

## Piotr Kletowski: Oblicza potwora. O filmowych interpretacjach „Frankensteina” Mary Shelley

Z pewnością wizja Frankensteina zaproponowana przez del Toro, jest twórczą zdradą wobec literackiego pierwowzoru. Nie jest to jednak nic nowego: w kinie rzadko realizowano wiernie adaptacje powieści Shelley, choć twórcy filmowi bardzo chętnie sięgali po powieść angielskiej pisarki (IMDB podaje ponad 100 tytułów filmów, zawierających w swym tytule imię szalonego naukowca) – pisze Piotr Kletowski.

Jednym z nominowanych do tegorocznych Oscarów filmów jest najnowsza adaptacja *Frankensteina* Mary Shelley, dokonana przez meksykańskiego twórcę, tworzącego od pewnego czasu w Hollywood – Guillermo del Toro. Del Toro, twórca o niesamowitej, gotyckiej wyobraźni, karmionej literackimi i filmowymi horrorami z całego świata, przepisuje klasyczne figury horroru w duchu rewizjonizmu, zapoczątkowanego onegdaj przez słynny film Francisa Forda Coppoli *Bram Stoker's Dracula* (1992), gdzie po raz pierwszy w kinie amerykańskim (wcześniej dokonał tego Werner Herzog w *Nosferatu Wampirze*, z 1978 r.) ukazał postać wampira w zasadzie jako ofiarę, istotę cierpiącą, na którą polują nierozumiejący jego tragedii śmiertelnicy. Ale o ile Coppola nie odmawiał swej postaci demoniczności, ukazując z lubością również jego okrucieństwo, o tyle del Toro idzie dalej, niemalże całkowicie zmieniając moralne wektory świata przedstawionego. Niczym Tod Browning, autor pierwszego, hollywoodzkiego filmu o Draculi, z Belą Lugosim w roli tytułowej (z 1931 r.), ale też słynnych *Dziwolągów* (1932) – zakazanego na długie lata filmu, w którym grupa zniekształconych fizycznie *ludzkich monstrów*, występujących w obwoźnym cyrku, okazywała się bardziej ludzka

niż *normalni* ludzie (choć reżyser i swym zniekształconym bohaterom nie odmawiał bezwzględności) – del Toro staje w swoich filmach po stronie monstrów, zdecydowanie przeciwko ludziom normalnym, spośród których jedynie pojedyncze jednostki (zwykle kobiety, dotknięte irracjonalnym, miłosnym uniesieniem) potrafią stanąć po stronie potwora. Tak było w oscarowym filmie del Toro *Kształt wody* (2017), w którym bohater wyjęty z klasycznego horroru wytwórni Universal *Potwór z Czarnej Laguny* (1954, reż. Jack Arnold) staje się celem polowania amerykańskich tajnych służb, ratowany przez zakochaną w nim samotną kobietę.

Nie inaczej rzeczy mają się w jego interpretacji *Frankensteina*, która pozornie wiernie podąża za literą powieściowego pierwowzoru, pozwala jednak od razu zauważyć zaburzoną optykę, tak względem utworu Shelley, jak i wcześniejszych filmów o szalonym naukowcu i jego Stworzeniu. W książce i w klasycznych filmach o Frankensteinie monstrum było w swej istocie niewinne, ponieważ nie znało moralności, a więc zbrodnie, których dokonywało były niejako zawieszony w etycznej próżni – widać to przede wszystkim we *Frankensteinie* Jamesa Whale'a, z 1930 r., z niezapomnianą rolą Borisa Karloffa (choćby w szokującej scenie utopienia dziewczynki przez Monstrum, będącej jedynie efektem niewinnej zabawy w rzucanie kwiatków do wody). U del Toro Istota jest już tylko i wyłącznie ofiarą bezecnych eksperymentów szalonego doktora, uzurpującego sobie rolę Wszechmocnego Boga, zdolnego rzucić wyzwanie śmierci. Co jednak najciekawsze w filmie (w ogóle w kinie del Toro), to bardzo silna (choć nie nachalna) obecność chrześcijańskiej, czy wręcz katolickiej teodycei, opartej na przełożeniu relacji Bóg – Człowiek. Relacja Bóg (Stwórca) – Człowiek (Stworzenie) była wpisana w literacki pierwowzór. Shelley nie tylko ukazywała konsekwencje *zabawy w Boga*, jaką uprawia doktor Frankenstein, ale buduje w swej powieści deistyczny model funkcjonowania relacji Boga i Człowieka, w którym Bóg, wbrew chrześcijańskiej idei Wcielenia, tworzy i porzuca swoje Stworzenie, skazane od tej pory na samotność, ale i bunt wobec okrucieństwa

swego Stwórcy, znaczonego pasmem zbrodni uderzającej w niewinnych. Del Toro, wbrew Shelley, modyfikuje tę bezwzględną relację – w jego filmie Istota jest kimś w rodzaju figury Chrystusowej (nawet jeśli masakruje ludzi, którzy chcą go unicestwić). Sugeruje to już scena ożywiania Monstrum, które rozpostarte jest dokładnie na stelażu przywołującym belki krzyża.

*Ukrzyżowanie* staje się więc *Zmartwychwstaniem*. W dalszej części filmu Istota (swoją drogą znakomity w tej roli Jacob Elordi, który zastąpił Andrew Garfielda) znajduje zrozumienie jedynie u ślepego starca uczącego moralności i potrzeby przebaczenia, w obliczu którego uzyskuje się pełnię człowieczeństwa (w tym miejscu, możemy pokusić się nawet o gnostycką interpretację całej opowieści, upatrując w postaci starca prawdziwego Boga, działającego wobec Złego Demiurga, którym jest Frankenstein), oraz Elizabeth (Mia Goth) – narzeczonej brata doktora, która odrzuciła zaloty naukowca, wybierając ostatecznie nieokreślone uczucie do Monstrum. Znacząca jest w tym kontekście scena ukazująca wtargnięcie Monstrum do pałacu w wieczór ślubny Elizabeth i brata Victora – Williama – i śmierci kobiety, zupełnie zmienionej w stosunku do literackiego pierwowzoru.

Przeczytaj również: Piotr Kletowski – Filmowe oblicza Napoleona

Ostatecznie cała historia znajduje rozwiązanie, znów zmienione w stosunku do powieści Shelley. Del Toro ukazuje bowiem spotkanie konającego Frankensteina, ze swym synem, które to spotkanie kończy akt obopólnego przebaczenia. *Ojciec* prosi o przebaczenie *Syna*, *Syn* prosi o przebaczenie *Ojca*. W ostatniej scenie filmu, twarz odchodzącej Istoty oblewa światło wschodzącego Słońca. To symboliczne wkroczenie bohatera ze świata ciemności – nienawiści, zemsty, przemocy – do świata światła: przebaczenia, dobra, człowieczeństwa. (Wydaje się, że reżyser jawnie nawiązuje w tym miejscu do słynnej sceny zabójstwa twórcy replikantów – Tyrella – przez jednego ze swych synów – Roya Batty'ego w *Łowcy androidów* Ridleya

Scotta z 1982 r. – przecież także kolejnej wersji *Frankensteina* – gdzie jednak nie ma przebaczenia, choć ostatecznie, także i Roy dostępuje łaski stania się człowiekiem w świetle epifanii litości i darowania win).

Z pewnością wizja Frankensteina zaproponowana przez del Toro, jest *twórczą zdradą* wobec literackiego pierwowzoru. Nie jest to jednak nic nowego: w kinie rzadko realizowano wierne adaptacje powieści Shelley, choć twórcy filmowi bardzo chętnie sięgali po powieść angielskiej pisarki (IMDB podaje ponad 100 tytułów filmów, zawierających w swym tytule imię szalonego naukowca, sugerując powinowactwo filmowych dzieł z literackim *Frankensteinem*). Zresztą już sam moment poczęcia pomysłu na opowieść o ożywianiu Istoty pozszywanej z ciał zmarłych doczekał się również filmowych odczytań. Słynne spotkanie tuzów brytyjskiej literatury, wolnych duchów, przy tym ludzi często otoczonych nimbem obyczajowego skandalu (sama autorka powieści wdała się w romans ze swym przyszłym mężem, Percym Shelleyem – kiedy ten był jeszcze w związku małżeńskim ze swą pierwszą żoną) w Wilii Diodati nad Jeziorem Genewskim w czasie „roku bez lata” (czyli 1816 – na skutek erupcji wulkanu Tambora cały świat dotknęły anomalie pogodowe). Małżeństwo Shelleyów, Lord Byron, jego kochanka – Claire Clairmont, jego lekarz – dr William Polidori oddawali się zmysłowemu i intelektualnym rozrywkom czytając opowieści grozy oraz wymyślając swoje. To właśnie wtedy Mary Shelley stworzyła swoją opowieść o doktorze Frankensteinie, a Polidori wpadł na pomysł stworzenie literackiego utworu o *Wampirze*. Obie historie miały podłoże autobiograficzne – autorka *Frankensteina* zawarła w swym utworze własne tragiczne przeżycia i traumy, związane z przedwczesną śmiercią matki i odejściu swych dzieci, zaś dr Polidori zawarł w swym utworze portret Byrona oraz własne lęki przez (homo)seksualnością.

Przynajmniej dwa filmy opisują te niesamowite wydarzenia. Przede wszystkim słynny *Gotyk* (1986) Kena Russella – brytyjskiego wizjonera kina, któremu nigdy nieobce były szalone wizualne pomysły, często na granicy kina eksploatacji. W jego filmowej wizji, spotkanie Shelleyów, Byrona i jego świty w willi Diodati, samo w sobie było wydarzeniem tyleż traumatycznym, co twórczym. Reżyser ukazuje nam noce wypełnione groteskowymi (słynne kobiece sutki zamieniające się w ludzkie oczy), pełnymi erotyzmu i przemocy obrazami, często będącymi odtworzeniami prawdziwych sztychów malarskich z epoki (choćby *Nocnej mary* J. H. Füssiego, z 1781 r.). W centrum wydarzeń pozostaje przede wszystkim Mary (Natasha Richardson), która właśnie w czasie owych szwajcarskich bachanaliów grozy odkrywa swoje literackie powołanie, dzięki któremu (jak czas pokaże), zapanuje nad swymi demonami (w przeciwieństwie do męskich bohaterów dramatu, którzy zginą śmiercią mniej, bądź bardziej tragiczną).

Inną interpretację spotkania w Willi Diodati, zaproponował czeski reżyser, pracujący od lat 70. na Zachodzie Ivan Passer. W jego *Nawiedzonym lecie*, z 1988 roku angielska bohema staje się prekursorem pokolenia „dzieci kwiatów” przełomu lat 60. i 70. XX wieku, a majaki, z których zrodzić się miały literackie wizje stają się pochodnymi narkotycznych i erotycznych odmiennych stanów świadomości. W swym filmie Passer z jednej strony daje wyraz zachwytowi nad swobodą ducha swych bohaterów, z drugiej strony ukazuje spowite grozą konsekwencję zrywania z konwencjami moralnymi i obyczajowymi, których symbolem jest, wyłaniające się z narkotyczno-seksualnych oparów enigmatyczne monstrum Frankensteinia – wykwit wyobraźni Mary Shelley.

Obejrzyj: [" target="\\_blank">Śny, samuraje, sobowtóry. Debata o Akirze Kurosawie](#)

Sama powieść, która ukazała się drukiem w 1818 roku, dość szybko znalazła się w polu zainteresowań filmowców. Już w 1910 r. w filmowej fabryce Edisona powstała pierwsza wersja *Frankensteina*. Była to amerykańska odpowiedź na ekranowe feerie Georges'a Mélièsa (zresztą popularne i w Ameryce), ukazująca – na zasadzie ożywionych obrazów – najważniejsze epizody z historii doktora Frankenstein i jego Tworu. A więc spektakularną scenę ożywiania Monstrum (na zasadzie odwróconej taśmy uchwycony proces powstawania Istoty z gotującej się masy znajdującej się wielkiej miedzianej kadzi – obraz jako żywo przypominający rozpuszczanie się morderczego cyborga T-1000 z *Terminatora 2* Jamesa Camerona z 1991 r.) oraz gwałtowne wtargnięcie Potwora (przypominającego ożywione drzewo, granego przez wybitnego aktora teatralnego Charlesa Ogle'a) do łóżnicy Frankenstein, gdzie przebywa jego niedoszła żona – Elżbieta. Film kończy niezwykle ekspresyjna scena, w której Istota przegląda się w lustrze i... z przerażenia ucieka z domu swego stwórcy.

Z pewnością potwór z filmu J. Searla Dawleya nie mógł budzić grozy. Co innego monstrum z najbardziej kanonicznej z kanonicznych wersji powieści Shelley, *Frankensteina*, zrealizowanego w wytwórni Universal przez Jamesa Whale'a. Do historii kina przeszła charakterystyka Monstrum, granego przez Borisa Karloffa, dokonana przez Jacka Pierce'a, z wystającymi z szyi kołkami przewodzącymi prąd, dzięki którym dr Frankenstein ożywił potwora. Mimo znaczących uproszczeń względem literackiego pierwowzoru, udało się twórcom stworzyć przekonującą wizję historii Frankenstein, przenosząc punkt ciężkości z naukowca, na jego dzieło, ukazując Monstrum *de facto* jako wzbudzającą grozę swą powierzchownością istotę o umysłowości dziecka. Nie potrafiącą odróżnić dobra od zła. I choć w przeciwieństwie do literackiej Istoty Monstrum Karloffa posługiwał się jedynie monosylabami, potrafił nie tylko przestraszyć, ale również wzbudzić nieklamana sympatię widowni (czego dowodem były listy z wyrazami sympatii od wielbicieli postaci stworzonej

przez Karloffa, słane do wytwórni Universal). Zresztą sam film miał drugie dno, związane z postacią samego reżysera – homoseksualisty, który dodatkowo nie mógł się otrząsnąć z grozy I wojny światowej, której doświadczył na własnej skórze, walcząc w okopach Wielkiej Wojny. Widok mordowanych setkami młodych mężczyzn oraz stan osobliwego zawieszenia obyczajowego (z jednej strony akceptacji, ze względu na artystyczny talent, z drugiej ostracyzmu, ze względu na jawny homoseksualizm) został niejako wkomponowany w postać Monstrum – ożywionego żywego trupa, wybudzającego jednocześnie grozę i fascynację. Historię Whale’a, właśnie w aspekcie realizacji *Frankensteina* naświetla znakomity *biopic* Billa Condon’a *Bogowie i potwory* (1988) z Ianem McKellenem w roli reżysera.

Zresztą świat filmowego Frankenstein’a to świat seksualnej ambiwalencji. W *Narzeczonej Frankenstein’a* – bezpośrednim sequele filmu Whale’a, zrealizowanym w 1935 r., (zresztą film ten rozpoczyna scena ukazująca Mary Shelley, snującej swą opowieść w Wilii Diodati) – Monstrum otrzymuje od swego Stwórcy towarzyszkę – tytułową Narzeczoną, która jednak odrzuca zaloty swego monstrualnego miłośnika. W roli Narzeczonej wystąpiła Elsa Lanchester, która w życiu prywatnym była żoną wybitnego aktora, przy tym geja i sybaryty Charlesa Laughtona. Film Whale’a był więc zakamufłowaną opowieścią o tym i o innych aranżowanych pod publiczność małżeństwach aktorów gejów z heteroseksualnymi kobietami, dla których takie związki, wymuszone przez ówczesną obyczajowość, były czymś bez mała monstrualnym.

Homoseksualny, cielesny aspekt historii Frankenstein’a i jego Istoty najlepiej wybrzmi w filmowej ekstrawagancji *Ciało dla Frankenstein’a* (1973) Paula Morriseya, będącym pierwszą (kolejna będzie *Krew dla Drakuli*, 1974) próbą transgresyjnego odczytania klasycznych figur literackiego i filmowego horroru. W interpretacji Morriseya, baron Frankenstein (w tej roli doskonały

Udo Kier) jest opętany cieleśnością szaleńcem, który opętany jest ideą tworzenia życia poza kobiecym ciałem, tak aby mężczyźni mogli również odpowiadać za tworzenie życia. Zrealizowany we Włoszech horror Morriseya, wpisujący się w nurt eurohorroru i eksploatacji, wydobywa cieleśność opowieści o szalonym doktorze, którego relacje z przystojnym służącym (Joe d' Alessandro) są równie ważne, jak z pokracznym pomocnikiem w laboratorium Ottem (Arno Juearging), z lubością rzucającym się na ożywioną przez doktora, pokrytą szwami narzeczoną Istoty (wyjątkowo urodziwa jak na standardy narzeczonej monstrum Dalilla di Lazzaro).

Przeczytaj również: Michał Gołębiowski – Błuzniercza mistyka Lorda Byrona

Ale na obszarze eurohorroru opowieść o doktorze Frankensteinie i jego eksperymentach z życiem, czy raczej ze śmiercią, przybierały i poważniejsze tony. Kiedy na przykład w brytyjskiej wytwórni Hammer, od lat 50. specjalizującej się w realizacji stylowych filmów grozy i kina s-f, powstała pierwsza, z całej serii, adaptacja powieści Shelley *Przekleństwo Frankensteina*, w reżyserii Terence'a Fishera (który również zrealizował hammerowską wersję *Draculi – Horror Draculi* – z 1958). Zawarta w formie spowiedzi doktora Frankensteina (Peter Cushing) opowieść o obłędzie, jaki dotknął narratora, który uważał się za obdarzonego boską mocą naukowca, kreującego przerażające monstrum (rzeczywiście przerażający Christopher Lee), odczytywana była jako wyraźna aluzja do pseudonaukowych eksperymentów, dokonywanych przez hitlerowców w obozach zagłady. Zresztą tym tropem pójda twórcy eksploatacyjnego kina grozy, wykorzystującego wątek pseudomedycznych eksperymentów zmierzających do ożywiania umarłych żołnierzy, bądź kreacji ich niezniszczalnych wersji (*Eksperyment SS*, 2008, reż. Steve Barker, albo nieco lepszy pod względem produkcyjnym *Operacja Overlord*, 2018, reż. Julius Avery).

Z europejskiego kina wywodzi się również reżyser i aktor, który postanowił stworzyć najwierniejszą (względem powieści Shelley), filmową wersję *Frankensteina* – Kenneth Branagh. Specjalista od ról i filmów Szekspirowskich wziął się za bary z tą modelową powieścią gotycką na prośbę Francisa Forda Coppoli, który odniósł niebywały sukces swą śmiałą filmową wersją *Draculi* Stokera. Powstały w 1994 roku dynamiczny, wystawny, przykuwający uwagę wybitnym aktorstwem (Robert de Niro jako Monstrum, sam Branagh w roli Frankensteina), nie dorównał porywającej wizji Coppoli, ani nie stał się filmowym zamiennikiem klasycznego filmu Whale'a. Dlaczego? Być może zabrakło filmowi filozoficznej głębi, zawartej w powieści Shelley. Dynamiczna akcja, znakomite efekty specjalne, budzące grozę fragmenty (wyrwane przez Monstrum serce Elisabeth!) przysłoniły to, co w powieści Shelley jest jej (nomen omen) istotą – zamysł nad odpowiedzialnością człowieka za to, co stwarza. Rola moralności w świecie, w którym nauka usurpuje sobie rolę wszechmocnego Stwórcy. Film Branagha to wciąż znakomite widowisko, ale jak Istota stworzona przez doktora Frankensteina – pozbawiona duszy.

Adaptacji powieści Mary Shelley było, jest i będzie jeszcze wiele. Jak i wariacji na jej temat (choćby tak zabawnych jak *Frankenhooker – Dziewczyna z kawałków*, 1990, reż. Frank Henelotter, gdzie tytułowym monstrum jest dziewczyna zabita przypadkowo przez kosiarkę, która zostaje ożywiona przez swego chłopaka – chirurga, uzupełniona ciałami zabitych prostytuttek; albo adaptacje Lovecraftowskich wersji *Frankensteina* – filmy z cyklu *Re-animator* Stuarta Gordona, 1985). Osobiście wysoko cenię film *Victor Frankenstein* (2015) Paula McGuigana, z Jamesem McAvoyem w tytułowej roli i Danielem Radcliffem w roli jego laboratoryjnego pomocnika – Igora. To znakomity hołd złożony wcześniejszym wersjom powieści Shelley, ale i film świetnie wkomponowujący się we współczesną rzeczywistość (choć może nie w tak bezpośredni sposób jak *Kosiarz umysłów*, 1992, reż. Brett Leonard – adaptacja

Frankensteinowskiego opowiadania Stephen Kinga). Rzeczywistość, w której technologia przejmuje kontrolę nad ludzkim życiem, często mimowolnie, czyniąc ludzi monstrami. Ale mimo swej omnipotencji nie potrafiącej rozwiązać najprostszych problemów ludzkiego serca. W tym kontekście, nominowana do Oscara wersja del Toro, nadaje powieści Shelley tak bardzo potrzebny współczesnemu światu wymiar transcendentny.

*Piotr Kletowski*