

FRANKENŠTAJN MEĐU NAMA

Poput Odiseja, Antigone, Don Žuana, Hamleta ili Fausta, Frankenštajn – zamišljen kao moderna verzija drevne priče o Prometeju – spada u mitske figure čiji nastanak dugujemo književnim delima. Ime Frankenštajn se uselilo u popularnu kulturu kao tip natprirodnog i užasnog poluljudskog stvorenja, koje remeti ubičajene pojmove stvaralaštva, morala, dobrote, zahvalnosti, razumevanja i znanja. Taj mit je nastao zahvaljujući knjizi *Frankenštajn ili moderni Prometej* Meri Šeli (1818, 1831), a proširio se kroz mnogobrojne pozorišne, filmske i medijske adaptacije. Meri Šeli (rođena kao Meri Vulstonkraft Godvin, 1797–1851) bila je kćи poznatog političkog mislioca onog vremena Vilijama Godvina (1756–1836) i književnice i rane feministkinje Meri Vulstonkraft (1759–1797). Porodično poreklo autorke sadrži u sebi zanimljiv paradoks: u jednoj od velikih ironija epohe romantizma, kćer dvoje vizionara obnove društva i zajedništva, izmisnila je Frankenštajna, tipskog usamljenika evropskog romana. Majka je umrla jedanaest dana nakon što je rodila Meri Šeli, tako da je ona odrasla uz oca, koji je od nje imao velika očekivanja i pripremao je za intelektualnu i spisateljsku karijeru. Meri je bila obrazovana i načitana, počela je da piše veoma rano, a prvu knjigu komičnih stihova, danas izgubljenu, objavila je još 1808. godine, kad je imala svega jedanaest godina. Godine 1814. započela je komplikovanu vezu sa poznatim romantičarskim pesnikom i političkim sledbenikom svog oca Persijem Šelijem, za kojeg se udala dve godine kasnije.

Nastanak romana vezuje se za putovanje dvoje ljubavnika u švajcarske Alpe 1816. godine. U uvodu za izdanje romana iz 1831. godine, autorka opisuje dane provedene u susedstvu lorda Bajrona na Ženevskom jezeru, o vlažnom, neprijatnom i kišovitom letu koje ih je nagnalo da čitaju nekakve nemačke priče o duhovima prevedene na francuski. Na Bajronov zahtev, svako od njih, a tu su pored njega bili Polidori i supružnici Šeli, trebalo je da napiše svoju priču o duhovima. Za razliku od slavnih pesnika koji su se, zamorenici običnošću proze, brzo „okanili neprijatnog zadatka“, Meri se „posvetila smišljanju priče“, priče koja bi mogla da stane rame uz rame sa pričama koje su ih podstakle na taj zadatak, „priče koja bi se obraćala neobrađnjivim strahovima naše prirode i koja bi izazvala jezivi užas; priče koja bi toliko uplašila čitaoca da bi se osvrtao oko sebe, koja bi mu sledila krv i ubrzala otkucaje srca“. Prolazeći kroz krizu nadahnuća, spisateljica iščekuje trenutak kada će pronaći pravu ideju iz koje će potom nastati delo. Prema njenom svedočenju, ideju za roman duguje i jednom od mnogobrojnih razgovora Bajrona i Šelija o principu života, odnosno o mogućnosti da leš bude ozivljen: „Galvanizam je pružio dokaze za takve stvari: možda bi mogli da se prerade sastavni delovi nekog stvorenja, da se spoje i da im se udahne životna toplota.“

Premda je objavljen pre dva stoljeća, ovaj roman i danas prati pomalo neobična reputacija zagonetne i „strašne“, a u isti mah pristupačne i čitljive knjige. Može se tvrditi da ta

reputacija počiva i na jednom nesporazumu. Naime, uvreženo je u popularnoj kulturi da je Frankenštajn ime strašnog čovekolikog bića za koje je vezan mit, iako je to zapravo prezime njegovog tvorca i, načelno govoreći, pravog junaka romana, mladog i ambicioznog naučnika Viktora. Pristup primeren ovom književnog delu, utemeljenom na mnogobrojnim protivrečnostima epohe, iziskuje razumevanje određenih filozofskih, političkih i estetičkih ideja koje su učestvovale u njegovom oblikovanju.

Naravno, u tumačenju romana kao žanra, prvo pitanje mora da glasi: ko prioveda? Kad smo maločas rekli da je roman pristupačan i čitljiv, mislili smo na to da je čitalac naprečac uvučen u priču, takoreći prinuđen da sarađuje: malo je onih koji će lako prekinuti čitanje knjige kad je jednom uzmu u ruke. Razlog za to treba tražiti u prirodi takozvane epistolarnе forme, odnosno romana ispričanog kroz pisma. Pomoću ovog postupka, koji je poseban zamah doživeo svega nekoliko decenija ranije u razdoblju sentimentalizma i predromantizma,² autorka je vešto izbegla uobičajeno realističko romaneskno rešenje problema priovedača kao pouzdanog svedoka o okolnostima o kojima se prioveda, ali i kao velikog poznavaoča i tumača ne samo opisanih zbivanja nego i sveta uopšte. Zbog odabira epistolarnе forme, ovde takvog priovedača nema, već je čitalac pozvan da stvori koherentnu priču na temelju neposrednog uvida u naizgled privatnu dokumentarnu prepisku kapetana Voltona i njegove sestre, gospođe Savil. Na taj način Meri Šeli stvara formu romana koju karakteriše upotreba različitih naratora i različitih tačaka gledišta.

Stoga se opravdano ukazuje na to da struktura romana podseća na ruske sklopive drvene lutkice babuške, matroške. Kao što svaka manja babuška staje u onu veću, tako je u *Frankenštajnu* svaka priča deo neke veće priče. Najveća priča ili najveća babuška, odnosno epistolarni okvir romana, jesu pisma dvadesetosmogodišnjeg kapetana Roberta Voltona, istraživača Severnog pola, koja on šalje svojoj sestri gospođi Savil u Englesku. Ona otvaraju i zatvaraju roman. Unutar tih velikih pisama-babuški, čitalac, zajedno sa Voltonovom sestrom (i to poistovećivanje čitaoca ili čitateljke sa njom već je samo po sebi zanimljivo rešenje), čita neobičnu priču Viktora Frankenštajna, a unutar njegove priče, priču bića koje je on stvorio, a koje se u romanu naziva imenicama „čudovište“, „stvorene“, „stvar“, „de-mon“ ili zamenicom „to“. (Mi ćemo nadalje zvati stvorene koje je Viktor stvorio imenom „Čudovište“ pod navodnicima, kojima ukazujemo na činjenicu da je nejasan ontološki status ovog stvorenja – ono, naime, liči na čudovište, ali ostaje otvoreno pitanje da li je čudovište ili ljudsko biće). Potom dolazimo do još dve manje babuške: pričevanje samog „Čudovišta“ sastoji se od dve različite perspektive: prva je Viktorovo viđenje bića koje je stvorio, a drugo je pričevanje samog „Čudovišta“ Voltonu.

Ideja o oživljavanju nežive tvari mogla je biti nadahnuta mnoštvom priča i legendi kao što je na primer legenda o Golemu iz 16. veka, koja govori o strašnom stvorenju koje je jedan praški rabin napravio od gline i blata na obali Vltave kako bi zaštitio Jevreje od progona. Meri Šeli je poznavala i povest o Pigmalionu, kralju Kipru i poznatom vajaru koji se zaljubio u kip Galateje koji je sam stvorio. Uslišivši njegove molitve, Afrodita, boginja lju-

² Pre svega u romanima Samuela Ričardsona *Pamela* (1740) i *Klarisa* (1749), u Rusovom romanu *Julija ili nova Eloiza* (1761) i u Geteovim *Jadima mladog Vertera* (1774).

bavi, podaruje život kipu. No, ovu epizodu u *Frankenštajnu* trebalo bi pre svega razumeti kao finu ironiju na račun stvaranja savršenog i skladnog čoveka, a može se čitati i kao parodija ideje o usavršivosti čoveka koju je zagovarao Vilijam Godvin, otac Meri Šeli. Kroz ovaj roman, koji je nesumnjivo rani znak opadanja vere u racionalnost i mogućnost usavršavanja ljudskog roda, izražena je sumnja autorke u to da ljudska bića uz pomoć razuma nužno stvaraju svet koji je njihov pravi dom. Meri Šeli oseća da se razum može iskoristi za uzvišene, ali i za niske ciljeve, a svesna je i da nije sve uvek i svuda u čovekovim rukama.

U ovom kontekstu, veoma je važno novo romantičarsko tumačenje uloge palog anđela, biblijskog Satane. Kod Blejka, Bajrona i Šelija, Satana više nije oličenje zla, već pobunjenik protiv božje moći i žrtva tiranske zvanične vlasti. U Bajronovim poetskim dramama *Manfred* (1816) i *Kain* (1821) Satana žrtvuje svoj povlašćeni položaj kako bi se borio za slobodu. Na ovakvo tumačenje biblijskog mita, nadovezuje se i novo razumevanje mita o Prometeju u njegovoj dvostrukoj ulozi donosioca vatre (slobode) i tvorca čovečanstva. Poput Satane i Prometeja, Viktor je pobunjenik koji veruje u vlastite tvoračke potencijale i ima smelosti da pokuša prevazići ljudska ograničenja. Pa ipak, za razliku od svojih suvremenika, Meri Šeli ne predstavlja njegov čin u pozitivnom svetlu: njegova intelektualna značajka i ambicija ne doprinosi napretku društva. Naprotiv, on razara njegovu porodicu i naseljava svet neukrotivim čudovištima, a on sam, poput svojih mitskih preteča, biva kažnjen zbog traganja za zabranjenim znanjem.

Roman se, dakle, smatra bitnim dokumentom o razdoblju u kojem je nastao. Najpre bi valjalo reći da je napisan u prelaznom istorijskom razdoblju, u vreme velikih društvenih preobražaja povezanih sa „dve revolucije“ čije nasleđe živimo i danas – ekonomskom industrijskom revolucijom (1780–1830) i političkom Francuskom revolucijom (1789–1793), koje su unosile brze promene u svakodnevnicu ljudi širom Evrope. Iako se ove revolucije ne pominju neposredno u tekstu, jasno je da su u njemu spretno izražene tenzije jednog složenog i varljivog doba. One obuhvataju teme statusa i domaćaja znanja, moći maštice, uloge umetnice i njenog stvaralaštva, odnos prema prirodi. Činjenica je, međutim, da roman izražava poglede koji su sasvim suprotni od idealističkog romantičarskog razumevanja tih problema. O čemu je zapravo reč? Romantičari su maštice dodelili gotovo religijsku funkciju i time umetniku podarili političku (Šeli, Bajron), edukativnu (Kolridž, Vordsvort), pa čak i proročku ulogu (Šeli). Međutim, na takvo veličanje maštice kao nadređenog oblika saznanja, Meri Šeli odgovara kao pravi skeptik: biće koje je stvorio Viktor Frankenštajn duboko osporava ulogu maštice utemeljenu na njenom odvajanju od etičkih implikacija. Mašta, kako otkriva roman, nije više izvor kreativnosti i slobode, nije „mudrost pravog genija“, kako je pisao Čarls Lem 1826, niti je „poezija života“, kako je smatrao suprug Meri Šeli. Umesto toga, mašta je ovde bukvalno sposobnost rađanja čudovišta, koja podseća na čuvenu grafiku Fransiska Goje (1746–1828) iz ciklusa *Los caprichos* (što se ponekad prevodi kao „Hirovi“, „Košmari“) naslovljenu „Razum koji spava rađa čudovišta“. Budući da pokazuje kako mašta može da izoluje pojedinca od zajednice i svakodnevnih ljudskih briga, *Frankenštajn* se može posmatrati kao kritika romantičarskog mita o umetniku koji svu svoju veru ulaže u takve moći. Umesto da oslobađa, mašta zarobljava ljudsku prirodu: čudovište, koje je tvorevina maštice, zaposeda tuđe živote, podsećajući nas da je svet lepo, ali i opasno mesto.

Shodno tome, kritika mašte povezana je i sa sumnjom u antiklasicističku, romantičarsku idolatriju prestupa, kršenja zakona, pobune protiv pravila, odbacivanja reda i porekta. Iako se Meri Šeli često posmatra u kontekstu satanske škole romantizma, u koju se obično svrstavaju i Bajron i njen suprug Persi Biš Šeli, roman se može posmatrati i kao izvanredan primer kritike romantičarskog egotizma.³ Posmatran u ovom ključu, *Frankenštajn* izlaže moralnu, samodestruktivnu stranu ljudske duše: Viktor Frankenštajn je rob sebične želje da prekoraci granice vlastitog stanja i stekne neograničenu moć i razumevanje, ali je on isto tako žrtva sila koje su van njegovog nadzora. Izdanje iz 1831. godine (koje danas čitamo) sadrži još više naglasaka stavljениh na tamnu stranu ljudske prirode, i još je snažnija kritika optimističke romantičarske ideologije ega od verzije iz 1818.

Na ovo se nadovezuje tema prirode. Naime, mnogobrojni romantičari su verovali da ljudski um može da odgonetne tajne prirode. Danas prirodu istražuju i tumače različite nauke (biologija, fizika, hemija), dok se u vreme romantizma znanje još uvek zasnivalo na takozvanoj filozofiji prirode (*philosophia naturalis*), utemeljenoj na ideji da je u univerzumu sve međusobno povezano. Iako se ne kaže koje Agripino delo čita Viktora Frankenštajn, po svemu sudeći je reč *Okultnoj filozofiji* (*De Occulta Philosophia*, 1531) u kojoj se izlaže teza da oživljavanje mrtvog tela u laboratorijskim uslovima može ostvariti samo čovek snažne mašte koji radi u tajnosti. U romanu se suočavaju i prožimaju dva shvatanja nauke, premodern i moderno, i pokazuje se da ona, kada stupimo na tle etike, ne isključuju jedno drugo. Moramo neprestano imati na umu da je, s jedne strane, Viktorova tvorevina proizvod ambicije nastale na osnovu čitanje alhemičarskih knjiga, opsednutih idejom transformacije jedne tvari u neku drugu (npr. metala u zlato ili srebro). S druge strane, takva ambicija nikada ne bi mogla biti ostvarena samo uz pomoć alhemičarskog znanja, već tek zahvaljujući modernim naučnim otkrićima, kao što je galvanizam.⁴ Stoga se roman može posmatrati kao kritika prosvjetiteljskog slavljenja nauke i tehnologije, odnosno kao rani primer produbljene književne analize psihologije modernog „naučnog“ čoveka, kao i opasnosti koje su svojstvene naučnim istraživanjima i posledica nekontrolisane tehnološke eksploracije prirode.

U liku Viktora Frankenštajna strast za zabranjenim znanjem udružila se sa modernim naučnim metodama, a njegova intelektualna potraga pretvara se u opsativnu fascinaciju moći i surovu igru dominacije. Viktorovo odbacivanje bića koje je stvorio ide toliko daleko da ono nema ni ime: davanje imena ima ceremonijalnu funkciju, ono ostvaruje simboličku dimenziju pridavanja identiteta. Isto tako, imenovanje daruje autoritet, ali podrazumeva i odgovornost. Shodno tome, time što stvorenju nije dao ime, Viktor neće ni da mu dodeli identitet, čineći tako još neodređenijom dvosmislenu prirodu (napravljen je od životinjskih i ljudskih delova) i problematičnu egzistenciju svoje kreacije. Proizvod Frankenštajnovog eksperimenta sada može imati mnoštvo imena povezanih sa njegovom

³ Najkraće rečeno, egotizam znači stavljanje sebe u središte sveta, stanje prevelike samovažnosti, sebeljublja.

⁴ Galvanizam je dobio ime po italijanskom naučniku Luidiju Galvaniju (1737–1798), a označava elektricitet izazvan kontaktom nejednakih elemenata (npr. bakra i cinka sa kiselinom), odnosno elektricitet dobijen iz hemijske akcije. Galvani ga je nazvao „životinjskim elektricitetom“.

ne-normalnošću: „stvorenje“, „demon“, „čudovište“, „stvar“ ili samo „to“. Ta imena svakako ne ulivaju osećaj pripadnosti i sigurnosti. (Naravno, „to“ je Viktorova tvorevina, do-slovno govoreći njegov potomak. Shodno tome, bezimeno demonsko stvorene ponelo je, u svetu izvan teksta romana, zvučno prezime svoga tvorca: Frankenštajn.) Viktor je na sebe preuzeo kako tradicionalni monoteistički autoritet boga tvorca, tako i žensku sposobnost rađanja. Ali ovde tvorac odbacuje svoju tvorevinu kao što otac odbacuje sina: uskraćivši stvorenju jasan identitet i odgovornost za „stvaranje“ i „rađanje“, Viktor gubi autoritet. „Čudovište“ nije izraz ili odraz svoga tvorca, već njegovog pada, njegovog rasapa.

Priroda i kultura, muško-ženski odnosi, obrazovanje i mogućnost i granice znanja, otuđenje i gubitak prijatelja ili voljene osobe, odbačenost i usamljenost, odgovornost i etičnost – sve su to velike teme kojima se na uzbudljiv način bavi *Frankenštajn*. Prvi čitaju roman kao verziju mita o Prometeju, a drugi u njemu vide još jednu priču o Faustu; treći čitaju roman kao kritiku usurpacije božjih moći od strane čoveka, dok četvrti smatraju da je u njemu predočena kritika društva koje se temelji isključivo na razumu; peti kažu da je roman kritika maskulinog (muškog) modela znanja, šesti tvrde da je na delu kritika kolonijalnog odnosa gospodara i roba (slična onoj poznatoj iz Šekspirove *Bure*); sedmi opet sve vide kroz prizmu eksperimenata sa galvanskim elektricitetom, osmi govore o feminističkoj kritici nauke; deveti smatraju da roman najavljuje egzistencijalizam, poznat iz Kamijevog *Stranca*; deseti čitaju tekst alegoriju samog čina čitanja i postavljaju pitanje ko je Margaret Savil, ta idealna čitateljka; jedanaesti tvrde da je ovo delo utemeljilo žanr naučne fantastike, dok se dvanaesti (među koje i sam spadam) iskreno raduju zbog toga što je roman toliko provokativan da dovodi do vrlo različitih tumačenja.

Potrebno je, međutim, posebno naglasiti da feminističko čitanje već decenijama preovlađuje u tumačenju ovog romana. U tom ključu, *Frankenštajn* pre svega knjiga o tome „šta se dešava kad muškarac pokuša da rodi bez žene“. Shodno tome, na delu je opozicija između prirodnih i neprirodnih načina produkcije i reprodukcije. Donekle je važna i epohalna situacija s početka 19. veka, u kojoj je rađanje bilo nužno povezano sa pitanjima: da li će dete biti zdravo, a potom i kako odgojiti zdravo, normalno dete? U jednom važnom sloju, roman svakako izražava nesvesne strahove koje pobuđuju ovakva pitanja. Priča se takođe može čitati i kao povest o neuspehu Viktora Frankenštajna kao roditelja. Od trenutka rođenja, on svog potomka odbacuje sa gađenjem, mada se razlozi tog gađenja ne mogu svesti samo na nakaznost i ogromnost bića koje je stvorio. Stoga se može razmatrati i čitanje romana kao priče koja pokazuje kako represivne erotske želje – u ovom slučaju mladog i ambicioznog studenta Viktora Frankenštajna – dovode do eksplozije nasilja. Knjiga se čita i kao kritika romantičarske ideje o prirodi kao utočištu od haosa civilizacije. U konačnoj verziji romana iz 1831. godine, priroda prestaje da bude dobroćudna, blaga, utešna sila o kojoj pevaju Vordsvort, Kolridž, Bajron i drugi romantičari, već se javlja kao moćna mašina koja nastupa slepo i na mahove rušilački deluje u svetu ispraznjrenom od ljubavi, lepote i empatije. Shodno takvom tumačenju prirode, koje zadobija više psihološke nego teološke akcente, i Viktor Frankenštajn/„Čudovište“ postaje manje odgovoran za svoja dela, pretvaraјуći se skoro u tragičnog junaka.

Konačno, možda najveću pažnju zaslužuje čitanje ovog romana kao alegorije stvaralačkog procesa, kao „priče o iskustvu pisanja *Frankenštajna*“ (Barbara Džonson) i njenih etičkih implikacija sažetih u jednostavnom pitanju: da li kreativnost, odnosno moć mašte može da stvara čudovišta? U uvodu iz 1831. Meri Šeli govori o *Frankenštajnu* kao o svom „groznom čedu“. Metafora o knjizi kao bebi ukazuje na strahove spisateljice zbog samorađanja kao autorke. Ti strahovi su, s jedne strane, uslovjeni poteškoćama na koje nailazi govor u javnosti unutar književne kulture pisanje žena dočekuje s ogromnim podozrenjem, dok je, s druge strane, možda i izraz kritike romantičarskog optimizma u pogledu kreativnosti kao takve. U tom smislu, Meri Šeli najavljuje književnost modernizma (Džojs, Kafka, Kami, Fokner) koja svedoči o neprestanom i brzom smenjivanju idila i košmara pred izazovima istraživanje krhkikh veza između jezika i smisla.