

Queerowanie Frankenstein.

Motywy inności i nienormatywności w serialu *Dom grozy*

BARBARA BRAID*

Queer a gotyk

Neowiktorianizm obecny we współczesnej literaturze oraz kulturze popularnej stanowi objaw tendencji typowej dla kultury ponowoczesnej, a mianowicie potrzeby przepisywania historii – potrzeby nie tyle nostalgicznej, co wprowadzającej radykalny egalitaryzm, zgodny ze współczesną wizją społeczno-kulturową, do kontekstów dziewiętnastowiecznych, kojarzonych tradycyjnie z konserwatyzmem obyczajowym i politycznym. Postmodernistyczne formy i techniki używane w neowiktorianizmie, takie jak adaptacja, ironia, aluzja, parodia i pastisz, świadczą o wyjątkowo mocnym rysie intertekstualnym tego gatunku. Nie dziwi zatem hybrydyczność *Domu grozy*¹(LOGAN 2014-2016),

* Uniwersytet Szczeciński | kontakt: barbara.braid@usz.edu.pl

¹ Tytuł serialu w oryginale to *Penny Dreadful*, co stanowi nawiązanie do gatunku popularnego w epoce wiktoriańskiej w latach 1830-1840, zwanego *penny bloods*, a później, około roku 1860, *penny dreadfuls*. Są to nazwy pierwotnie pejoratywne, nawiązujące nie tylko do niskiej ceny tych serializowanych publikacji, czytelnikami których byli najczęściej młodzi mężczyźni z klasy pracującej, ale również do brutalności zawartych w nich historii. Były to teksty o charakterze opowieści grozy, inspirowane kronikami kryminalnymi i sądowymi, bądź oparte na znanych powieściach gotyckich z XVIII lub początków XIX wieku, jak również niekiedy na historiach ludowych i mitach miejskich, jak na przykład Spring Heeled Jack lub Sweeney Todd. Przez dziesięciolecia lekceważone w studiach wiktoriańskich, penny dreadfuls są obecnie postrzegane jako istotny element rozwoju takich gatunków jak powieść kryminalna czy horror. Ich charakterystyczna intertekstualność oraz częste adaptacje i zapożyczenia z klasycznych powieści grozy stanowią zapewne inspirację dla omawianego tu serialu. Więcej na temat nawiązań między

serialu wybitnie neowiktoriańskiego w swojej estetyce, którego akcję osadzono w Londynie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, gdzie głos i podmiotowość otrzymują wszelkiego rodzaju odmienicy i potwory, przez co neowiktoriański jest nie tylko *mise-en-scène* serialu, ale również jego wydźwięk, a więc wprowadzanie do centrum tego, co w epoce wiktoriańskiej pozostawało na marginesach, w cieniu, było przemilczane i tabuizowane. Jak pisze Dominik Rogóż, „Postnowoczesność [...] stanowi w istocie wielką apologię Inności [podkr. oryg.]” (ROGÓŻ 2011: 247). Nie inaczej jest w wypadku *Domu grozy*, gdzie bohaterowie balansują na granicy tego, co normatywne, a tego, co Inne.

Na pierwszy plan wysuwa się jednak nie tyle neowiktoriańskość serialu, co jego neogotyckość, czyli postaci, wątki i świat przedstawiony odwołujące się w dużej mierze do znanych dziewiętnastowiecznych powieści grozy, takich jak *Drakula* Brama Stokera, *Portret Doriana Gray'a* Oscara Wilda, *Frankenstein* Mary Shelley czy, w ostatnim sezonie, *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Louisa Stevensona. Produkcja zawiera również inne motywy typowe dla neowiktoriańskiego i neogotyckiego *emploi*, takie jak spirytualizm, fascynacja starożytnym Egiptem, czary, szaleństwo i histeria, rezurekcjoniści, tradycja *freak show* i muzeum figur woskowych, melodramatyczny teatr grozy Grand Guignol (przeniesiony z Paryża początków XIX wieku do Londynu końca XIX wieku), eksploracja i kolonizacja odległych lądów oraz postać wilkołaka, którego zbrodnie przypominają morderstwa dokonane przez Kubę Rozpruwacza w 1888 roku. Jest to konglomerat – w swojej przesadzie i przejawianiu – wręcz ironiczny, odwołujący się nie tyle do znajomości gotyckiej literatury, co raczej popularnych tropów i stereotypów związanych z epoką wiktoriańską oraz z horrorem.

Głównym tematem serialu jest jednak inność, odrębność i wyjątkowość głównych bohaterów, z których każdy jest do pewnego stopnia dziwadłem lub potworem, postacią przekraczającą normy i zasady społeczne, niekiedy moralne – począwszy od Vanessy Ives, mediumiczki i czarownicy opętanej przez demona, poprzez sir Malcolma Murray'a, który spędził życie na podróżach w głąb Afryki, gdzie dopuszczał się niewypowiedziane okrutnych czynów, jak również Wiktora Frankensteina, ukrywającego sekret, jakim jest umiejętność ożywiania trupów, a skończywszy na Ethanie Chandlerze, wspomnianym likantropie, którego nieokiełznana natura również pozostaje tajemnicą. Sekrety to kolejny motyw łączący pozostałych bohaterów *Domu grozy*, takich jak Dorian Gray, który ukrywa portret dający mu życie wieczne, stworzenia Frankensteina,

strzegące tajemnicy swojego nienaturalnego pochodzenia oraz Ferdinand Lyle, specjalista od języków i mitologii staroegipskich, który ukrywa swój homoseksualizm.

Lyle nie jest oczywiście jedynym queerowym bohaterem serialu. Pojawiają się w nim także inne postaci, których tożsamość płciowa i orientacja seksualna nie została eksplcytnie ukazana w wiktoriańskim oryginale – nie tylko ze względu na tabuizację nienormatywnych tożsamości, ale przede wszystkim ze względu na nieistniejący jeszcze w XIX wieku paradygmat tożsamości homoseksualnej – a które otwarcie reprezentują seksualną inność, poczynając od panseksualności Doriana Graya, na transgenderowości jego kochanki, Angeli, skończywszy. Jednak motywy te zostają uzupełnione o mniej oczywiste tropy, takie jak tajemniczość bohaterów serialu, często uwikłana w ich powrotność, dziwność i inność, które można interpretować jako dodatkowe elementy oznaczające queerową, nienormatywną tożsamość tych postaci.

Takie odczytanie motywów inności w serialu jest możliwe dzięki tradycji interpretowania gotyckich tekstów kultury z perspektywy teorii *queer*². Jeśli założymy, że esencją teorii i praktyki *queer* jest przekraczanie norm, burzenie skostniałych struktur opartych na dychotomiach oraz ich subwersja, to literatura i kultura grozy, ze swoim umiłowaniem dziwaczności, groteski, zbrodni, transgresji i przesady jest znakomitym materiałem do badań dla queerowych krytyków. Co więcej, tradycja gotycka od początków swojego istnienia, to jest od XVIII wieku, związana jest z seksualnością, szczególnie zaś z tymi aspektami, które były w danej epoce zakazane i ukryte; literatura gotycka pozwalała na zmierzenie się z nienormatywnymi ekspresjami płciowymi i orientacjami seksualnymi w okresie, kiedy płć i seksualność dopiero zaczynały być kulturowo kodowane (HAGGERTY 2006: 2). Wśród tych nienormatywnych i dewiacyjnych tożsamości i zachowań, które znajdowały jawne lub ukryte ujście w literaturze gotyckiej, George E. Haggerty wymienia między innymi „sodomie, trybadyzm, męskie i żeńskie przyjaźnie romantyczne, kazirodztwo, pedofilię, sadyzm, masochizm, nekrofilie, kanibalizm, męską kobiecość i kobiecą męskość, związki międzyrasowe, i tak dalej [*sodomy, tribadism, romantic frendhsip (male and female), incest, pedophilia, sadism, masochism, necrophilia,*

² Definicja *queer*, która służy za podstawę niniejszych rozważań, jest najobszerniejszą z możliwych, obejmującą wszystko, co nienormatywne. Podążając za stwierdzeniem E. L. McCalluma: „queerować to oznacza destabilizować stałe i normatywne znaczenia (słów, pojęć lub tekstów), wypaczać znaczenia (biorąc pod uwagę etymologiczne źródło słowa »wypaczenie«: »odwrócenie«), tak jak queerowa seksualność odwraca się od heteroseksualnych norm [*To 'queer' means to destabilize the settled and normative meaning (of a word, notion, or text), to pervert that meaning (given the etymological root of 'perversion': to 'turn away'), just as queer sexuality perverts or turns away from heterosexual norms*] (McCALLUM 2014: 71)”. Definicja ta nie jest zatem ograniczona do nienormatywności seksualnych, chociaż od nich wychodzi.

cannibalism, masculinized females, feminized males, miscegenation, and so on]” (HAGGERTY 2006: 2). Groza była pierwszym gatunkiem literackim, który nie stronił od bliższych i dość wyraźnych związków z męskim homoseksualizmem (SEDGWICK 1985: 91). Jak zaznaczają William Hughes i Andrew Smith we wstępie do antologii *Queering the Gothic*, „gotyk, w pewnym sensie, zawsze był »queerowy«. Gatunek ten [...] jest postrzegany w krytyce jako usytuowany między budzącymi niepokój kulturowymi granicami oddzielającymi to, co akceptowalne i znane, od tego, co problematyczne i inne” (HUGHES & SMITH 2009: 1)³. Nie przypadkiem Hughes i Smith odwołują się do dychotomii znanego i nieznanego (*familiar – troubling*), gdyż tą metodą nawiązują w sposób oczywisty do koncepcji niesamowitego Zygmunta Freuda, który źródła niesamowitości (*unheimlich*) – na którym opierają się gotyckie teksty kulturowe – upatruje w czymś znajomym (*heimlich*), co zostało wyparte (FREUD 1997: 256). To, co wyparte, zapomniane i wytrwale powracające w kulturze poprzez przemilczenia, tajemnice oraz potworność i wstręt, to właśnie queerowy Inny, znajdujący swoje zobrazowanie w kulturze grozy; „*queer* to łamanie tabu, potworność, niesamowitość [*The queer is the taboo-breaker, the monstrous, the uncanny*]” (CASE 1991: 3). Seksualność z jednej strony odrzucona jako dewiacyjna, groźna i deprawująca, staje się w kulturze grozy źródłem lęku, uosobionego przez zjawy, upiory, potwory, i przede wszystkim – to, co niewypowiedziane i sekretne.

Paulina Palmer w książce *Queering Contemporary Gothic Narrative: 1970-2012* (2016) wymienia typowe motywy gotyckie, które są stosowane w literaturze do zobrazowania tego, co jest tabuizowane w kulturze, a dotyczy queerowych związków i tożsamości – począwszy od duchów (jak w wypadku klasycznego już w krytyce queerowej motywu „widmowej lesbijki [*apparitional lesbian*]” Terry Castle), a skończywszy na potworach i postaciach hybrydycznych (PALMER 2016: 4-7). Ważnym motywem gotyckim dla wyrażenia napięcia pomiędzy wiedzą seksualną (szczególnie tą dotyczącą seksualności nienormatywnej) a niewiedzą jest milczenie, tajemnica i sekret (PALMER 2016: 17; KOSOFSKY-SEDGWICK 1990: 73). Palmer wymienia również wstręt, rozumiany jako abiekt (*the abject*) Kristevej (PALMER 2016: 17) oraz typową dla gotyku przesadę, nadmiar (*excess*), szczególnie tą związaną z ciałem (PALMER 2016: 18). Niemal wszystkie te motywy występują w *Domu grozy*, gdzie tropy te stanowią ilustrację przewodniego

³ Przekład własny za: “Gothic has, in a sense, always been »queer«. The genre [...] has been characteristically perceived in criticism as being poised astride the uneasy cultural boundary that separates the acceptable and familiar from troubling and different”.

motywu serialu, to jest inności w porównaniu do świata zewnętrznego, rozumianego tu jako normatywne społeczeństwo wiktoriańskiej klasy średniej. „Nie-normalność” bohaterów serialu jest wyrażona za pomocą motywów potworności, zmiennokształtności, szaleństwa oraz nieśmiertelności.

Analiza przeprowadzona przez autorkę niniejszego rozdziału skupiać się zatem będzie nie na tych postaciach, które reprezentują tożsamości *queer* w sposób bardziej oczywisty, lecz na tych, które nawiązują do nienormatywności poprzez motywy tajemniczości, abiekcji i potworności. Szczególnym takim przypadkiem są stworzenia Frankensteinia, które stają się osią zainteresowania analizy. Potworność i abiekcyjna natura Johna Clare’a, nieumarłego oraz Lily Frankenstein, kobiety kastrującej (*femme castratrice*), połączona jest z odczytaniem ich relacji rodzinnych, przedstawionych w serialu jako parodia wiktoriańskiego modelu burżuazyjnego ogniska domowego, służąca subwersji normatywnych ról płciowych i relacji seksualnych. Celem tych introspekcji jest prześledzenie, do jakiego stopnia zastosowanie wiktoriańskich motywów gotyckich w serialu proponuje nowatorskie ich rozumienie, i do jakiego stopnia rola tych motywów jest subwersywna dla heteronormy.

Frankenstein: apoteoza inności

Rozpoczynając w kompendium *What is queer about „Frankenstein?”* refleksję nad tym, co czyni *Frankenstein*a tekstem queerowym, Haggerty podsumowuje powieść Mary Shelley (1818) w następujący sposób:

Proste streszczenie powieści pokazuje, jak bardzo queerowa może się ona wydawać: narodziny z mężczyzny, upiorne związki między mężczyznami, agresja seksualna i wreszcie zupełnie obsesyjna relacja pomiędzy naukowcem a brutalnym Innym, którego stworzył. Nie ma nic normatywnego w związku pomiędzy Frankensteinem a jego stworem: jest to rodzina dysfunkcyjna niemalże z definicji, której istnienie od początku jest transgresywne; i, jak zaznacza wiele feministycznych krytyczek, Frankenstein poświęca szczęście rodzinne dla egoistycznego pragnienia kreatywności: daje życie monstrum, które jest sztyrdstwem z macierzyństwa i bólu związanego z narodzinami (HAGGERTY 2016: 116)⁴.

⁴ Przekład własny za: „This bald version of the plot of the novel shows how very queer it can seem: masculine birth, lurid devotion between males, sexual aggression, and finally a completely obsessive relation between a scientist and the violent other he has created. There is nothing normative about the relation between Frankenstein and his creature: the almost-by-definition dysfunctional family relations are transgressive from the start; and as various feminist critics have argued, Frankenstein sacrifices the domestic in an egotistical urge toward creativity: he gives birth to the monster as a mockery of motherhood and the pain associated with giving birth”.

Historia Frankensteinia to, innymi słowy, esencja homospołeczności [*the homosocial*], gdzie odrzucona jest nie tylko, jak pisze Haggerty, możliwość stworzenia nowego człowieka poprzez związek z kobietą, ale również sama kobiecość, symbolizowana zarówno przez partnerkę Wiktora, Elżbietę, zamordowaną przez jego potwora, jak i jego potencjalną towarzyszkę, którą Frankenstein niszczy, zanim zdoła dać jej życie (YOUNG 1991: 406-408; SZCZUKA 2001: 166). Potwór dostaje życie poprzez queerowe narodziny z mężczyzny i jego ambicji⁵, poza tradycyjną rodziną i normatywnym społeczeństwem. Jak zaznacza Haggerty, Wiktor Frankenstein i jego potwór tworzą nienormatywną rodzinę, co zostaje w serialu podkreślone przez odniesienia do „ojcostwa” Wiktora i „braterstwa” pomiędzy trzema jego stworzeniami.

Jednak to nie tylko queerowa rodzina reprezentująca „świat bez kobiet”⁶ jest źródłem grozy w powieści i w następujących po niej adaptacjach. To przede wszystkim sama natura potwora Frankensteinia, stworzonego z fragmentów martwych ciał, wykradzonych przez naukowca z grobów i katakumb Ingolstadt. Będąc ożywionym trupem, potwór Frankensteinia jest apoteozą Innego, będącego istotą jedyną w swoim rodzaju, nieporównywalną do żadnego z pozostałych kiedykolwiek żyjących ludzi, ale również z powodu przekroczenia granicy między tym, co normalne, a tym, co jest abiektem według definicji Julii Kristevej, która zalicza martwe ciało do zjawisk budzących największy wstręt. Badaczka pisze: „trup, najobrzydliwszy ze wszystkich odpadów, to granica, która zagarnęła wszystko. To nie ja wyrzucam, »ja« zostało wyrzucone” (KRISTEVA 2007: 10). Skoro trup, ciało bez duszy, jest wyrazem totalnej abiekcji (CREED 2012: 10), tym bardziej jest nim ożywiony trup, ten, który istnieć nie powinien, a który przekracza granice tego, co żywe, i tego, co martwe: „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane” (KRISTEVA 2007: 10). Ta definicja abiektu Kristevej mogłaby być definicją queerowego obiektu nienormatywnego, który zaburza stałe zasady, binarne struktury, istnieje pomiędzy nimi i dokonuje ich subwersji. Jak komentuje Barbara Creed:

⁵ Narodziny z mężczyzny bez udziału kobiety nie są fantazją nową, pojawiającą się dopiero w powieści Shelley; Marie Hélène Huet zaznacza na przykład związek powieści z mitem o Golemie (Huet 1993: 130, 239-268).

⁶ Co interesujące, „wykreślanie kobiet” z tekstu nastąpiło również w momencie jego publikacji i w późniejszej recepcji tej powieści, kiedy podważano autorstwo Mary Shelley i przypisywano je jej mężowi Pearce Bysshe Shelleyowi lub obecnemu przy „narodzinach” tego tekstu lordowi Byronowi, co wspomina chociażby Kazimiera Szczuka (2001: 161). We wstępie do drugiego wydania w 1831 roku Mary Shelley odrzuciła te zarzuty, nazywając powieść „swoim potwornym potomstwem [*my monstrous progeny*]” (Huet 1993: 129).

[...] definicje potworności we współczesnym horrorze są zakorzenione w starożytnych religiach i historycznych koncepcjach abiekcji – szczególnie w relacji do aberracji takich, jak seksualna niemoralność i perwersja; transformacja ciała, rozkład i śmierć; ludzka ofiara; morderstwo, trup, wydzieliny, ciało kobiece i kazirodztwo (CREED 2012: 9)⁷.

Zatem Creed, podobnie jak wcześniej wspomniani krytycy, widzi związek między grozą a seksualną nienormatywnością; przekraczanie granicy między tym, co normalne, a tym, co inne, już samo w sobie – jako wyraz wstrętu – staje się tropem gotyckim, a jednocześnie queerowym.

W serialu *Dom grozy* jeden z wątków pobocznych, przedstawiający losy Wiktora Frankensteinia i jego stworzeń, stanowi kolejne przepisanie tych postaci z kart powieści Mary Shelley. W tej współczesnej wersji znanej fabuły Wiktor eksperymentuje nie z jednym, ale z trzema postaciami – jedną z nich jest kobieta – stworzonymi przez niego w laboratorium w czasie wyładowań atmosferycznych, zgodnie z konwencją niezliczonych adaptacji filmowych, telewizyjnych, komiksowych i wielu innych produktów kulturowych nawiązujących do powieściowego pierwowzoru. Potwory Frankensteinia, podobnie jak wiele innych istot z klasycznych tekstów grozy przywołanych w omawianym serialu (takich, jak wampir, Dorian Gray czy wiedźma) są umarłymi-nie-umarłymi, Innymi, którzy dokonali transgresji granicy pomiędzy życiem a śmiercią. Transgresja ta, według Sue-Ellen Case, jest typowa dla podmiotu queerowego:

[...] pożądanie queer stanowi transgresję granic [między życiem a śmiercią — B.B.] oraz organicyzmu, który definiuje żyjących jako dobrych. [...] Życie/śmierć jest „naturalną” granicą Bytu: to, co organiczne, jest naturalne, w odróżnieniu od queer, który historycznie stanowi to, co nienaturalne. Pożądanie *queer*, jako nienaturalne, niszczy dychotomię Bytu „życie/śmierć” poprzez pożądanie tej samej płci [...] (CASE 1991: 3)⁸.

Case nie tylko definiuje podmiot *queer* jako ten, który przekracza granicę życia i śmierci, czyniąc w ten sposób z potworów Frankensteinia właśnie takie byty, ale również

⁷ Przekład własny za: “[...] definitions of the monstrous as constructed in the modern horror text are grounded in ancient religious and historical notions of abjection – particularly in relation to the following religious »abominations«: sexual immorality and perversion; corporeal alteration, decay and death; human sacrifice; murder; the corpse; bodily wastes; the feminine body and incest”.

⁸ Przekład własny za: „Queer desire is constituted as a transgression of these boundaries [between life and death] and of the organicism which defines the living as the good. [...] Life/death becomes the binary of the ‘natural’ limits of Being: the organic is the natural. In contrast, the queer has been historically constituted as unnatural. Queer desire, as unnatural, breaks with this life/death binary of Being through same-sex desire [...]”.

komentuje możliwość tworzenia życia jako element odróżnienia żyjących od zmarłych, normatywnych od nienormatywnych:

Z perspektywy heteronormy, praktyka seksualna, której produktem są dzieci, kojarzyła się z daniem życia, praktykowaniem życiodajnej seksualności, zatem żyjący stanowili kategorię naturalności. [...] W opozycji do tych praktyk, seks homoseksualny był ustanowiony jako sterylny – praktyka niedająca życia, która, w konsekwencji, jest nienaturalna, queerowa, nie-żyjąca, bez prawa do życia [...]. Równanie hetero = sex = życie i homo = sex = nie-życie wygenerowało dyskurs *queer*, który napawa się zakazaniem pożądaniem, wyobrażając sobie obiekty i praktyki seksualne w domenie innego-niż-naturalny, a w konsekwencji, innego-niż-żywy. W tym dyskursie nowe formy istnienia lub istnień zostają wyobrażone poprzez pożądanie (CASE 1991: 4)⁹.

Zatem w takiej perspektywie ambicja Wiktora Frankenstein, którą jest „rozdarcie tkanki, która oddziela życie od śmierci” (SoIEOI, 00:37:21-00:37:24) jest zamierzeniem obnażającym jego queerowe pożądanie; kiedy w rozmowie z Murrey’em Wiktor odrzuca możliwość studiowania geografii, astronomii, botaniki czy zoologii jako wyraz „solipsystycznej autokreacji” (SoIEOI, 00:36:49-00:36:50), stawia się on, według logiki zaproponowanej przez Case, pośród postaci queerowych, nie-organicznych, zainteresowanych nie życiem, lecz śmiercią lub raczej przekraczaniem granicy między życiem a śmiercią. Stworzenie człowieka z pominięciem naturalnego macierzyństwa, jakie stało się udziałem Frankenstein, jest ucieleśnieniem wspomnianej przez Case queerowej fantazji o stworzeniu bytu „innego-niż-naturalny”.

Twórcy serialu postanowili jednak opowiedzieć nie tylko nową historię Frankenstein – który sporządza kolejne, ulepszone wersje stworzenia – ale także zaburzyć jej chronologię, prezentując w pierwszym odcinku moment narodzin istoty, która wkrótce zyskuje przydomek „Proteusz” (*Proteus*), czyli pierwszy (gr. *πρῶτος*, *protos*) lub pierworodny (gr. *πρωτόγονος*, *protogonos*) (BARTONĚK 2002: 94), co jednak wkrótce zostaje zdemaskowane jako nieprawda, jako że jest on drugą próbą Frankenstein. Proteusz to postać ze sztuki Shakespeare’a zatytułowanej *Dwaj panowie z Werony* (1598), ale także grecki bóg Proteusz, najstarszy syn Posejdona (BARTONĚK 2002: 94), starożytny bóg

⁹ Przekład własny za: „From the heterosexist perspective, the sexual practice that produced babies was associated with giving life, or practicing a life-giving sexuality, and the living was established as the category of the natural. [...] In contrast, homosexual sex was mandated as sterile – an unlive practice that was consequently unnatural, or queer, and, as that which was unlive, without the right to life. [...] The equation of hetero = sex = life and homo = sex = unlife generated a queer discourse that reveled in proscribed desiring by imagining sexual objects and sexual practices within the realm of the other-than-natural, and the consequent other than-living. In this discourse, new forms of being, or beings, are imagined through desire”.

mórz (GROVE 1993: 1824); imię to nawiązuje do przeszłości stworzenia Frankenstein, który przed śmiercią i ożywieniem przez Wiktora był żeglarzem i łowcą wielorybów. Angielski przymiotnik *protean* oznacza również ‘coś zmiennego, adaptującego się do warunków, podlegającego mutacjom’ (GROVE 1993: 1824), co sugeruje queerową niestabilność i transgresję. Powstanie Proteusza w laboratorium Frankenstein zdaje się przepisywać na nowo relację między Wiktorem i jego stworzeniem, naprawiając krzywdy, które w tekście Shelley stały się przyczynkiem do późniejszej brutalności i gniewu potwora. Frankenstein nie ucieka od Proteusza, lecz nadaje mu imię, uczy jeść i mówić, zapoznaje go ze światem zewnętrznym – innymi słowy Frankenstein i jego stworzenie odchodzą od wspomnianego wcześniej modelu „dysfunkcyjnej rodziny” z powieści Shelley. Jednakowoż nowe życie Proteusza jest nie-życiem, nienormalną formą istnienia w nienormalnej rodzinie z Frankensteinem jako quasi-ojcem. Powracające wspomnienie żony z życia przed śmiercią wywołuje niepokój zarówno Proteusza, który pyta, „czym ja jestem?” (S01E02, 00:51:37), jak i Wiktora, który nie chce przyznać, że powołał Proteusza do życia w nienormalności. Co więcej, po przypadkowym spotkaniu z Nathanem Chandlerem i Broną Croft, Proteusz konstatuje: „będę miał wielu [przyjaciół — B.B.]” (S01E02, 00:53:48), co staje się deklaracją otwarcia na nienormalne relacje dopiero w świetle innej adaptacji, to jest *Narzeczonej Frankensteinia* Jamesa Whale’a z 1935 roku. W adaptacji tej „przyjaciel” (*friend*) jest jednym niewielu słów, których uczy się potwór Frankenstein, i które oznaczają dla niego wszystkie związki, platoniczne i intymne:

Kiedy potwór uczy się mówić [...], bez zastanowienia wiąże on słowo „przyjaciel” – jedyny termin dotyczący związków uczuciowych – z pustelnikiem, który pierwszy się z nim zaprzyjaźnia; potem z Doktorem Praetoriusem; w końcu, ze swoją przyszłą partnerką. Nie ma on wewnętrznego zrozumienia, że męsko-damska relacja, którą ma zawrzeć z narzeczoną, jest uważana za nadrzędną, lub że niesie ona ze sobą inną seksualną wartość niż jego związki z obydwojma mężczyznami: wszystkie relacje uczuciowe, z mężczyznami i z kobietami, są równie dobrze „przyjaźnią”, jak i „małżeństwem” (YOUNG 1991: 410)¹⁰.

¹⁰ Przekład własny za: „When the monster learns to speak, [...] he indiscriminately links the word »friend« – his only term for an affective bond – with the hermit who first befriends him; then [...] with Dr. Praetorius; and finally with his future female mate. He has no innate understanding that the male-female bond he is to forge with the bride is assumed to be primary or that it carries a different sexual valence from his relationships with the two men: all affective relationships, with women and men, are as easily »friendships« as »marriages«”.

Proteusz również nie rozdziela relacji intymnych od znajomości czy przyjaźni, co ilustruje jego wyraźnie zabarwiona erotyczną fascynacją reakcja na spotkanie z Nathaniem i Broną. W wizji przyszłości, malowanej przez Proteusza, on i jego „ojciec” Wiktor żyją w rodzinie queerowej, otwartej na wiele relacji, proteańskiej (*protean*) w swojej wielorakości, co w sposób oczywisty stanowi opozycję do monogamicznej, heteronormatywnej rodziny wiktoriańskiej.

Niemniej jednak budowanie tej wyidealizowanej wizji queerowej rodziny Wiktora i Proteusza zostaje brutalnie przerwane przez wtargnięcie pierwszego, bezimiennego stwora Frankenstein, który gołymi rękoma rozrywa Proteusza na strzępy, niwelując wysiłki Wiktora, niemal dosłownie odwracając jego proces tworzenia bytu z kawałków ciał. Kieruje nim nie tylko chęć zemsty na Frankensteinie, jak ma to miejsce w powieści Shelley, ale również braterska zawiść o uwagę okazywaną „młodszemu synowi”. W formie retrospekcji potwór opowiada swoją historię, dużo bardziej podobną do romantycznego pierwowzoru, gdzie narodził się ze śmierci do życia w cierpieniu. „Nie był to wielki triumf nad śmiercią, o którym pisał uwielbiany przez ciebie Shelley. To była... ohyda!” (So1E03, 00:08:38-00:08:48). „Ohyda” przywołuje wspomniany już koncept abiekcji Kristevej; niemal liryczny moment stworzenia Proteusza z odcinka otwierającego pierwszy sezon, w którym stwórcy i stworzenie czule dotykają swoich twarzy, rozpoznając nawzajem swoje człowieczeństwo, zostaje w odcinku trzecim ironicznie skonstrastowany ze sceną, w której Wiktor patrzy z przerażeniem na pokrytego krwią potwora, z obliczem wykrzywionym krzykiem rozpacz, w panice bezwiednie parodiując jego rozwarłe usta i szeroko otwarte oczy, doświadczając poczucia wstrętu, który na zawsze będzie stał między nimi. Podobnie jak w powieści, Frankenstein przerażony tym, co stworzył, opuścił swoje stworzenie i pozostawił je samotne w laboratorium.

Zastąpienie jednego stworzenia Frankenstein przez kolejnego, a w zasadzie pierwszego potwora, w perspektywie *queer* niesie ze sobą istotne znaczenie. Gdy względnie harmonijne współzycie pomiędzy Wiktorem a Proteuszem przyjmie się jako metaforę nienormatywnej rodziny, zniszczenie jej przez pierwotnego potwora sugeruje niwelowanie możliwości normalizacji nienormatywnej tożsamości przez queerową rodzinę. Owocem queerowych narodzin z mężczyzny może być tylko ból i abiekcja, inność w swojej ekstremalnej, wynaturzonej formie. Rodzinna sielanka nie jest możliwa i nie staje się udziałem ani Wiktora, ani żadnego z jego stworzeń – innymi słowy, postaci te nie są w stanie poddać się normatywności. Co interesujące, w historii potwora Frankenstein, opowiedzianej na nowo w *Domu grozy*, brakuje epizodu, w którym uczy się on życia, obserwując z ukrycia wiejską rodzinę. Tutaj potwór (który później przyjmie

przydomek Caliban, a w sezonie drugim i trzecim, John Clare) dowiaduje się o świecie poprzez okrutne sceny bicia zwierząt, obserwowane z okna laboratorium, a później poprzez życie w Londynie, gdzie zostaje przyjęty do pracy jako technik w teatrze Grand Guignol. Tutaj wiejską rodzinę zastępuje trupa teatralna, a zatem grupa, która w epoce wiktoriańskiej należała do najbardziej nienormatywnych. Podobnie w drugim sezonie serialu, John Clare szuka wspólnoty, która go zaakceptuje, trafiając jednak do muzeum osobliwości, gdzie zostaje uwięziony jako przyszyły eksponat i uwalnia się poprzez zabicie tych, co do których miał nadzieję na stworzenie ogniska domowego. Wątek ten powtarza się w ostatnim sezonie, gdy przebudzone wspomnienia prowadzą Johna Clare'a z powrotem do żony i dziecka w Limehouse, gdzie mieszkał przed śmiercią. Jednak i tutaj nadzieja na stworzenie rodzinnych więzów podobnych tym, których doświadczał, zanim stał się potworem, spełza na niczym z powodu śmierci jego jedyne go syna. Żona Clare'a błaga go o podarowanie synowi drugiego życia, podobnie jak stało się to jego udziałem – i zabranie jego ciała do Frankensteinia. Propozycja ta napawa jednak Clare'a przerażeniem, gdyż oznaczałoby to zmianę syna w nie-umarłego, potwora. Nienormatywność z perspektywy Clare'a nie jest zatem czymś, co można afirmować czy nawet zaakceptować.

Toteż pragnienie wspólnoty – dosłownej lub metaforycznej rodziny – jest głównym marzeniem Johna Clare'a, które jednak nie ma szans się ziścić. Z jednej strony nienormatywne, queerowe związki, które łączą go z Wiktorem Frankensteinem jako quasi-ojcem, nie stanowią spełnienia dla żadnego z nich, rozdzielonych uczuciami nienawiści i wstrętu. Z drugiej strony najbliżsi Johna z okresu sprzed przemiany w potwora Frankensteinia nie są w stanie połączyć się z nim w prawdziwą wspólnotę, gdyż dzieli ich jego nowa, nienormatywna natura. Z tego samego powodu niepowodzeniem kończą się próby nawiązania przez Clare'a relacji z kobietami w sezonie pierwszym i drugim. Jedyłą szansą na poznanie prawdziwej „przyjaciółki” jest nawiązanie relacji z postacią równie queerową, co on sam.

Narieczona Frankensteinia: Lily Frankenstein

Zanim John Clare poddaje się samotności w ostatnim odcinku serialu, jego nadzieja na posiadanie towarzyszki zdaje się ziścić, gdy Wiktor Frankenstein najpierw zabija umierającą na suchoty Bronę Croft, a później ożywia ją za pomocą swojej maszynierii. W ten sposób powstaje kolejna narieczona wśród adaptacji *Frankensteinia*, odwołująca się w swojej postaci do klasycznych filmów grozy, między innymi do *Narzeczonej Frankensteinia*

(reż. John Wale, 1935) oraz *Frankensteina* (reż. Kenneth Branagh, 1994), stanowiąca nie tylko ich nowe wcielenie, ale również współczesny komentarz do nieobecności kobiet w powieści Shelley. Lily Frankenstein, trzecie „dziecko” Wiktora, nie tylko jest jak najbardziej obecna i nieśmiertelna, ale także swoją potwornością przekracza nienormalność dwóch poprzednich stworzeń Frankensteina, będąc takową podwójnie: jako nieumarła, ucieleśnienie abiekcji oraz jako kobieta-potwór, *man-eater*, czyli kobieta kastrująca.

Postać „narzeczonej Frankensteina”¹¹, jako stały element w wielu adaptacjach tej opowieści, nie pojawia się *de facto* w tekście Shelley. Podkreślić trzeba jednak, że w powieści stworzenie żąda od Wiktora, aby ten wykreował jego wersję kobiecą, „równie szpetną”, bo „wprawdzie będziemy potworami, odciętymi od świata, lecz z tego też powodu tym bardziej się do siebie przywiążemy” (SHELLEY 2001: 110). Początkowo Frankenstein przystaje na żądania potwora; jednak zanim zdoła dać jej życie, Wiktor rozszarpuje ciało „narzeczonej”, motywując swoją odmowę stworzenia partnerki dla potwora w następujący sposób:

[...] wprawdzie zły przysiągł, że opuści ludzkie siedziby i ukryje się w pustkowiu, ale ona niczego takiego nie przyrzekała; ona – która wedle wszelkiego prawdopodobieństwa stanie się istotą myślącą i rozumującą – mogłaby nie przystać na układ zawarty przed jej stworzeniem. Mogłoby nawet nienawidzić się nawzajem; stwór, który już żył, czuł obrzydzenie do własnej szpetoty, czy więc nie mógłby nabrać jeszcze większej odrazy do tej deformacji, gdyby mu się ukazała w postaci kobiecej? I ona także mogłaby odwrócić się od niego z obrzydzeniem, zamarzyć o wyższej piękności człowieka; mogłaby go zostawić, i znowu zostałby sam, jeszcze rozdrażniony świeżą prowokacją – porzuceniem przez istotę tego samego gatunku (SHELLEY 2001: 126).

Podczas gdy potwór traktuje swoją potencjalną partnerkę przedmiotowo, zakładając, iż będzie ona niekwestionowanym spełnieniem jego potrzeb, Wiktor obawia się, że obdarzona wolną wolą i rozumem istota kobieca może sprowokować zupełnie inny scenariusz wydarzeń niż ten, który przewiduje dla niej jej „naturalny” partner. Narzeczone Frankensteina, przedstawione w adaptacjach filmowych, potwierdzają wątpliwości Wiktora, buntując się przeciwko swojemu przeznaczeniu. Elizabeth Young, opierając się na klasycznych tekstach feministycznych, zwraca uwagę na znaczenie trójkąta, w którym dwóch mężczyzn łączy z jednej strony homospołeczna relacja, a z drugiej współzawodnictwo;

¹¹ Termin ten, rzecz jasna, nie pojawia się w powieści, a pochodzi z drugiego filmu Jamesa Whale’a wyprodukowanego dla Universalu, to jest wspomnianej już *Narzeczonej Frankensteina* z 1935 roku. Oznacza on jednak nie tylko postać z tego filmu, ale postaci potencjalnej lub stworzonej przez Frankensteina żeńskiej wersji potwora.

„ta trzecia (kobieca) postać pojawia się jedynie, by działać w interesie pierwotnej rywalizacji, która w końcu pozbywa się kobiety [*characteristically invokes its third (female) term only in the interests of the original rivalry and works finally to get rid of the woman*]” (JACOBUS 1986: 86). Young prezentuje interpretację drugiego filmu Whale’a jako obrazu kobiecej rebelii wobec homospołecznych relacji pomiędzy Wiktorem, doktorem Praetoriumem a potworem, będących z kolei odzwierciedleniem podobnych relacji w patriarchalnym społeczeństwie¹². Zaznaczając związek pomiędzy Elżbietą a stworzoną przez Wiktora i Praetoriusa narzeczoną (w końcu to Elżbieta była narzeczoną Wiktora Frankensteinia¹³) oraz Mary Shelley (graną przez Elsę Lanchester, która wciela się również w rolę kobiecego stworzenia Frankensteinia; Young 1991: 405), Young konkluduje, iż:

[...] według logiki genderowej, Mary Shelley, Elsa Lanchester, Elizabeth Frankenstein oraz partnerka potwora – wszystkie stają się Panią Frankenstein. Jak sugeruje patronimika użytych nazwisk, jest to rola, w której kobiety stają się nie tylko wymienne, ale w ogóle stają się nikim (Young 1991: 408)¹⁴.

W filmie Whale’a pozycja Narzeczonej Frankensteinia w scenie jej ożywienia przez Wiktora i Praetoriusa wskazuje na jej rolę w homospołecznym trójkącie relacji i rywalizacji między mężczyznami jako „towar, [...] własność – małżeńska, naukowa, twórcza, autorska – przekazywana pomiędzy mężczyznami [*as commodities, [...] as property – marital, scientific, creative, authorial – passing between men*]” (YOUNG 1991: 408); nie tylko jest ona przedstawiona jako stojąca pomiędzy tymi dwoma mężczyznami, ale również wydaje się być ona przedmiotem rywalizacji pomiędzy Wiktorem a jego stworzeniem. Narzeczoną naturalnie skłania się ku swojemu stwórcy, odrzucając potwora i jego pragnienie, aby była jego „przyjaciółką” (*friend*). Staje się wtedy rzeczywiście „narzeczoną Frankensteinia”, nie potwora. Podobnie rzecz ma się w adaptacji Branagha z 1994

¹² Queerowości tej relacji dodaje fakt, iż Praetorius jest postacią tradycyjnie interpretowaną jako figura homoseksualna, kempowa (YOUNG 1991: 410).

¹³ Ważnym aspektem w dyskusji nad motywami sobowtóra i podwójności, jakie mają miejsce w tej adaptacji (oraz w innych, późniejszych) jest fakt, iż samo nazwisko „Frankenstein” zyskało swoje drugie życie w kulturze popularnej. W powszechnej świadomości „Frankenstein” oznacza potwora, a nie tylko jego stwórcę. Ma to swoje odbicie nie tylko w aspekcie potwora jako wcielenia Wiktora (do czego odnośniki można znaleźć w powieści), ale również ma wpływ na podwójne znaczenie terminu „narzeczoną Frankensteinia”, co zauważa Young (1991: 408). Wiąże się to również z interpretacją związku między Wiktorem a potworem jako queerowej rodziny: stworzenie, jako „syn” Frankensteinia, zyskuje również jego nazwisko.

¹⁴ Przekład własny za: „In the film’s gender system, Mary Shelley, Elsa Lanchester, Elżbieta Frankenstein, and the monster’s mate are all Mrs. Frankenstein. And as the maleness of the marital patronymic suggests, this is a role in which women become not only interchangeable but no one at all”.

roku: narzeczoną Frankenstein, czyli kobiecym potworem stworzonym przez Wiktora, staje się Elżbieta, zabita wcześniej w akcie zemsty przez stworzenie. W ten sposób bohaterka staje się narzeczoną Frankenstein nie poprzez analogię, jak w filmie Whale'a, ale dosłownie: żeńskim potworem staje się narzeczoną Wiktora. Podobnie jak narzeczoną Frankenstein Whale'a odrzuca swój męski pierwowzór, tak i Elżbieta odmawia bycia przedmiotem rywalizacji pomiędzy Wiktorem a jego stworzeniem; w scenie, gdzie obaj bohaterowie próbują przekonać ją do wybrania nowego ukochanego w „życiu po śmierci”, Elżbieta wybiera trzecie wyjście: samounicestwienie w płomieniach. Ten sam motyw powtarza się w filmie Whale'a, gdzie narzeczoną Frankenstein ginie w wybuchu po tym, jak odrzucony potwór postanawia definitywnie zakończyć eksperymenty swego twórcy. Young odczytuje postać narzeczonej jako znak rebelii wobec homospołecznej logiki patriarchy (1991: 411-412); jednak śmierć jako jedyna forma buntu wobec komodyfikacji kobiecej seksualności proponowana przez te adaptacje nie stanowi pozytywnego wzorca subwersji. Przeciwnie, można powtórzyć za Barbarą Johnson (2014: 25-26), iż zniszczenie narzeczonej Frankenstein – w powieści jeszcze przed jej ożywieniem, a w filmach Whale'a i Branagha tuż po jej stworzeniu – symbolizuje represję kobiecości agresywnej i niesubmisywnej. Omawiany serial proponuje inny scenariusz, pozwalając takiej właśnie postaci rozwinąć własny wątek.

Nietrudno można znaleźć podobieństwa między postaciami z wymienionych adaptacji a Lily, narzeczoną Frankenstein z *Domu grozy*. Podobnie jak jej poprzedniczki, stanowi ona wcielenie obawy Wiktora z powieści Shelley, iż jako „istota myśląca i rozumująca” (SHELLEY 2001: 126) jest zdolna odrzucić rolę, jaką narzucają jej stwórca oraz przeznaczony jej partner. Jej potworność i nienormatywność nie jest jednak z początku oczywista; Lily zdaje się być wcieleniem wiktoriańskiego „anioła ogniska domowego [*Angel in the House*]” bardziej niż wywołującą wstręt nie-umarłą. Ta ambiwalencja postaci – piękno zewnętrzne połączone z potworną naturą – mają odzwierciedlenie w imieniu nadanym jej przez Wiktora: lilia (*Lily*) to „kwiat odrodzenia i odnowy” (So2Eo2, 00:13:49-00:13:50), z jednej strony powabny i delikatny, z drugiej symbolizujący śmierć. W Wiktorze, w odróżnieniu od pierwszej postaci przez niego stworzonej, nie wywołuje ona abiekcji ani jako trup, przed swoim ożywieniem, ani później; wręcz odwrotnie. Wiktor pragnie zwłok Lily i zakochuje się w niej po jej ożywieniu, jak Pigmalion rozmilowany w wytworze swoich rąk, po czym wprowadza ją do społeczeństwa

jako swoją kuzynkę, Lily Frankenstein, i przeżywa z nią krótki romans¹⁵. Miłość Wiktora wobec nieumarłej, którą sam stworzył, wzmacnia jego obraz jako postaci charakteryzowanej przez queerowe pożądanie: miłość do ożywionego trupa sugeruje nekrofiliją, do której dodana jest kazirodcza aluzja o związku z kuzynką. Podobnie, jeśli w tej queerowej rodzinie John Clare i Lily są „latoroślami” Wiktora Frankensteinia, to ich możliwy związek – do którego Lily została stworzona – jest również kazirodczy.

Pierwotna delikatność i pasywność Lily czyni ją obiektem pożądania zarówno dla Wiktora, jak i dla Johna Clare’a, który na obawy Wiktora, iż nowo ożywiona Lily może być upośledzona, odpowiada: „jest doskonała!” (So2Eo2, 00:05:51). Ponowne uczenie się życia w społeczeństwie przez Lily stanowi formę uniezwyklenia, gdzie nowe dla Lily doświadczenie kobiecości w społeczeństwie wiktoriańskim obnaża istniejącą w tym społeczeństwie mizoginię. W scenie przymierzania kobiecego stroju Lily zauważa:

LILY: Nosimy gorsety, żeby się nie wysilać?

FRANKENSTEIN: Po części.

LILY: A jeśli się wysilimy?

FRANKENSTEIN: Przejmiecie władzę nad światem. By temu zapobiec, trzymamy was w gorsetach. W teorii i w praktyce. Mają też wyszczuplić sylwetkę.

LILY: W oczach mężczyzn. Wszystko robimy dla was? Prowadzimy domy, chowamy dzieci, wyszczuplamy się i cierpimy w milczeniu? (So2Eo4, 00:34:53-00:35:34).

Idea samopoświęcenia, do której odnosi się Lily, jest cechą wiktoriańskiego „anioła domowego ogniska”, który „uosabia »ideał kontemplatywnej czystości« (Makarie z *Wilhelma Meistra* Goethego, poprzedzona długą listą swych pierwowzorów, począwszy od Dantego i Milтона), wieczną kobiecość Goethego (*Das Ewig-Weibliche*)” (KŁOŚNIA 2010: 177). Co interesujące przy tym:

[...] estetyczny kult wytwornej, damskiej kruchości i delikatnego piękna – niewątpliwie kojarzony z moralnym kultem kobiety-anioła – oblił „panny z dobrych domów” do „zabijania siebie” [...] w działach sztuki: szczupłe, blade, bierne istoty, których „urok” upiornie przypominał śnieżnobiałą, porcelanową nieruchomość trupa (GILBERT & GUBAR 2000: 25)¹⁶.

¹⁵ W ten sposób kreacja Lily adaptuje powieściową postać Elżbiety, która w pierwszym wydaniu *Frankensteinia* jest adoptowaną siostrą Wiktora, a ten quasi-kazirodczy związek zostaje nieco złagodzony w drugim wydaniu powieści, gdzie Elżbieta zostaje przedstawiona jako kuzynka Wiktora.

¹⁶ Przekład własny za: „[...] the aesthetic cult of ladylike fragility and delicate beauty – no doubt associated with the moral cult of the angel-woman – obliged »genteel« women to »kill« themselves [...] into art objects: slim, pale, passive beings whose ‘charms’ eerily recalled the nowy, porcelain immobility of the dead”.

Gilbert i Gubar sugerują tutaj, iż elementem tego ideału kobiecości jest potrzeba metaforycznego „uśmiercenia” niewiasty. Zatem umarła-nieumarła Lily nie jest jeszcze potworna, dopóki spełnia wymagania damskiej bierności i samopoświęcenia, a wręcz czyni to z niej „kobietę doskonałą”; dopiero queerowa subwersja ideału wiktoriańskiej kobiecości stawia ją obok innych upiórów.

Scena przymierzania przez Lily gorsetu, sukni i butów na obcasie zdaje się być momentem jej „przebudzenia”: wkrótce okazuje się, iż pamięta ona swoje życie sprzed śmierci i ożywienia przez Wiktora, a zatem nosi w pamięci okrucieństwo mężczyzn, jakiego doświadczyła w przeszłym życiu pracując jako prostytutka. Z wiktoriańskiego anioła staje się demonem, żądnym krwi swoich byłych klientów i im podobnych; porzuca „szlachetną” bierność damy i zamienia się w potwora, tym bardziej monstualnego, gdyż już nie kobiecego z punktu widzenia wiktoriańskiego patriarchy, ponieważ „ideał znaczącego działania jest męski [*the ideal of significant action is male*]” (GILBERT & GUBAR 2000: 21). Lily staje się morderczynią: w kluczowej scenie sezonu drugiego uwodzi mężczyznę w średnim wieku, dusi go podczas aktu seksualnego, po czym spędza noc w uścisku trupa. Jej motywacja jest ściśle związana z patriarchalną eksploatacją, jakiej doświadczyła zanim została nieumarłą; jej mordercza zemsta na mężczyznach czyni z niej *femme castratrice* (CREED 2012: 122-138): „Nigdy więcej nie klęknę przed żadnym mężczyzną. To oni będą klęczeć” (So2Eo8, 00:42:33-00:42:47).

Pomimo jednak swojej potwornej, nie-kobiecej i nienormatywnej tożsamości, Lily szuka partnera, z którym mogłaby zaprowadzić nowy, „potworny” porządek świata. Obnaża swoją przerażającą naturę przed Johnem Clarem, który był przeznaczony jej jako partner, aby zaludnić ziemię potworami:

LILY: Mój potwór. Mój piękny trup. Mądry jest nasz stwórca. Lecz ten nasz bóg sprowadził na świat nie anioły, lecz diabły. Ciebie i mnie. Co począć z taką mocą, nieumarła istoto? Jesteś mądry, filozofujesz, więc powiedz: dlaczego istniejemy? Dlaczego nas wybrano? Powiedz.

JOHN CLARE: Nie wiem.

LILY: Żebyśmy cierpieli?

JOHN CLARE: Tak.

LILY: Musi tak być?

JOHN CLARE: A może być inaczej? Pragniemy nieosiągalnego.

LILY: Kobiet? Dam ci wiele. Razem będziemy je różnić. Mnie? Dostaniesz mnie. Pragnę cię. Pragnę mężczyzny, jakiego nie ma na świecie, pragnę brata, pragnę równego sobie. Ujmę cię za tę piękną, białą martwą dłoń i jak najszybciej poprowadzę do łóżka. Będę dla ciebie krwawić. Będę cię kochać. Za twój smutek, za twoją poezję, pasję, wściekłość, za twoją nieskończoną, jedyną w swoim rodzaju

szpetotę. Zliżę twoje grzechy. A kiedy wróci Wiktor, razem zaciśniemy dłonie na jego gardle, by patrzeć, jak umiera. To będzie nasz dom. A potem? Co potem, nieumarła istoto? Zostaliśmy stworzeni, by rządzić, ukochany. Krwawiąca ludzkość użyźni nasz ogród. Nasz i naszego potomstwa, naszych dzieci i następców. Jesteśmy zdobywcami. Jesteśmy czystą krwią. Jesteśmy stałą i mocnymi ścięgna-
mi. Jesteśmy następnymi wiekami. Jesteśmy martwi (So2Eo8, 00:42:56-00: 45: 21).

Ta wizja świata, w której nieumarli, Inni, eliminują ludzkość i rządzą światem, nie jest jednak wizją, którą Lily może spełnić z Johnem Clarem. Potwór Frankensteinia jest zbyt przerażony bohaterką, która nie jest wiktoriańską niewinną damą, a pełną seksualnej siły i żądną władzy nad światem kobietą. Pragnienia Johna Clare'a są normatywne: marzy on o rodzinie z kobietą ludzką, jednocześnie wiedząc, że oczekuje niemożliwego. To stwierdzenie – „pragniemy nieosiągalnego” (So2Eo8, 00:44:07) – pokazuje, iż według niego jego queerowa natura wyklucza możliwość odnalezienia spełnienia i szczęścia. Lily poszukuje innego związku niż Clare; związku dwojga nieumarłych, którzy stworzą queerową utopię świata zaludnionego potworami, nienormatywnymi postaciami, takimi jak oni sami. Lily pragnie buntu ostatecznego, wyrażonego w pragnieniu zamordowania Wiktora, przedstawionego przez nią na początku tej sceny jako bóg stwórciel. Bunt przeciw niemu czyni z Lily Szatana, tego, który sprzeciwił się Stwórcy; imię Lily nawiązuje również do innego demona, Lilith, pierwszej żony Adama, która odmówiła służenia mu. Bohaterka jest zatem postacią wcielającą rebelię wobec patriarchalnego systemu, symbolizowanemu przez Wiktora, ojca stwórcy.

John Clare jednak nie jest w stanie sprostać wymaganiom protagonistki i stworzyć z nią nienormatywny świat; odpowiedniego partnera dla siebie znajduje ona zatem w Dorianie Gray'u, którego nienormatywność wyraża się z jednej strony w jego pansksualnej naturze, z drugiej zaś w darze wiecznego życia. Wkrótce, z pomocą Dorian Gray'a oraz Justine, nastoletniej prostytutki uratowanej z rąk wynaturzonych klientów, Lily tworzy grupę prostytutek-zabójczyń, które w ironicznym odwróceniu ról pomiędzy Kubą Rozpruwaczem a jego ofiarami, otrzymują od Lily zadanie, aby mordować mężczyzn chętnych wdzięków płatnych kochanek. Na dowód dokonanej zbrodni agentki Lily mają przynieść jej odciętą dłoń zamordowanego klienta; dłoń, symbol sprawczości i męskiej aktywności, odrąbana w akcie zemsty za wieki patriarchalnego wyzysku, staje się symbolem kastrującej siły Lily. Dorian, Justine i armia prostitutek stanowią jej nienormatywną rodzinę, dzięki której ma się ziszczyć plan poddania ludzkości nieumarłym potworom. Lily doświadcza jednak porażki, gdy z pomocą Dorian, Wiktor Frankenstein i jego przyjaciel, doktor Jekyll, próbują dokonać jej „normalizacji” za pomocą

leku wynalezionej przez tego ostatniego, która ma wywołać w Lily amnezję i w ten sposób okiełznać jej mordercze zapędy:

JEKYLL: Chcemy, by ci było lepiej.

LILY: Lepiej od czego?

WIKTOR: Ma na myśli wyleczenie.

DORIAN: Żebyś była jak przedtem.

LILY: Przed czym?

WIKTOR: Jak kiedyś. Kiedy byliśmy szczęśliwi.

LILY: Znaczą, kiedy ty byłeś szczęśliwy.

WIKTOR: Lily, chcemy, żebyś była zdrowa. Chcemy ci odjąć tę złość i ból, i zastąpić je czymś znacznie lepszym.

LILY: Czym?

WIKTOR: Spokojem. Opanowaniem. Pogodą ducha. Chcemy, byś znowu była prawdziwą kobietą (S03E07, 00:45:32-00:46:14).

W scenie, która swoją dynamiką przypomina zbiorowy gwałt na Lily, mężczyźni używają dyskursu medycznego, patologizując queerową inność bohaterki jako chorobę, z której chcą ją uleczyć. Jak słusznie zauważa Lily, chcą tego dokonać dla własnych celów: „prawdziwa kobiecość”, czyli normatywna, a zatem submisywna – spokojna, pogodna i opanowana – to taka, którą łatwiej kontrolować i która nie zagraża. Lily udaje się uniknąć gwałtu na swojej naturze wyłącznie dlatego, że wywołuje w Wiktorze empatię, wskazując na źródło swojego bólu, jakim było utracenie córeczki w swoim poprzednim wcieleniu jako Brona Croft. Jednocześnie Lily musiała pokazać swoją bardziej normatywną stronę – macierzyństwo – żeby móc zyskać empatię Wiktora. Jednak powrót do queerowej utopii nie jest już możliwy; jej nienormatywny projekt stworzenia queerowej rodziny z Dorianem i Justine na koniec trzeciego sezonu ponosi porażkę, a Lily, jak John Clare i inne queerowe postaci serialu, poddaje się samotności, tradycyjnemu losowi Innych.

Inność to nowa normalność? Wnioski

Palmer wskazuje na problematyczność użycia gotyckich metafor w relacji do queerowego doświadczenia (PALMER 2016: 12); tak jak w epoce wiktoriańskiej motywy gotyckie mogły służyć wyrażeniu tego, co w bezpośredni sposób było niewyraźne, tak też współcześnie metaforyka potworności może prowadzić raczej do wiktylizacji osób LGBTIA, które walczą o znormalizowanie swojej obecności w publicznym dyskursie.

Istnieje zatem niebezpieczeństwo, iż gatunek gotycki może służyć nie subwersji normatywności, ale jej wzmocnieniu. Jak zauważa McCallum, radykalizm gotyku zostaje osłabiony przez jego konwencje (McCALLUM 2014: 80-81). Siła serialu *Dom grozy* tkwi zatem nie w jego subwersji – chociaż otwiera nowe, interesujące interpretacje inności – lecz raczej w obietnicy powrotu do normalności po krótkim tryumfie Innego. Dzieje się tak w poszczególnych wątkach serialu, ale przede wszystkim w relacjach quasi-rodzinnych pomiędzy jego bohaterami.

Rodzina, szczególnie zaś ta wiktoriańska z klasy średniej, to wcielenie normalności, wzór moralności, normy seksualnej związanej z prokreacją, ucieleśnienie normatywnej roli kobiety i mężczyzny oraz zdrowia psychicznego i fizycznego. Z tego względu rodzina, jako normatywna wspólnota spełniająca zadania podtrzymujące patriarchalny porządek rzeczy, zostaje przez teorię *queer* albo odrzucona, albo poddana subwersji, tak, aby stała się ona wspólnotą osób nienormatywnych, połączonych nie więzami biologicznymi i celami prokreacyjnymi, czyli życiem organicznym, ale wspólnotą z wyboru, służącą jedynie własnym celom – czyli, w logice gotyku, śmiercią, nie-życiem i nie-prokreacją. W serialu *Dom grozy* takie rodziny tworzone są przez postaci Innego czy to w formie rodziny Wiktora Frankensteinia i jego stworzeń jako jego latorośli, czy w formie wspólnot rodzinnych i quasi-rodzinnych, które potwory Frankensteinia próbują tworzyć z innymi postaciami normatywnymi i nienormatywnymi¹⁷. Rodziny te jednak rozpadają się, a wszystkie omawiane tu postaci stają się samotne, opuszczone przez swoich partnerów, przyjaciół i przez siebie nawzajem. Takie rozwiązanie na końcu serialu sugeruje wniosek, iż postaci queerowe skazane są na samotność i brak wspólnotowości; zatem powrót do wiktoriańskiej normatywności stanowi ostateczne zakończenie tej historii.

Podobnie ma się rzecz z utopijną wizją Lily, gdzie ludzie, reprezentujący konserwatywną normatywność, zostają zastąpieni przez potwory. Jak wcześniej wspomniano, plan Lily nie ziszcza się, jednak apokaliptyczna wizja świata pochłoniętego przez grozę i zło pojawia się w trzecim sezonie serialu z powodu związku Vanessy Ives i Diabła, który w ostatnim swoim wcieleniu przyjmuje postać Drakuli. Oczywiście, zostaje on

¹⁷ Serial *Dom grozy* omawia ten motyw na wielu innych przykładach, których nie sposób tu omówić szczegółowo; należy jednak wspomnieć przede wszystkim o głównej grupie bohaterów walczących z demonami, z Vanessą Ives na czele, jako metaforyczną matką i z Sir Malcolmem Murray'em jako metaforycznym ojcem. Z kolei normatywna, wiktoriańska rodzina przedstawiona jest jako źródło traumy w historiach Murray'a oraz Nathana Chandlera.

pokonany i świat wraca do swojej normatywnej formy; staje się tak dzięki ofierze z queerowej kobiety, Vanessy, co stanowi triumf patriarchalnej logiki, w której śmierć kobiety staje się podwaliną społeczną i gwarancją normalności.

Jednocześnie można zapytać, czy kontrast między normatywnością a nienormatywnością jest konieczny; Emmanuel Levinas pyta: „Jak [...] Toż-Samy [...] może wejść w relację z Innym, nie pozbawiając go natychmiast jego inności?” (LEVINAS 1999: 25). Innymi słowy, czy po przemienieniu całego świata w królestwo ciemności i śmierci Drakuli, czyli w świat rządzony przez nienormatywność, nie staje się ona wtedy normatywnością? Delikatna równowaga pomiędzy normą a innością jest konieczna zarówno z punktu widzenia filozoficznego, queerowego, jak i gatunkowego. Podobnie jak nienormatywne tożsamości płciowe „są produkowane przez [...] matrycę [heteroseksualną — B.B.], żeby utrzymywać granicę pomiędzy tym, co normatywne i nienormatywne” (JARYMOWICZ 2007: 50), a potworność, ciemność i abiekcja w kulturze gotyckiej istnieją po to, aby uwypuklić swoje przeciwieństwo, zatem normalność.

Źródła cytowań

- BARTONĚK, ANTONIN (2002), 'Mycenaean words in Homer', w: Christos Clairis (red.), *Recherches en linguistique grecque*, Paryż: L'Harmattan, ss. 91-94.
- BRANAGH, KENNETH, REŻ. (1994), *Mary Shelley's Frankenstein*, TriStar Pictures.
- CASE, SUE-ELLEN (1991), 'Tracking the Vampire', *Difference: A Journal of Feminist Cultural Studies*: 3(2), ss. 1-20.
- CREED, BARBARA (2012), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminine, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.
- FREUD, SIGMUND (1997), *Pisma psychologiczne*, przekł. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- GILBERT, SANDRA M., SUSAN GUBAR (2000), *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven and London: Yale University Press.
- GROVE, PHILIP B. (1993), 'Proteus', w: *Webster's Third New International Dictionary of the English Language, Unabridged*. Cologne: Könemann, s. 1824.
- HAGGERTY, GEORGE E. (2016), 'What is queer about *Frankenstein*?', w: Andrew Smith (red.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 116-127.
- HAGGERTY, GEORGE E. (2006), *Queer Gothic*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- HUET, MARIE-HÉLÈNE (1993), *Monstrous Imagination*, London and Cambridge: Harvard University Press.
- HUGHES, WILLIAM, ANDREW SMITH (2009), *Queering the Gothic*, Manchester: Manchester University Press.
- JACOBUS, MARY (1986), *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York: Columbia University Press.
- JARYMOWICZ, TOMASZ (2007), 'Queer theory – bardzo krótki wstęp', w: Mieczysław Dąbrowski, Robert Pruszczyński (red.), *Lektury inności: antologia*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, ss. 47-52.

- JOHNSON, BARBARA (2014), 'My Monster/My Self', w: Barbara Johnson (red.), *A Life with Mary Shelley*, Stanford: Stanford University Press, ss. 15-26.
- KŁOSIŃSKA, KRYSZYNA (2010), *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KOSOFKY SEDGWICK, EVE (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, JULIA (2007), *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przekł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LEVINAS, EMANUEL (1999), *Czas i to, co inne*, przekł. Jacek Migasiński, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- LOGAN, JOHN, REŻ.(2014-2016), *Penny Dreadful*. New York: Showtime Networks.
- MCCALLUM, E. L. (2014), 'The »Queer Limits« of the Modern Gothic', w: Jerrold E. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Modern Gothic*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 71-86.
- PALMER, PAULINA (2016), *Queering Contemporary Gothic Narrative: 1970-2012*, London: Palgrave Macmillan.
- POORE, BENJAMIN (2016), 'The Transformed Beast. *Penny Dreadful*, Adaptation, and the Gothic', *Victoriographies*: 1 (6), ss. 62-81.
- ROGÓŻ, DOMINIK (2011), 'Ponowoczesność i inność', *Principia* 54-55, ss. 247-266.
- SEGWICK, EVE KOSOFKY (1990), *Epistemology of the Closet*, Los Angeles: University of California Press.
- SHELLEY, MARY (2001), *Frankenstein*, przekł. Paweł Łopatka, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- SZCZUKA, KAZIMIERA (2001), *Kopciuszek, Frankenstein i inne: Feminizm wobec mitu*, Kraków: Wydawnictwo EfKa.
- WHALE, JAMES, REŻ. (1935), *Bride of Frankenstein*, Universal Pictures.
- YOUNG ELIZABETH (1991), 'Here Comes the Bride: Wedding, Gender and Race in *Bride of Frankenstein*', *Feminist Studies*: 3 (17), ss. 403-437.