

Prace Literackie LI
Wrocław 2011

MAŁGORZATA SKIBIŃSKA
Uniwersytet Wrocławski

Lektura jako źródło cierpień. Autotematyzm i bohaterowie żywcem zaczytani we *Frankensteinie* Mary Shelley

Zobaczył na łóżku około dwudziestu książek
skrupulatnie ułożonych w taki sposób, że odtwa-
rzały wraz z wypukłościami ludzką sylwetkę. [...] Kobieta? Mężczyzna? Sobowtór?¹

Michał Paweł Markowski, w swojej pracy zatytułowanej *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, wyraził następującą refleksję: „nie wierzę [...], by jakakolwiek teoria literatury mówiła nam o literaturze więcej niż o sobie samej. Wręcz przeciwnie: mówi nam ona przede wszystkim o sobie, o tęsknotach i upodobaniach swoich wyznawców i zakusach na rzeczywistość, którą stara się sprowadzić do zręcznej formuły”². Podobne przeświadczenie powraca nieuchronnie w odniesieniu do rozmaitych, niekiedy zadziwiających odczytań *Frankensteina*, na przykład takich, w których Monstrum „uosabia moralną wyższość wegetarianizmu”³. Dzieło Mary Shelley inspiruje i po dziś dzień dostarcza czytelnikom wielu kluczy interpretacyjnych⁴, sprowadzając badaczy na nieznane ścieżki, czasem bezdroża metodologiczne. Nie sposób jednak zaprzeczyć, niezależnie od czytelniczych „zakusów na rzeczywistość”, że to „ocena nauki i jej możliwości, ukazanych tu jako kontrolowanie biologicznych podstaw życia, stanowi centralny problem powieści” — jak sugeruje Jon Turney⁵. Autor wskazuje jednocześnie na obecne

¹ C.M. Domínguez, *Dom z papieru*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 2005, s. 61.

² M.P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 13.

³ J. Turney, *Ślady Frankensteina. Nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 43.

⁴ Na temat niektórych z nich zob. na przykład *The Endurance of „Frankenstein”: Essays on Mary Shelley’s Novel*, red. G. Levine, U.C. Knoepfelmacher, Berkeley 1979.

⁵ J. Turney, *op. cit.*, s. 42.

w refleksji literaturoznawczej interpretacje *Frankensteina* jako „tekstu o pisaniu i czytaniu”⁶. One z kolei stanowią centralny problem tego artykułu.

Monstrum Arcimboldiego

W poczet figur wyobraźni wykazujących pewne cechy wspólne z powieściowym Frankensteinem⁷, takich jak: mityczny Prometeusz, Pigmalion, legendarny Golem czy fantazmat średniowiecznych alchemików — *homunculus*, można zaliczyć również postać o proveniencji malarskiej, tytułowego *Bibliotekarza* z obrazu szesnastowiecznego artysty Giuseppe Arcimboldiego. Karykaturalna, skonstruowana z o l u m i n ó w postać, usytuowana w półmroku i przysłonięta kotarą, zdaje się nabierać szczególnego znaczenia w powiązaniu z fabułą utworu Mary Shelley. Paralelę tę uzasadnia kluczowa rola, jaką we *Frankensteinie* odgrywa motyw lektury. Książki pełnią bowiem funkcję jednego z najważniejszych komponentów biografii niemal każdego bohatera powieści, w tym wszystkich jej trzech narratorów, wspominających kolejno początki swojej edukacji, to jest Roberta Waltona, Wiktora Frankensteina i samego Monstrum. „Wyprawa odkrywca Waltona ma swoje źródło we wczesnej lekturze opowieści podróźniczych z kolekcji wujka. Stworzone przez Wiktora Monstrum jest nierozzerwalnie związane z fantastycznymi traktatami alchemików⁸, a jego niszczycielskiej mocy nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od czytanych przez nie książek” — jak słusznie zaznacza Michele Turner Sharp⁹. Akt lektury staje się zatem swoistą siłą napędową fabuły *Frankensteina*, dzięki czemu wspomniana wcześniej postać „potwornego” *homo legens*, rodem z obrazu Arcimboldiego, okazuje się na tyle uniwersalna, że można przez jej pryzmat spojrzeć na większość bohaterów omawianej powieści. W przeciwieństwie bowiem do „niesamodzielnych” kreacji Prometeusza czy Golema, które aby oddać sens powieściowej relacji Wiktor Frankenstein–Monstrum,

⁶ *Ibidem*, s. 42–43. Wykładnia ta znalazła odbicie głównie w pracach zagranicznych, spośród których należałoby wskazać przede wszystkim artykuł Michele Turner Sharp, *If it be a monster birth: Reading and literary property in Mary Shelley's "Frankenstein"*, „South Atlantic Review” 66, 2001, nr 4 (wszystkie tłumaczenia z tego artykułu — M.S.); zob. również P. Brantlinger, *The Reading Lesson: The Threat of Mass Literacy in Nineteenth-Century British Fiction*, Bloomington 1998, s. 49–68 (rozdz. *The Reading Monster*).

⁷ Będącym, jak wiadomo, kontaminacją dwóch istot (Wiktora i stworzonego przezeń Monstrum), których „rozdzielenie jest w zasadzie niemożliwe, ponieważ jedna bez drugiej nie może istnieć. Pojawienie się pierwszej implikuje wystąpienie drugiej” — A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 249.

⁸ To w wyniku potajemnej lektury dzieł Corneliusa Agrippy, Paracelsusa czy Albertusa Magnusa pojawia się w dziecięcym umyśle przyszłego naukowca załączek uporczywej idei „zapłodnienia życia materii nieożywionej” — M. Wollstonecraft-Shelley, *Frankenstein*, przeł. H. Goldmann, Wrocław 1996, s. 37 (cytaty z tego wydania oznaczono w tekście numerem stron).

⁹ M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 72.

muszą być przywoływane wspólnie z towarzyszącymi im figurami wyobraźni (Prometeusz i człowiek ulepiony z gliny; Golem i jego stwórca itp.), *Bibliotekarz* sam w sobie stanowić może kontaminację wielu zasadniczych w odniesieniu do *Frankensteina* kwestii.

Jeśli przyjąć, że „słowa zamknięte w tekście są [...] symbolem twórczej duszy autora”, a „dzięki tej domniemanej częstce antropomorficznej w książce ulega utrwaleniu ludzka podmiotowość”¹⁰, to każdy wolumin współtworzący homoidalną istotę Arcimboldiego symbolizowałby zarówno akt kreacji czy też samego twórcę, jak i (potworny) efekt tego aktu, czyli „zapłodnioną życiem [,twórczą duszą autora]” materię nieożywioną — tekst literacki, wszelako dopiero mogący ulec „spotworzeniu”, implodując w chaos czytelniczego uniwersum, sensów nadanych. W ujęciu bardziej syntetycznym, jako zbiór książek, byłby *Bibliotekarz* duchowym portretem każdego — nie tylko wywodzącego się z omawianego dzieła — czytelnika, w tym samej Shelley, symbolem intertekstualności. Swoista „potworność” *Bibliotekarza*, postrzeganego jako „hybrydyczny organizm — żyjąca postać, która wylania się z papieru i farby drukarskiej”¹¹, polegałaby na ewokowaniu przez ową hybrydę obrazu człowieka „żywcem zaczytanego” w książkach, o tożsamości niejako skompilowanej z fragmentów literatury. Byłaby to zatem figura Kreatora (samego siebie — jako czytelnika) i jego (potwornej) Kreacji jednocześnie, rozumianej jako „wabiący ku śmierci [...] p o t w ó r autokreacji literackiej”¹² — figura Frankensteina i jego Monstrum.

Intertekstualność i somatekstowość

Problematykę związaną z interpretacjami *Frankensteina* jako powieści „o pisaniu i czytaniu” można rozpatrywać na kilku podstawowych poziomach. Pierwszy z nich dotyczy prymarnej relacji: autorka–tekst. Towarzysząca temu refleksja koncentruje się wokół „bibliogenezy” utworu, czyli prób rekonstrukcji czytelniczej biografii, inspiracji literackich samej Mary Shelley — córki dwojga pisarzy i żony literata — na podstawie przesłanek zawartych w powieści (lektury poszczególnych bohaterów), jak i w bogatym materiale biograficznym (dzienniki, korespondencja itp.), potwierdzającym częstokroć ślady domyślnych „intertekstów” odcisniętych w treści *Frankensteina*, między innymi dzieł Rousseau, Darwina czy — jak podkreśla Sharp¹³ — traktatu przeciwko cenzurze dzieł drukowanych Milтона, znanego pod tytułem *Areopagitica* (1644). Nie należy przy tym zapominać,

¹⁰ A. Dróżdż, *Książka w świecie utopii*, Kraków 2006, s. 15.

¹¹ H. Kubicka, „*Księga jest tworem kruchym*” — *sepulkralna symbolika literackich bibliotek*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — antropologia — kultura*, red. J. Kolbuszewski, t. 12, Wrocław 2008, s. 397.

¹² W. Szturc, *Jak czytali romantycy*, [w:] *idem, Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 168.

¹³ Zob. M.T. Sharp, *op. cit.*, *passim*.

że *Frankenstein*, będąc częściowo pokłosiem reminiscencji czytelniczych autorki, sam musiał antycypować — i wciąż antycypuje — cudze doświadczenia lekturowe, stając się ich przedmiotem, a być może także zarzewiem konkretnych działań czytelników, podjętych pod wpływem lektury. Nie ulega wątpliwości, że Shelley była świadoma tej naturalnej kolei rzeczy, co sprawia, że losy wykreowanej przez nią postaci czytającego Monstrum — swojego produktu aktywności naukowca zacytowanego w pismach alchemików — zdają się ilustrować skomplikowany proces tworzenia i recepcji utworu literackiego, już nie tyle w ścisłym powiązaniu z życiem i twórczością Shelley, ile w bardziej uniwersalnym wymiarze. Jest to jednak kolejny poziom interpretacji *Frankensteina*, o którym będzie mowa w dalszej części rozważań.

Na tym samym poziomie relacyjnym (autorka–tekst) mogą pojawiać się również pytania o „somagenezę” utworu, czyli o zakodowane w tworzywie fabularnym świadectwa artystycznej sublimacji kluczowych, związanych z szeroko pojętą cielesnością doświadczeń autorki (macierzyństwo; przedwczesna śmierć trójki dzieci¹⁴), o ich wpływ na strukturę utworu i — co za tym idzie — na jego odbiór. „Somatekstowość” jest bowiem oparta — wedle Urszuli Śmietany — na „pewnego rodzaju świadomości zapośredniczonej przez ciało, wspierającej się na jego znaczącej, choć niejednoznacznej, obecności”; oznacza także „pewien typ percepcji i recepcji tekstu, w którym poszukuje się znaków obecności ciała”¹⁵. W takim ujęciu *Frankenstein* staje się świadectwem intymnej lektury kobiecości, „autolektury” będącej źródłem cierpień, swoistą „pracą żałoby”; staje się „somatekstem”, czyli utworem, w którego „szczelinach”, jak to określa Kazimiera Szczuka, „ukrywa się [...] opowieść o prześladowczym, nierozzerwalnym związku między piszącą a pisanym, między kobietą a jej dziełem, rodzącym się z mięsa i pisma, w szaleństwie i cierpieniu”¹⁶. Kreacja Monstrum stanowi tu jednak coś więcej aniżeli proste odbicie macierzyńskiej martyrologii, nie sprowadza się wyłącznie do figury „strupiałego” dziecka — hybrydy łączącej w sobie fragmenty ludzkich zwłok, nasuwających skojarzenia z ciałami trójki potomków, które sama autorka-matka musiała pochować. W powieści zwłoki zostają wskreszone¹⁷, ale

¹⁴ Z czwórki dzieci Shelleyów tylko jedno dożyło wieku dorosłego. Wydaje się, że pierwowzorem zamordowanego przez Monstrum młodszego brata Wiktora Frankensteina, Williama, mógł być ich młodo zmarły syn (zgon nastąpił rok po wydaniu *Frankensteina*), noszący zresztą to samo imię, por. J. Turney, *op. cit.*, s. 43.

¹⁵ U. Śmietana, *Od écriture féminine do „somatektu”. Ciało w dyskursie feministycznym*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 169.

¹⁶ K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 174. Podobnie ujmuje to Jon Turney: „*Frankenstein* opowiada [...] o niespełnionym ojcostwie, sfrustrowanej płciowości, męczarni płodzenia potomstwa i o narodzinach będących zwiastunem śmierci” — J. Turney, *op. cit.*, s. 42–43.

¹⁷ W snach Shelley wielokrotnie powracał motyw cudownego ożywienia jej pierwszego dziecka, zob. A. Gemra, *op. cit.*, s. 253.

nie przez kobietę, co nadaje całej sytuacji głębszą wymowę. Mężczyzna¹⁸, dążąc do „zapłodnienia życiem materii nieożywionej” i „wydając” na świat żywą (czy też ożywioną) istotę bez udziału kobiety, a zatem wbrew podstawowemu prawu natury, zdaje się — wespół ze swoim „potwornym” dziełem — karykaturalnym obrazem realiów, w jakich przyszło tworzyć pisarkom czasów współczesnych Shelley. To wszak odchowanie potomstwa, a nie twórczość literacka postrzegane było wtedy jako podstawowa kobieca powinność. Paradoksalnie jednak właśnie macierzyństwo przyczyniło się pośrednio do rozpowszechnienia się wśród kobiet czytelnictwa i — choć w mniejszym stopniu — pisarstwa. Stara się tego dowieść Karen Joy Fowler w przedmowie do angielskiego wydania książki *Frauen, die lesen, sind gefährlich* (*Kobiety, które czytają, są niebezpieczne*). Autorka wspomina o dużej śmiertelności dzieci jako jednym z impulsów (obok nakazu czytania *Biblii* po cichu) do rozwinięcia przez kobiety umiejętności czytania, początkowo głównie poradników medycznych, z których młode matki czerpały wiedzę dotyczącą fachowej opieki nad niemowlętami. Z biegiem czasu nie musiały się już więc poświęcać jedynie celom prokreacyjnym¹⁹. Jak wnioskuje Szczuka,

groza macierzyństwa niesie symbolikę grozy kobiecego tworzenia. W powieść wpisany jest projekt autobiografii kobiety — autorki, która zmierzyć się musi ze wszystkimi niepokojami towarzyszącymi tak daleko idącemu przekroczeniu, jakim było w tamtej epoce sięgnięcie przez kobietę po pióro. [...] Co się dzieje [...], gdy to kobieta rodzi dzieło sztuki? Musi się wówczas obawiać, że jej dzieło okaże się tworem monstualnym²⁰.

Nie bez znaczenia pozostaje przy tym fakt, że autorstwo *Frankensteina* pojmowane bywało dosyć niejednoznacznie. Często nawiązywano do okoliczności powstania tekstu (spotkanie grupy pisarzy w 1816 roku we włoskiej Villi Diodati Byrona), z których zrodziła się metafora współautorstwa, czyli „zapłodnienia opowieścią” początkującej pisarki Mary przez Byrona i Shelleya, czego owocem miał być ów „twór monstualny”, czyli właśnie *Frankenstein*.

Potworniak Andahaziego

Godną uwagi trawestację owej historii powstania *Frankensteina* stanowi utwór Federico Andahaziego *Siostry* (1998). Autor wprowadza tam postać sukuba, niejaką Anette — potwora płci żeńskiej, tyle że będącego nie efektem eksperymentów szalonego naukowca, lecz „teratomą, potworniakiem wyrosłym pod mięśniem pośladkowym”²¹ jednej ze swoich dwóch sióstr, których matka zmarła podczas porodu. Nowotwór o wyglądzie zdeformowanego płodu, odrzucony

¹⁸ Brantlinger określa go mianem „rodzica obojga płci” — P. Brantligner, *op. cit.*, s. 59.

¹⁹ Zob. S. Bollmann, *Women Who Read Are Dangerous*, wstęp K.J. Fowler, London-New York, s. 27.

²⁰ K. Szczuka, *op. cit.*, s. 162.

²¹ F. Andahazi, *Siostry*, przeł. P. Fornelski, Poznań 2001, s. 27.

przez ojca²² — podobnie jak Monstrum przez Wiktora — zaczyna żyć własnym życiem, *nota bene* w piwnicy pełnej książek, pośród których nie brak *Cierpień młodego Wertera* — lektury kluczowej w edukacji Potwora z powieści Shelley. Anette rychło staje się namiętną konsumentką literatury, także w znaczeniu dosłownym, albowiem popada w zwyczaj zjadania każdego przeczytanego utworu, co pozwala jej wytworzyć w sobie typ „organicznej pamięci”, a pośrednio przyczynia się również do ukształtowania jej zdolności literackich. Pod wpływem lektur uświadamia sobie Anette własną seksualność. Okazuje się, że tylko męskie nasienie jest w stanie utrzymać bohaterkę (a tym samym jej dwie siostry, trojaczki funkcjonują bowiem jak jeden wspólny organizm — śmierć którejkolwiek oznacza taki sam los pozostałych) przy życiu. W tym celu zawiera szczególny układ z cierpiącym na niemoc twórczą Johnem Polidorim, sekretarzem George’a Byrona, oferując mu prawa autorskie do napisanego przez siebie utworu w zamian za serię szczególnego rodzaju usług seksualnych. *Siostry* Andahaziego kończą się żartobliwą sugestią, jakoby twórczość większości sławnych literatów (nie wyłączając samej... Mary Shelley), z romantykami na czele, miała swoje źródło w owym pakcie zawartym z utalentowaną teratomą, która w powieści odgrywa rolę swoistej surogatki, noszącej w sobie płody literackie. Nietrudno doszukać się w tym motywie ironicznego nawiązania do wspomnianych wcześniej spekulacji na temat autorstwa *Frankensteina* i domniemanego „zapłodnienia” wyobraźni młodej Mary pomysłami Byrona i Shelleya. Podobnie jak we *Frankensteinie*, w *Siostrach* mężczyzna zostaje przedstawiony jako ten zdolny jedynie do „zapładniania życiem” czegoś niejako gotowego, już raz zrodzonego — z ciała kobiety — tyle że Andahazi wpisuje to w kontekst „rodzenia” dzieł literackich, a nie ludzi, co znajduje wyraz w słowach: „Ojcostwo jest jedną z najbardziej problematycznych rzeczy. Oczywiście stwierdzenie to można rozciągnąć na płody literackie”²³. Potworna fizjonomia, alienacja i emocjonalny, wręcz organiczny związek z książkami upodabniają Anette do Monstrum, zdolności pisarskie zaś są cechą łączącą ją z samą Mary Shelley czy szerzej — z każdym utalentowanym twórcą. Jednak prawdziwym odpowiednikiem „dzieła” Wiktora Frankensteina jest w utworze Andahaziego „zapłodniona życiem materia nieożywiona”, czyli wskrzeszana ożywczym słowem martwa materia kartki papieru. Zatem obie powieści prowokują podobne pytania; najważniejsze z nich dotyczy wspomnianej kwestii pochodzenia „dzieła”. W przypadku *Siostr* ma owo pochodzenie ścisły związek z wyobraźnią Anette, ale także — w jakimś stopniu — z dostarczającymi jej „życiodajnego płynu” mężczyznami i twórcami skonsumowanych przez nią książek. W przypadku Monstrum Frankensteina kreatorem może być Wiktor, ale równie dobrze — Bóg. Ponadto pewien udział w kreacji mają autorzy traktatów alchemicznych, „zapładniających” umysł naukowca proroczymi ideami. Trzeba

²² Przyjmującego poród i relacjonującego listownie przebieg tych dramatycznych wydarzeń „doktorowi Frankensteinowi”.

²³ F. Andahazi, *op. cit.*, s. 10.

też wspomnieć o matkach tych ludzi, których martwe ciała (i być może dusze) wykorzystuje bohater do skompilowania swojej Hybrydy. Po raz kolejny okazuje się więc, iż „ojcostwo jest jedną z najbardziej problematycznych rzeczy”. Problematyka ta — w oderwaniu od przywołanych wcześniej wątków feministyczno-biograficznych — stanowi przyczynek do ujęcia tematu „pisania i czytania” (zwłaszcza czytania) na kolejnym poziomie interpretacji *Frankensteina*.

Everywriter — everytext

Losy powieściowego Monstrum nierzadko bywają przedstawiane jako swoista alegoria recepcji dzieła literackiego, czyli procesu, w którym z przyczyn niezależnych od twórcy może dojść do „spotworzenia” jego utworu, przypisania mu iscie „toksycznych” właściwości i jednocześnie obarczenia samego — zazwyczaj zdemonizowanego — autora odpowiedzialnością za „zgubne” skutki lektury danego tekstu.

Kiedy Shelley przystąpiła do pracy nad swoją pierwszą powieścią, czytanie stało się w powszechnym odczuciu wyraźnym problemem. Nie wszyscy czytali, ale rosnąca grupa odbiorców, obejmująca kobiety i mężczyzn z klasy średniej, niepokoiła wielu ludzi, wywołując gorączkowe dyskusje na temat czytania i związanych z nim potencjalnych niebezpieczeństw²⁴.

Warto wspomnieć o znamienych w tym kontekście określeniach, jakimi w dobie romantyzmu szafowano w odniesieniu do popularnych dzieł. Tragedia Friedricha Schillera *Zbójcy* została wówczas określona mianem „oburzającego i ohydneho p o t w o r a”²⁵, *Hamleta* zaś porównano do monstrum angielskiego²⁶. Przeciwnego typu świadectwom kultury czytelnicznej opowiadał się swego czasu Théophile Gautier. W przedmowie do *Panny de Maupin* dokonał on swoistej demaskacji pewnych namiętne w dobie romantyzmu eksploatowanych, stereotypowych wyobrażeń, podając w wątpliwość teorię „zgubnego” wpływu książek na człowieka. Oddzielił też wyraźną granicą działalność literacką artystów od ich życia „pozatekstowego”, sprzeciwiając się wszelkim próbom łączenia tych dwóch sfer: „Równie niedorzeczne jest mówić, że ktoś jest pijakiem, ponieważ opisał orgię, rozpustnikiem, ponieważ kreśli obraz rozpusty, co twierdzić, że ktoś jest cnotliwy, bo napisał książkę o moralności”²⁷.

Zdaniem Anny Gemry Monstrum jest sobowtórem głównego bohatera, „ujawnia drugie »ja« Frankensteina, odtwarza chaos, jaki tkwi w nim samym. Jest [...] jego odbiciem w krzywym zwierciadle”²⁸. Jeżeli jednak przyjąć, że stanowi

²⁴ M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 76.

²⁵ M. Szykowski, *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915, s. 105.

²⁶ J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.*, Warszawa 1970, s. 162.

²⁷ T. Gautier, *Panna de Maupin*, przeł. i wstęp T. Żeleński (Boy), Warszawa 1958, s. 46.

²⁸ A. Gemra, *op. cit.*, s. 269.

ono również swoistą alegorię recepcji literatury, że jest everytextem, to z przywołanym stwierdzeniem można się zgodzić jedynie częściowo: jest Monstrum-tekst odbiciem Wiktora w takim sensie, w jakim każdy twórca utrwała w słowach własną podmiotowość, co jednocześnie nie oznacza, że na podstawie słów autora można zrekonstruować jego rzeczywiste poglądy czy cechy. Należy przy tym podkreślić, że Wiktor kreuje hybrydyczną istotę raczej na swoje przeciwieństwo aniżeli podobieństwo. Monstrum przypomina „zwierciadło przechadzające się po gościńcu” nie psychiki Kreatora, tylko świata, w kontakcie z którym konstrytuje się jego prawdziwa, niekoniecznie wrodzona potworność. Jako czytelnik i wnikliwy obserwator otoczenia opanowuje ono do perfekcji sztukę mimikry, w efekcie czego zaczyna odtwarzać chaos tkwiący nie tyle w Wiktorze Frankensteinie, ile poza nim: w reminiscencjach z lektur, spotkań z ludźmi, widoków, sytuacji. „Monstrum wkracza w życie jako istota potencjalnie dobra, jako oświeceniowy dzikus o zasadniczo pozytywnych skłonnościach. Historia jego edukacji jest klasycznym studium wypaczenia naturalnie dobrego instynktu, obróconego w zło przez środowisko społeczne” — podkreśla Peter Brooks²⁹. Trudno się zatem zgodzić z przekonaniem Anny Gemry co do tego, że odzwierciedla Potwór „przestępczą naturę swego kreatora” i „jeśli jest potworem, to ujawnia jedynie potworność Wiktora”³⁰. Nie można tłumaczyć zbrodniczych działań Monstrum jego „genetycznym” powiązaniem z rzekomo „przestępczą naturą” i moralnym daltonizmem Stwórcy, nie łączą ich bowiem więzy krwi, Frankenstein zaś nie jest „bogiem” — jak go określa badaczka³¹ — nawet ułomnym, ponieważ nie stwarza „człowieka” na swoje podobieństwo (jak wspomniano, pod względem fizycznym — w rezultacie — stanowi Monstrum jego antytezę) ani nie „programuje”, przynajmniej świadomie, jego psychiki, nie obdarza go laboratoryjnie spreparowaną duszą czy wynalezioną przez siebie „iskrą świadomości”³², nie wie tak naprawdę, co z tego eksperymentu wyniknie. Ogranicza się Wiktor jedynie do „przygotowania ciała, z całym jego skomplikowanym systemem włókien, mięśni i żył” (s. 38); ożywia to ciało w takim sensie, w jakim współcześni naukowcy konstruują maszyny, a studenci medycyny wprawiają w drganie martwą żabę za pomocą elektrowstrząsów. Nie ma w tym miejsca na refleksje dotyczące szeroko pojętej duchowości. Monstrum przychodzi na świat wyposażone w cudzy mózg, ale umysł podobny do białej karty, którą wypełnia samodzielnie. Nawet gdyby przywołać koncepcje teologiczne zakładające istnienie zła, czyli świadectwa „niedoskonałości pierwotnej” w boskim planie stworzenia (teodycea), i przystać na porównanie sytuujące Wiktora po stronie „Boga”, a Monstrum — po stronie „Adama”, przypisując ich relacji cechy duchowego pokrewieństwa, to wciąż bezzasadne było-

²⁹ P. Brooks, *Godlike science/unhallowed arts: Language and monstrosity in "Frankenstein"*, „New Literary History” 9, 1978, nr 3, s. 600, przeł. M.S.

³⁰ A. Gemra, *op. cit.*, s. 269.

³¹ *Ibidem*, s. 268.

³² *Ibidem*.

by uznanie „grzechu pierworodnego”, popełnionego przez Adama/Monstrum, za odbicie „grzesznej” strony Boga/Wiktora, który niejako z założenia nie mógłby stworzyć istoty równej sobie, a zatem równie dobrej (doskonałej) lub równie złej. Określenie: „na obraz i podobieństwo” nie prowadzi tu bowiem do idei ekwiwalencji, zwłaszcza gdy w grę wchodzi kategoria wolnej woli, a swoiste dziewictwo moralne, charakteryzujące Monstrum w chwili jego symbolicznych „narodzin”, zdaje się świadczyć o jej istnieniu, popadając tym samym w sprzeczność z teorią „potworności” jako permanentnej skazy wpisanej w dzieło stworzenia, będącej śladem „potworności” Stwórcy.

Z podobnych względów nie należy stawiać znaku równości między znaczeniami nadawanymi utworowi literackiemu przez czytelników a cechami bądź intencjami samego autora, gdyż ten zawsze ma ograniczony (niekiedy wręcz żaden) wpływ na — uwarunkowany wieloma czynnikami — odbiór swojego tekstu. Nie zmienia to wszelako faktu, że autor jest weń niejako wpisany, a „książki nie są całkowicie martwymi rzeczami, lecz zawierają w sobie potencjał życia, przez co mogą stać się tak aktywne jak dusza, z której się zrodziły”³³. Jednak zgodnie z poglądami samej Shelley dzieło rodzi się tak naprawdę „w chaosie czytania, marzeń, myśli, rozmów i wszelakich odniesień”³⁴. Nie sposób więc jednoznacznie ocenić, czyją potworność — i w jakim stopniu — miałby ujawniać Potwór, skoro będąc na początku „nikim i niczym”³⁵, stał się kimś i czymś — pod wpływem wielu czynników, praktycznie bez udziału swojego Kreatora, ale mimo wszystko zawierając w sobie jakąś jego część.

Wypowiedziane przez Wiktora Frankensteina złowróżbne zdanie: „posiadłem sztukę zapładniania życiem materii nieożywionej” nasuwa skojarzenia z czynnością pisania, czyli symbolicznego „ożywiania” kartki papieru. Jednocześnie stwierdzenie to odsyła do sytuacji, w której czytelnik — taki jak zauroczony treścią pism alchemicznych Wiktor, dążący do zniesienia granicy między literaturą (obfitującą w motywy związane z nekromancją) a rzeczywistością — „zapładnia” życiem „martwe” litery, gdyż „tekst zaczyna żyć naprawdę dopiero wtedy, gdy wprawne oko wejdzie w kontakt ze znakami”, jak podkreśla Alberto Manguel³⁶. Bohater (*everywriter*) przypomina więc pisarza tworzącego swoje dzieło poprzez odniesienia do cudzych osiągnięć literackich. Również Monstrum (*everytext*), aby „zacząć żyć naprawdę”, musi wejść w kontakt z (niejedną) parą „wprawnych oczu”, których funkcję pełni w powieści reagujące na „potwora” otoczenie, jak i to wszystko, co przyczynia się do ukształtowania psychiki protagonisty (na początku isticie dziecięcej), do przyspieszenia rytmu przejścia w potworność, a co

³³ J. Milton, *Areopagitica. A Speech for the Liberty of Unlicensed Printing to the Parliament of England*, <http://www.gutenberg.org/files/608/608-h/608-h.htm> (dostęp: 6 czerwca 2010), przeł. M.S.

³⁴ M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 91.

³⁵ A. Gemra, *op. cit.*, s. 268.

³⁶ A. Manguel, *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 254.

rozgrywa się już poza zasięgiem intencji, wiedzy czy działań Kreatora. Niemala rola przypada tu lekturze znalezionych przez Monstrum książek, odzwierciedlającej ten aspekt aktu recepcji, który wiąże się z wartościowaniem, „pokrywaniem” utworu warstwami znaczeń, reminiscencji z doświadczeń czytelniczych, wrażeń ewokowanych przez czynniki „zewnętrzne” względem samej lektury. Czytające Monstrum staje się symbolem wchłonięcia pojedynczego tekstu w literackie uniwersum, wpisania go w społeczny obieg. Nie bez powodu włożyła Shelley w ręce swojego bohatera, obok *Żywotów* Plutarcha i *Raju utraconego* Milтона, *Cierpień młodego Wertera* Goethego, których wczesny odbiór, a w szczególności jego świadectwa — przypieczętowane wieloma samobójstwami — odbiły się szerokim echem w całej Europie. Wydaje się zatem, że losy powieściowego Potwora-tekstu, ze szczególnym uwzględnieniem popełnionych przez niego zbrodni, można interpretować jako dosyć wyraźną aluzję do romantycznej kultury czytelniczej, na mocy której zrodził się mit „książek zbójceckich”, wyposażonych w rzekomo „zabójcze” właściwości. Dziewiętnastowieczna figura Monstrum — antropomorficznego stworzenia obdarzonego zdolnością odbioru literatury — stanowi bowiem modelową egzemplifikację antyczytnika, łączącego w sobie cechy zarówno romantycznych odbiorców *Cierpień młodego Wertera* (również literackich), jak i dziecka, czyli postaci, która — w zestawieniu z książkami — nierzadko ewokuje wizję niebezpieczeństwa wynikającego z przedwczesnego, niewprawnego kontaktu niedoświadczonego czytelnika ze światem fikcji literackiej³⁷. Bohater Shelley zaś jako dziecko pod względem psychicznym, ale niebędące człowiekiem *sensu stricto*, tym bardziej zyskuje na sile wyrazu.

Metaforyczną „tekstualność” Monstrum zdaje się potwierdzać kilka istotnych szczegółów. Pierwszy z nich dotyczy jego iście „arcimboldiańskiej”, fizycznej niejednorodności, która — według Anny Gemry — jest „świadectwem istnienia tej samej niejednorodności »wewnątrz«, w duszy, w psychice, jeśli się uzna, że ciało współkonstruuje ludzką osobowość”³⁸. Monstrum jest bowiem „patchworkiem” — jak je określa David Skal³⁹, makabryczną kompilacją kawałków ludzkich zwłok, ale i fragmentów przyswojonych tekstów — zarówno tych, które stanowiły źródło inspiracji jego twórcy, jak i tych, po które Monstrum sięga z własnej woli, „nasiąkając” ich treścią niczym przysłowiowa skorupka za młodu. To samo dzieje się wszak z każdym utworem, który — w akcie odbioru — „nasiąka” osobowością czytającego, jego pamięcią lekturową. Inny szczegół dotyczy uczynienia Monstrum trzecim narratorem w powieści, przez co nabiera ono cech tekstu uwikłanego w sieć interpretacji i domysłów na temat utrwalonej w nim

³⁷ Więcej na ten temat zob. na przykład M. Skibińska, *Fragmenty romantycznej „anatomii bibliomanii”: martyrologia dziecięcych czytelników w „Godzinie myśli” Juliusza Słowackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 49, red. M. Ursel, Wrocław 2009, s. 35–49.

³⁸ A. Gemra, *op. cit.*, s. 267.

³⁹ Za: A. Gemra, *Potwora Frankenstein’a życie po życiu*, „Literatura Ludowa” 2005, nr 4–5, s. 53.

podmiotowości. Jego wypowiedź zostaje przefiltrowana przez dwie warstwy narracyjne, będąc opowieścią wpisaną w „spowiedź” Wiktora Frankensteina, której „klamrowym” odbiorcą jest spisujący całą historię Robert Walton. Symbolicznego znaczenia nabierają w związku z tym, zdaniem Sharp, ciemne ślady palców, jakie Monstrum pozostawia na ciałach swoich ofiar: „Książka i czytelnik [...] zamieniają się miejscami — tak że nie sposób ich już odróżnić. Jeśli uznać stworzenie za książkę, to jest ono jedną z tych, które piszą się same w umysłach i ciałach czytelników”⁴⁰. Nie można przy tym zapomnieć o *napisach*, jakie Potwór pozostawia ścigającemu go Stwórcy („Jeden z napisów, jakie zostawił za sobą, brzmiał: »Bądź gotowy! Twoje znoje dopiero się rozpoczynają«” — s. 175). Dla Sharp ich znaczenie jest oczywiste: symbolizują nieuchronne odwrócenie ról, z którym każdy autor musi się liczyć. Dzieło — „ożywione” podczas lektury, zinterpretowane i poddane wpływowi rozmaitych czynników pozatekstowych — wraca, jak Monstrum, do swojego Kreatora, którego obraz tworzy na swoje podobieństwo. Wiktor przypomina, zdaniem Sharp, pisarza „zmuszonego do podążenia za swoim własnym dziełem. Śledząc jego ruchy na podstawie pozostawionych przezeń śladów, twórca staje się wytworem swojego tworu”⁴¹. Podobne wnioski formułuje Brantlinger:

Opowieść Wiktora Frankensteina o dziele stworzenia jest odzwierciedleniem dziejów aktu kreacji, będącego udziałem samej Mary Shelley. W tym labiryncie lustrzanych, wbudowanych w siebie historii Monstrum i powieść stają się równoznaczne. W pewnym sensie to samo dotyczy Monstrum i pisarki, a także — co najbardziej oczywiste — pisarki i szalonego naukowca, w obu przypadkach twórców Monstrum⁴².

Zatem historia stworzenia Potwora i jego dalsze, niekontrolowane już przez Stwórcę losy mogą stanowić odzwierciedlenie uniwersalnej relacji autor–tekst–odbiorca (*everywriter–everytext–everyreader*), szczególną metaforę aktu stworzenia tekstu oraz jego społecznego odbioru, w którego efekcie i tekst, i autor stają się „jacyś”. „Zgubna więź łącząca Wiktora z jego kłopotliwym dziełem odgrywa rolę zadziwiającej alegorii potencjalnie potwornych dziejów literatury i zaskakujących rozmiarów tego, co ma być później nazywane własnością intelektualną” — przekonuje Sharp, sugerując jednocześnie, iż Shelley musiała sobie zdawać sprawę z tego, że „ta sama siła, która pozwoliła jej na przeróbkę *Raju utraconego*, pozwoli jej czytelnikom uczynić to samo z *Frankensteinem*”⁴³. Nie pomyliła się zresztą:

Odbiorca gotyckiej powieści [...] zostaje zastąpiony przez odbiorcę masowego, a »radykalna zmiana społecznej pozycji twórców i odbiorców dzieła powoduje banalizację treści zawartych w oryginale, tak że książka zostaje zredukowana do czegoś w rodzaju szkieletu, z rozmysłem obłożonego w całości nowe ciało z wykorzystaniem nowych środków»⁴⁴.

⁴⁰ M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 83.

⁴¹ *Ibidem*, s. 70.

⁴² P. Brantlinger, *op. cit.*, s. 60, przeł. M.S.

⁴³ M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 70–79.

⁴⁴ J. Turney, *op. cit.*, s. 51–52.

Jednakże Sharp dostrzega we *Frankensteinie* zgodę samej Shelley na taki stan rzeczy, dając do zrozumienia, że autorka — jako czytelniczka Miltona i jego traktatu przeciwko cenzurze (*Areopagitica*), pisarka świadoma konieczności istnienia odbiorcy, choćby najgorszego, jako warunku istnienia literatury — pozwoliła książce „wyjść naprzeciw swoim przyszłym czytelnikom, nawet jeśli mieliby oni być potworami, czyniąc ją jednym z nich”⁴⁵. Skąd jednak biorą się owi „potworni” czytelnicy?

Bohaterowie żywcem zaczytani

Mocno zaakcentowana przez Shelley rolę lektury w wypadku bohaterów powieści (nie tylko pierwszoplanowych), kreowanych w dużej mierze na modelowych, romantycznych a n t y c z y t e l n i k ó w, stanowi punkt wyjścia do rozważań koncentrujących się wokół szeroko pojętego problemu edukacji i wychowania⁴⁶. Wydaje się bowiem, że właśnie poprzez przedstawienie bardzo zbliżonych do siebie pierwszych doświadczeń czytelniczych Roberta Waltona, Wiktora Frankenstein i Monstrum Shelley sugeruje powody, z których lektura może się dla odbiorcy stać katalizatorem przyszłych cierpień.

Już pierwsze strony powieści, stanowiące opis przebiegu edukacji ramowego narratora, obfitują w szczegóły, które można uznać za cechy konstytutywne wspomnianego modelu romantycznego antyczytelnika. Chociaż Robert Walton jawi się w utworze jako bohater jednoznacznie pozytywny i w pewnym sensie spełniony, zważywszy na to, że odbyta przezeń podróż stanowi realizację jego młodzieńczych marzeń (rozbudzonych przez lekturę książek), to jednak jest człowiekiem samotnym — i to samotność, jako główna cecha łącząca go z pozostałymi narratorami opowieści, ma decydujące znaczenie w jego edukacji. Dziecięcy kontakt Waltona z literaturą odbywa się — jak w przypadku Wiktora czy Monstrum — poza kontrolą osób dorosłych („Lecz jeszcze większym złem jest dla mnie to, że wychowywałem się sam, bo czternaście lat dzieciństwa przeżyłem bez jakiegokolwiek nadzoru” — s. 8), a dodać przy tym należy, że bohater dosyć wcześniej traci ojca. Chłopiec przypadkowo natrafia w bibliotece wujka na kolek-

⁴⁵ M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 88–89.

⁴⁶ Zdaniem Patricka Brantlingera dzieło Shelley można odczytywać jako powieść o dwóch modelach (anty)edukacji, z których jeden jest reprezentowany przez Wiktora, a drugi przez Monstrum. Zasadnicza różnica między nimi polega na tym, że Monstrum — w przeciwieństwie do swojego Kreatora — jest skazane na autodydaktyzm, nie ma innego wyboru, co w znaczący sposób wpływa na jego styl odbioru literatury. O ile bowiem Wiktor (porównany przez Brantlingera do figury Don Kichota, tyle że czytającego nie romanse rycerskie, a „anty-Biblie”) czyta, uznając treść książek za materiał na nowy świat (nowego człowieka), na jego ulepszenie, o tyle Potwór dąży do poznania otaczającego go świata, a przede wszystkim do autoidentyfikacji. Percypuje zatem każdy tekst przez pryzmat swoich (nienazwanych) przeżyć, poszukuje w literaturze swojego odbicia. Choć postawa czytelnicza Wiktora jest pozbawiona tego elementu autorefleksji, jej konsekwencje są podobne, zob. P. Brantlinger, *op. cit.*, s. 60.

cję tomów poświęconych wyprawom odkrywczym, „dniami i nocami” studiuje ową literaturę, a następnie — pod patronatem „natchnionych strof” poetów, zwłaszcza Samuela Taylora Coleridge’a, nie tylko pragnie zostać poetą (doświadczając wszelako „gorzkiego rozczarowania”), lecz przede wszystkim pielęgnuje w sobie „przywiązanie i gorący entuzjazm dla niebezpiecznych tajemnic oceanu” (s. 10). Mimo przedśmiertnego zakazu ojca ulega literackiemu „nakazowi” i zostaje marynarzem. Michele Turner Sharp nie ma wątpliwości co do tego, jaki typ odbiorcy reprezentuje młody Walton: jego pierwsze doświadczenia czytelnicze są, zdaniem badaczki, „zbyt wąskie i zbyt intensywne”, styl czytania „niewprawny i niedbały”, co sprawia, że wyobrażenia i pragnienia zastępują w jego wypadku elementarną wiedzę na temat świata⁴⁷, z czego zresztą zdaje on sobie sprawę po latach — już jako dwudziestoosmioletni mężczyzna: „Mam teraz dwadzieścia osiem lat, a w rzeczywistości jestem w większym stopniu niedokształcony niż wielu uczniów szkolnych w wieku lat piętnastu” (s. 8). Mimo wszystko trudno opisać życie Waltona jako nieszczęśliwe, natomiast faktem jest, że pozostali bohaterowie-narratorzy, przejawiający podobne predylekcje czytelnicze i doświadczający pierwszego kontaktu z literaturą w porównywalnych okolicznościach (przypadkowość, brak kontroli osób dorosłych, samotność), nie mają już tyle szczęścia. Można tu mówić o swoistym stopniowaniu cierpienia: Robert Walton–Wiktor Frankenstein–Monstrum. Pierwszy z narratorów spełnia swoje największe marzenie, przede wszystkim zaś — pozostaje przy życiu. Kolejny, choć przez wiele lat jest mu dane cieszyć się beztróskim dzieciństwem, sukcesami naukowymi i szczęściem rodzinnym, traci swoich bliskich w dramatycznych okolicznościach, a sam umiera w poczuciu winy za wszelkie zaistniałe tragedie. Ostatni zaś z narratorów znajduje się w najgorszej sytuacji, albowiem nie zaznaje w życiu żadnej dłuższej chwili radości — można rzec, że cierpi za trzech. Co znamienne, Sharp określa Monstrum mianem „najgorszego rodzaju czytelnika, jaki można sobie wyobrazić”⁴⁸.

Wiktor Frankenstein, w przeciwieństwie do Waltona, jest człowiekiem wykształconym, jednak jak sam zaznacza: „o ile kształciłem się według zwykłej rutyny w szkołach genewskich, o tyle równocześnie byłem w znacznym stopniu także samoukiem” (s. 26). Władzę nad wczesną młodością trzynastoletniego, dobrze rokującego chłopca obejmuje kilka książek, z których pierwszą znajduje bohater *p r z y p a d k o w o* oberży („W domu tym natknąłem się przypadkowo na tom dzieł Korneliusza Agrypy” — s. 25). Wyjście poza sferę domową okazuje się więc jednym z *rites de passage* w życiu młodzieńca, inicjacyjnym wkroczeniem w bezkresną obczyznę wiedzy, której żądzę — paradoksalnie — podsyca w chłopcu całkowita dezaprobata ojca w stosunku do lekturowego odkrycia syna. Zdaniem Anny Gemry

⁴⁷ M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 73.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 82.

jednym z istotniejszych problemów, z jakimi musi się zmierzyć nie tylko stworzone przez Frankenstein Monstrum [...], jest przybierające różne formy samodzielne, niemal instynktowne zdobywanie wiedzy. [...] Zainteresowanie trzynastoletniego dziecka pracami Corneliusa Agryppy, Paracelsusa i Albertusa Magnusa zostało całkowicie zlekceważone przez ojca, który „rzucił niedbale okiem” na książkę⁴⁹.

Owa samotność, ugruntowana buntem „latorośli” przeciwko ojcowskiemu „korzeniom”, rychło imploduje w przestrzeń intymnego kontaktu młodego samouka z książkami, których silnemu oddziaływaniu — od momentu ich otwarcia przez Wiktora — nic już nie może stanąć na przeszkodzie. W pisma alchemików wczytuje się bohater z „największą chciwością”, „nieopisaną rozkoszą” (s. 26), a przede wszystkim z niezachwianą i jakże romantyczną wiarą w każde przyswojone słowo, podobną do tej, która towarzyszy potem Monstrum odbierającemu fikcję literacką jako „historię prawdziwą”:

Tu były książki, tu byli ludzie, którzy głębiej dociekali i wiedzieli więcej. Wierzyłem na słowo wszystkim przytaczanym przez nich danym dowodowym i zostałem ich uczniem. [...] Pod kierunkiem moich nowych nauczycieli zabrałem się pełen zapału do poszukiwania kamienia filozoficznego i eliksiru życia. [...] Jednak na tym się wizje moje nie kończyły. Moi ulubieni autorzy obiecywali hojną ręką również moc wywoływania duchów lub diabłów — do spełnienia się tej obietnicy dążyłem z całym moim gorącym zapałem (s. 27).

Frankenstein, podobnie jak Faust, zdaje sobie sprawę z tego, że „oschłym myśleniem” nie zgłębi „drzemiącego w świętych znakach życia”⁵⁰, w przeciwieństwie jednak do bohatera Goethego nie musi uciekać się do zawarcia paktu z diabłem, by wcielić słowo w czyn⁵¹. Jego moc płynie z gorączkowej lektury książek: pism Korneliusza Agrypy (pierwowzór postaci Fausta), Paracelsusa, który „zostawił wśród wielu tomów swoich dzieł wskazówkę, jak z krwi, kału i spermy wytworzyć można homunkulusa”⁵² i Alberta Wielkiego, uważanego za „patrona czarnoksiężników i nekromantów”⁵³. Wiktor, jak zauważa Anna Gemra,

pracuje bez wsparcia osoby starszej, bardziej doświadczonej. [...] Nauka w rękach człowieka nazbyt ciekawego, zbyt zachwyconego swoimi zdolnościami, niezdającego sobie sprawy z ciąży na nim odpowiedzialności [...] może zrodzić rzeczy straszne; ale może je zrodzić dlatego, że brak było Mistrza, który nie tylko przekazałby wiedzę, lecz także pokazał, jak można ją dobrze wykorzystać, i ustalił nieprzekraczalne granice⁵⁴.

Ale czy obecność Mistrza rzeczywiście mogłaby zapobiec fatalnemu obrotowi spraw w przypadku Frankenstein, który „nasiąknął” za młodu „fantazja-

⁴⁹ A. Gemra, *Od gotycyzmu...*, s. 259.

⁵⁰ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, red. i wstęp S.H. Kaszyński, Warszawa 1983, s. 191.

⁵¹ Zob. J. Turney, *op. cit.*, s. 69.

⁵² *Ibidem*, s. 29.

⁵³ Jak głosi legenda, około roku 1248 udało mu się stworzyć androida, zob. G. Vergnes, *Księgi, które budzą strach. Od Wielkiego Alberta do Czerwonego Smoka*, przeł. J. Kluza, Warszawa, b.r.w., s. 24–25.

⁵⁴ A. Gemra, *Od gotycyzmu...*, s. 260–261.

mi niepomniernie wspaniałymi”, książkowymi podszeptami o władzy nad życiem i śmiercią — władzy będącej w zasięgu ludzkiej ręki — obietnicami „wywoływania duchów lub diabłów” zawartymi w hipnotyzujących słowach alchemików? Na nic wszakże zdaje się, co prawda lakoniczna, ale dość stanowcza, reakcja ojca, który nawet gdyby „zadał sobie trud wyjaśnienia, że tezy Agrypy są całkowicie przestarzałe oraz że istniejący nowoczesny system wiedzy dysponuje znacznie silniejszymi argumentami niż starożytny” (s. 25), raczej niewiele mógłby wskórać, skoro i tak — z perspektywy czasu — wizja uchronienia się przed tym, co doprowadziło bohatera do zguby, była dla Wiktora jedynie „prawdopodobna” („Prawdopodobnie nawet tok moich myśli nie doznałby tego fatalnego impulsu, który doprowadził mnie potem do ruiny” — s. 26). Nie sposób zatem zarzucić ojcu jednoznacznych błędów wychowawczych, zwłaszcza że — jak w pewnym momencie wspomina bohater — „Ojciec bardzo na to uważał, by w okresie mojego wychowywania żadne nadnaturalne okropności nie wywarły niepożądanego piętna na moim umyśle” (s. 36). Wspomniany gest „niedbałego rzucenia okiem na książkę” przez rodzica, jego pogardliwy stosunek wobec pism Agrypy można przecież odczytać jako „ustalenie nieprzekraczalnych granic”.

Również innemu pretendentowi do miana Mistrza, „badaczowi o niezwykle poważnych osiągnięciach”, nie udaje się całkowicie wypełnić z pamięci Wiktora młodzieńczych ideałów:

Wszystko, co mówił, usuwało daleko w cień Korneliusza Agrypę, Albertusa Magnusa i Paracelsusa [...] jak gdyby instynkt samozachowawczy dokonał ostatecznego wysiłku, by odwrócić burzę, która nawet wtedy wisiała groźna pośród gwiazd i tylko czekała, żeby mnie pochłonię. [...] Był to poważny wysiłek ze strony mojego dobrego ducha, ale niestety — bezskuteczny. Przeznaczenie było zbyt potężne, a jego niezmiennie prawa wyznaczyły mi bezwzględną i straszliwą zagładę (s. 27–28).

W innym momencie wydaje się, że może autorytet profesora Krempe, jego sceptyczna, szydercza wręcz postawa wobec literackich prowodyrów wczesnej edukacji młodego studenta, uczone perswazje zdołają uwolnić Frankensteina od ducha przeszłości. Profesor wszak używa tych argumentów, których — zdaniem bohatera — brakowało ojcu, mógłby więc się stać tym wspomnianym przez Annę Gemrę Mistrzem. Mógłby, ale nim nie zostaje, ponieważ ma „zbyt mało ujmującą powierzchowność” (s. 32), co też sprawia, że Wiktor nabiera uprzedzeń do „praktyk stosowanych przez nowoczesną naukę o przyrodzie” (s. 32). Dopiero bliższy kontakt z kolejnym profesorem, Waldmanem, który „udzielał swych nauk przystępnie, szczerze i dobrodusznie, bez cienia jakiegokolwiek pedanterii” (s. 35), pozwala mu ponownie zbliżyć się do idei współczesnej nauki, lecz jednocześnie utwierdza go w przekonaniu o wartości dzieł alchemików („Natężone wysiłki geniuszu ludzkiego, choćby błędnie pokierowane, prawie nigdy nie są nadaremne i ostatecznie obracają się na trwały pożytek ludzkości” — s. 34), neutralizując tym samym niemiłe wrażenie, jakie wywarł na nim uprzednio profesor Krempe. Jak konkluduje Kazimiera Szczuka, „słowa jednego z profesorów rozpalają

umysł młodego adepta jeszcze niebezpieczniejszą gorączką”⁵⁵. Winą za tragiczne koleje losu Frankensteina nie należy jednak obarczać ani jego najbliższych, ani nauczycieli, gdyż każdy z nich należycie wywiązuje się ze swoich obowiązków — zarówno ci, którzy słusznie odradzają mu zgłębianie tajników „zbójckiej” alchemii, jak i profesor Waldman, który wszak nie należy do grona apologetów owej dziedziny wiedzy i bynajmniej nie pragnie uczynić jednym z nich Wiktora, lecz dąży jedynie do maksymalnego obiektywizmu w formułowaniu opinii naukowych. Warto jednocześnie zauważyć, że zarówno ignorancja ojca, ostra krytyka profesora Krempe, jak i zdroworozsądkowa aprobata profesora Waldmana w stosunku do pism alchemików oddziałują na Wiktora identycznie. Bohater wszelako uparcie dąży do obarczenia tych ludzi winą za błędy swojej czytelniczej młodości⁵⁶.

Susan Coulter zwraca uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt edukacji Wiktora, a mianowicie na jej niebezpieczne zawężenie do jednego głównego obszaru, w tym wypadku do nauk ścisłych, kosztem kwestii związanych z moralnością, sztuką — z wszystkim tym, co mogłoby pomóc bohaterowi dojrzeć, stać się jednostką lepiej przystosowaną do życia w społeczeństwie, empatyczną⁵⁷. Nie do końca jednakże można się z tym poglądem zgodzić, gdyż jak zaznacza sam Wiktor: „W ciągu lat dzieciennych wpojone mi zostały zasady dobrego wychowania, polegające na opanowaniu, cierpliwości i miłosierdziu, których mnie codziennie uczono” (s. 21). Nie bez znaczenia i wpływu pozostaje również jego przyjaźń z Henrykiem Clervalem, który „czynienie dobra postawił sobie za najwyższy cel swej szlachetnej ambicji” (s. 24). Jednocześnie ma Clerval cechy, które mogły w dzieciństwie oddziaływać na Wiktora, by po czasie obrócić się na jego niekorzyść: był bowiem „doskonale odczytany w literaturze rycerskiej i w romansach średniowiecznych”, a nadto „szukał niebezpieczeństw dla samej emocji” (s. 24), wykazując tym samym iście romantyczne predylekcje⁵⁸.

Wszelka działalność Frankensteina — od momentu odnalezienia w oberży tomu dzieł Agrypy — sprowadza się do prób wskrzeszenia idei mistrzów z dzieciństwa, co prowadzi do pogwałcenia fundamentalnych praw natury — do zapłodnienia życiem materii nieożywionej, do stworzenia Monstrum. Jednocześnie

⁵⁵ K. Szczuka, *op. cit.*, s. 168.

⁵⁶ Zwraca na to uwagę Sharp, pisząc o specyficznej linii obrony Frankensteina, który stara się odsunąć swoją i cudzą uwagę od kluczowej kwestii zgubnego, trwałego wpływu nieodpowiednich do wieku książek na psychikę niedoświadczonego czytelnika. Wiktor, zdaniem badaczki, robi wszystko, by ukryć ten fakt „w napływie pokrętnych argumentów i niepotrzebnych szczegółów” (M.T. Sharp, *op. cit.*, s. 75).

⁵⁷ <http://www.kimwoodbridge.com/marshel/coulter.shtml> (dostęp: 5 czerwca 2010), przeł. M.S.

⁵⁸ Co interesujące, pod wieloma względami przypomina Clerval Ludwika Spitznagla, który zaczytywał się we wczesnej młodości „wyłącznie w heroicznych epopejach, poszukując wzorów do czynu na ich miarę”; poddawał się także „nieludzkim udrękom fizycznym”, aby zbliżyć się do „ideału wyimaginowanego bohatera” — S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, red. i przedmowa Z. Jabłoński, Kraków 1962, s. 249.

trzeba zaznaczyć, iż nie jest to stwarzanie *sensu stricto*, Wiktor wszak, niczym doktor Moreau z powieści Herberta G. Wellsa, bardziej przetwarza niż tworzy, jego działanie przypomina raczej kompilowanie cytatów, Prometeuszowe mieszanie gliny ze łzami, nie zaś kreację *ex nihilo*, a ponadto wiąże się z kradzieżą, tyle że nie ognia, jak w micie prometejskim, lecz ludzkich zwłok. Brak w tym wszystkim miejsca na dojrzałą introspekcję, na samodzielne i śmiałe zmierzenie się z pryncypiami życia, bohater bowiem — pozostający pod niesłabnącym wpływem pism alchemików — koncentruje się głównie na próbach przezwyciężenia śmierci, oczyma iście romantycznej wyobraźni widzi siebie jako nekromantę-tryumfatora, któremu szczęśliwa ludzkość oddaje hołd. „Zacytana” osobowość Wiktora zdaje się zanikać, „wysysana” jak gdyby przez jego własnego „wampira”, swoistą metaforę konsekwencji wynikających z faustycznych dążeń do przekroczenia słowa pisanego, do wcielenia go w rzeczywistość pozatekstową — konsekwencji, których ciężaru żaden romantyk nie potrafił zazwyczaj udźwignąć.

W świetle dotychczasowych rozważań można postrzegać Monstrum jako potworny efekt „zapłodnienia” ludzkiego ciała słowami autorów składających obietnice „wywoływania duchów lub diabłów”. Czym jest bowiem tak naprawdę owa istota, jeśli nie makabryczną kompilacją kawałków ludzkich zwłok, ponurym urzeczywistnieniem „zbójceckich” fragmentów książek, dowodem na to, że słowo żywym trupem się stało? Zaczyna ono jednakże żyć własnym życiem i — paradoksalnie — okazuje się w tym, przynajmniej na początku, bardziej ludzkie od swojego „stworcy”, choć przychodzi mu funkcjonować w zgoła innych warunkach. Pograżone w chaosie niezrozumiałych informacji, zdeorientowane, poddane implozji zdarzeń „rozsadzających” jego kształtującą się dopiero percepcję, społecznie napiętnowane, pozbawione rodzinnego ciepła, bezpieczeństwa, przyjaźni, autorytetów, jakichkolwiek punktów oparcia w narzuconym mu świecie, rychło wypracowuje w sobie skłonność do autorefleksji, wykazując się przy tym intuicyjną zdolnością do czynienia dobra (zbieranie drewna na opał dla „opiekunów”, uratowanie życia młodej dziewczynie). Jest więc Monstrum — stworzoną w wyniku pogwałcenia podstawowych praw natury, ale mimo wszystko ludzką istotą, której jak gdyby „przyprawiono głowę” potwora, wyciągając pochopne wnioski z jej budzącej lęk i odrazę fizjonomii. Do prawdziwego spotworzenia krystalizującej się psychiki bohatera dochodzi jednak po czasie, w czym spory udział ma lektura książek odnalezionych przypadkowo w skórzanej torbie z ubraniami: „Jednej nocy, w czasie zwykłej wędrówki po pobliskim lesie, gdy zbierałem dla siebie pożywienie, a potem przyniosłem do domu drewna na opał dla moich opiekunów, znalazłem na ziemi skózaną torbę podróżną, zawierającą różne części ubrania i parę książek” (s. 104). Doświadczenie owo zostaje poprzędzone kontaktem z głośnym czytaniem tekstu przez napotkanych ludzi. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na dwa istotne szczegóły: pierwszym z nich jest element przypadkowości, który — jak wiadomo — odgrywa znaczącą rolę także w życiu Wiktora (tom dzieł Agrypy znaleziony w oberży). Drugą wartą podkreś-

lenia kwestią jest zestawienie książek odkrytych przez Monstrum z garderobą, co budzi uzasadnione skojarzenia z zapowiedzią „przywdziania” literackiego kostiumu, z autokreacją, przyjęciem (społecznej) roli, do czego w efekcie dochodzi; można bowiem rzec, że poszukujący własnej tożsamości bohater szybko zaczyna „ubierać się” w słowa swoich książkowych nauczycieli życia.

Stephen King uznał ten wątek enkulturacji bohatera za „niezamierzenie przerażliwie śmieszny”:

Jego elementarzami jest *Raj utracony*, a także *Żywoty Plutarcha* i *Cierpienia młodego Wertera* [...]. Tej barokowej opowieści wewnątrz powieści dorównuje jedynie fragment *Przypadków Robinsona Crusoe* Defoe, w którym Robinson rozbiera się do naga, płynie do wraku statku, z którego wcześniej wysadzono go na wyspie, po czym, zgodnie z tym co mówi Defoe, napęnia kieszenie przeróżnymi przedmiotami. Mój podziw dla podobnych wynalazków nie zna granic⁵⁹.

Istotnie, Monstrum szafujące erudycyjnymi frazami, biegle władające ludzkim językiem i to w stopniu tak zaawansowanym, że zdającym się przewyższać zdolności samego Frankensteina, może wywołać uśmiech na twarzy niejednego czytelnika, lecz owa śmieszność (bądź jej brak) nie jest w kontekście tych rozważań kwestią zasadniczą. Natomiast wymaga zaakcentowania, że takie a nie inne przedstawienie bohatera umożliwiło autorce wyeksponowanie pewnych mechanizmów dominujących w typowo romantycznym stylu lektury.

Edukacja Potwora rozpoczyna się od zasłyszanych fragmentów *Upadku imperiów* Volneya: „Za pośrednictwem tego dzieła uzyskałem powierzchowną znajomość historii oraz pogląd na szereg imperiów, istniejących w tej chwili na świecie. [...] Dowiedziałem się, że odkryto amerykańską półkulę, i płakałem razem z Safie nad nieszczęsnym losem jej pierwotnych mieszkańców” (s. 97). W ten sposób otrzymuje on zastrzyk podstawowych informacji na temat cywilizacji i kultury, w której obręb, *nolens volens*, zostaje włączony jako jednostka o dosyć niejasnym statusie ontologicznym. Mimo wszystko są to wiadomości wybiórcze i niejako przefiltrowane zarówno przez umysł Volneya, jak i komentującego dzieło lektora. Zastrzyk okazuje się bolesny, gdyż jak rychło po tym doświadczeniu stwierdza bohater: „ból istnienia wzrastał wraz z poznaniem. [...] Jakież dziwne właściwości ma w sobie wiedza! Uczepia się umysłu, kiedy już raz go pochwyciła, tak jak uparte porosty czepiają się skały” (s. 98). Owo poznanie przynosi ból, ponieważ jest w istocie samoidentyfikacją („Wiadomości te naprowadziły mnie na to, bym spojrzał na siebie samego” — s. 97), ruchem myśli skierowanym do wewnątrz, nie zaś w stronę metafizycznych imponderabiliów i niezgłębionych tajemnic nauk przyrodniczych, które tak bardzo pragnął przeniknąć Wiktor. Jemu dzieła alchemików dają bowiem asumpt do próby uzurpatorskiej ingerencji w podstawy życia, w naturalne prawa rządzące światem, do świadomej transgresji, podczas gdy Monstrum dąży jedynie do poznania tych fundamentalnych reguł, do socjalizacji, odkrycia prawdy o sobie, czerpanej z jedynego dostępnego

⁵⁹ S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995, s. 83.

i „wiarygodnego” w jego odczuciu źródła — książek. Pomimo swojej dorosłej czy wręcz trupiej aparycji jest ono przecież dzieckiem, tyle że dojrzewającym w nieodpowiednich warunkach i w zbyt szybkim tempie. Kontakt z literaturą przypomina w jego wypadku gorączkowe szukanie „przypisów” do książki własnego istnienia, co okazuje się zadaniem nad wyraz skomplikowanym i prowadzącym wręcz do psychomachii, gdyż literatura nie pomaga czytelnikowi w sformułowaniu jednoznacznych odpowiedzi na trapiące go pytania, zwłaszcza w kwestiach zasadniczych, takich jak moralna kondycja jednostki ludzkiej: „Raz wydawało się, że jest to istota [człowiek] urobiona z szatańskiego tworzywa, innym zaś razem, że jest ona wszystkim, co tylko da się wyobrazić jako szlachetne i boskie” (s. 97). Jeżeli z kolei udaje się bohaterowi, pod wpływem przyswojonych tekstów, umocnić w sobie określoną postawę, jak na przykład sprzeciw wobec szeroko pojętego zła („Czułem, jak ogarnia mnie gorący zapal dla cnoty i męstwa, a wstręt i obrzydzenie dla podłości i zepsucia” — s. 106), to — w konfrontacji z wrogo nastawionym doń otoczeniem — zmuszany jest do nieustannej rewizji ledwo co wypracowanych poglądów, w wyniku czego pogrąża się w coraz większej dezorientacji i chaosie. Monstrum — z racji jego pochodzenia wykraczającego poza podstawowe prawa natury — nie może całkowicie wpisać się swoim jestestwem w schematy podsuwane przez czytana literaturę, która wszak nie zawiera informacji o istotach jego pokroju. Jednak przez długi czas Potwór nie jest tego świadomy, toteż z zapałem i uporem doszukuje się w *Cierpieniach młodego Wertera*, *Żywotach Plutarcha* czy *Raju utraconym* opisów zdarzeń, sytuacji, a nade wszystko bohaterów, którzy przejawialiby choćby w najmniejszym stopniu cechy mogące ułatwić mu samoidentyfikację. Można zatem rzec — w nawiązaniu do garderoby, którą Monstrum przez przypadek znajduje w torbie wraz z książkami — że próbuje ono „ubrać” swoją „nagą” świadomość w intuicyjnie wyselekcjonowane fragmenty utworów literackich, skompilować z nich tożsamość (należy pamiętać o tym, że bohater sam został stworzony jako swoista kompilacja kawałków ciał). Ale niewiele to ma wspólnego z typowo romantycznym histrionizmem, ze stylizowaniem zachowania według literackich wzorów, Potwór nie dostrzega bowiem, jako nadzwyczaj empatyczny, głodny wiedzy, ufny i pozbawiony dystansu do tekstu czytelnik, jakiegokolwiek granicy między fikcją a rzeczywistością, między literaturą a życiem, toteż uparcie wierzy w każde zapisane słowo: „Czytałem tę książkę [*Raj utracony*], podobnie jak te drugie tomy, które wpadły w moje ręce, jako historię prawdziwą. [...] Często porównywałem poszczególne sytuacje z moją własną” (s. 106). Raz odczuwa mentalne pokrewieństwo z biblijnym Adamem („Jak Adam, nie byłem na pozór związany z żadnym ogniem, z jakąkolwiek inną żyjącą na świecie istotą” — s. 106), innym razem jest bliski utożsamienia się z samym szatanem („Wiele razy narzucało mi się przekonanie, że szatan byłby bardziej odpowiednim symbolem mojego jestestwa” — s. 106). Zawsze jednak te zbieżności wiążą się ściśle z „mimetyzmem” cierpienia. Niekiedy Monstrum zdaje się wykraczać poza próby eksploracji ewentualnych powinowactw z lite-

rackimi bohaterami, dopatrując się w nich bardziej niedoścignionych ideałów niż duchowych krewnych: „Plutarch wzniósł umysł mój ku wyżynom. Wyniósł mnie ponad nędzny krąg rozmyślań nad samym sobą i nauczył mnie podziwu dla bohaterów dawno minionych czasów” (s. 105–106). W książkach, odbieranych przez bohatera jako swoiste klisze świata otaczającego, poszukuje on odpowiedniej dla siebie roli — ale nie roli teatralnej, tylko społecznej — wyznaczonej mu, jak sądzi, przez ów świat i przezeń regulowanej. Na drodze tychże poszukiwań pojawia się również patron wielu pokoleń romantyków — Werter. Lektura słynnej powieści umacnia w Monstrum poznane i wypróbowane wcześniej wzory zachowań, te zaś, które były mu dotąd obce, szybko zaczynają inkrustować jego świadomość i antycypować przyszłe posunięcia (pragnienie życiowej partnerki, zazdrość, samobójstwo):

Sklaniałem się ku poglądom bohatera, nad którego śmiercią lałem łzy szczerego żalu, dokładnie nie rozumiejąc, co to właściwie znaczyło. [...] Widziałem siebie jako istotę podobną, choć równocześnie dziwnie niepodobną do tych, o których czytałem i których rozmowom się przysлуchiwałem. Współczułem im i częściowo je rozumiałem, ale nie mogłem ostatecznie ukształtować sobie jakiegoś poglądu; mój byt nie był bowiem z nikim związany i nikogo nie dotyczył: „Mogłem odejść w każdej chwili”; [...] Z wyobraźni i przeżyć duchowych Wertera zstąpiło na mnie zwątpienie i czarna melancholia (s. 105).

Problematyka utworu Goethego, koncentrująca się wokół kwestii związanych z nierównością społeczną, destrukcyjną siłą natury i miłości, samotnością, śmiercią — zdaje się układać równoległe do losów bohatera Mary Shelley, stanowi niemalże ich kwintesencję. Nic zatem dziwnego, że autorka właśnie tę książkę wkłada w ręce Monstrum, w wyniku czego bohater nie tylko „zaraża się” od Wertera „zwątpieniem i czarną melancholią”, pogłębiając tym tragizm swojej samoświadomości, ugruntowanej poczuciem duchowego pokrewieństwa z innymi postaciami literackimi, ale także zaczyna przeczuwać istnienie coraz większej przepaści separującej go od reszty świata, gdyż widzi siebie jako „istotę podobną, choć równocześnie dziwnie niepodobną” do tych, o których wcześniej czytał. Zwraca na to uwagę Kim Woodbridge: „Stworzenie otrzymało doskonale wykształcenie, co — niestety — oddaliło je od dotychczas przyjmowanej postawy »naturalnego człowieka«. Kiedy bowiem porzuciło swój naturalny stan, ucząc się języka i praw społecznych, uświadomiło sobie swoją izolację od społeczeństwa”⁶⁰. Czarę goryczy przelewa treść znalezione go przypadkowo dziennika Wiktora Frankensteina, z którego Monstrum przyswaja wiedzę o swoim nienaturalnym pochodzeniu, w rezultacie czego przekonanie o byciu istotą nieludzką zostaje przezeń potraktowane jako przyzwolenie na dokonywanie równie nieludzkich czynów, przyzwolenie na zło — znane po części z literatury.

W ten sposób lektura książek odgrywa znaczącą rolę w procesie autodestrukcji bohatera, kojąc go iluzorycznym odbiciem poszukiwanego szczęścia, by zaraz potem ukazać mu je jako raj bezpowrotnie utracony. Bardzo znamienity wyda-

⁶⁰ <http://www.kimwoodbridge.com/maryshel/birth.shtml> (dostęp: 5 czerwca 2010), przeł. M.S.

je się w związku z tym finał powieści, w którym Monstrum zapowiada własną śmierć w płomieniach (sugeruje to palący się papier) — symboliczną „egzekucję” literatury, z której powstała i w którą się obróciła istota stworzona przez Wiktora Frankensteina, lecz „spotworzona” przez świat, jak „książki zbójeckie” przez romantyczną kulturę czytelnictwa.

Reading as a source of anguish. Self-referencing and protagonists engrossed alive in Mary Shelly's *Frankenstein*

Summary

The article is an attempt to develop and introduce into Polish literary studies a reflection on *Frankenstein*, sometimes interpreted — by foreign scholars — as a novel about writing and reading. Referring to, among others, the symbolism of the hybrid creature from Giuseppe Arcimboldi's painting, the notion of intertextuality, feminist criticism (Kazimiera Szczuka, Urszula Śmietana) and remarks from Michele Turner's *If it be a monster birth: Reading and literary property in Mary Shelley's "Frankenstein"*, the author examines the topic on three basic levels.

The first concerns the primary relation between the writer and the text, with regard to which *Frankenstein* emerges as a partial reflection of Mary Shelley's reading biography, also as a kind of "somatext," i.e. a literary testimony to reading one's own corporeality — a work in the "cracks" of which, as Kazimiera Szczuka puts it, "hides [...] a tale of an inextricable link of persecution between the woman and her work born of flesh and writing, in madness and anguish." In this part of her analysis, the author refers to a modern travesty of the story of writing *Frankenstein* — Federico Andahazi's novel *The Merciful Women*. This is a point of departure for examining the subject of "writing and reading" on another level of interpreting Shelley's work.

The story of the "birth" of the Monster and its subsequent fate, not controlled by the Creator anymore, can be read, according to the author, as a reflection of the universal relation between the author, the text and the (collective) addressee, as a unique allegory of the act of creating a text and its reception in society as a result of which — due to reasons beyond the writer's control — the text is sometimes turned into a "monstrosity," with dangerous qualities being ascribed to it. The author also sees in the creation of the Monster-text of the novel a clear allusion to a toxic aspect of the Romantic reading culture. Thus the 19th-century figure of the reading Monster become a model example of the anti-reader, combining attributes of both Romantic readers of *The Sorrows of Young Werther* and of the child, i.e. the figure which — in comparison with books — was best able to evoke a vision of danger resulting from a premature, unskilled contact of an inexperienced user with the world of literary fiction.

In the case of all three narrators of the novel, the role of reading, strongly emphasised by Shelley, is a point of departure for reflections on the last level of interpreting *Frankenstein*, focusing on a broadly defined problem of education and upbringing. For it seems that by presenting the very similar first reading experiences of Robert Walton, Victor Frankenstein or the Monster, Shelly points to the main reasons why reading might become a source of anguish for the reader.