, **jak gdyby się z piersi niedorosłego młodzieńca wydobył**³⁸.

Pierwsze spotkanie Benjamina i Aspazji wydaje się unaoczniać szczególną dyspozycję umysłu głównego bohatera: jego zmysły przejawiają tendencję do odbierania rzeczywistości na sposób wymykający się binarnym kategoryzacjom. Wieloznaczne, aluzyjne opisy zachowania postaci częstokrotnie podpowiadają czytelnikowi, iż jest on niewiastą.

W powieści, oprócz portretu femme fatale, obecny jest również odmienny wizerunek kobiety. Protagonista zafascynowany jest wampiryczną heterą, wskutek czego traci swoją niewinność. Prócz tego Żmichowska podaje czytelnikowi także inny stereotyp, kobietę rzekomo esencjonalnie naturalną. Aby zrozumieć, w jaki sposób zostają one skonstruowane oraz skonstrastowane ze sobą, wskazane jest prześledzić przemiany tożsamości samego Benjamina.

Mnie rozpacz brała nie za kobietą, lecz za miłością moją. — Nie mieć miłości — tracić tak najpierwszy istnienia swego warunek, patrzeć tak na pogrzeb własnej duszy dlatego, że się na ohydę wybranego przedmiotu patrzyło [...].

Świadomość protagonisty przechodzi metamorfozę; nim osunie się on w stan zanegowania własnego ja, zyska obcą mu do tej pory autonomię. Paralizujący dualizm kobiece-niekobiece, który Żmichowska pragnęła zdekomponować, być może najprecyzyjniej nakreślony zostaje w formie piosenki śpiewanej przez służących Aspazji podczas balu odbywającym się w jej zamku.

11. Stosunek Benjamina do kobiecości. „Bardzo piękna kariatyda”

Paziowie Aspazji wyśmiewają dwa skrajne wizerunki kobiety – wyuzdanej, kosmopolitycznej pseudo-emancypantki oraz zaściankowej białogłowy będącej nie więcej, niż produktem patriarchalnych oczekiwań oraz martwej tradycji. Dwugłos starszego i młodszego brata uszczegóławia wprowadzone modele. Pierwszy śpiewak, znudzony student,

³⁸ Brak odniesień do właściwych cytatów stron wynika z faktu, iż autor nie posiadał dostępu do fizycznej kopii książki. Wszelkie cytacje za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zmichowska-poganka/> [Dostęp: 20.05.2016]

hiperbolizując negatywne emocje (znudzenie życiem), kpi z samego siebie. Kobiety ubiera w cechy jak pożądliwość (predyspozycję do instynktownego odpowiadania na namiętność), zmienność i próżność, tworząc liryczne odbicie lustrzane Aspazji. Antycypuje również los protagonisty podkreślając, iż żarliwy erotyzm prowadzić może do zazdrości oraz zbrodni.

Młodszy chłopiec odmalowuje w pieśni oblicze kochającej, wiernej żony stanowiącej swoją osobą dopełnienie męża. Kobieta ma wywierać dobry wpływ na jego moralność, nie myśleć o sobie oraz być swoistą nagrodą dla mężczyzny. Jest to jej stan immanentny, naturalny, ustanowiony przez Boga. Jak wiadomo, mimo nostalgii za dzieciństwem i tęsknotą za matką Benjamin wyrzeknie się tego prototypu³⁹ i doprowadzi do przełamania sztywnej opozycji, lecz nieumiejętnie – w sposób, który naruszy strukturę jego osobowości.

Posługując się ironią, Żmichowska pragnie skłonić czytelniczki oraz czytelników (krytykuje obie strony relacji) do weryfikacji pojęć narzuconych przez kulturę oraz sprowokować do powołania nowego wzoru. W kontekście rozważań nad androgynicznością, jej założenia wzmacnia podmiot analizowanego utworu lirycznego, pieśniarz pierwszy:

Ach to cuda! — Lecz na jawie,
Choć to wszystko trwało prawie,
Chociaż czułem, że mi płoną
Lice, usta, piersi, łono
Od całunków, od pieszczoty —
Choć **jedwabnych włosów sploty**,
I dłoń miękką, ciepłą, małą,
Pod którą mi serce drżało,
Ja tak czułem jak w dotknięciu,
Ja tak miałem jak w ujęciu...

Zbliżenie miłosne przydaje chłopcu cech żeńskich oraz, nieoczekiwanie, zaciera granice dwóch rozbieżnych tożsamości seksualnych. Niejasne jest do kogo należy miękka, ciepła dłoń, kochanki czy kochanka. Krytyka różnie reagowała na podobne zjawiska literackie. Diane Hoeveler doszukuje się przyczyn tego zjawiska w obsesyjnym dążeniu do odkrycia źródła żeńskiej – matczynej – siły (s)twórczej. Odwołując się do odczytania feministycznego można zaproponować interpretację, iż jest to próba uzurpacji miejsca matki, skolonizowania jej domeny i przywłaszczenia jej roli⁴⁰. Pamiętać jednak należy, iż omawiany przypadek dotyczy nierzeczywistego podmiotu, bohatera lirycznego. Czy podobna

³⁹ Bardziej szczegółowa analiza sceny zob. Phillips U. *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przekł. Bojarska K., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008, s. 375-381.

⁴⁰ Hoeveler D. L., *Romantic Androgyny. The Women Within*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1990, s. 53.

transfiguracja odbywa się w przypadku opisu powierzchowności Benjamina? Niejednokrotnie. Wystarczy powrócić do sceny opiewającej „grecką urodę” bohatera:

Cały wieczór wczoraj uważałem cudny **owal twojej twarzy i tę ruchów rzeźkość, i tę miękkość spojrzenia, i ten hardy rzut młodego karku, i ten pieszczotliwy ust całych obwód...** [...] wziąłem świecę — poszedłem do ciebie, i znowu — znowu ty byłeś tym, którego po świetle szukałem tak długo — piękny! o jaki piękny! — pod głowę lekko w tył zarzuconą jedną rękę podłożyłeś, druga sama niedbale wyciągnięta wzdłuż ciała twego opadła, **szyja biała niby utoczona, cudnym spadkiem łączyła się z nieco odkrytymi ramionami, pierś młoda, marmurowa a gorąca drżała przyspieszonym oddechem i rajskie jakieś widziadła na uśpione rysy wstępowały**, niby duchy z głębi spokojnej wody na jej powierzchnię szklisto falującą — obudziłeś się, myślałem zrazu, że wszystko utracę, lecz nie, ja wszystko odzyskałem, och i więcej nawet!

Nie sposób zanegować obecności homoerotycznego napięcia między braćmi Cyprianem a Benjaminem. Główny bohater niewieścieje upodobniony do rzeźby; swoistym dopełnieniem konterfektu brata jest zdanie wypowiedziane pod jego adresem przez siostrę Felicję, w rozmowie po powrocie Benjamina do domu:

Możesz z niego bardzo piękną wyrobić kariatydę [...] lecz młody i pełen zdolności Alcybiades już nie zmartwychwstanie — złamał się piękny Greczyn.

Androgeniczność kojarzona jest zatem z wdziękiem, wymiarem ponadludzkiej urody — przez oblicze Benjamina wędrują rajskie widziadła, chwilowo podnosząc jego status do wymiaru anielskiego. Tak długo, jak ulotny pierwiastek androgeniczności nie jest związany z samouwielbieniem, zapewnia on bohaterowi nieśmiertelność. Sceną przenoszącą najpotężniejszy ładunek transgresyjny jest drugi sen (wizja) protagonisty. Wówczas do głosu dochodzi samobójczy instynkt zanegowania własnego ja. Samouwielbienie, odżywiane do tej pory miłością do Aspazji, przechodzi w autodestrukcję.

12. Odwrócony mit Ofelii

„Miałeś brata Cypriana” dowiaduje się główny bohater, po czym odebrana zostaje mu władza nad zmysłami. Jego stan jest dalece nieokreślony, traci on anielską dyspozycję, „[d]obra to rzecz takie upadki nagłe i niespodziewane, z obłoków prosto w studnię”, tylko po to, by odzyskiwać ją ponownie w trakcie wizji. Od rzeczywistości przedstawionej odjęte zostają kategorie czasu oraz przestrzeni, znika część sypialnianej ściany, podłoga faluje światłem, zaś u wezglowia Benjaminowego łoża stoi zwierz o czterech cienkich nogach z łbem w środku ciała. Pojawia się także stara kobieta. Symbolika drugiej jest wieloznaczna — odbierana może być jako reprezentacja matki bohatera lub żeński aspekt psyche postaci,

utkwiony w podświadomości, a wydobyty snem. Wyłom w ścianie prowadzi do komnat Aspazji, którą Benjamin na próżno usiłuje odzyskać. To prowadzi do najznamienitszego w całej powieści zintensyfikowania, rozniecenia jego androgyniczności. Z jednej strony, bohater wstydzi się, iż leży w łóżku nieubrany, zatem wstydzi się swojej nagości (aspekt męski, Adam), z drugiej strony zostaje odrzucony przez Aspazję (powie „idź precz — jesteś brzydki”), co doprowadzi do wyjścia z pomieszczenia, wygnania (aspekt żeński, Ewa). Opisane wydarzenia owocują się reorientacją seksualności podmiotu:

Według mojego zamiaru chciałem wielkie koło określić i z drugiej strony domu wejść do tego pokoju, w którym Aspazja czekała na mnie, kiedy mi się zdawało, że już bliski celu byłem, nagle zimno dotkliwe nogi mi podcięło, — **zachwiałem się i upadłem, upadłem w wodę.** — Rzeczywistość niebezpieczeństwa — wróciła mię do przytomności, chciałem wołać o pomoc, ale woda zalała mi usta — zrobiłem machinalnie kilka poruszeń jak do pływania i znów z siłą opadłem, fałdy mego płaszcza uniosły mię tylko, **nurt wody pchnął ku brzegowi, a czując pod ręką jakieś krzaki i zarośla,** schwyciłem się ich z całą mocą, która mi została jeszcze.

Scena może być czytana jako zmitologizowany portret psychologiczny Benjamina odniesiony do wizerunku Ofelii, jak namalowanej przez Johna Everetta Millaisa (1852 r.). Bohater zanurza się w nurcie rzecznym, wpadając pod powierzchnię własnej jaźni. To, co znajduje się poniżej lustra wody może być uznawane jako pozapłciowe, pozaziemskie, natomiast wszystko, co nad nim – zastałe, niezmiennie, określone powierzchownością ludzkiego oglądu oraz cielesnością podmiotu. Benjamin wyraża tęsknotę do stanu duchowej wolności po tym, gdy sen kończy się:

Na te słowa wróciło mi pojęcie życia z całą boleścią swoją i ze wszystkimi radościami swoimi — okropna strata i najpiękniejsza nadzieja razem w zbudzone serce uderzyły — wydołać im nie mogłem — łkania pierś przepełniły — zasłoniłem twarz rękoma i **rozplakałem się rzewnymi łzami jak kobieta.**

Androgyniczność głównego bohatera wyzwolona zostaje w chwilach skrajnych, neurotycznych uniesień, momentach, kiedy dostępuje on uczucia wolności, bądź śni, to jest otrzymuje dostęp do głębszych pokładów własnej psychiki. Stan rozumianego po Leśmianowsku „rozistnienia” pierwiastku Androginii nie powoduje rozwarstwiania się jego osobowości – jest integralną częścią jego ja, tyle, iż ukrytą. Czytelnik przekonuje się, że pozbawienie się Benjamina (na skutek tragicznego afektu i niedojrzałości duchowej) dostępu do obserwacji samego siebie powoduje zainicjowanie zbliżającej się implozji jego światopoglądu, charakteru, oraz seksualności.

13. Tożsamość Daimoniona

I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen **angel**, whom thou drivest from joy for no misdeed. Every where I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous (s. 85).

Winienem być twym Adamem; lecz jestem li upadłym **aniołem**, któregoś, mimo, że prawego, pozbawił radości. Wszech wokół widzę błogość, z której ja, samotny, nieodwołalnie zostałem wydany. Byłem życzliwy i prawy; nędza uczyniła mnie złym duchem. Uszczęśliw mnie, a stanę się na powrót cnotliwy.

Tymi słowy kreatura zwraca się do Frankensteina, otwierając pierwsze ingardenowskie miejsce niedookreślenia, które umożliwia lekturę zorientowaną ku odnajdowaniu w tekście śladów androgeniczności. Anioł, postać na półboska, jak przedstawiana niejednokrotnie w malarstwie sakralnym, nosi cechy które przypisać można zarówno śmiertelnikom, jak świętym, kobiecie lub mężczyźnie, będąca ponad płcią. Samoświadomość bestii, pod wpływem doświadczeń i obserwacji, nauki języka oraz przyswajanych książek, przechodzi pełną ewolucję. Nim dosięgnie krytycznego punktu rozpoznania się w zamkniętym wymiarze wzgardy oraz negacji jest przejrzysta.:

All men hate the wretched; how then I must be hated, who am miserable **beyond** all living things. (s. 65)

Człowiek nienawidzi nędzników; jakże muszę być znienawidzony, ja, nędzny **nad** wszelkie stworzenie.

By lepiej zrozumieć, co doprowadziło do utraty czystości, przekształcenia z Ewy-Adama w upadłego, należy prześledzić jak zmieniał się stosunek Frankensteina do natury, a wraz nim, jego tworu .

14. Stosunek Frankensteina do natury i jego tworu. Hybris

The summer months passed while I was thus engaged, heart and soul, in one pursuit. It was a most beautiful season; never did the fields bestow a more plentiful harvest or the vines yield a more luxuriant vintage: but **my eyes were insensible to the charms of nature**. (s. 33)

Letnie miesiące mijały, kiedym ja, sercem i duszą, oddany był jednej tylko pasji. Trwała najpiękniejsza pora roku; nigdy wcześniej pola nie rodziły tak licznych plonów, a winnice nie dostarczały bujniejszych gron: aliści **oczy moje ślepe były na wdzięki natury**.

Powyższy jest jednym z niewielu opisów przyrody, które nie odznaczają się lękiem i poczuciem osaczenia. To moment graniczny, po którym natarczywie powracają będą sceny grozy, a natura stanie się domeną niebezpieczeństwa, co ma bezpośredni związek z aktem stworzenia daimoniona.

Frankenstein, jeszcze nim doprowadzi do spełniania zamierzeń, niejednokrotnie da wyraz swojej pysze oraz zadufaniu. Jego projekt jest trawestacją deus creator: szuka, jako młody naukowiec, nieprzemijającej sławy i pragnie zdobyć wdzięczność ludzkości. Egocentryzm i hybris głównego bohatera nie ustępuje aż do końca powieści, natomiast przekonanie, co do słuszności jego misji poczyną stopniowo ulegać degradacji. Występuje

zatem proporcjonalna odwrotność: Frankenstein zażegnuje swój idealizm, obojętnie, jego twór natomiast zyskuje na świadomości. Powołanie potwora do istnienia wzbudza w Victorze gwałtowną reakcję (będącą reminiscencją wizji Shelley):

The beauty of the dream vanished and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavoring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain: I slept indeed, but I was disturbed by the wildest dreams [...].

Piękno snu prysnęło i zapierająca dech groza oraz wstręt wypełniły moje serce. Nie mogąc znieść wyrazu twarzy stworzonej przeze mnie istoty popędziłem do pokoju i podjąłem, ponownie, przemierzanie mojej komnaty, niezdolnym będąc, by umysł do snu złożyć. Ledwo gdy zmęczenie zwyciężyło tumult, którego doświadczył, rzuciłem się w ubraniach na łóżko, usiłując zyskać li kilka chwil zapomnienia. Na próżno: w istocie, zasnąłem, lecz mąciły mnie najburzliwsze sny [...].

Dowody nieodpowiedzialności oraz egoizmu Victora zauważalne są na przestrzeni całej powieści. Oślepiiony neurotycznym szaleństwem uciekać będzie od swojego dzieła, tylko po to, by później dążyć do jego zniszczenia. Frankenstein regularnie wywikłuje się z wyznawania prawdy wobec ojca oraz Elizabeth, upaja się własnym cierpieniem, opóźnia a w końcu łamie obietnicę dotyczącą stworzenia partnerki. Unika każdego wyzwania, wliczając spotkanie z ukochaną, wymianę listów z rodziną albo okazanie współczucia⁴¹. Po ukończeniu aktu stworzenia, który, jak zauważyła przywoływana Fiona Prince, nie zostaje oddany w tekście, Frankenstein zapada w sen:

[...] I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Inglostadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms. (s. 34)

[...] Zdało mi się, że widziałem Elizabeth, w kwiecie wieku, przechadzającą się ulicami Inglostadu. Zachwycony i rozradowany objąłem ją, lecz gdy tylko nałożyłem na jej usta pierwszy pocałunek zszarzały śmiertelnym odcieniem; jej rysy poczęły się zmieniać i na raz spostrzegłem, że trzymam w ramionach ciało mojej martwej matki.

Nawet bez zagłębiania się w dziedzinę psychoanalizy czytelnik zauważy związki między snem, a konsekwentnym opóźnianiem terminu ślubu z Elizabeth i próbą stania się wyłącznym ojcem dziecka. Nicholas Marsh analizując „Frankensteina” formuje interpretację przekonującą o wymienności obu śmierci – zgonu matki we śnie Victora oraz morderstwa

⁴¹ Frankenstein nie jest w stanie oddać należytej pamięci Justine, mówiąc: The poor victim, who on the morrow was to pass the awful boundary between life and death, felt not, as I did, such deep and bitter agony. (s. 89) (Biedaczka, która o jutrzeź przekroczyć miała potworną granicę życia i śmierci nie czuła, jak ja je czułem, poważnych i gorzkich mąk). Co więcej, Victor uparcie uważa, iż groźby złego, kierowane pod adresem Elizabeth, są wymierzone w niego samego.

dokonanego na Elizabeth bez potwora⁴². Jak zauważa badacz, język, którym Victora opisuje świat nauki jest naładowany erotycznie (jego ambicją jest penetrować „to penetrate”, rozkładać „unfold” i podnosić welon, “lift the veil”, natury “from the female nature”. Marsh podaje dwa potencjalne wyjaśnienia przekierowywania energii seksualnej bohatera w kierunku nauki. 1. Viktor boi się kobiet i utożsamia seks ze śmiercią bądź też 2. Tuszuje, tłumi swoją seksualność, przerażony kazirodczymi uczuciami, którymi darzy własną matkę.

Interpretację Marsha można przedłużyć oraz zadać pytanie o to, dlaczego Frankenstein odżegnuje się od dopełnienia obietnicy stworzenia daimonionowi partnerki. W świetle przedstawionych analiz gradualnie klaruje się obraz Victora jako mężczyzny żywiącego nieufnością i strach wobec płci przeciwnej. Jego bojaźń przed domniemanym buntem istoty, która miałaby przed nim stanąć, uzmysławia także nieumiejętność poradzenia sobie z kobietą dojrzałą, niezależną od mężczyzny.

Główny bohater powieści Shelley odmawia pomocy stworzeniu, zakładając, bez konkretnych przesłanek (a wręcz deprecjonując obietnice złego odseparowaniu się od świata żywych), iż powstała rasa zagrozi rodzajowi ludzkiemu. Scena w której dokonuje zniszczenia parterki obnaża pełnię jego uprzedzenia. Widząc upiorny, trupioblady uśmiech „ghastly grin” (s. 91) na twarzy daimoniona, poczytuje go jako ohydny i zdradliwy w związku z czym niszczy dzieło, nad którym pracował. Oceniając kreaturę Frankenstein kieruje się przede wszystkim irracjonalnym strachem oraz awersją, którą motywuje wynaturzonym wyglądem.

15. Stosunek bestii do natury i siebie samej. Odwrócony mit Narcyza

Soon a gentle light stole over the heavens, and gave me a sensation of pleasure. I stared up and beheld a radiant form rise from among the trees. I gazed with a kind of wonder. It moved slowly, but in enlightened my path, and I again went out in search of berries. **No distinct ideas occupied my mind; all was confused.** I felt light, and hunger, and thirst, and darkness; innumerable sounds rang in my ears, and on all sides various scenes saluted me: the only object that I could distinguish was bright moon, and I fixed my eyes on that with pleasure.

Wkrótce delikatne światło i obdarzyło mnie przyjemnym uczuciem. Wzniosłem wzrok i ujrzałem promienny kształt wznoszący się wśród drzew. Wpatrywałem się w niego zadziwiony. Przemieszczał się powoli, lecz oświecał mą ścieżkę i wyruszyłem, ponownie, na poszukiwania jagód. **W moim umyśle gościły nierozróżnialne idee; wszystko w jedno się zlało.** Czułem światło i głód i pragnienie oraz ciemność; niezliczone dźwięki dzwoniły w moich uszach, najróżniejsze sceny witały mnie zewsząd. Jedyнным obiektem, jaki zdolnym byłem rozróżnić był jasny księżyc, na którym z przyjemnością zawiesiłem oczy.

⁴² Marsh N., *Mary Shelley: Frankenstein*, Palgrave Macmillan Press, Nowy Jork 2009, s. 158.

Podstawowym, kontekstualizowanym za pomocą aparatu krytyki feministycznej odczytaniem powyższej sceny mógłby być portret istoty nowonarodzonej, czystej, nieposiadającej nadanej roli społecznej. Stan, w którym znajduje się kreatura jest wyjątkowy i błędem byłoby upraszczająco sprowadzić go do tabuli rasy, momentu tranzytu przed określeniem własnej seksualności. Bezpośrednio po ucieczce z laboratorium potwór nie rozróżnia własnej płci. W przestrzeni własnego umysłu jest androginiczny. Androginiczność znajduje się u podstaw konstrukcji psychicznej Daimoniona, konsekwencje czego uwidocznia się w trakcie dalszej lektury.

Sometimes I tried to imitate the pleasant songs of the birds, but was unable. Sometimes I wished to express my sensations in my own mode, but the uncouth and inarticulate sounds which broke from me frightened me into silence again. [...]

Od czasu do czasu próbowałem naśladować przyjemne pieśni ptaków, lecz nie byłem zdolny. Czasami pragnąłem wyrazić wrażenia na swój własny sposób, lecz niezborne i niewyraźne dźwięki wydobyte ze mnie przerażyły mnie do tego stopnia, że zamilkłem ponownie [...].

W powyższym fragmencie czytelnik wypatrywać może prób uzmysłowienia kobietom czasów Shelley, iż nie wystarczy podążać utartymi do tej pory ścieżkami uprawiania „śpiewu”. Aby zyskać własny głos w istotnych dla nich sprawach, przedstawicielki żeńskiej części społeczeństwa nieodwołanie powinny zawierzyć swoim możliwościom, poznać własną wartość. Celem jest wypracowanie nie tyle w pełni niezależnego, solipsystycznego głosu, co silnej, trwałej melodii mogącej umożliwić równoprawny dialog.

The patch of my departure was free; and there was none to lament my annihilation. My person was hideous, and my statue gigantic: what did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? These questions continually recurred, but I was unable to solve them.

Droga odwrotu była wolna i nikogo na niej, by opłakiwać moje unicestwienie. Moja osoba była szkaradna, postawa gigantyczna: co to oznaczało? Kim byłem? Czym byłem? Skądem pochodził? Co było moim przeznaczeniem? Pytania wciąż powracały, lecz nie było mi sposobu, by na nie odpowiedzieć.

Narracja potwora zawiera elementy rozważań filozoficznych obejmujących, z jednej strony, pytania na temat jego miejsca w świecie, możliwości artykulacji własnych potrzeb, z drugiej zaś czytana może być jako próba odpowiedzi na pytanie, co znaczy być pozbawionym „duszy” oraz własnej historii. Jego androginiczność przejawia się w sposób niebezpośredni. Kreatura traktowana jest jako pełnoprawny wróg Victora, mężczyzna, konspirator, morderca, następnie jako Inny, kreatura, zwierzę pozbawione moralności, z kolei przy innych okazjach niczym kobieta, wyklęta, wzgardzona, obdarzona „gorszą”, „drugą” płcią.

Like Adam, I was created apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect. He had come forth from the hands of God, a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator; he was allowed to converse with, and acquire knowledge from beings of a superior nature: but I was wretched, helpless, and alone. Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me. (s. 66)

Na wzór Adama stworzonym zdawać się byłem bez związku z jakimkolwiek istniejącym życiem; lecz jego stan różnił się dalece od mojego w każdym innym względzie. On wyszedł spod rąk Boga, był stworzeniem doskonałym, szczęśliwym i dostatnim, otoczony nadzwyczajną opieką Stwórcy. Mógł toczyć z nim rozmowy i zdobywać wiedzę czerpiąc ją od przewyższających go istot. Na to ja byłem nędzny, bezradny i opuszczony. Wielokroć myślałem o Szatanie jako stosowniejszym symbolu mojej doli, gdyż często, na jego wzór, gdyś świadczył błogości moich opiekunów, gorzka żółć zazdrości wzbierała we mnie.

Podobnie do przypadku „Poganki”, przestrzeń symboliczna „Frankensteina” jest organizowana za pomocą elementów języka biblijnego. Próżność Victora jest szczególnie widoczna, gdy, zanim popada w ramiona szaleńczej zemsty, zdaje się być dumny ze swoich dokonań. Spotkanie Frankensteina oraz kreatury po niemal dwóch latach rozłąki, zauważył Marsh, do pewnego stopnia odzwierciedla rozmowę Szatana z miltonowskiego „Raju Utraconego”, z jego porucznikiem, Belzebubem⁴³:

But O how fall'n! how chang'd
From him, who in the happy Realms of Light
Cloth'd with transcendent brightness didst outshine
Myriads though bright

Lecz jakżeż upadły! Jak inny
Od tego, który w radosnych Światła Dziedzinach
Przyodziany transcendentnym blaskiem przyćmiewał
Miriady, tako silnie lśniące

Dlaczego Daimonion tak silnie oddziałuje na czytelnika? Stwór reprezentuje nie tyle osobę, czy zwierzę, ale ucieleśnia pewien koncept, czy nawet więcej – rodzaj archetypu. Bestii można współczuć, można ją nienawidzić lub podziwiać, lecz pozostaje ona jedynie wehikułem, ponadczasowym zjawiskiem. Zawieszenie postaci między niewidzialnymi granicami płci uobecnia się w pełni za pomocą odwróconego mitu Narcyza.

Kreatura, w rozważaniach dotyczących jej natury, rozważała przynależność do rasy adamowej. Dostrzegając, iż jego pierwowzorem mógłbyś pierwszy spośród ludzi, jednak pod wpływem dostrzeżenia własnego odbicia pewność ta stopniowo odebrana zostaje mu odebrana:

I had admired the perfect forms of my cottagers – their grace, beauty, and the delicate complexions: but how was I terrified, when I viewed myself in a transparent pool! **At first I started back, unable to believe that it was**

⁴³ Marsh N., *Ibidem*, 131-134. Cytat z książki I, wersy 84-87.

indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification.

Podziwiałem doskonale postaci moich wieśniaków – wdzięk, piękno i delikatność ich cer. Lecz jakże przeraziłem się, kiedy dostałem własnego widoku w przejrzystym stawie! Cofnąłem się zrazu, nie mogąc uwierzyć, iż w istocie to ja odbiłem się w lustrze [wody]; gdy w pełni przekonałem się, iż w rzeczywistości byłem tym potworem, przepełniło mnie gorzkie doznanie przygnębienia i skrępowania.

Przywołana scena przywodzi na myśl trawestację obrazu „Narcyz” autorstwa Johna Williama Waterhouse'a (1903 r.). W konwencjonalnej wersji mitu mężczyzna, odrzuciwszy afekt Echo, zaklęty zostaje przez boginię zemsty, Nemesis. Spogląda w luto wodne, po czym zapomina o wszystkim, co go otacza i, uwielbiwszy swoje oblicze, przepada. Scena opisana przez Shelley może być poczytywana jako odwrócenie tegoż mitu. Oto Lacanowski moment lustra: potwór, spojrzawszy w odbicie wodne, rozpoznaje sam siebie, lecz nie jest zdolny do afirmowania swojego ja. Chwila rozpoznania jest przełomowa, gdyż inicjuje ciąg tragicznych wydarzeń, które doprowadzą do zgładzenia Frankensteina, więc stwórcy, „boga”. Ten fragment powieści odebrany zostać może jako zwrócenie się ku „satanistycznej” stronie kreatury.

Innym kontekstem, który mógłby zostać uruchomiony jest odniesienie Shelley do „Raju Utraconego” Milтона, ściślej sceny, gdy Ewa przegląda się samej sobie w wodzie:

As I bent down to look, just opposite,
A Shape within the watry gleam appeard
Bending to look on me, I started back,
It started back, but pleas'd I soon returnd,
Pleas'd it returnd as soon with answering looks
Of sympathie and love, there I had fixt
Mine eyes till now, and pin'd with vain desire,
Had not a voice thus warnd me, What thou seest,
What there thou seest fair Creature is thy self⁴⁴.

Jakom pochyliła się, by spojrzeć, na przeciw
Kształt wśród przeblasków wodnych zawitał
Pochylony spoglądnał, cofnęłam się
On również, zali zachwycona powróciłam
On przystąpił również, ze wzrokiem pytającym
O zrozumienie i miłość i zwiesiłam
Oczy me, przyszpiliwszy go pragnieniem próżnym
Ponieważ głos posiadał ostrzegł mnie, Co widzisz
Co widzisz tu, istoto piękna, to ty sama

W oryginale pierwiastek Androginii zawiera się na planie symbolicznym, lecz nie językowym. Za pomocą przekładu literackiego na język polski jest sposobność oddać

⁴⁴ Marsh N., *Ibidem*, 160-162. Cytat z książki IV, wersy 65-74.

pozapłciowość ukrytą w powyższym „dialogu wzroku”. Odbicie żyjące w wodnym zwierciadle ma męskoosobową formę, Ewa natomiast jest kobietą, zatem opisem jej poczynąń zawiaduje forma żeńskoosobowa. W omawianym fragmencie zachodzi zależność analogiczna do tej, jaka wykazana została w przypadku „Poganki” – subtelnie wyznaczanej granicy między tym, co na powierzchniowe, uświadomione, a podwodne, czyli odwrotne, lecz korespondujące. Ewa bezsłownie porozumiewa się z męską częścią jej natury i uzyskuje potwierdzenie swojej tożsamości – pozytywną konfirmację jedności obu pierwiastków. Finalnie, zmysłowość, cielesność stojącą w centrum zainteresowania Milтона i, co ważniejsze, Shelley, można spozycjonować wobec nieobecnej aparycji Frankensteina. Jak opisywał jeden z badaczy, w książce nie istnieją opisy fizycznego wyglądu Victora Frankensteina jako takiego – czytelnik nie dopatrzy się ani jednego słowa na temat wyglądu jego ciała⁴⁵. Być może Frankenstein jest jedynie umysłem, zamkniętym, opętanym ideą i skazanym na powolne samounicestwienie.

16. Reasumpcja

Żmichowska oraz Shelley nie dążą, w sposób bezpośredni, do obalenia patriarchatu. Propagują za to feminizm nazywany przez specjalistów wewnętrznym, lokalnym, domowym [domestic]. Celem działaczek okresu 1750-1914 było poprawienie losu kobiet poprzez zwalczanie postaw skrajnie patriarchalnych poprzez konfrontowanie mężczyzn z Innością kobiety.

Jednym z dostępnych wyjaśnień wieloznacznych, nieoczywistych tożsamości bohaterów mogłoby być poprzestanie na stwierdzeniu, iż są oni kobietami w przebraniu. Benjamin okazał się nadwrażliwym modelem bohatera, potwór czytał „Cierpienia młodego Wertera” i postrzegał protagonistę powieści jako niedościgniony, niemal boski wzór (“more divine being that I had ever... imagined”). Ich rozbudzona sfera emocjonalna zaważyła na nieumiejętności kontrolowania samych siebie. Były to cechy przypisywane płci żeńskiej. Na przestrzeni pracy udowodniono jednak, iż takie sportretowanie postaci zakrawałoby o uproszczenie i generalizację.

Inną, równie enigmatyczną parą bohaterów, jest duet Benjamina oraz Frankensteina. Wymienione postaci napawa eskapizm i egoizm, które przynoszą samotność oraz niezrozumienie ze strony najbliższych. Frankenstein ucieka ze społeczeństwa do

⁴⁵ Small Ch., [Percy] Shelley and Frankenstein [w:] *Ariel Like a Harpy: Shelley, Mary and Frankenstein*, Victor Gollancz Publishing, Londyn 1972, s. 100-104.

laboratorium, Benjamin porzuca rodzinę i rówieśników, by udać się do zamkniętego wymiaru zamku Aspazji. W obu przypadkach powieściopisarki krytykują męską krótkowzroczność, samouwielbienie oraz bezrefleksyjność.

Jeśli daimonion-Adam jest również daimonionem-Ewą, jaki jest rzeczywisty sens epizodu, w którym młody mężczyzna porzuca szkołę, odcina się od rodziny i odseparowuje na kilka miesięcy, by pracować nad powołaniem do życia – na sposób intelektualny, nie biologiczny – gigantycznego potwora? Część krytyków odnosi historię Shelley do sceny z „Raju Utraconego” Milтона, w której Ewa odkrywa, że jest upadłą, ponieważ powołała do życia córkę. Poród oraz upadek stają się, w tym kontekście, esencjonalnie synonimiczne. Nauczką Frankensteina jest, iż, będąc „autorem” kreatury, staje się on, automatycznie, odpowiedzialny za wszystkie morderstwa, których ona dokonuje. Frankenstein, niczym we śnie, w scenie pocałunku Elizabeth, uwalnia śmierć, która zabiera jego matkę oraz przyszłą żonę⁴⁶.

Obie powieści, na przestrzeni najistotniejszych dla nich pasaży, dzielą narrację pierwszoosobową, która przydaje im osobistego wydźwięku. Zarówno „Poganka” jak „Frankenstein” czytane mogą być jako studium emocji związanych z niemożnością podłożenia macierzyństwa. Shelley przeżyła niechcianą ciążę z mężczyzną, który był zaangażowany w inną relację. Widziała śmierć swojej pociechy, Williama – wszystko to w wieku lat 18. Interpretacje badaczy wyprowadzane na podstawie tych wydarzeń (zupełnie jak w przypadku biografizujących prób dostrzeżenia w postaci Benjaminą odpowiednika Żmichowskiej), pragną udowodniać, iż daimonion, plugawy morderca, jest rewersem osoby autorki⁴⁷.

Ostatnim życzeniem Frankensteina jest prośba, by Walton zniszczył kreaturę. Jednakowoż, kiedy pojawia się ona w jego kajucie, narrator, zdjęty współczuciem, nie może jej zgładzić; miast tego wysłuchuje jej historii i próbuje zdławić w sobie poczucie wyrzutów sumienia. Następuje spowiedź oraz wielka skrucha daimoniona, szczerą, lecz płonną. Ostatecznie Walton odrzuca go, zajmując postawę powtórzenia resentymentu, który żywił Frankenstein. Uniwersalistyczny wydźwięk tej sceny ukazuje, iż ciągłość ludzkich uprzedzeń i lęków nie zostaje przzerwana, mimo tragicznych wydarzeń mających miejsce w powieści⁴⁸.

Narcyza Żmichowska oraz Mary Shelley napisały książki, które bogactwem literackiej treści, świeżością ujęcia oraz sprawnością narzędzi językowych zapisały ich nazwiska na stałe

⁴⁶ Gilbert S. M., Gubar S., *Mary Shelley's Monstrous Eve* [w:] *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven 1979, s. 213-30, 41.

⁴⁷ Johnson B., *My Monster/My Self* [w:] *Diacritics*, The John Hopkins University Press 1982, s. 57-66.

⁴⁸ Levine G., *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 7, no. 1 (Fall 1973), 17-23.

w historii literatury. Nie tylko stały się wzorami powieściowymi, lecz, co więcej, wznosiły głosy czytelniczek oraz czytelników, skłaniały do rewizji oraz inspirowały kolejne pokolenia prowokując do samodzielnego myślenia – od romantyzmu, sięgając aż po dzień dzisiejszy.

17. Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

1. Shelley M., *Frankenstein or The Modern Prometheus. The Original Two-Volume Novel of 1816-1817 from the Bodleian Library Manuscripts*, pod red. Robinsona Ch., University of Oxford 2008.
2. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zmichowska-poganka/> [Dostęp: 20.05.2016]

Bibliografia podmiotowa

1. Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996.
2. Borkowska G., Czermińska M., Phillips U., *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 120.
3. Calvino I., *Uses of literature*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1987, s. 56.
4. Chowanec U., Phillips U., *Women's Voices and Feminism in Polish Cultural Memory*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012, s. 78-99.
5. Eco U. *Borges i mój lęk przed wpływem* [w:] Tegoż, *O literaturze*, przekł. Wasilewska A., Warszawa 2003, s. 114-115.
6. Everest K., *English romantic poetry. An introduction to the historical context and the literary scene*, Open University Press, Philadelphia 1990, s. 3-19.
7. Farwell M. R., *Virginia Woolf and Androgyny*, Contemporary Literature, vol. 16, No. 4 (Autumn, 1975), s. 433-451.
8. Fay. E. A., *A Feminist Introduction to Romanticism*, Blackwell Publishers, Oxford 1998, s. 29.
9. Gilbert S. M., Gubar S., *Mary Shelley's Monstrous Eve* [w:] *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven 1979, s. 213-30, 41.
10. Hoeveler D. L., *Romantic Androgyny. The Women Within*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1990, s. 53.
11. Hunter J. P., *Mary Shelley's Frankenstein. Critical edition*, Norton & Company Press, Londyn 1996, s. 175-182.
12. Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 412.

13. Johnson B., *My Monster/My Self* [w:] Diacritics, The John Hopkins University Press 1982, s. 57-66.
14. Joseph M. K., *Composition of Frankenstein* [w:] Shelley M., *Frankenstein*, pod red. tegoż, Oxford University Press 1969, s. 224-27.
15. Levine G., *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 7, no. 1 (Fall 1973), 17-23.
16. Marsh N., *Mary Shelley: Frankenstein*, Palgrave Macmillan Press, Nowy Jork 2009, s. 158.
17. Mellor A. K., *Choosing a Text of Frankenstein to Teach* [w:] *Approaches to Teaching Shelley's Frankenstein*, praca zbiorowa, Modern Language Associations of America, Nowy Jork 1990, s. 31-37.
18. Mellor A. K., *Possessing Nature: The Female in Frankenstein* [w:] *Romanticism and Feminism*, praca zbiorowa, Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 220.
19. Mores E., *Literary Woman*, Garden City, Doubleday 1976, s. 214-224.
20. Narcyza Żmichowska, *The Heathen*, tł. Phillips Ursula, Northern Illinois University Press 2012, s. 39.
21. Olszaniecka M., *Wstęp* [w:] Żmichowska N., *Gabryella, wybór powieści*, t. I, Warszawa 1953.
22. Phillips U. Narcyza Żmichowska. *Feminizm i religia*, przekł. Bojarska K., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008, s. 375-381.
23. Powell K. *Economic Women* [w:] *Essays on Desire and Dispossession in Nineteenth-Century British Culture*, pod red. Lana L. Rappoport D. J., Victorians Institute Journal 42, 2014, s. 32-40.
24. Prince F., *Revolutions in Taste 1773—1818. Women Writers and the Aesthetics of Romanticism*, University of Chichester 2009, s. 164-165.
25. Rajan T., *Romantic Narrative: Shelley, Hays, Godwin, Wollstonecraft*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010, s. 185.
26. Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PIW, Warszawa 1971, s. 128-131.
27. Seigneuret, J. C., *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Tom I, Greenwood Publishing Group, s. 302-304.
28. Shelley M., *Frankenstein or The Modern Prometheus. The Original Two-Volume Novel of 1816-1817 from the Bodleian Library Manuscripts*, pod red. Robinsona Ch., University of Oxford 2008, s. 25.

29. Small Ch., *[Percy] Shelley and Frankenstein* [w:] *Ariel Like a Harpy: Shelley, Mary and Frankenstein*, Victor Gollancz Publishing, Londyn 1972, s. 100-104.
30. Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 101-128.
31. Veeder W., *Mary Shelley & Frankenstein. The Fate of Androgyny*, The University of Chicago Press, London 1986, s. 2-16, 94-99, 129-136.
32. Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009, s. 207-211.
33. Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 15-48.
34. Żeleński-Boy T., *Wstęp* [w:] Żmichowska N., *Poganka*, Wydawnictwo Naukowe Im. Ossolińskich, Wrocław 1950, s. XV.
35. Zob. Phillips U., *Życiorysy równoległe: Narcyza Żmichowska (1819-1876) i George Eliot (1819-1890)* [w:] tejsze, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przekł. Bojarska K., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008, s. 496.

**Romantic Androgyny in Narcyza Żmichowska's „The Heathen” and Mary Shelley's
“Frankenstein”**

A SUMMARY

The following dissertation is concerned with the ideal of the Androgyny as depicted in the literary period of romanticism. Its author attempts to display androgynous traits of Żmichowska's and Shelley's main heroes and prove their affiliation with the transcendental idea that ranges back to the Antiquity. The reader is being provided with general outlook of the historical time period (both Polish and English) with its political and ethical turmoil in order to find the reflection of turbulences in the bodies of analyzed texts. The very fundamental aim of the dissertation remains at close-reading most salient parts of narrative and thus re-interpreting them in the light of ambiguous, liquid sexualities of the protagonists. Whilst elaborating on the dualism of sex summarized work shares an inclination towards feminism notwithstanding refraining from the radical interpretations that some of the feminist scholars indicate. Ultimately, dissertation endeavors to shed a light on most unobvious excerpts of the novels and, by depriving them of their traditional context, reveal new explanations.