



ФРАНКЕНШТАЈН МЕЂУ НАМА

Попут Одисеја, Антигоне, Дон Жуана, Хамлета или Фауста, Франкенштајн – замишљен као модерна верзија древне приче о Прометеју – спада у митске фигуре чији настанак дугујемо књижевним делима. Име Франкенштајн се уселило у популарну културу као тип натприродног и ужасног полуљудског створења, које ремети уобичајене појмове стваралаштва, морала, доброте, захвалности, разумевања и знања. Тај мит је настао захваљујући књизи *Франкенштајн или модерни Прометјеј* Мери Шели (1818, 1831), а проширио се кроз многобројне позоришне, филмске и медијске адаптације. Мери Шели (рођена као Мери Вулстонкрафт Годвин, 1797–1851) била је кћи познатог политичког мислиоца оног времена Вилијама Годвина (1756–1836) и књижевнице и ране феминисткиње Мери Вулстонкрафт (1759–1797). Породично порекло ауторке садржи у себи занимљив парадокс: у једној од великих иронија епохе романтизма, кћер двоје визионара обнове друштва и заједништва, измислила је Франкенштајна, типског усамљеника европског романа. Мајка је умрла једанаест дана након што је родила Мери Шели, тако да је она одрасла уз оца, који је од ње имао велика очекивања и припремао је за интелектуалну и списатељску каријеру. Мери је била образована и начитана, почела је да пише веома рано, а прву књигу комичних стихова, данас изгубљену, објавила је још 1808. године, кад је имала свега једанаест година. Године 1814. започела је компликовану везу са познатим романтичарским песником и политичким следбеником свог оца Персијем Шелијем, за којег се удала две године касније.

Настанак романа везује се за путовање двоје љубавника у швајцарске Алпе 1816. године. У уводу за издање романа из 1831. године, ауторка описује дане проведене у суседству лорда Бајрона на Женевском језеру, о влажном, непријатном и кишовитом лету које их је нагнало да читају некакве немачке приче о духовима преведене на француски. На Бајронов захтев, свако од њих, а ту су поред њега били Полидори и супружници Шели, требало је да напише своју причу о духовима. За разлику од славних песника који су се, заморени обичношћу прозе, брзо „оканили непријатног задатка“, Мери се „посветила смишљању приче“, приче која би могла да стане раме уз раме са причама које су их подстакле на тај задатак, „приче која би се обрађала необјашњивим страховима наше природе и која би изазвала језиви ужас; приче која би толико уплашила читаоца да би се освртао око себе, која би му следила крв и убрзала откуцаје срца“. Прозлазећи кроз кризу надахнућа, списатељица ишчекује тренутак када ће пронаћи праву идеју из које ће потом настати дело. Према њеном сведочењу, идеју за роман дугује и једном од многобројних разговора Бајрона и Шелија о принципу живота, односно о могућности да леш буде оживљен: „Галванизам је пружио доказе за такве ствари: можда би могли да се прераде саставни делови неког створења, да се споје и да им се удахне животна топлота.“

Премда је објављен пре два столећа, овај роман и данас прати помало необична репутација загонетне и „страшне“, а у исти мах приступачне и читљиве књиге. Може се тврдити да та репутација почива и на једном неспоразуму. Наиме, уврежено је у популарној култури да је Франкенштајн име страшног човеколиког бића за које је везан мит, иако је то заправо презиме његовог творца и, начелно говорећи, правог јунака романа, младог и амбициозног научника Виктора. Приступ примерен овом књижевном делу, утемељеном на многобројним противречностима епохе, изискује разумевање одређених филозофских, политичких и естетичких идеје које су учествовале у његовом обликовању.

Наравно, у тумачењу романа као жанра, прво питање мора да гласи: ко приповеда? Кад смо малочас рекли да је роман приступачан и читљив, мислили смо на то да је читалац напречац увучен у причу, такорећи принуђен да сарађује: мало је оних који ће лако прекинути читање књиге кад је једном узму у руке. Разлог за то треба тражити у природи такозване епистоларне форме, односно романа испричаног кроз писма. Помоћу овог поступка, који је посебан замах доживео свега неколико деценија раније у раздобљу сентиментализма и предромантизма,² ауторка је вешто избегла уобичајено реалистичко романескно решење проблема приповедача као поузданог сведока о околностима о којима се приповеда, али и као великог познаваоца и тумача не само описаних збивања него и света уопште. Због одабира епистоларне форме, овде таквог приповедача нема, већ је читалац позван да створи кохерентну причу на темељу непосредног увида у наизглед приватну документарну преписку капетана Волтона и његове сестре, госпође Савил. На тај начин Мери Шели ствара форму романа коју карактерише употреба различитих наратора и различитих тачака гледишта.

Стога се оправдано указује на то да структура романа подсећа на руске склопиве дрвене луткице бабушке, матрјошке. Као што свака мања бабушка стаје у ону већу, тако је у *Франкеништајну* свака прича део неке веће приче. Највећа прича или највећа бабушка, односно епистоларни оквир романа, јесу писма двадесетосмогодишњег капетана Роберта Волтона, истраживача Северног пола, која он шаље својој сестри госпођи Савил у Енглеску. Она отварају и затварају роман. Унутар тих великих писама-бабушки, читалац, заједно са Волтоновом сестром (и то поистовећивање читаоца или читатељке са њом већ је само по себи занимљиво решење), чита необичну причу Виктора Франкенштајна, а унутар његове приче, причу бића које је он створио, а које се у роману назива именицама „чудовиште“, „створење“, „ствар“, „демон“ или заменицом „то“. (Ми ћемо надаље звати створење које је Виктор створио именом „Чудовиште“ под наводницима, којима указујемо на чињеницу да је нејасан онтолошки статус овог створења – оно, наиме, личи на чудовиште, али остаје отворено питање да ли је чудовиште или људско биће). Потом долазимо до још две мање бабушке: приповест самог „Чудовишта“ састоји се од две различите перспективе: прва је Викторово виђење бића које је створио, а друго је исповест самог „Чудовишта“ Волтону.

² Пре свега у романима Самјуела Ричардсона *Памела* (1740) и *Клариса* (1749), у Русоовом роману *Јулија или нова Елоиза* (1761) и у Гетеовим *Јагима младој Верџера* (1774).

Идеја о оживљавању неживе твари могла је бити надахнута мноштвом прича и легенди као што је на пример легенда о Голему из 16. века, која говори о страшном створењу које је један прашки рабин направио од глине и блата на обали Влтаве како би заштитио Јевреје од прогона. Мери Шели је познавала и повест о Пигмалиону, краљу Кипра и познатом вајару који се заљубио у кип Галатеје који је сам створио. Услишивши његове молитве, Афродита, богиња љубави, подарује живот кипу. Но, ову епизоду у *Франкенштајну* требало би пре свега разумети као фину иронију на рачун стварања савреног и складног човека, а може се читати и као пародија идеје о усавршивости човека коју је заговарао Вилијам Годвин, отац Мери Шели. Кроз овај роман, који је несумњиво рани знак опадања вере у рационалност и могућност усавршавања људског рода, изражена је сумња ауторке у то да људска бића уз помоћ разума нужно стварају свет који је њихов прави дом. Мери Шели осећа да се разум може искористи за узвишене, али и за ниске циљеве, а свесна је и да није све увек и свуда у човековим рукама.

У овом контексту, веома је важно ново романтичарско тумачење улоге палог анђела, библијског Сатане. Код Блејка, Бајрона и Шелија, Сатана више није оличење зла, већ побуњеник против божје моћи и жртва тиранске званичне власти. У Бајроновим поетским драмама *Манфред* (1816) и *Каин* (1821) Сатана жртвује свој повлашћени положај како би се борио за слободу. На овакво тумачење библијског мита, надовезује се и ново разумевање мита о Прометеју у његовој двострукој улози доносиоца ватре (слободе) и творца човечанства. Попут Сатане и Прометеја, Виктор је побуњеник који верује у властите творачке потенцијале и има смелости да покуша превазићи људска ограничења. Па ипак, за разлику од својих савременика, Мери Шели не представља његов чин у позитивном светлу: његова интелектуална знатичеља и амбиција не доприноси напретку друштва. Напротив, он разара његову породицу и насељава свет неукротивим чудовиштима, а он сам, попут својих митских претеча, бива кажњен због трагања за забрањеним знањем.

Роман се, дакле, сматра битним документом о раздобљу у којем је настао. Најпре би ваљало рећи да је написан у прелазном историјском раздобљу, у време великих друштвених преображаја повезаних са „две револуције“ чије наслеђе живимо и данас – економском индустријском револуцијом (1780–1830) и политичком Француском револуцијом (1789–1793), које су уносиле брзе промене у свакодневицу људи широм Европе. Иако се ове револуције не помињу непосредно у тексту, јасно је да су у њему спретно изражене тензије једног сложеног и варљивог доба. Оне обухватају теме статуса и домашаја знања, моћи маште, улоге уметнице и њеног стваралаштва, однос према природи. Чињеница је, међутим, да роман изражава погледе који су сасвим супротни од идеалистичког романтичарског разумевања тих проблема. О чему је заправо реч? Романтичари су машти доделили готово религијску функцију и тиме уметнику подарили политичку (Шели, Бајрон), едукативну (Колриџ, Вордсворт), па чак и пророчку улогу (Шели). Међутим, на такво величање маште као надређеног облика сазнања, Мери Шели одговара као прави скептик: биће које је створио Виктор Франкенштајн дубоко оспорава улогу маште утемељену на њеном одвајању од етичких импликација. Машта, како открива роман, није више извор креативности и слободе,

није „мудрост правог генија“, како је писао Чарлс Лем 1826, нити је „поезија живота“, како је сматрао супруг Мери Шели. Уместо тога, машта је овде буквално способност рађања чудовишта, која подсећа на чувену графику Франсиска Гоје (1746–1828) из циклуса *Los caprichos* (што се понекад преводи као „Хирови“, „Кошмари“) насловљену „Разум који спава рађа чудовишта“. Будући да показује како машта може да изолује појединца од заједнице и свакодневних људских брига, *Франкенштајн* се може посматрати као критика романтичарског мита о уметнику који сву своју веру улаже у такве моћи. Уместо да ослобађа, машта заробљава људску природу: чудовиште, које је творевина маште, запоседа туђе животе, подсећајући нас да је свет лепо, али и опасно место.

Сходно томе, критика маште повезана је и са сумњом у антикласицистичку, романтичарску идолатрију престапа, кршења закона, побуне против правила, одбацивања реда и поретка. Иако се Мери Шели често посматра у контексту сатанске школе романтизма, у коју се обично сврставају и Бајрон и њен супруг Перси Биш Шели, роман се може посматрати и као изванредан пример критике романтичарског еготизма.³ Посматран у овом кључу, *Франкенштајн* излаже моралну, самодеструктивну страну људске душе: Виктор Франкенштајн је роб себичне жеље да прекорачи границе властитог стања и стекне неограничену моћ и разумевање, али је он исто тако жртва сила које су ван његовог надзора. Издање из 1831. године (које данас читамо) садржи још више нагласака стављених на тамну страну људске природе, и још је снажнија критика оптимистичке романтичарске идеологије ега од верзије из 1818.

На ово се надовезује тема природе. Наиме, многобројни романтичари су веровали да људски ум може да одгонетне тајне природе. Данас природу истражују и тумаче различите науке (биологија, физика, хемија), док се у време романтизма знање још увек заснивало на такозваној филозофији природе (*philosophia naturalis*), утемељеној на идеји да је у универзуму све међусобно повезано. Иако се не каже које Агрипино дело чита Виктора Франкенштајн, по свему судећи је реч *Окултној филозофији* (*De Occulta Philosophia*, 1531) у којој се излаже теза да оживљавање мртвог тела у лабораторијским условима може остварити само човек снажне маште који ради у тајности. У роману се суочавају и прожимају два схватања науке, премодерно и модерно, и показује се да она, када ступимо на тле етике, не искључују једно друго. Морамо непрестано имати на уму да је, с једне стране, Викторова творевина производ амбиције настале на основу читање алхемичарских књига, опседнутих идејом трансформације једне твари у неку другу (нпр. метала у злато или сребро). С друге стране, таква амбиција никада не би могла бити остварена само уз помоћ алхемичарског знања, већ тек захваљујући модерним научним открићима, као што је галванизам.⁴ Стога се роман може посматрати као критика просветитељског слављења науке и технологије, односно као рани пример продубљене књижевне анализе психологије модерног „научног“ човека, као

³ Најкраће речено, еготизам значи стављање себе у средиште света, стање превелике самоважности, себелубља.

⁴ Галванизам је добио име по италијанском научнику Луиџију Галванију (1737–1798), а означава електрицитет изазван контактом неједнаких елемената (нпр. бакра и цинка са киселином), односно електрицитет добијен из хемијске акције. Галвани га је назвао „животињским електрицитетом“.

и опасности које су својствене научним истраживањима и последица неконтролисане технолошке експлоатације природе.

У лику Виктора Франкенштајна страст за забрањеним знањем удружила се са модерним научним методама, а његова интелектуална потрага претвара се у опсесивну фасцинацију моћи и сурову игру доминације. Викторovo одбацавање бића које је створио иде толико далеко да оно нема ни име: давање имена има церемонијалну функцију, оно остварује симболичку димензију придавања идентитета. Исто тако, именовање дарује ауторитет, али подразумева и одговорност. Сходно томе, тиме што створењу није дао име, Виктор неће ни да му додели идентитет, чинећи тако још неодређенијом двосмислену природу (направљен је од животињских и људских делова) и проблематичну егзистенцију своје креације. Производ Франкенштајновог експеримента сада може имати мноштво имена повезаних са његовом не-нормалношћу: „створење“, „демон“, „чудовиште“, „ствар“ или само „то“. Та имена свакако не уливају осећај припадности и сигурности. (Наравно, „то“ је Викторова творевина, дословно говорећи његов потомак. Сходно томе, безимено демонско створење понело је, у свету изван текста романа, звучно презиме свога творца: Франкенштајн.) Виктор је на себе преузео како традиционални монотеистички ауторитет бога творца, тако и женску способност рађања. Али овде творац одбацује своју творевину као што отац одбацује сина: ускративши створењу јасан идентитет и одговорност за „стварање“ и „рађање“, Виктор губи ауторитет. „Чудовиште“ није израз или одраз свога творца, већ његовог пада, његовог расапа.

Природа и култура, мушко-женски односи, образовање и могућност и границе знања, отуђење и губитак пријатеља или вољене особе, одбаченост и усамљеност, одговорност и етичност – све су то велике теме којима се на узбудљив начин бави *Франкенштајн*. Први читају роман као верзију мита о Прометеју, а други у њему виде још једну причу о Фаусту; трећи читају роман као критику узурпације божјих моћи од стране човека, док четврти сматрају да је у њему предочена критика друштва које се темељи искључиво на разуму; пети кажу да је роман критика маскулиног (мушког) модела знања, шести тврде да је на делу критика колонијалног односа господара и роба (слична оној познатој из Шекспирове *Буре*); седми опет све виде кроз призму експеримената са галванским електрицитетом, осми говоре о феминистичкој критици науке; девети сматрају да роман најављује егзистенцијализам, познат из Камиевог *Странца*; десети читају текст алегорију самог чина читања и постављају питање ко је Маргарет Савил, та идеална читатељка; једанаести тврде да је ово дело утемељило жанр научне фантастике, док се дванаести (међу које и сам спадам) искрено радују због тога што је роман толико провокативан да доводи до врло различитих тумачења.

Потребно је, међутим, посебно нагласити да феминистичко читање већ деценијама преовлађује у тумачењу овог романа. У том кључу, *Франкенштајн* пре свега књига о томе „шта се дешава кад мушкарац покуша да роди без жене“. Сходно томе, на делу је опозиција између природних и неприродних начина продукције и репродукције. Донекле је важна и епохална ситуација с почетка 19. века, у којој је рађање било нужно повезано са питањима: да ли ће дете бити здраво, а потом и како одгојити здраво, нормално дете? У једном важном слоју, роман свакако изражава несвесне страхове

које побуђују оваква питања. Прича се такође може читати и као повест о неуспеху Виктора Франкенштајна као родитеља. Од тренутка рођења, он свог потомка одбацује са гађењем, мада се разлози тог гађења не могу свести само на наказност и огромност бића које је створио. Стога се може разматрати и читање романа као приче која показује како репресивне еротске жеље – у овом случају младог и амбициозног студента Виктора Франкенштајна – доводе до експлозије насиља. Књига се чита и као критика романтичарске идеје о природи као уточишту од хаоса цивилизације. У коначној верзији романа из 1831. године, природа престаје да буде доброћудна, блага, утешна сила о којој певају Вордсворт, Колриџ, Бајрон и други романтичари, већ се јавља као моћна машина која наступа слепо и на махове рушилачки делује у свету испражњеном од љубави, лепоте и емпатије. Сходно таквом тумачењу природе, које задобија више психолошке него теолошке акценте, и Виктор Франкенштајн/„Чудовиште“ постаје мање одговоран за своја дела, претварајући се скоро у трагичног јунака.

Коначно, можда највећу пажњу заслужује читање овог романа као алегирије стваралачког процеса, као „приче о искуству писања *Франкенштајна*“ (Барбара Џонсон) и њених етичких импликација сажетих у једноставном питању: да ли креативност, односно моћ маште може да ствара чудовишта? У уводу из 1831. Мери Шели говори о *Франкенштајну* као о свом „грозном чеду“. Метафора о књижи као беби указује на страхове списатељице због саморађања као ауторке. Ти страхови су, с једне стране, условљени потешкоћама на које наилази говор у јавности унутар књижевне културе писање жена дочекује с огромним подозрењем, док је, с друге стране, можда и израз критике романтичарског оптимизма у погледу креативности као такве. У том смислу, Мери Шели најављује књижевност модернизма (Џојс, Кафка, Ками, Фокнер) која сведочи о непрестаном и брзом смењивању идила и кошмара пред изазовима истраживање крхких веза између језика и смисла.