



## ПОГЛЕД У РОМАНУ ФРАНКЕНШТАЈН

Мери Шели потенцира застрашујућу и често разорну моћ вида када, у Уводу који за *Франкенштајна* пише 1831. године, казује причу о томе како је дошла на идеју на напише тај роман. Присећајући се надметања у писању приче о духовима које су током заједничког летовања у Женеви 1816. године организовали она, њен супруг, лорд Бајрон и његов лични лекар Џон Полидори, она каже да док је Бајрон „почео да пише причу чији је одломак објавио на крају поеме о Мазепи“, а Перси Шели ненавикнут „да измишља механизам приче [...] започео причу на основу доживљаја из свог детињства“ (8), Полидори је успео да напише нешто што јој се урезало у сећање.<sup>1</sup> Памти како је имао

*некакву ужасну идеју о дами са лобањом умесџо љаве, која је џако кажњена збој љвирења кроз кључаоницу – не сећам се шџа је хџела да види – нешџо ужасавајуће и љојрешно, наравно; али када је била доведена у горе сџање нејо славни Том од Ковенџрија, није знао шџа да ради са њом. (8)*

Легенда о Тому од Ковентрија, који је за казну ослепљен јер је провирио кад је леди Годива нага пројახала улицама Ковентрија, и Полидоријева адаптација приче о воајерству и испаштању због тог поступка изазвале су кошмар који јој је послужио као надахнуће за *Франкенштајна*, док је нарочит утисак оставио део сна у коме је „[в]идела [...] – затворених очију, али тананом менталном видовитошћу – бледог студента безбожних наука, како клечи поред ствари коју је саставио“ (10). Пошто је „јурнуо даље од мрског дела својих руку“ студент тражи уточиште у сну, али бива пробуђен и „отвара очи“, пише она, „гледа ужасно створење које стоји поред њега, размиче завесу и посматра га жутиим, водњикавим, али свесним очима. Отворила сам мајдан страха“ (10).<sup>2</sup> Тај приказ наставља да прогони Шелијеву баш као и протагонисту романа, а током приче о њему, сваком чину гледања, осматрања и посматрања (што је реч коју и Франкенштајн користи да опише услове у којима је радио у колиби на удаљеном острву: „Стога ме нису ни посматрали ни уземиравали“) прети казна док у случају створења гледање ескалира у воајерство, присмотру и агресивну скопофилију (207).

<sup>1</sup> Мери Шели, „Ауторов увод за издање из 1831. године“. *Франкенштајн: модерни Прометјеј*. Превод Славка Стевовић. Београд: Вулкан издаваштво, 2015, стр. 5–11.

<sup>2</sup> Овде преводилац на српски прави мали превид. Наиме, реченица на енглеском гласи: „...behold the horrid thing stands at his bedside, opening his curtains, and looking on him with yellow, watery, but speculative eyes. **I opened mine in terror.**“ Прецизније би било: „А ја сам своје очи отворила престрављена.“ Мери Шели је отворила очи престрављена кошмаром у коме је видела очи Франкенштајновог створења. Омашка ни у ком случају не ремети смисао текста, али се овде напомиње једино због тога што се у фокусу Ваталаровог чланка налазе очи, поглед, вид, гледање, посматрање. (Прим. љрев.)

Чин гледања обележава целокупни животни пут створења: човек који га је створио побегао је од њега чим се пробудио и угледао створење како стоји покрај кревета; путује „само ноћу, плашећи се да не сретне неко људско створење“ (172); осећа задовољство док скривен посматра укућане како обављају свакодневне послове; један „сељак“ га рањава из пушке пошто га „угледа“; увреде које му упућује Вилијам Франкенштајн у њему изазивају бес и убилачке намере; Виктора Франкенштајна држи под сталном присмотром; властита аветна сенка прогони га при месечини. Нагласак који роман ставља на опажање и опаженост служе томе да се разоткрију лицемерје и плиткоумље које је Мери Шели запазила у властитој култури; но, трауме које створење доживљава док настоји да преброди тешкоће са којима се суочава имају извор на дубљем психолошком нивоу.

Тумачења *Франкенштајна* у којима се примењују појмови преузети из Лаканових теорија о психолингвистичком развоју усредсређују се на то шта се дешава Франкенштајну-субјекту кад његово створење коначно отвори очи и присили свог творца да искуси колики поремећај могу да изазову несвакидашње и језиве појаве. Премда нам Франкенштајнове невоље и нарастајући страхови не остављају много простора да посумњамо у тај приступ, несразмерно велико тело створења указује на то да је оно нешто више од пуког одраза свог творца чија је улога да га казни. И оно постаје рањиво на исти начин као и свако ко се дâ видети. Стога, да би се разумело у којој мери роман Мери Шели расветљава визуелне манифестације необичног и језивог, историјат творца и историјат створења захтевају подједнаку пажњу. Ма колико опсесивно се жалило на то што је изопштено из живота и друштва свог творца, сопствени физички изглед и визуелна рањивост почињу да муче створење готово од првог свесног тренутка. Прича о створењу од самог почетка истиче да су физички и естетски разлози утицали на одлуку да га његов створитељ одбаци, што понајбоље илуструје сцена у којој створење ставља руке испред Франкенштајнових очију да га заштити од сопственог чудовишног изгледа (123).

Кључни елемент који обележава аутобиографију створења, међутим, односи се на опасност од превременог излагања родитељском погледу, односно узнемиравајућем осећају губитка и недостатка од којег створење не може да побегне. Тај догађај током стадијума огледала доводи до поремећаја развоја створења тиме што спречава настанак његовог *imago*-а и усмерава створење ка симболичком поретку у коме за њега нема места.<sup>3</sup> Лакан је указао на то да у веома раној фази развоја, много пре но што наступи стадијум огледала, одојче посматра свет из центра безграничног круга и све што се у том свету налази перципира као продужетак властитог бића. Дете напослетку увиђа да као што оно може да опажа, исто тако и оно може бити опажено, а та спознаја, према Лакану, доводи до промене у перцепцији детета која резултира

---

<sup>3</sup> Стадијум огледала и термин *imago* у Лакановим *Сјисима* објашњавају се на следећи начин: „Довољно је стадијум огледала схватити као *ѵоисѵовећивање*, у пуном смислу који анализа даје том термину: тј. као преображај који се збива у субјекту кад усваја слику – њена је предодређеност за тај фазни ефекат довољно назначена употребом, у теорији, латинског термина *imago*.“ Жак Лакан. „Стадијум огледала као творитељ функције. Ја каква нам се открива у психоаналитичком искуству“, *Сјиси: избор*, прев. Радоман Кордић (Београд: Просвета, 1983), стр. 6. (Прим. ѵрев.)

губитком, симболичком кастрацијом. На ту кастрирајућу спознају Лакан упућује термином „поглед“. Поглед представља изгубљени објекат који субјект не може да контролише, изазива жељу за његовим проналаском и враћањем у видно поље субјекта и чини субјект подложним изненадном и дестабилизујућем продору погледа у нормативну стварност. Особину да истовремено функционише и као познато и као непознато, поглед дели са концептом *Das Unheimliche*;<sup>4</sup> он у субјекту изазива страх да он или она нису оно што желе да буду.

*Das Unheimliche* настаје тамо где се екстреми срећу и преплићу, што је, како сматрају Фројд и Лакан, доживљај који присиљава посматрача да се суочи са нечим што у исти мах доживљава и као присно и као претеће. Лакан је *Das Unheimliche*, то јест *extimité*, сматрао нечим што је „лоцирано тамо где најинтимнија нутрина коинцидира са вањштином и почиње да ствара претњу и изазива осећај ужасности и страха“.<sup>5</sup> Тако посматрано, створење, у шавовима и ожиљцима, угрожава конвенцију и сигнализира другим ликовима у књизи да остваривање субјективитета налаже ампутацију. Према Лакану свака индивидуа мора се постепено извести из стања безграничног постојања – „стварног“ – да би ступила у симболички поредак у коме безгранична жеља нагони сваки субјект да компензује недостатак.

Као за казну, створење не може да побегне из видног поља и, у контексту симболичког поретка у роману, Франкенштајново физички импозантно створење доминира сваким видокругом у коме се нађе. Својом упадљивом појавом оно увеличава све мањкавости од којих пати чуло вида. Било да се надвија над Франкенштајновим креветом, хита према свом творцу прескачући пукотине у леду, вири кроз месечином обасјан прозор у собу где се налази недовршено женско биће, искаче из скровишта пред Вилијама Франкенштајна, престрави децу старог Де Ласеја кад се врате кући или да се нађе лицем у лице са Волтоном крај ковчега свог творца, створење сваког посматрача присиљава да се суочи са крхкошћу сопственог положаја субјекта. Иронија је у томе што доминација видним пољем онемогућава створењу да побегне од властитог лика и пронађе утеху у фантазији која би му пружила осећај повезаности и прихваћености.

Младен Долар, Дениз Гиганте (Denise Gigante) и Дејвид Колинс (David Collings) применили су на *Франкенштајна* Лаканово тумачење појма *Das Unheimliche* с циљем да расветле бројне начине на које Шелијева разоткрива пропусте просветитељских аспирација. Долар сматра да Франкенштајново створење учествује у просветитељској

<sup>4</sup> *Das Unheimliche* је термин који уводи Сигмунд Фројд и образлаже га у истоименом есеју из 1919. године, где каже да се *Das Unheimliche* најчешће јавља у виду двојника у којем видимо одраз онога што бисмо желели да сакријемо; затим, у виду неочекиваног понављања, као кад се у току једног дана неколико пута сусретнемо са једним те истим бројем; и као повратак неких забрањених знања и потиснутих доживљаја. Као последица ових појава јавља се осећање страха. Док је на енглеском устаљен термин *the uncanny*, на српском не постоји јединствен превод већ се или користи немачки термин или се у зависности од контекста преводи на различите начин, као што су чудно, чудновато, језиво, настрано, не-блиско, (узнемиравајуће) необично, неодомаћено, непознато, неприродно, тескобно тајанствено. (Прим. прев.)

<sup>5</sup> Младен Долар, "I Will Be with You on Your Wedding Night": Lacan and the Uncanny", октобар 58 (јесен, 1991), стр. 6.

потрази за „нултим степеном“ субјективитета, кариком која недостаје између природе и културе“.<sup>6</sup> Франкенштајново одбацавање створења избацује га и из симболичког поретка, чиме оно постаје претња самој структури поретка и, према Доларовом тумачењу, почиње да се исказује као поглед сваки пут кад западне творцу за око, што служи као

*Продор стварној у „одомаћену“, ошћељиву и прихваћену стварношћу. Можемо говорити о насљанку нечега што нарушава све добро знане доделе и што се у њих не може сврстати. ...Тиме се доводе у питање и ствари субјекта и ствари „објективне стварности“.*<sup>7</sup>

Како оцењује Долар, створење је поцепало фиктивно платно на коме се сви субјекти појављују као инхерентно нејасне и недовршене слике. Створење извршава чин властите „субјективације“<sup>8</sup> и као резултат тог процеса оно захтева друштвени уговор који ће га уврстити у симболички поредак у коме више неће представљати поремећај. Будући да му тај захтев није услышен, створење илуструје пропаст друштвених идеала осамнаестог века. „Парадокс створења“, каже Долар, „лежи у чињеници да то отеловљење субјекта просветитељства директно уноси поремећај у просветитељски универзум и поставља му границе.“<sup>9</sup>

Констатујући да одвратан физички изглед сврстава створење у непостојећу естетску категорију, Дениз Гиганте примећује да, премда ружно производи сличну реакцију као и *Das Unheimliche*, две се феномена разликују по домету јер *Das Unheimliche* остаје специфично везано за потиснуте проблеме унутар појединца док је ружно универзално. Она сматра да се створење, као манифестација ружног, налази изван естетских категорија доба просветитељства и представља вишак стварног који пробија заштитни омотач симболичког. Створење је, како каже, „попут крви и утробе који се проливају кроз распукнуту кожу, вишак живота који се не да репрезентовати и који се зато другима чини као хаотично просипање из његове властите репрезентацијске љуштуре“.<sup>10</sup> Према Дениз Гиганте, као продор стварног, створење не постаје недостатак лепоте већ вишак онога што лежи испод симболичког и прети да га уништи; што је угао посматрања који модификује Вилијамову карактеризацију створења као „дива који једе људе“ (176). Створење подрива све репрезентацијске структуре, укључујући и вредност Франкенштајновог презимена, његове заслуге и углед у друштву. Гигантеова каже:

*Каг се једном суочимо с њим, као што то чини Виктор, у свој сировој ружноћи његовој постојања, открићемо да он симболизује несимболизовано: појисну ружноћу у средишту разгранате симболичке мреже која бива ујрожена чим он ступи на сцену, излажући погледима своје радикално нејирисано постојање.*<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Исто, стр. 17.

<sup>7</sup> Исто, стр. 6.

<sup>8</sup> Исто, стр. 18.

<sup>9</sup> Исто.

<sup>10</sup> Denise Gigante, "Facing the Ugly: The Case of Frankenstein," *ELH* 67, бр. 2 (лето 2000): 566, JSTOR, [www.jstor.org/stable/30031925](http://www.jstor.org/stable/30031925).

<sup>11</sup> Gigante, "Facing the Ugly", стр. 567.

Њено тумачење нуди убедљиво објашњење зашто Франкенштајнов „неприписани“ потомак никад не добија име.

Дејвид Колингс тврди да Франкенштајново створење оличава политички и филозофски облик чудног и непознатог. Проширујући критику просветитељских вредности коју њен отац износи у свом роману *Св. Леон*, где критикује и некадашња сопствена виђења, Шелијева у *Франкенштајну* критику усмерава на „сваку идеологију која друштво своди на сопствен израз и тиме пориче да га одређује неспознатљиво и несавладиво Друго, да ће његов колективни живот вечито надилазити његову репрезентацију“.<sup>12</sup> Према Колингсу, Франкенштајн креће да створи биће које ће постати „изложбени примерак“ апстрактног људског објекта који је ослобођен „биолошке прошлости“ и стога ван домаћаја наследних и других патолошких несавршености. Успева, међутим, да од тела других састави биће које „уопште није људско“.<sup>13</sup> Другим речима, у настојању да достигне апстрахованог Човека, Франкенштајн елиминише човека из апстракције и не увиђа у чему је погрешно све до тренутка док му створење не узврати поглед и тиме укаже на то да Франкенштајнов потомак отеловљује нешто – субјективитет – што му није подарио његов творац.

Франкенштајна највише узнемирава, сматра Колингс, то што је субјективитетом некако обдарио „неживи објекат“, направивши створење које не узвраћа истинским људским погледом већ празнином свесне *сџвари*.<sup>14</sup> Што је започело као покушај да се уз помоћ технологије овлада „законама природе“ на крају произведе нешто што их обоје превазилази: „[С]творење“, каже Колинс, „вишеструко угрожава интегритет човечанског оваплоћења, оскрнавивши визуелни аспект човека до те мере да неизоставно изазива ужасавање у сваком људском бићу на које наиђе“.<sup>15</sup>

Након Долара и Гигантеове, и Колингс је подвукао изопачења и извртања која се јављају током овог пробног стадијума огледала у коме створење функционише као „монструозни двојник“ свог творца, оваплоћење Франкенштајнове гнусне намене, али и фикција отеловљене људске кохерентности. Он сложену чудноватост створења тумачи као производ „његовог необјашњивог субјективитета и његовог некохерентног отеловљења“, као контраст који „брише разлику између њих, сугеришући да је чудновати субјект већ неки облик некохерентног тела и обратно“.<sup>16</sup> Напоследку, Франкенштајн успева да постигне, како то Колингс каже, „величанствену демистификацију људског, оголивши форму на којој почива фикција о његовој неповредивости“, што Франкенштајн није у стању да прихвати јер би то подразумевало да је „свака особа потенцијално чудовиште“ једном кад „се стргну сви атрибути људског“.<sup>17</sup> Посматран из углава које нуде Долар, Гигантеова и Колингс, *Франкенштајн* Мери Шели својом чудноватошћу подрива просветитељску веру у супериорност емпиријског сазнања

<sup>12</sup> David Collings, *Monstrous Society: Reciprocity, Discipline, and the Political Uncanny*, c. 1780–1848 (Lewisburg: Bucknell University Press, 2009), стр. 197–198.

<sup>13</sup> Исто, стр. 200–201.

<sup>14</sup> Исто, стр. 206.

<sup>15</sup> Исто, стр. 206–7.

<sup>16</sup> Исто, стр. 208.

<sup>17</sup> Исто, стр. 211.

и у моћ друштвене заједнице да вршећи притисак искорени људске недостатке и неодређености.

Тумачења *Франкенштајна* која су дали Долар, Гигантеова и Колингс виде Франкенштајна као научника, репрезентативно оличење просветитељског пројекта и средство којим Шелијева изражава скептичност према аспирацијама тог пројекта. Посматрана понаособ, виђења ових критичара сугеришу да Шелијева пише причу о Франкенштајну с нарочитом намером да прикаже неумитну пропаст тог интелектуалног подухвата. Посматрано у целини, међутим, овај приступ ставља причу о створењу у други план, упркос томе што би се његова прича могла прихватити као упоредна студија случаја којом се испитује психолошка штета коју просветитељска делатност може нанети својим испитаницима. Чињеница да је Шелијева обдарила створење способношћу да исприча своју причу указује на то да јој је било стало да прикаже ту тачку гледишта исто колико и да прошири критику коју њен отац у *Св. Леону* изриче на рачун самог себе и својих савременика.

Чини се да тренутак уклањања „свих атрибута људског“ наступа чим створење угледа сопствени одраз у води током фазе развоја коју проводи у колиби покрај куће Де Ласејевих. Долар наговештава да, будући да створење спада у исту категорију као и друге „просветитељске репрезентације ‘нултог степена’“, оно никад не улази у „стадијум огледала“ и тај га пропуст чини „неимагинарним субјектом од кога се мора одузети имагинарна подршка у свету.“<sup>18</sup> Верзија сопственог развоја коју приповеда створење указује, међутим, на то да оно пролази кроз нарушени, усложњени стадијум огледала и да убрзо по рођењу стиче имагинарну потпорну структуру. Како каже:

*Дивио сам се савршенствију својих суседа – њиховој љубави, лепоти и нежној кожи; али како сам се ужаснуо кад сам угледао себе у бистром постоју! Прво сам се шрпао, не верујући да сам се тако заиста ја угледао у води; а кад сам се постојано уверио да сам савршено такво чудовиштије, обузело ме је најстрашније очајање и дубока поштеност. Авај! Још нисам досега знао какве поубне последице изазива моја бедна наказност. (138–139)<sup>19</sup>*

Све што је створење доживело пре овог преломног догађаја само повећава његово очајање. Његова најранија сећања односе се на одлазак из Франкенштајнове радионице и потрагу за храном у шуми надомак Инголштата. Пастири и сељани су бежали од њега и у овом ретроспективном казивању створење препознаје препреке које настају услед клетве коју носи.

Још више штете му, међутим, наноси траума коју доживљава кад види како је његов лик пренесен у језику творчевог дневника који је створење нашло у „цепу одела које сам узео из [Франкенштајнове] лабораторије“ (159). То се догодило „убрзо после доласка у колибу“ (159) која се наслања на кућу Де Ласејевих, а могуће и пре но што је угледао свој лик у потоку. Без обзира на то којим су се редом тачно одиграли, два догађаја се међусобно усложњавају. Приповедајући свој историјат Франкенштајну, створење о овом тренутку каже:

<sup>18</sup> Dolan, "Lacan and the Uncanny", стр. 17.

<sup>19</sup> Последња реченица недостаје у коришћеном преводу. (Прим. прев.)

*То је био њвој дневник који си водио у току чеџири месеца пре него што си мене сџво-  
рио ... У њима је описано све што се односи на моје џорекло; изнеџе су све џојединосџи  
џој низа одвраџних џосџуџака који су до њеџа довели. Најдеџаљњиџи оџис моје џрозне и  
џнусне личносџи изражен је речима које су џоказивале џвоје соџсџвено џнушање, док је  
џак моје џосџало неиздржљиво. Зџагло ми се док сам чџџао. (159–160)*

Запажања која даје створење сугеришу да су у Франкенштајновом дневнику „изнете“ другачије појединости његовог рада од оних које он препричава Волтону. Дневник указује на то да је изглед створења изазивао гађење у Франкенштајну и пре него што је оно први пут узвратило творчев поглед и да је тај негативни суд евидентно уништио сваку могућност да створење себе види као кохерентно „ја“ чак и пре него што је отворило своје „жуте очи“ (64).

Лакан описује динамични тренутак када одојче, отприлике између шест и осамнаест месеци старости, почиње да се пружа из руку које га држе према својој слици у огледалу. *Imago* или одраз даје детету *gestalt* – то јест, супериорнију верзију сопственог недовољно координисаног тела.<sup>20</sup> У том тренутку стадијума огледала, каже Лакан, рађа се „рудиментарно ја“:

*Радосно усвајање власџиџе оџлегалне слике од сџране биџа, које је ово деџе на сџџџ-  
њу *infans-a*, још заџнурено у моџорну немоџ и зависно у исхрани, џоказаџе нам, према  
џоџе, да се у једној еџемџларној сџџуациџи исџољава симболичка маџрица у којој се ја  
седиментџује у џрвобџџном облику, пре него што се објекџивизује у дијалекџици џоисџо-  
веџивања са друџим и пре него што му језик (*langage*) у универзалијама усџосџави њеџову  
функцију субјекџа.<sup>21</sup>*

Ова тачка у развоју врло је значајна из два разлога. Прво, припрема појединца за „губљење“ властитог биџа које ће карактерисати његово постојање као субјекта жеље у симболичкој стварности која ће му подарити значење.<sup>22</sup> Друго, означава почетак ране фазе надметања између детета и *imago*-а – сада објекта дететове жеље и објекта жеље других – од којег дете бива растављено. Према Лакану, „управо у том еротском односу, у коме се људско биџе фиксира на самога себе, на слику која га отуђује од самога себе, налази се енергија и облик на којима се заснива она организација страсти коју ће то биџе називати својим егом“.<sup>23</sup> Међу страстима које прате настанак *imago*-а налази се и тензија коју ствара „агресивно надметање“, стање унутрашњег немира које ће заувек остати део потпуно формираног субјекта.<sup>24</sup>

Наратив створења, сачињен након што оно уђе у свет језика, изоставља онај део динамике која укључује *imago*. Створење не посеже за својом сликом у потоку нити је види као објекат жеље, „идеални спој, здрави *imago*“ различит од оног скрпљеног

<sup>20</sup> Jacques Lacan. *Écrits: A Selection*, прев. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), стр. 18–19.

<sup>21</sup> Жак Лакан. „Стадијум огледала“, стр. 6.

<sup>22</sup> Жак Лакан. „Функција и поље говора и језика у психоанализи“, *Сџиси: избор*, прев. Даница Мијовић и Филип Филиповић (Београд: Просвета, 1983), стр. 29.

<sup>23</sup> Lacan. *Écrits*, стр. 19.

<sup>24</sup> Исто.



физичког тела које сви виде.<sup>25</sup> Један разлог за ову скотимизацију могао би бити у томе што створење саставља своју животну причу ретроспективно, из позиције субјекта у симболичком поретку. Трауматична одбацивања његове физичке појаве уништила су сваки знак *imago*-а. У зависности од формацијске кривуље, надаље, прича коју о себи казује створење сугерише да је језик дошао пре конфронтације са оним што је могао бити његов *imago*. Као збир делова, створење се никад није сусрело са сликом целовитости.

Убедљивији разлог за слепу мрљу створења могао би бити у томе што је оно пре-времено било подвргнуто очевом погледу и суду, што је криза у развоју која је код створења спречила првобитни настанак „ја-идеала“. Очево поглед се нормативно не потврђује пре Едиповог стадијума. У случају створења, међутим, он се јавља у облику Франкенштајновог дневника и у складу с тим онемогућава створењу да успостави нормативни однос са сликом сопственог „ја-идеала“. Франкенштајнов новорођени син од два и по метра научио је да чита очево језик пре него што је изашао из стадијума огледала. Отуд створење утеху налази у заменама – у створењима која имају лепу спољашност и координисане покрете и која он прижељкује из даљине не излажући се ризику да буде одбачен. У својој машти створење члановима породице Де Ласеј додељује ову огледалну улогу.

Током фазе у којој их посматра кроз рупу у зиду створење открива да дивни укућани настањују његове снове:

*Кад сам сјавао или кад сам био ван куће, према мном су промицали ликови слепог сјајца достојној поштовања, нежне Ајате и дивној Феликса. Смајрао сам их вишим бићима, која ће бити јосиодари моје будућности. У мислима сам ковао сивошину планова како ћу им се приказати и како ће ме они примити. Претходстављао сам да ће се у први мах зирозити, али да ћу лејим понашањем и помирљивим речима загобити њихову наклоност, а доцније и љубав. (140)*

У својој машти створење је убеђено да може побољшати своју „слику“ без преправљања свог тела тиме што ће опонашати језик и понашање укућана. Иде чак дотле да присваја ту групицу људи, називајући их „својим пријатељ[има]“ и „својим сусед[има]“ (139–140). Осим тога, мада створење очигледно поседује развијену моторику чак и у овој раној фази убрзаног развоја, оно умногоме остаје „одојче“ којему је потребна емотивна нега и усмеравање. Породица Де Ласеј обећава да ће створењу обезбедити „имагинативни потпорни систем“ – то јест, имагинарне сировине које ће му бити потребне да превазиђе губитак „ја-идеала“. Сећа се како је гајио наду да се они „неће обазирати на [његову] наказност“, али би ту наду изгубио кад год би се поново огледнуо, као кад је „видео свој лик у води, и своју сенку при месечини, иако су то биле бледа слика и нестална сенка“ (160–161).

Према Лакану, стадијум огледала обележава први корак појединца ка субјективитету. „Овај развој“, примећује Лакан,

---

<sup>25</sup> Исто.



*је доживљен као пролазна дијалектика која формирање јединке одлучно пројектује у историју: стадијум огледала је драма чији се унутарњи напон баца од недостижности ка предумљивању – и која субјекту, ухваћеном на маца просјорној постојећивања, снује фантасме који долазе један за другим од искомадане слике тијела, до облика који ћемо, због његове постојности, зваћи ортопедским.<sup>26</sup>*

У одразу створења ухваћен је увеличан облик његове дословно „искомадане слике тела“, а визуелни, односно „скопички“<sup>27</sup> модели које пружа породица Де Ласеј обећавају да послуже као прелиминарна терапија – „ортопедски“ лек – за отклањање његове наказности. Ова га важна тачка у развоју такође пројектује у историју. На микро плану, створење стиче знање о политичким неправдама које су задесиле Агату, Феликса, Сафију и њихове родитеље, што обезбеђује контекст на основу кога може да сагледа како су према њему поступала људска бића од његових најранијих дана, укључујући и поступке његовог творца. На макро плану, створење стиче знање о западној култури из књига у којој торби коју проналази у шуми, као и из књиге из које Феликс подучава Сафију да чита: Волнијеве *Рушевине царства*, Милтонов *„Изубљени рај*, једна свеска Плутархових *Живоћа и Вертерове тајне*“ (145, 156–157). Кад усвоји језик, прелази на следећи корак неопходан за формирање субјективитета, опремајући се тако за функционисање у апстрактном, симболичком свету.

Симболички свет је конвенционална стварност која окружује и дефинише све субјекте. То је свет језика, обичаја, закона и уговора настао пре појединачног субјекта; то је свет у који нас доносе родитељи, свет у коме речи дају материју стварима. Моћ симбола да одреде стварност на исти начин одређује и свакога од нас. Лакан тврди да симболи

*у ствари тако постојано обавијају човеков живој мрежом, да још пре него што он и дође на свет, сјајају оне који ће га зачећи „по крви и месу“, доносе при његовом рођењу, заједно са даровима звезда ако не већ са даровима вила, нацрт његове судбине.<sup>28</sup>*

Но, није све тако црно као што звучи, јер у језику, у коме има пуно места за нијансирање и поигравање, има места и за наду. Према Лакановом виђењу: „[С]вет речи је тај који ствара свет ствари ... дајући своје конкретно биће њиховој бити, а своје место ономе што је одувек ... Значи, човек говори, али говори зато што га је симбол начинио човеком.“<sup>29</sup> Лаканово објашњење налази одјек у аспирацијама створења, јер оно здружено прихвата могућност да ће га речи рафинисати, реконфигурисати његово „искомадано тело“ и тиме наказу претворити у целовитог човека. Изгледа да на овој тачки свог развоја створење интуитивно схвата оно што је, према Лакану, „[п]сихоаналитичко искуство поново пронашло у човеку“ – а то је, „императив речи (*verbe*) као закон

<sup>26</sup> Лакан, „Стадијум огледала“, 9.

<sup>27</sup> Жак Лакан, *XI Семинар: чешири шемељна појма психоанализе*, прир. Жак-Ален Милер, прев. Мирјана Вујанић-Ледницки (Загреб: Напријед, 1986), стр. 116.

<sup>28</sup> Лакан, „Функција и поље говора“, стр. 61.

<sup>29</sup> Исто, стр. 58–59.

који га је обликовао по својој слици”.<sup>30</sup> Упркос крајње суморној атмосфери која прожима Франкенштајна и успешности с којом Мери Шели разоткрива на које нас све начине култура у крајњој линији изневерава, драматични начин на који језик у почетку обликује створење у нешто посебно расветљава заједничке црте које Мери Шели дели са Персијем.

Галванизујући моменат до којег долази током периода живота који створење проводи код Де Ласејевих састоји се од проласка кроз Едипову кризу и уласка у свет симболичког. У спису из 1948. године под насловом „Агресивност у психоанализи“, Лакан коментарише однос између Едиповог комплекса и „корелативних тензија самодопадне структуре у постајању ... субјекта”.<sup>31</sup> Према Лакану, „у свом нормалном облику“, Едипов комплекс „јесте стање сублимације, која управо одређује идентификацијско преобликовање субјекта и ... секундарне идентификације путем интројекције *itago*-а родитеља истог пола”.<sup>32</sup> Та секундарна идентификација, у крајњој линији, представља још један вид губитка, утолико што, у случају створења, мушки субјекат занемарује мајку и пребацује фокус на оца и свет „Законa” који он представља. Премда створење нема мајку, опште назнаке Едипове динамике испољавају се у конфронтацији између створења, слепог Де Ласеја, који је глава породице (у кога створење полаже сву своју наду, јер га отац Де Ласеј не може подвргнути погледу), и Феликса, који је биолошки син главе породице.

Створење уображава да је род породице Де Ласеј. Извршава разна задужења у домаћинству, као што је сакупљање огрева или обављање свакодневних послова, без обзира на то што нема право да се понаша као члан породице. Уз то, иако нема пуно назнака да створење осећа појуду према женама из породице Де Ласеј, симболичка кастрација коју извршавају ударци које му наноси Феликс током представљања породици буди његову сексуалност и у исти мах га обавештава о конвенционалним основним правилима за исказивање сексуалности. Тај тренутак долази као шок за све:

*Ајаџа се онесвесџила, а Сафија, несјособна да јомојне својој пријатџељици, изјурила је из куће. Феликс јприскочи и најчовечанском снајом одјурну ме од свој оца, чија сам колена био објрлио. У насјују беса, он ме баци на јод и снажно удари шјџајом ... изиђох из куће. (166)*

То што су га укућани одбацили скоро у потпуности уништава наду коју је створење полагао у то да ће његов префињени језик и говор потиснути физички изглед у други план. Не заборавимо да ће створење употребити баш свој култивисани језик да убеди Франкенштајна да му услиши жељу и створи му жену. Негде у себи створење схвата симболички значај овог догађаја, јер недуго затим одлучује да потражи „рође-ног” оца. Не може постати Де Ласеј. Но, може бити попут њих – нарочито попут оца Де Ласеја и Феликса. Створење формулише намеру да затражи хетеросексуалну партнерку која ће бити иста као он. Она ће представљати објекат жеље направљен од

<sup>30</sup> Исто, стр. 109.

<sup>31</sup> Lacan, *Écrits*, стр. 22.

<sup>32</sup> Исто.

истог материјала као и он, али ће истовремено бити боља половина која ће попунити управо онај процеп који је обликовао његову субјективност:

*Тражим једно биће другој пола, али истио њако наказно као ја. Напрага је мала, али њо је све шито моју да очекујем, и бићу задовољан. Истина је да ћемо бићи два чудовишта, одсечена од целога свећа, али зашто ћемо бићи приврженији једно другом. (180–181)*

Према Лакану, траг *itago*-а обликованог у оквиру имагинарних граница стадијума огледала остаје чак и након што језик пренесе појединца у свет симболичког. Пошто није успело да целокупну породицу Де Ласеј задржи у улози сурогат *itago* -а, створење смишља други *itago* у виду жене истог порекла као и оно.

Сан који створење има о томе да живи срећно до краја живота са гротескном верзијом библијске Еве садржи елементе који ће довести до пропасти и ње и њега, па не треба занемарити кључне услове које створење поставља у свом предлогу. То што ће постати два бића „одсечена од целога света“ заокупља мисли створења, те оно и његова млада морају једно видно поље заменити другим, чиме ће, у најбољу руку, задобити огледални рај. У доминантној скопичкој димензији, њихова телесност подсећа све субјекте који их виде на висцерално стварно које вреба испод имагинарних и симболичких структура које се преклапају и одржавају их у свакодневной „стварности“. У алтернативном свету, лоцираном негде у „простран[им] дивљин[ама] Јужне Америке“ (181), два створења ће постати изложена међусобном штетном погледу, стално подсећајући једно друго да су заувек искључени из симболичког света. По правилу, очајање због заједничке казне требало би да пар учини „приврженији[м] једно другом“, али брак би им само показао да њих двоје заједно чине празнину пре него целину.

Ма колико стадијум огледала био важан у развоју створења, његов однос са погледом показује се подједнако важним, нарочито ако узмемо у обзир да његова фигура доминира „скопичким пољем“ романа Мери Шели, као и светом његовог творца.<sup>33</sup> Тело створења је изванредно спортски грађено и снажно. Но, сви који осмотре то тело ужасавају се тог призора, што значи да га управо та неизбежна материјалност подвргава суду других и онемогућава му да помоћу образовања превазиђе збир својих физичких делова. У прилог томе говори Волтонов опис сопствене реакције током последњег суочавања створења и његовог творца:

*Над њим је био најнуџи неки чудан створ која немам речи да опишем – џиновској раси, али необичних и наказних размера. Како је био најнуџи над ковчејом, лице му је било покривено јустим праменовима чупаве косе; али је био испружио једну огромну руку, која је по боји и саставу личила на руку мумије. ... Никад нисам видео нешто њако стварно као што је било њејово лице, њако одвраћено и ужасно ружно. И нехотице заворих очи ... Било је нечеј њако засирашујућеј и неземаљској у њејовој ружноћи, да се нисам усудио да ја поново погледам у лице. (280–281)*

Будући да створење није у могућности да избегне „џиновску“ телесну пројекцију, у очима других оно увеличава празнину свакодневне стварности. Оно баца светлост

<sup>33</sup> Лакан, *XI Семинар*, стр. 81.

на следе мрље субјектима жеље који живе у свету сачињеном, да тако кажемо, од знакова који ступају у међусобне односе на прозачном паравану. Моћ створења, другим речима, одговара моћи погледа.

Када субјекат погледа унаоколо и добије тај чудан осећај да му свет, из бесконачног мноштва опажајних тачака, узвраћа поглед, стабилност субјекта нађе се под привременом опсадом страха. Страх – који Лакан одређује као „конститутивни недостатак страха од кастрације“<sup>34</sup> – настаје из израженог осећаја неадекватности код субјекта: сазнања да он или она нису једна интегрисана целина која живи „стварни“ живот, да нису неповредива средишња тачка око које се врти цео свет, већ да су знак који означава само кад је у односу са осталим знаковима: „Рецимо само“, тврди Лакан,

*да је то оно што нас наводи да ставимо примерку на свако упућивање на шогалииет у јојединцу, будући да је субјект шогалииет који уноси поделеност у јојединцу, као уосталом и у колектив који је еквивалентан јојединцу. Психоанализа је у првом смислу оно што и једно и друго враћа на њихово место, на место привуда.<sup>35</sup>*

У другом предавању додаје:

*У оној мјери, у којој поглед као предмет а може симболизирати средишњи мањак изражен у феномену кастрације и, у оној мјери у којој је предмет а по својој природи сведен на шогалииет, пролазни облик – оставља он субјект у незнању о ономе што постоји с оне стране привуда.<sup>36</sup>*

Лакан овде говори да наш статус субјекта у потпуности зависи од нашег односа са другим објектима у истом пољу знакова – да је део привуда који не успева да утоли непрестану жељу која нас нагони да трагамо за испуњењем. Кад се појави чудна свест о постојању такве могућности, она угрожава статус који имамо у нашој уобразиљи и пребацује нас на маргину „стварности“ иза које вреба „стварно“. Ухваћено у тој ситуацији, створење погледом заробљава посматрача и преусмерава опажање ка унутра. Поглед се одражава и на створење тако што га везује за ту исту маргину. Будући да представља *Das Unheimliche*, оно никад не може побећи од себе.

Чудна природа тог искуства – оно што поглед створења ненадано приређује Волтону и његовом творцу – изазива осећај који је у исти мах познат колико је и непознат и претећи. Његовим деловањем враћа нам се сазнање о сопственом недостатку. „У нашем односу према стварима, какав је успостављен путем вида и уређен ликовима представе“, сматра Лакан, „нешто клизи, преноси се с ката на кат, да би увијек било на неком избјегнутом ступњу – то се зове поглед.“<sup>37</sup> Заштићени од штетног погледа симболичким параваном, без страха идемо кроз нашу стварност. Када поглед продре у ту стварност – као кад створење упадне у Волтонову кабину или уђе у кућу Де Ласиевих – то нас подсећа на нешто што је искрснуло „из неког примитивног раздвајања,

<sup>34</sup> Исто.

<sup>35</sup> Лакан, „Функција и поље говора“, стр. 76.

<sup>36</sup> Лакан, *XI Семинар*, 85.

<sup>37</sup> Исто, стр. 81.

из неке аутомутилације коју уводи приступ реалноме<sup>38</sup>. Субјект жели да поседује поглед, делимично зато што ће тако он или она престати да буду подложни његовим ремећењима и на тај начин побећи од „стварног“ на коме се заснива стварност. Ако би у томе успели, међутим, цена коју би платили био би губитак сопственог субјективитета – он би исклизнуо из симболичког система који му не даје толико живот колико му даје значење. Парадокс нашег постојања у свету, другим речима, састоји се у томе што би повратак у стање јединствености постојања које је свака индивидуа теоретски искусила у стадијуму „*infans-a*“ значио одрицање од ега на коме почива наш субјективитет.

Употребивши језик својих дневничких записа за (де)формацију створења, Франкенштајн полаже скопофилично право власништва над својим дететом без мајке, запленивши тиме настанак „душевног стања које психоанализа назива нарцизмом, којим се означава уображавање јединства, за које се сматра да поглед мајке или њеног сурогата, поглед вољене особе, пружа субјекту“. Чини се да створење пати због трауматичне прошлости која умногоме наликује искуствима главног протагонисте Марка у филму Мајкла Пауела *Војпер* (*Peeping Tom*, 1960). Створење је превремено ухваћено језиком очевог дневника, док је Марк заробљен на очевој филмској траци. Очев сцирајући поглед код оба лика изазива патњу од најранијег периода њиховог развоја.

Елизабет Бронфен истиче да

*Шек ѿошћо се ѿосћиине ова илузија ѿошћуносћи ... може доћи до нарушавања имаинарне слике о себи, односно да будемо прецизнији, може доћи до раздвајања пара мајка-деће ѿсредсћвом оца, ѿредсћавника власћи, друшћивених закона и доследносћи у симболичком свећу.*<sup>39</sup>

Трајно записан, Франкенштајнов поглед постаје карактеристични преломни тренутак у развоју његовог створења, јер га увек изнова присиљава да се суочи с тим да га сâм његов материјални облик чини неподесним за симболички поредак. У овом случају, очев поглед онемогућава детету досезање „друштвених закона и доследности у симболичком свету“. Поента је у томе да иако поглед створења нагони Франкенштајна да схвати огромну празнину сопствене недостатности, као и да наслути да стварно вреба на ободима стварности, Франкенштајнов очински поглед постепено током времена узима данак на створењу.

Не изненађује, стога, што створење, баш као Марк у *Војперу*, прибегава тајном посматрању других, налазећи у томе не само задовољство већ и могућност исцељења. Због своје неподобности створење мора постати удаљени али интимни посматрач других људи, протокинофил „отуђен од појавног света, који се нада да ће у мрачној биоскопској сали пронаћи оно што је изгубио или изгубила негде другде.“<sup>40</sup> Створење

<sup>38</sup> Исто, стр. 91.

<sup>39</sup> Исто.

<sup>40</sup> Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Indiana: Indiana University Press, 1988), стр. 8.

посматра Де Ласејеве кроз „скоро неприметн[у] пукотин[у] кроз коју је поглед једва могао да продре“ (131) и кријући се у сенкама држи Франкенштајна под присмотром. Фројд тврди да сексуално задовољство које особа проналази у посматрању „тешко да се може сматрати перверзијом уколико се у догледно време оде даље у сексуалном чину“.<sup>41</sup> Он додаје како „сексуалност већине мушкараца садржи елеменат агресивности – жељу да потчини; биолошки значај тога највероватније лежи у потреби да се отпор сексуалног објекта савлада неким другим средствима осим удварања.“<sup>42</sup>

Присетимо се да Лакан тврди да „агресивност“ настаје као резултат аутоскопије која карактерише дететову фасцинираност сопственом сликом током стадијума огледала. Но, помоћу „едиповске идентификације“, сматра Лакан „субјект превазилази агресивност која чини део примарне субјективне индивидуације“.<sup>43</sup> Будући да се јавља преурањено, Франкенштајнов поглед ремети путању развоја створења и константно му сужава избор могућих ужитака. Посматрано из фројдовског угла, неће протећи пуно времена пре но што „задовољство“ створења постане „у потпуности условљено понижавањем и злостављањем објекта“.<sup>44</sup>

Франкенштајн и створење један другоме уништавају фантазије о хетеросексуалном спаривању – Франкенштајн тако што раскомада наручену невесту, а створење тако што угуши Елизабету – а затим своје садистичке тенденције усмеравају један на другог. Обојица настоје да обезбеде примат властитим фантазијама и разоткрију фантазије оног другог, при чему се мучење које међусобно приређују темељи на ужасним сликама. Образац целокупног понашања створења указује на његову жељу да ухвати поглед објекта, а то је нешто што му је творац онемогућио још од рођења и тиме га осакатио и пре него што је створење било спремно да се суочи са погледом „стварног“ које му сигнализира његово тело. Уобразиља створења, још од најранијих фаза развоја, постаје програмирана тако да се препушта фантазијама које обећавају задовољење његове жеље. Прва фантазија тиче се његовог уласка у дијегетички поредак у коме би наишао на безусловно прихватање и постао члан породице / глумачке екипе у драми Де Ласијевих коју гледа из свог импровизованог биоскопа. Ако би му било дозвољено да учествује у последњем чину приче Де Ласијевих, то би га, као замена за макрокосмички приповедачки поредак који је одбио да га прихвати, учинило мање осетљивим на поглед и, тиме, му обезбедило сигурност ван домашаја стварног и ван домашаја рођеног оца. Он замишља како ће „његова“ породица – замена за породицу Франкенштајн – бити у стању да види шта се налази иза његове одвратне спољашњости и да ће га прихватити без питања, да ће га савршено укомпоновати у свој свакодневни живот и активности.

Друга фантазија се у облику чудовишне невесте јавља након прекида прве фантазије, те као наставак буди наду да ће доћи до компензације за превремену кастрацију изазвану Франкенштајновим погледом. У основи ове фантазије налазе се два циља:

<sup>41</sup> Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, прир. и прев. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1953), 7: 156–7.

<sup>42</sup> Freud, *Standard Edition*, 7: 157–8.

<sup>43</sup> Lacan, *Écrits*, 23.

<sup>44</sup> Freud, *Standard Edition*, 7: 158.

први, Франкенштајна ће изложити погледу објекта тако што ће га приморати да ишчекује прво отварање невестиних „жутих очију“ током дугог процеса прављења; други, упозорава Франкенштајна да ће све време мотрити на њега. Поглед изазива страх тиме што се не појављује. Франкенштајнова одлука да своју нову радионицу смести на једном удаљеном шкотском острву, привидно зато што је тамо могао неометано да ради јер су „осећања“ бедних суседа толико отупела да га нису ни „посматрали“ (207), заправо подвлачи његову емоционалну нестабилност у тим условима. Ниједан субјекат, међутим, не измиче погледу трајно. У једном тренутку Франкенштајн признаје да је био „узнемирен и нервозан. Бојао сам се да ћу сваког тренутка срести свога гониоца. Понекад сам седео очију упртих у земљу, плашећи се да их подигнем, да не бих угледао створење кога сам се ужасавао“ (208). У овом контексту реч „објекат“<sup>45</sup> носи двозначне импликације, сугеришући да се Франкенштајн прибојава женског бића (погледа субјекта у настајању) које „прави“ (кршећи уговор са створењем о стварању сексуалног партнера) док га уједно ужасава и могућност да опет буде сведок погледа објекта који коегзистира са првим створењем.

Франкенштајн бележи у дневник да је сав дрхтао кад је угледао „при месечевој светлости демона на прозору. Језив осмех грчио му је уста док ме је посматрао“ (210). Из перспективе створења едиповски уговор који је склопио са оцем изгледа нетакнут и испуњење његове жеље чини се извесним. Отац Франкенштајн ће предати невесту и управо венчани пар ће се заједнички отиснути у живот. Но, Франкенштајн ће свој статус субјекта заштити тако што ће раскомадати обећану невесту, чиме разбукутава садистичку скопофилију створења.

У коликој мери су и један и други постали жртве агресивног посматрања види се по томе с колико пажње свака страна у овом односу уређује место на коме извршава убиство супружника свог непријатеља. Пошто је на прозору своје радионице у Шкотској спазио створење како се цери, Франкенштајн је, са своје стране, након што се „избезумљен“ сетио своје одлуке да направи чудовишну невесту, „дрхтећи од узбуђења“ почео да „кида на комаде оно на чему [је] радио“ (210–211). Избором речи *engaged*, која на енглеском поред значења „радити на нечему“ значи и „бити верен/а“, Виктор прави игру речима којом наговештава да су он и синовљева недовршена невеста били у интимном и уговорном односу. Осим тога, он тим чином створењу пружа драмски приказ „стварне“ природе његове конституције: створење је ствар која никада неће постати више од збира својих „делова“, склопљени објекат, грубо саздана фантазија која се да раставити на комаде. Кад невеста бива уништена, створење тиме губи и најсроднију ознаку која га је могла учинити целовитим у алтернативном митско-символичком поретку где би се створење могло „издвојити од људи“.

Подсећајући на приказан на Фуселијевој слици *Кошмар* (1781), и створење кује подједнако кинематографску освету, позиционирајући Елизабетин леш на најбољи могући начин тако да има снажно дејство попут специјалног ефекта. Франкенштајн се сећа како је журнуо у брачне одаје где је била беживотна Елизабета „мртва, бачена

---

<sup>45</sup> У енглеском оригиналу реченица гласи „Sometimes I sat with my eyes fixed on the ground, fearing to raise them lest they should encounter the **object** which I so much dreaded to behold.“ (Прим. Ђреви.)



преко кревета, глава јој је висила, а искривљене црте лица напола јој је скривала коса. Куд год да окренем, видим ту исту слику“ (248–249). Елизабетино бледило и „искривљене црта лица“ понављају приказ бледих и искривљених црта лица створења док је лежало пред својим творцем. Поврх тога, кроз Елизабетине очи, леш оличава поглед који је једном отргнут од створења: у њеним очима је празан поглед смрти; њене очи упадљиво скрива коса – подругљива освета којом се Франкенштајн кажњава за оно што је одузео свом чудовишту. Њена „слика“ ће, осим тога, и даље разбуктавати Франкенштајнову жељу куд год да се окрене, али ће остати недоступни, изгубљени објекат и слика сопствене недостатности.

Тиме што ће га стално и посвуда пратити наглашава се да тај приказ потенцијално има моћ да спречи настанак било какве фантазије којој би се Франкенштајнова уобразиља могла окренути у будућности да њоме компензује губитак. Баш као што се испоставља да је анаморфична мрља подно Холбајнових *Амбасагора* лобања која узвраћа поглед посматрачу који слику гледа из одређеног угла, тако ће Елизабетино тело функционисати као продор стварног – замка за поглед – у сваку „слику“ у којој Франкенштајн буде желео да се нађе.<sup>46</sup> Његов највећи кошмар јесте да неће имати куда да се „окрене“.

А за такав ефекат наизглед су се побринули други људи који су одсели у гостионици. Међутим, сасвим је могуће да га изазива створење тиме што премешта (или изнова поставља на сцену) Елизабетино тело:

*Преместили су је из оној положаја у коме сам је у први мах видео; како је лежала с главом на руци и марамицом пребаченом преко лица и вратца, могао сам помислити да спава. Појурio сам к њој и ватрено је зајрлио ... Смртоносни трагови демонских руку видели су се на њеном вратцу, а из њених уста није излазио дах. (249)*

Чини се да је положај Елизаветиног тела промењен у намери да се ублажи Викторов првобитни шок; но, ова друга сцена само појачава снагу прве сцене. Постављање марамице преко Елизаветиног лица и врата нарочито истиче ефекат „мрље“ на слици тако што је претварају у жижну тачку слике, скривајући, такође на видном месту, Елизабетин израз лица, агонију која је претходила смрти, налик на изразе лица Маркових женских жртава у *Војеру*, што поглед унедоглед враћа у Викторово видно поље. За Франкенштајна најстрашнији аспект тога што се Елизабета налази у замрзнутом кадру можда лежи у томе што никад неће имати сазнање о тренуцима непосредно пре и после њеног последњег даха; што никада више неће моћи приступити тренутку кад је умирала нити ће је спознати у смрти. „Трагови“ које је створење утиснуло на њен врат кад ју је угушило представљају кастрацију еквивалентну наклону на крају представе, јер ће вечито подсећати Франкенштајна да га је створење надмашило и као извођача и као аутора.

Ранија генерација критичара сматрала је да су на емоционални тон *Франкенштајна* можда утицале несрећне околности које су пратиле рођење Мери Шели, смрт њеног првог детета и потоње трудноће, као и њена страховања везана за функцију женског

<sup>46</sup> Лакањ, *XI Семинар*, стр. 94–95.

тела као машине за рађање и одговорности које прате материнство.<sup>47</sup> Тумачења Франкенштајна која су примењивала појмове из Лакановог приступа психоанализи с циљем да нам скрену пажњу на тенденцију Шелијеве да преиспитује многе аспекте филозофије просветитељства, окренула су се од емотивних питања која су мучила ауторку. Но, успех с којим су та тумачења усмерила пажњу на погубан емоционални учинак који *Das Unheimliche* има на Франкенштајна (и на читаоца) указује на то да се ова два интерпретацијска приступа можда међусобно не искључују, нарочито ако размотримо неке необичне аспекте односа између Мери Шели и њеног оца.

Фројд се позива на легенду о леди Годиви и Тому од Ковентрија да објасни психогени губитак вида, поремећај у оку који функционише на такав начин да се чини да га изазива унутрашњи глас субјекта који каже: „Пошто си свој орган чула вида злоупотребио у сврху грешног чулног задовољства, заслужио си да никад више ништа не видиш.“<sup>48</sup> Шелијева је могла и те како да разуме колики терет може да представља превремено излагање родитељском погледу, нарочито у виду дневничког записа, јер је у последњем поглављу Годвинових *Мемоара ауторке Одбране њена жена* пронашла уопштenu опаску о свом рођењу у којој се просто каже да је „дете рођено у једанаест и двадесет увече“.<sup>49</sup> Исто тако је знала да су током мајчине трудноће родитељи изразили наду да ће беба бити мушко и да су намеравали да детету дају име Вилијам, по оцу, што је родитељска фантазија коју је Мери материјална појава уништила. Поврх тога, иако је саблажњавала Годвина тиме што се препуштала грешном чулном задовољству „виђања“ са Персијем, Мери је свој први роман посветила оцу, али га је објавила анонимно, чиме је сопствено „ја“ ставила изван симболичког поретка и остала неименована. Том одлуком је казнила себе зато што је избрисала фигуративно „ја“ и физичко „око“<sup>50</sup> Годвинове вољене жене и своје имењакиње, Мери Вулстонкрафт Годвин, поништавајући тиме себе као мајчину пратећу двојницу.

(С енглеској превела **Најша Каммарк**)

<sup>47</sup> Marc A. Rubenstein, “My Accursed Origin: The Search for the Mother in *Frankenstein*”, *Studies in Romanticism* 15, бр. 2 (пролеће 1976): 165–94, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25600007>; Ellen Moers, “The Female Gothic”, *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley’s Novel*, прир. George Levine & U. C. Knoepfelmacher (Berkeley: University of California Press, 1979): 77–87; Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters* (New York: Routledge, 1988); U. C. Knoepfelmacher, “Thoughts on the Aggression of Daughters”, у: *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley’s Novel*, прир. George Levine & U. C. Knoepfelmacher (Berkeley: University of California Press, 1979): 88–119; Barbara Johnson, “My Monster / My Self”, *Diacritics* 12, бр. 2 (лето, 1982): 2–10; Paul Youngquist, “Frankenstein: the Mother, the Daughter, and the Monster”, *Philological Quarterly* 70, бр. 3 (1991): 339–59.

<sup>48</sup> Freud, *Standard Edition*, 11: 217.

<sup>49</sup> William Godwin, *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman*, прир. Pamela Clemit & Gina Luria Walker (Peterborough, ON: Broadview Press, 2001), стр. 113.

<sup>50</sup> На енглеском језику су „ај“ („I“) и „око“ („eye“) хомофони. (Прим. прев.)