



## POGLED U ROMANU FRANKENŠTAJN

Meri Šeli potencira zastrašujuću i često razornu moć vida kada, u Uvodu koji za *Frankenštajna* piše 1831. godine, kazuje priču o tome kako je došla na ideju na napiše taj roman. Prisećajući se nadmetanja u pisanju priče o duhovima koje su tokom zajedničkog letovanja u Ženevi 1816. godine organizovali ona, njen suprug, lord Bajron i njegov lični lekar Džon Polidori, ona kaže da dok je Bajron „počeo da piše priču čiji je odlomak objavio na kraju poeme o Mazepi“, a Persi Šeli nenaviknut „da izmišlja mehanizam priče [...] započeo priču na osnovu doživljaja iz svog detinjstva“ (8), Polidori je uspeo da napiše nešto što joj se urezalo u sećanje.<sup>1</sup> Pamti kako je imao

nekakvu užasnu ideju o dami sa lobanjom umesto glave, koja je tako kažnjena zbog givrenja kroz ključaonicu – ne sećam se šta je htela da vidi – nešto užasavajuće i pogrešno, naravno; ali kada je bila dovedena u gore stanje nego slavni Tom od Koventrija, nije znao šta da radi sa njom. (8)

Legenda o Tomu od Koventrija, koji je za kaznu oslepljen jer je provirio kad je ledi Godiva naga projahala ulicama Koventrija, i Polidorijeva adaptacija priče o vojerstvu i ispanjanju zbog tog postupka izazvale su košmar koji joj je poslužio kao nadahnuće za *Frankenštajna*, dok je naročit utisak ostavio deo sna u kome je „[v]idela [...] – zatvorenih očiju, ali tananom mentalnom vidovitošću – bledog studenta bezbožnih nauka, kako kleći pored stvari koju je sastavio“ (10). Pošto je „jurnuo dalje od mrskog dela svojih ruku“ student traži utočište u snu, ali biva probuđen i „otvara oči“, piše ona, „gleda užasno stvorene koje stoji pored njega, razmiče zavesu i posmatra ga žutim, vodnjikavim, ali svesnim očima. Otvorila sam majdan straha“ (10).<sup>2</sup> Taj prizor nastavlja da progoni Šelijevu baš kao i protagonistu romana, a tokom priče o njemu, svakom činu gledanja, osmatranja i posmatranja (što je reč koju i Frankenštajn koristi da opiše uslove u kojima je radio u kolibi na udaljenom ostrvu: „Stoga me nisu ni posmatrali ni uzemiravali“) preti kazna dok u slučaju stvorenja gledanje eskalira u vojerstvo, prismotru i agresivnu skopofiliju (207).

<sup>1</sup> Meri Šeli, „Autorski uvod za izdanje iz 1831. godine“. *Frankenštajn: moderni Prometej*. Prevod Slavka Stevović. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2015, str. 5–11.

<sup>2</sup> Ovde prevodilac na srpski pravi mali previd. Naime, rečenica na engleskom glasi: „...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.“ Preciznije bi bilo: „A ja sam svoje oči otvorila prestravljenja.“ Meri Šeli je otvorila oči prestravljenom košmarom u kome je videla oči Frankenštajnovog stvorenja. Omaška ni u kom slučaju ne remeti smisao teksta, ali se ovde napominje jedino zbog toga što se u fokusu Vatalarovog članka nalaze oči, pogled, vid, gledanje, posmatranje. (*Prim. prev.*)

Čin gledanja obeležava celokupni životni put stvorenja: čovek koji ga je stvorio pobegao je od njega čim se probudio i ugledao stvorenje kako stoji pokraj kreveta; putuje „samo noću, plašeći se da ne sretne neko ljudsko stvorenje“ (172); oseća zadovoljstvo dok skriven posmatra ukućane kako obavljaju svakodnevne poslove; jedan „seljak“ ga ranjava iz puške pošto ga „ugleda“; uvrede koje mu upućuje Vilijam Frankenštajn u njemu izazivaju bes i ubilačke namere; Viktora Frankenštajna drži pod stalnom prismotrom; vlastita avetna senka progoni ga pri mesečini. Naglasak koji roman stavlja na opažanje i opaženost služe tome da se razotkriju licemerje i plitkoumlje koje je Meri Šeli zapazila u vlastitoj kulturi; no, traume koje stvorenje doživljava dok nastoji da prebrodi teškoće sa kojima se suočava imaju izvor na dubljem psihološkom nivou.

Tumačenja *Frankenštajna* u kojima se primenjuju pojmovi preuzeti iz Lakanovih teorija o psiholinguističkom razvoju usredsređuju se na to šta se dešava Frankenštajnu-subjektu kad njegovo stvorenje konačno otvori oči i prisili svog tvorca da iskusi koliki poremećaj mogu da izazovu nesvakidašnje i jezive pojave. Premda nam Frankenštajnove nevolje i narastajući strahovi ne ostavljaju mnogo prostora da posumnjamo u taj pristup, nesrazmerno veliko telo stvorenja ukazuje na to da je ono nešto više od pukog odraza svog tvorca čija je uloga da ga kazni. I ono postaje ranjivo na isti način kao i svako ko se dâ videti. Stoga, da bi se razumelo u kojoj meri roman Meri Šeli rasvetljava vizuelne manifestacije neobičnog i jezivog, istorijat tvorca i istorijat stvorenja zahtevaju podjednaku pažnju. Ma koliko opsesivno se žalilo na to što je izopšteno iz života i društva svog tvorca, sopstveni fizički izgled i vizuelna ranjivost počinju da muče stvorenje gotovo od prvog svesnog trenutka. Priča o stvorenju od samog početka ističe da su fizički i estetski razlozi uticali na odluku da ga njegov stvoritelj odbaci, što ponajbolje ilustruje scena u kojoj stvorenje stavlja ruke ispred Frankenštajnovih očiju da ga zaštiti od sopstvenog čudovišnog izgleda (123).

Ključni element koji obeležava autobiografiju stvorenja, međutim, odnosi se na opašnost od prevremenog izlaganja roditeljskom pogledu, odnosno uznemiravajućem osećaju gubitka i nedostatka od kojeg stvorenje ne može da pobegne. Taj događaj tokom stadijuma ogledala dovodi do poremećaja razvoja stvorenja time što sprečava nastanak njegovog *imago-a* i usmerava stvorenje ka simboličkom poretku u kome za njega nema mesta.<sup>3</sup> Lakan je ukazao na to da u veoma ranoj fazi razvoja, mnogo pre no što nastupi stadijum ogledala, odojče posmatra svet iz centra bezgraničnog kruga i sve što se u tom svetu nalazi percipira kao produžetak vlastitog bića. Dete naposletku uviđa da kao što ono može da opaža, isto tako i ono može biti opaženo, a ta spoznaja, prema Lakanu, dovodi do promene u percepciji deteta koja rezultira gubitkom, simboličkom kastracijom. Na tu kastrira-

<sup>3</sup> Stadijum ogledala i termin *imago* u Lakanovim *Spisima* objašnjavaju se na sledeći način: „Dovoljno je stadijum ogledala shvatiti kao *poistovećivanje*, u punom smislu koji analiza daje tom terminu: tj. kao preobražaj koji se zbiva u subjektu kad usvaja sliku – njena je predodređenost za taj fazni efekat dovoljno naznačena upotrebotom, u teoriji, latinskog termina *imago*.“ Žak Lakan. „Stadijum ogledala kao stvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihanalitičkom iskustvu“, *Spisi: izbor*, prev. Radoman Kordić (Beograd: Prosveta, 1983), str. 6. (Prim. prev.)

juću spoznaju Lakan upućuje terminom „pogled“. Pogled predstavlja izgubljeni objekat koji subjekt ne može da kontroliše, izaziva želju za njegovim pronalaskom i vraćanjem u vidno polje subjekta i čini subjekt podložnim iznenadnom i destabilizujućem prođoru pogleda u normativnu stvarnost. Osobinu da istovremeno funkcioniše i kao poznato i kao nepoznato, pogled deli sa konceptom *Das Unheimliche*;<sup>4</sup> on u subjektu izaziva strah da on ili ona nisu ono što žele da budu.

*Das Unheimliche* nastaje tamo gde se ekstremi sreću i prepliću, što je, kako smatraju Frojd i Lakan, doživljaj koji prisiljava posmatrača da se suoči sa nečim što u isti mah doživljava i kao prisno i kao preteće. Lakan je *Das Unheimliche*, to jest extimité, smatrao nečim što je „locirano tamo gde najintimnija nutrina koïncidira sa vanjštinom i počinje da stvara pretnju i izaziva osećaj užasnutosti i straha“.<sup>5</sup> Tako posmatrano, stvorenje, u šavovima i ožiljcima, ugrožava konvenciju i signalizira drugim likovima u knjizi da ostvarivanje subjektiviteta nalaže amputaciju. Prema Lakanu svaka individua mora se postepeno izvesti iz stanja bezgraničnog postojanja – „stvarnog“ – da bi stupila u simbolički poredak u kome bezgranična želja nagoni subjekt da kompenzuje nedostatak.

Kao za kaznu, stvorenje ne može da pobegne iz vidnog polja i, u kontekstu simboličkog poretka u romanu, Frankenštajnovi fizički impozantno stvorenje dominira svakim vido-krugom u kome se nađe. Svojom upadljivom pojmom ono uveličava sve manjkavosti od kojih pati čulo vida. Bilo da se nadvija nad Frankenštajnovim krevetom, hita prema svom tvorcu preskačući pukotine u ledu, viri kroz mesečinom obasjan prozor u sobu gde se nalazi nedovršeno žensko biće, iskače iz skrovišta pred Vilijama Frankenštajna, prestravi decu starog De Laseja kad se vrate kući ili da se nađe licem u lice sa Voltonom kraj kovčega svog tvorca, stvorenje svakog posmatrača prisiljava da se suoči sa krhkotušom sopstvenog položaja subjekta. Ironija je u tome što dominacija vidnim poljem onemogućava stvorenju da pobegne od vlastitog lika i pronađe utehu u fantaziji koja bi mu pružila osećaj povezanosti i prihvaćenosti.

Mladen Dolar, Deniz Gigante (Denise Gigante) i Dejvid Kolings (David Collings) primenili su na Frankenštajna Lakanovo tumačenje pojma *Das Unheimliche* s ciljem da rasvetle brojne načine na koje Šelijeva razotkriva propuste prosvetiteljskih aspiracija. Dolar smatra da Frankenštajnovi stvorenje učestvuje u prosvetiteljskoj potrazi za „nultim stepenom“

---

<sup>4</sup> *Das Unheimliche* je termin koji uvodi Sigmund Frojd i obrazlaže ga u istoimenom eseju iz 1919. godine, gde kaže da se *Das Unheimliche* najčešće javlja u vidu dvojnika u kojem vidimo odraz onoga što bismo želeli da sakrijemo; zatim, u vidu neočekivanog ponavljanja, kao kad se u toku jednog dana nekoliko puta susretнемo sa jednim te istim brojem; i kao povratak nekih zabranjenih znanja i potisnutih doživljaja. Kao posledica ovih pojava javlja se osećanje straha. Dok je na engleskom ustaljen termin *the uncanny*, na srpskom ne postoji jedinstven prevod već se ili koristi nemački termin ili se u zavisnosti od konteksta prevodi na različite način, kao što su čudno, čudnovato, jezivo, nastrano, ne-blisko, (uznemiravajuće) neobično, neodomaćeno, nepoznato, neprirodno, teskobno tajanstveno. (*Prim. prev.*)

<sup>5</sup> Mladen Dolar, „I Will Be with You on Your Wedding Night‘: Lacan and the Uncanny“, oktobar 58 (jesen, 1991), str. 6.

subjektiviteta, karikom koja nedostaje između prirode i kulture<sup>6</sup>. Frankenštajnovo odbacivanje stvorenja izbacuje ga i iz simboličkog poretka, čime ono postaje pretnja samoj strukturi poretka i, prema Dolarovom tumačenju, počinje da se iskazuje kao pogled svaki put kad zapadne tvorcu za oko, što služi kao

*prodor stvarnog u „odomaćenu”, opšteprihvaćenu stvarnost. Možemo govoriti o nastanku nečega što narušava sve dobro znane podele i što se u njih ne može svrstati. ...Time se dovode u pitanje i status subjekta i status „objektivne stvarnosti“.<sup>7</sup>*

Kako ocenjuje Dolar, stvorenje je pocepalo fiktivno platno na kome se svi subjekti pojavljuju kao inherentno nejasne i nedovršene slike. Stvorenje izvršava čin vlastite „subjektivacije<sup>8</sup> i kao rezultat tog procesa ono zahteva društveni ugovor koji će ga uvrstiti u simbolički poredak u kome više neće predstavljati poremećaj. Budući da mu taj zahtev nije uslišen, stvorenje ilustruje propast društvenih idea osamnaestog veka. „Paradoks stvorenja“, kaže Dolar, „leži u činjenici da to otelovljenje subjekta prosvetiteljstva direktno unosi poremećaj u prosvetiteljski univerzum i postavlja mu granice.“<sup>9</sup>

Konstatujući da odvratan fizički izgled svrstava stvorenje u nepostojeću estetsku kategoriju, Deniz Gigante primećuje da, premda ružno proizvodi sličnu reakciju kao i *Das Unheimliche*, dve se fenomena razlikuju po dometu jer *Das Unheimliche* ostaje specifično vezano za potisnute probleme unutar pojedinca dok je ružno univerzalno. Ona smatra da se stvorenje, kao manifestacija ružnog, nalazi izvan estetskih kategorija doba prosvetiteljstva i predstavlja višak stvarnog koji probija zaštitni omotač simboličkog. Stvorenje je, kako kaže, „poput krvi i utrobe koji se prolivaju kroz raspušnutu kožu, višak života koji se ne da reprezentovati i koji se zato drugima čini kao haotično prosipanje iz njegove vlastite reprezentacijske ljuštare<sup>10</sup>. Prema Deniz Gigante, kao prodor stvarnog, stvorenje ne postaje nedostatak lepote već višak onoga što leži ispod simboličkog i preti da ga uništi; što je ugao posmatranja koji modifikuje Vilijamovu karakterizaciju stvorenja kao „diva koji jede ljude“ (176). Stvorenje podriva sve reprezentacijske strukture, uključujući i vrednost Frankenštajnovog prezimena, njegove zasluge i ugled u društvu. Giganteova kaže:

*Kad se jednom suočimo s njim, kao što to čini Viktor, u svoj sirovoj ružnoći njegovog postojanja, otkrićemo da on simbolizuje nesimbolizovano: potisnuto ružnoću u središtu razgranate simboličke mreže koja biva ugrožena čim on stupi na scenu, izlažući pogledima svoje radikalno nepripisano postovanje.<sup>11</sup>*

<sup>6</sup> Isto, str. 17.

<sup>7</sup> Isto, str. 6.

<sup>8</sup> Isto, str. 18.

<sup>9</sup> Isto.

<sup>10</sup> Denise Gigante, "Facing the Ugly: The Case of Frankenstein," ELH 67, br. 2 (leto 2000): 566, JSTOR, www.jstor.org/stable/30031925.

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

Njeno tumačenje nudi ubedljivo objašnjenje zašto Frankenštajnov „nepripisani“ potomak nikad ne dobija ime.

Dejvid Kolings tvrdi da Frankenštajnovo stvorenje olicava politički i filozofski oblik čudnog i nepoznatog. Proširujući kritiku prosvetiteljskih vrednosti koju njen otac iznosi u svom romanu *Sv. Leon*, gde kritikuje i nekadašnja sopstvena viđenja, Šelijeva u *Frankenštajnu* kritiku usmerava na „svaku ideologiju koja društvo svodi na sopstven izraz i time poriče da ga određuje nespoznatljivo i nesavladivo Drugo, da će njegov kolektivni život večito nadilaziti njegovu reprezentaciju“.<sup>12</sup> Prema Kolingsu, Frankenštajn kreće da stvori biće koje će postati „izložbeni primerak“ apstraktnog ljudskog objekta koji je oslobođen „biološke prošlosti“ i stoga van domaćaja naslednih i drugih patoloških nesavršenosti. Uspeva, međutim, da od tela drugih sastavi biće koje „uopšte nije ljudsko“.<sup>13</sup> Drugim rečima, u nastojanju da dostigne apstrahovanog Čoveka, Frankenštajn eliminiše čoveka iz apstrakcije i ne uviđa u čemu je pogrešio sve do trenutka dok mu stvorenje ne uzvrati pogled i time ukaze na to da Frankenštajnov potomak otelovljuje nešto – subjektivitet – što mu nije podario njegov tvorac.

Frankenštajna najviše uznemirava, smatra Kolings, to što je subjektivitetom nekako obdario „neživi objekat, napravivši stvorenje koje ne uzvraća istinskim ljudskim pogledom već prazninom svesne stvari“<sup>14</sup>. Što je započelo kao pokušaj da se uz pomoć tehnologije ovlada „zakonima prirode“ na kraju proizvede nešto što ih oboje prevaziči: „[S]tvorenje“, kaže Kolins, „višestruko ugrožava integritet čovečanskog ovapločenja, oskrnavivši vizuelni aspekt čoveka do te mere da neizostavno izaziva užasavanje u svakom ljudskom biću na koje naiđe.“<sup>15</sup>

Nakon Dolara i Giganteove, i Kolings je podvukao izopačenja i izvrtanja koja se javljaju tokom ovog probnog stadijuma ogledala u kome stvorenje funkcioniše kao „monstruozi dvojnik“ svog tvorca, ovapločenje Frankenštajnove gnusne nakane, ali i fikcija otelovljene ljudske koherentnosti. On složenu čudnovatost stvorenja tumači kao proizvod „njegovog neobjašnjivog subjektiviteta i njegovog nekoherentnog otelovljenja“, kao kontrast koji „briše razliku između njih, sugeriući da je čudnovati subjekt već neki oblik nekoherentnog tela i obratno“<sup>16</sup>. Naposletku, Frankenštajn uspeva da postigne, kako to Kolings kaže, „veličanstvenu demistifikaciju ljudskog, ogolivši formu na kojoj počiva fikcija o njegovoj ne-povredivosti“, što Frankenštajn nije u stanju da prihvati jer bi to podrazumevalo da je „svaka osoba potencijalno čudovište“ jednom kad „se strgnu svi atributi ljudskog“<sup>17</sup>. Posmatran iz uglova koje nude Dolar, Giganteova i Kolings, *Frankenštajn* Meri Šeli svojom čudnovato-

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

<sup>13</sup> Isto, str. 200–201.

<sup>14</sup> Isto, str. 206.

<sup>15</sup> Isto, str. 206–7.

<sup>16</sup> Isto, str. 208.

<sup>17</sup> Isto, str. 211.

šću podriva prosvetiteljsku veru u superiornost empirijskog saznanja i u moć društvene zajednice da vršeći pritisak iskoreni ljudske nedostatke i neodređenosti.

Tumačenja *Frankenštajna* koja su dali Dolar, Giganteova i Kolings vide Frankenštajna kao naučnika, reprezentativno oličenje prosvetiteljskog projekta i sredstvo kojim Šelijeva izražava skeptičnost prema aspiracijama tog projekta. Posmatrana ponaosob, viđenja ovih kritičara sugerisu da Šelijeva piše priču o Frankenštajnu s naročitom namerom da prikaže neumitnu propast tog intelektualnog poduhvata. Posmatrano u celini, međutim, ovaj pristup stavlja priču o stvorenju u drugi plan, uprkos tome što bi se njegova priča mogla prihvati kao uporedna studija slučaja kojom se ispituje psihološka šteta koju prosvetiteljska delatnost može naneti svojim ispitanicima. Činjenica da je Šelijeva obdarila stvorenje sposobnošću da ispriča svoju priču ukazuje na to da joj je bilo stalo da prikaže tu tačku gledišta isto koliko i da proširi kritiku koju njen otac u *Sv. Leonu* izriče na račun samog sebe i svojih savremenika.

Čini se da trenutak uklanjanja „svih atributa ljudskog“ nastupa čim stvorenje ugleda sopstveni odraz u vodi tokom faze razvoja koju provodi u kolibi pokraj kuće De Lasejevih. Dolar nagoveštava da, budući da stvorenje spada u istu kategoriju kao i druge „prosvetiteljske reprezentacije ‘nultog stepena’“, ono nikad ne ulazi u „stadijum ogledala“ i taj ga propust čini „neimaginarnim subjektom od koga se mora oduzeti imaginarna podrška u svetu.“<sup>18</sup> Verzija sopstvenog razvoja koju pripoveda stvorenje ukazuje, međutim, na to da ono prolazi kroz narušeni, usložnjeni stadijum ogledala i da ubrzo po rođenju stiče imaginarnu potpornu strukturu. Kako kaže:

*Divio sam se savršenstvu svojih suseda – njihovoј ljupkosti, lepoti i nežnoj koži; ali kako sam se užasnuo kad sam ugledao sebe u bistrom potoku! Prvo sam se trgao, ne verujući da sam se to zaista ja ogledao u vodi; a kad sam se potpuno uverio da sam stvarno takvo čudovište, obuzelo me je najstrašnije očajanje i duboka potištenost. Avaj! Još nisam posve znao kakve pogubne posledice izaziva moja bedna nakaznost. (138–139)<sup>19</sup>*

Sve što je stvorenje doživelo pre ovog prelomnog događaja samo povećava njegovo očajanje. Njegova najranija sećanja odnose se na odlazak iz Frankenštajnove radionice i potragu za hranom u šumi nadomak Ingolštata. Pastiri i seljani su bežali od njega i u ovom retrospektivnom kazivanju stvorenje prepoznaje prepreke koje nastaju usled kletve koju nosi.

Još više štete mu, međutim, nanosi trauma koju doživjava kad vidi kako je njegov lik prenesen u jeziku tvorčevog dnevnika koji je stvorenje našlo u „džepu odela koje sam uzeo iz [Frankenštajnove] laboratorije“ (159). To se dogodilo „ubrzo posle dolaska u kolibu“ (159) koja se naslanja na kuću De Lasejevih, a moguće i pre no što je ugledao svoj lik u potoku. Bez obzira na to kojim su se redom tačno odigrali, dva događaja se međusobno usložnjavaju. Pripovedajući svoj istorijat Frankenštajnu, stvorenje o ovom trenutku kaže:

<sup>18</sup> Dolar, „Lacan and the Uncanny“, str. 17.

<sup>19</sup> Poslednja rečenica nedostaje u korišćenom prevodu. (*Prim. prev.*)

*To je bio tvoj dnevnik koji si vodio u toku četiri meseca pre nego što si mene stvorio ... U njima je opisano sve što se odnosi na moje poreklo; iznete su sve pojedinosti tog niza odvratnih postupaka koji su do njega doveli. Najdetaljniji opis moje grozne i gnušne ličnosti izražen je rečima koje su pokazivale tvoje sopstveno gnušanje, dok je pak moje postalo neizdržljivo. Zgadilo mi se dok sam čitao. (159–160)*

Zapažanja koja daje stvorenje sugerisu da su u Frankenštajnovom dnevniku „iznete“ drugačije pojedinosti njegovog rada od onih koje on prepričava Voltonu. Dnevnik ukazuje na to da je izgled stvorenja izazivao gađenje u Frankenštajnu i pre nego što je ono prvi put uzvratio tvorčev pogled i da je taj negativni sud evidentno uništio svaku mogućnost da stvorenje sebe vidi kao koherentno „ja“ čak i pre no što je otvorilo svoje „žute oči“ (64).

Lakan opisuje dinamični trenutak kada odojče, otprilike između šest i osamnaest meseci starosti, počinje da se pruža iz ruku koje ga drže prema svojoj slici u ogledalu. *Imago* ili odraz daje detetu *gestalt* – to jest, superiorniju verziju sopstvenog nedovoljno koordinisanog tela.<sup>20</sup> U tom trenutku stadijuma ogledala, kaže Lakan, rađa se „rudimentarno ja“:

*Radosno usvajanje vlastite ogledalne slike od strane bića, koje je ovo dete na stupnju infans-a, još zagnjurenog u motornu nemoć i zavisno u ishrani, pokazaće nam, prema tome, da se u jednoj egzemplarnoj situaciji ispoljava simbolička matrica u kojoj se ja sedimentuje u prvobitnom obliku, pre no što se objektivizuje u dijalektici poistovećivanja sa drugim i pre nego što mu jezik (language) u univerzalijama uspostavi njegovu funkciju subjekta.*<sup>21</sup>

Ova tačka u razvoju vrlo je značajna iz dva razloga. Prvo, priprema pojedinca za „gubljenje“ vlastitog bića koje će karakterisati njegovo postojanje kao subjekta želje u simboličkoj stvarnosti koja će mu podariti značenje.<sup>22</sup> Drugo, označava početak rane faze nadmetanja između deteta i *imago-a* – sada objekta detetove želje i objekta želje drugih – od kojeg dete biva rastavljeno. Prema Lakanu, „upravo u tom erotskom odnosu, u kome se ljudsko biće fiksira na samoga sebe, na sliku koja ga otuđuje od samoga sebe, nalazi se energija i oblik na kojima se zasniva ona organizacija strasti koju će to biće nazivati svojim egom“<sup>23</sup> Među strastima koje prate nastanak *imago-a* nalazi se i tenzija koju stvara „agresivno nadmetanje“, stanje unutrašnjeg nemira koje će zauvek ostati deo potpuno formiranog subjekta.<sup>24</sup>

Narativ stvorenja, sačinjen nakon što ono uđe u svet jezika, izostavlja onaj deo dinamike koja uključuje *imago*. Stvorenje ne poseže za svojom slikom u potoku niti je vidi kao objekat želje, „idealni spoj, zdravi *imago*“ različit od onog skrpljenog fizičkog tela koje svi

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

<sup>21</sup> Žak Lakan. „Stadijum ogledala“, str. 6.

<sup>22</sup> Žak Lakan. „Funkcija i polje govora i jezika u psihanalizi“, *Spisi: izbor*, prev. Danica Mijović i Filip Filipović (Beograd: Prosveta, 1983), str. 29.

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

<sup>24</sup> Isto.

vide.<sup>25</sup> Jedan razlog za ovu skotimizaciju mogao bi biti u tome što stvorenje sastavlja svoju životnu priču retrospektivno, iz pozicije subjekta u simboličkom poretku. Traumatična odbacivanja njegove fizičke pojave uništila su svaki znak *imago-a*. U zavisnosti od formačiske krivulje, nadalje, priča koju o sebi kazuje stvorenje sugeriše da je jezik došao pre konfrontacije sa onim što je mogao biti njegov *imago*. Kao zbir delova, stvorenje se nikad nije susrelo sa slikom celovitosti.

Ubedljiviji razlog za slepu mrlju stvorenja mogao bi biti u tome što je ono prevremeno bilo podvrgnuto očevom pogledu i sudu, što je kriza u razvoju koja je kod stvorenja sprečila prвobитни nastanak „ja-ideala“. Očev pogled se normativno ne potvrđuje pre Edipovog stadijuma. U slučaju stvorenja, međutim, on se javlja u obliku Frankenštajnovog dnevnika i u skladu s tim onemogуćava stvorenju da uspostavi normativni odnos sa slikom sopstvenog „ja-ideala“. Frankenštajnov novorođeni sin od dva i po metra naučio je da čita očev jezik pre nego što je izašao iz stadijuma ogledala. Otud stvorenje utehu nalazi u zamenama – u stvorenjima koja imaju lepu spoljašnjost i koordinisane pokrete i koja on priželjkuje iz daljine ne izlažući se riziku da bude odbačen. U svojoj mašti stvorenje članovima porodice De Lasej dodeljuje ovu ogledalnu ulogu.

Tokom faze u kojoj ih posmatra kroz rupu u zidu stvorenje otkriva da divni ukućani stanuju njegove snove:

*Kad sam spavao ili kad sam bio van kuće, pred mnom su promicali likovi slepog starca dobrostognog poštovanja, nežne Agate i divnog Feliksa. Smatrao sam ih višim bićima, koja će biti gospodari moje budućnosti. U mislima sam kovao stotinu planova kako će im se prikazati i kako će me oni primiti. Pretpostavljao sam da će se u prvi mah zgroziti, ali da će lepim ponašanjem i pomirljivim rečima zadobiti njihovu naklonost, a docnije i ljubav. (140)*

U svojoj mašti stvorenje je ubeđeno da može poboljšati svoju „sliku“ bez prepravljanja svog tela time što će oponašati jezik i ponašanje ukućana. Ide čak dotle da prisvaja tu grupicu ljudi, nazivajući ih „svojim prijatelj[ima]“ i „svojim sused[ima]“ (139–140). Osim toga, mada stvorenje očigledno poseduje razvijenu motoriku čak i u ovoj ranoj fazi ubrzanog razvoja, ono umnogome ostaje „odojče“ kojemu je potrebna emotivna nega i usmeravanje. Porodica De Lasej obećava da će stvorenju obezbediti „imaginativni potporni sistem“ – to jest, imaginarne sirovine koje će mu biti potrebne da prevaziđe gubitak „ja-ideala“. Seća se kako je gajio nadu da se oni „neće obazirati na [njegovu] nakaznost“, ali bi tu nadu izgubio kad god bi se ponovo oglednuo, kao kad je „video svoj lik u vodi, i svoju senku pri mesečini, iako su to bile bleda slika i nestalna senka“ (160–161).

Prema Lakanu, stadijum ogledala obeležava prvi korak pojedinca ka subjektivitetu. „Ovaj razvoj“, primećuje Lakan,

*je doživljen kao prolazna dijalektika koja formiranje jedinke odlučno projektuje u istoriju: stadijum ogledala je drama čiji se unutarnji napon baca od nedostatnosti ka predujmljivanju*

<sup>25</sup> Isto.

*– i koja subjektu, uhvaćenom na mamac prostornog poistovjećivanja, snuje fantazme koji nadolaze jedan za drugim od iskomadane slike tijela, do oblika koji čemo, zbog njegove potpunosti, zvati ortopedskim.<sup>26</sup>*

U odrazu stvorenja uhvaćen je uveličan oblik njegove doslovno „iskomadane slike tela“, a vizuelni, odnosno „skopički“<sup>27</sup> modeli koje pruža porodica De Lasej obećavaju da posluže kao preliminarna terapija – „ortopedski“ lek – za otklanjanje njegove nakaznosti. Ova ga važna tačka u razvoju takođe projektuje u istoriju. Na mikro planu, stvorenje stiče znanje o političkim nepravdama koje su zadesile Agatu, Feliksa, Safiju i njihove roditelje, što obezbeđuje kontekst na osnovu koga može da sagleda kako su prema njemu postupala ljudska bića od njegovih najranijih dana, uključujući i postupke njegovog tvorca. Na makro planu, stvorenje stiče znanje o zapadnoj kulturi iz knjiga u kožnoj torbi koju pronalazi u šumi, kao i iz knjige iz koje Feliks podučava Safiju da čita: *Volnijeve Ruševine carstva*, Miltonov „Izgubljeni raj, jedna sveska Plutarhovih Života i Verterove patnje“ (145, 156–157). Kad usvoji jezik, prelazi na sledeći korak neophodan za formiranje subjektiviteta, opremajući se tako za funkcionisanje u apstraktnom, simboličkom svetu.

Simbolički svet je konvencionalna stvarnost koja okružuje i definije sve subjekte. To je svet jezika, običaja, zakona i ugovora nastao pre pojedinačnog subjekta; to je svet u koji nas donose roditelji, svet u kome reči daju materiju stvarima. Moć simbola da odrede stvarnost na isti način određuje i svakoga od nas. Lakan tvrdi da simboli

*u stvari tako potpuno obavijaju čovekov život mrežom, da još pre nego što on i dođe na svet, spajaju one koji će ga začeti „po krvi i mesu“, donose pri njegovom rođenju, zajedno sa darovima zvezda ako ne već sa darovima vila, nacrt njegove sudbine.<sup>28</sup>*

No, nije sve tako crno kao što zvuči, jer u jeziku, u kome ima puno mesta za nijansiranje i poigravanje, ima mesta i za nadu. Prema Lakanovom viđenju: „[S]vet reči je taj koji stvara svet stvari ... dajući svoje konkretno biće njihovoj biti, a svoje mesto onome što je oduvek ... Znači, čovek govori, ali govori zato što ga je simbol načinio čovekom.“<sup>29</sup> Lakanovo objašnjenje nalazi odjek u aspiracijama stvorenja, jer ono zdušno prihvata mogućnost da će ga reči rafinisati, rekonfigurisati njegovo „iskomadano telo“ i time nakazu pretvoriti u celovitog čoveka. Izgleda da na ovoj tački svog razvoja stvorenje intuitivno shvata ono što je, prema Lakanu, „[p]sihoanalitičko iskustvo ponovo pronašlo u čoveku“ – a to je, „imperativ reči (verbe) kao zakon koji ga je oblikovao po svojoj slici“.<sup>30</sup> Uprkos krajnje sumornoj atmosferi koja prožima *Frankenštajna* i uspešnosti s kojom Meri Šeli razotkriva na koje nas sve načine

<sup>26</sup> Lakan, „Stadijum ogledala“, 9.

<sup>27</sup> Žak Lakan, *XI Seminar: četiri temeljna pojma psihooanalize*, prir. Žak-Alen Miler, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki (Zagreb: Naprijed, 1986), str. 116.

<sup>28</sup> Lakan, „Funkcija i polje govora“, str. 61.

<sup>29</sup> Isto, str. 58–59.

<sup>30</sup> Isto, str. 109.

kultura u krajnjoj liniji izneverava, dramatični način na koji jezik u početku oblikuje stvorene u nešto posebno rasvetljava zajedničke crte koje Meri Šeli deli sa Persijem.

Galvanizujući momenat do kojeg dolazi tokom perioda života koji stvorenje provodi kod De Lasejevih sastoji se od prolaska kroz Edipovu kruz i ulaska u svet simboličkog. U spisu iz 1948. godine pod naslovom „Agresivnost u psihoanalizi“, Lakan komentariše odnos između Edipovog kompleksa i „korelativnih tenzija samodopadne strukture u postajanju ... subjekta“.<sup>31</sup> Prema Lakanu, „u svom normalnom obliku“, Edipov kompleks „jestе stanje sublimacije, koja upravo određuje identifikacijsko preoblikovanje subjekta i ... sekundarne identifikacije putem introjekcije *imago-a* roditelja istog pola“.<sup>32</sup> Ta sekundarna identifikacija, u krajnjoj liniji, predstavlja još jedan vid gubitka, utoliko što, u slučaju stvorenja, muški subjekat zanemaruje majku i prebacuje fokus na oca i svet „Zakona“ koji on predstavlja. Premda stvorenje nema majku, opšte naznake Edipove dinamike ispoljavaju se u konfrontaciji između stvorenja, slepog De Laseja, koji je glava porodice (u koga stvorenje polaze svu svoju nadu, jer ga otac De Lasej ne može podvrgnuti pogledu), i Feliksa, koji je biološki sin glave porodice.

Stvorenje uobražava da je rod porodice De Lasej. Izvršava razna zaduženja u domaćinstvu, kao što je sakupljanje ogreva ili obavljanje svakodnevnih poslova, bez obzira na to što nema pravo da se ponaša kao član porodice. Uz to, iako nema puno naznaka da stvorenje oseća požudu prema ženama iz porodice De Lasej, simbolička kastracija koju izvršavaju udarci koje mu nanosi Feliks tokom predstavljanja porodici budi njegovu seksualnost i u isti mah ga obaveštava o konvencionalnim osnovnim pravilima za iskazivanje seksualnosti. Taj trenutak dolazi kao šok za sve:

*Agata se onesvestila, a Safija, nesposobna da pomogne svojoj prijateljici, izjurila je iz kuće. Feliks priskoči i natčovečanskom snagom odgurnu me od svog oca, čija sam kolena bio obgrlio. U nastupu besa, on me baci na pod i snažno udari štapom ... izđoh iz kuće. (166)*

To što su ga ukućani odbacili skoro u potpunosti uništava nadu koju je stvorenje polagalo u to da će njegov prefinjeni jezik i govor potisnuti fizički izgled u drugi plan. Ne zaboravimo da će stvorenje upotrebiti baš svoj kultivirani jezik da ubedi Frankenštajna da mu usliši želju i stvori mu ženu. Negde u sebi stvorenje shvata simbolički značaj ovog događaja, jer nedugo zatim odlučuje da potraži „rođenog“ oca. Ne može postati De Lasej. No, može biti poput njih – naročito poput oca De Laseja i Feliksa. Stvorenje formulise nameru da zatraži heteroseksualnu partnerku koja će biti ista kao on. Ona će predstavljati objekat želje napravljen od istog materijala kao i on, ali će istovremeno biti bolja polovina koja će popuniti upravo onaj procep koji je oblikovao njegovu subjektivnost:

---

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

<sup>32</sup> Isto.

*Tražim jedno biće drugog pola, ali isto tako nakazno kao ja. Nagrada je mala, ali to je sve što mogu da očekujem, i biću zadovoljan. Istina je da ćemo biti dva čudovišta, odsečena od celoga sveta, ali zato ćemo biti privrženiji jedno drugom. (180–181)*

Prema Lakanu, trag *imago*-a oblikovanog u okviru imaginarnih granica stadijuma ogledala ostaje čak i nakon što jezik prenese pojedinca u svet simboličkog. Pošto nije uspelo da celokupnu porodicu De Lasej zadrži u ulozi surogat *imago*-a, stvorenje smišlja drugi *imago* u vidu žene istog porekla kao i ono.

San koji stvorenje ima o tome da živi srećno do kraja života sa grotesknom verzijom biblijske Eve sadrži elemente koji će dovesti do propasti i nje i njega, pa ne treba zanemariti ključne uslove koje stvorenje postavlja u svom predlogu. To što će postati dva bića „odsečena od celoga sveta“ zaokuplja misli stvorenja, te ono i njegova mlada moraju jedno vidno polje zameniti drugim, čime će, u najbolju ruku, zadobiti ogledalni raj. U dominantnoj skopičkoj dimenziji, njihova telesnost podseća sve subjekte koji ih vide na visceralno stvarno koje vreba ispod imaginarnih i simboličkih struktura koje se preklapaju i održavaju ih u svakodnevnoj „stvarnosti“. U alternativnom svetu, lociranom negde u „prostran[im] divljin[ama] Južne Amerike“ (181), dva stvorenja će postati izložena međusobnom štetnom pogledu, stalno podsećajući jedno drugo da su zauvek isključeni iz simboličkog sveta. Po pravilu, očajanje zbog zajedničke kazne trebalo bi da par učini „privrženiji[m] jedno drugom“, ali brak bi im samo pokazao da njih dvoje zajedno čine prazninu pre nego celinu.

Ma koliko stadijum ogledala bio važan u razvoju stvorenja, njegov odnos sa pogledom pokazuje se podjednako važnim, naročito ako uzmemu u obzir da njegova figura dominira „skopičkim poljem“ romana Meri Šeli, kao i svetom njegovog tvorca.<sup>33</sup> Telo stvorenja je izvanredno sportski građeno i snažno. No, svi koji osmotre to telo užasavaju se tog prizora, što znači da ga upravo ta neizbežna materijalnost podvrgava sudu drugih i onemogućava mu da pomoći obrazovanja prevaziđe zbir svojih fizičkih delova. U prilog tome govori Voltanov opis sopstvene reakcije tokom poslednjeg suočavanja stvorenja i njegovog tvorca:

*Nad njim je bio nagnut neki čudan stvor koga nemam reći da opišem – džinovskog rasta, ali neobičnih i nakaznih razmera. Kako je bio nagnut nad kovčegom, lice mu je bilo pokriveno gustim pramenovima čupave kose; ali je bio ispruzio jednu ogromnu ruku, koja je po boji i sastavu ličila na ruku mumije. ... Nikad nisam video nešto tako strašno kao što je bilo njegovo lice, tako odvratno i užasno ružno. I nehotice zatvorih oči ... Bilo je nečeg tako zastrašujućeg i nezemaljskog u njegovoj ružnoći, da se nisam usudio da ga ponovo pogledam u lice. (280–281)*

Budući da stvorenje nije u mogućnosti da izbegne „džinovsku“ telesnu projekciju, u očima drugih ono uveličava prazninu svakodnevne stvarnosti. Ono baca svetlost na slepe mrlje subjektima želje koji žive u svetu sačinjenom, da tako kažemo, od znakova koji stu-

---

<sup>33</sup> Lakan, XI Seminar, str. 81.

paju u međusobne odnose na prozračnom paravanu. Moć stvorenja, drugim rečima, odgovara moći pogleda.

Kada subjekat pogleda unaokolo i dobije taj čudan osećaj da mu svet, iz beskonačnog mnoštva opažajnih tačaka, uzvraća pogled, stabilnost subjekta nađe se pod privremenom opsadom straha. Strah – koji Lakan određuje kao „konstitutivni nedostatak straha od kastracije“<sup>34</sup> – nastaje iz izraženog osećaja neadekvatnosti kod subjekta: saznanja da on ili ona nisu jedna integrisana celina koja živi „stvarni“ život, da nisu nepovrediva središnja tačka oko koje se vrti ceo svet, već da su znak koji označava samo kad je u odnosu sa ostalim znakovima: „Recimo samo“, tvrdi Lakan,

*da je to ono što nas navodi da stavimo primedbu na svako upućivanje na totalitet u pojedincu, budući da je subjekt taj koji unosi podeljenost u pojedinca, kao uostalom i u kolektiv koji je ekvivalentan pojedincu. Psihoanaliza je u pravom smislu ono što i jedno i drugo vraća na njihovo mesto, na mesto privida.<sup>35</sup>*

U drugom predavanju dodaje:

*U onoj mjeri, u kojoj pogled kao predmet a može simbolizirati središnji manjak izražen u fenomenu kastracije i, u onoj mjeri u kojoj je predmet a po svojoj prirodi sveden na točkoliki, prolazni oblik – ostavlja on subjekt u neznanju o onome što postoji s one strane privida.<sup>36</sup>*

Lakan ovde govori da naš status subjekta u potpunosti zavisi od našeg odnosa sa drugim objektima u istom polju znakova – da je deo privida koji ne uspeva da utoli neprestanu želju koja nas nagoni da tragamo za ispunjenjem. Kad se pojavi čudna svest o postojanju takve mogućnosti, ona ugrožava status koji imamo u našoj uobrazilji i prebacuje nas na marginu „stvarnosti“ iza koje vreba „stvarno“. Uhvaćeno u toj situaciji, stvorenje pogledom zarobljava posmatrača i preusmerava opažanje ka unutra. Pogled se odražava i na stvorenje tako što ga vezuje za tu istu marginu. Budući da predstavlja *Das Unheimliche*, ono nikad ne može pobeći od sebe.

Čudna priroda tog iskustva – ono što pogled stvorenja nenadano priređuje Voltonu i njegovom tvorcu – izaziva osećaj koji je u isti mah poznat koliko je i nepoznat i preteći. Njegovim delovanjem vraća nam se saznanje o sopstvenom nedostatku. „U našem odnosu prema stvarima, kakav je uspostavljen putem vida i uređen likovima predstave“, smatra Lakan, „nešto klizi, prenosi se s kata na kat, da bi uvijek bilo na nekom izbjegnutom stupnju – to se zove pogled.“<sup>37</sup> Zaštićeni od štetnog pogleda simboličkim paravanom, bez straha idemo kroz našu stvarnost. Kada pogled prodre u tu stvarnost – kao kad stvorenje upadne u Voltonovu kabину ili uđe u kuću De Lasijevih – to nas podseća na nešto što je iskrsnulo

---

<sup>34</sup> Isto.

<sup>35</sup> Lakan, „Funkcija i polje govora“, str. 76.

<sup>36</sup> Lakan, XI Seminar, 85.

<sup>37</sup> Isto, str. 81.

„iz nekog primitivnog razdvajanja, iz neke automutilacije koju uvodi pristup realnome“.<sup>38</sup> Subjekt želi da poseduje pogled, delimično zato što će tako on ili ona prestati da budu podložni njegovim remećenjima i na taj način pobeći od „stvarnog“ na kome se zasniva stvarnost. Ako bi u tome uspeli, međutim, cena koju bi platili bio bi gubitak sopstvenog subjektiviteta – on bi iskliznuo iz simboličkog sistema koji mu ne daje toliko život koliko mu daje značenje. Paradoks našeg postojanja u svetu, drugim rečima, sastoji se u tome što bi povratak u stanje jedinstvenosti postojanja koje je svaka individua teoretski iskusila u stadijumu „*infans-a*“ značio odricanje od ega na kome počiva naš subjektivitet.

Upotrebitivši jezik svojih dnevničkih zapisa za (de)formaciju stvorenja, Frankenštajn polaze skopofilično pravo vlasništva nad svojim detetom bez majke, zaplenivši time nastanak „duševnog stanja koje psihoanaliza naziva narcizmom, kojim se označava uobražavanje jedinstva, za koje se smatra da pogled majke ili njenog surogata, pogled voljene osobe, pruža subjektu“. Čini se da stvorenje pati zbog traumatične prošlosti koja umnogome nalikuje iskustvima glavnog protagoniste Marka u filmu Majkla Pauela *Voajer* (*Peeping Tom*, 1960). Stvorenje je prevremeno uhvaćeno jezikom očevog dnevnika, dok je Mark zarobljen na očevoj filmskoj traci. Očev secirajući pogled kod oba lika izaziva patnju od najranijeg perioda njihovog razvoja.

Elizabet Bronfen ističe da

*tek pošto se postigne ova iluzija potpunosti ... može doći do narušavanja imaginarnе slike o sebi, odnosno da budemo precizniji, može doći do razdvajanja para majka-dete posredstvom oca, predstavnika vlasti, društvenih zakona i doslednosti u simboličkom svetu.*<sup>39</sup>

Trajno zapisan, Frankenštajnov pogled postaje karakteristični prelomni trenutak u razvoju njegovog stvorenja, jer ga uvek iznova prisiljava da se suoči s tim da ga sâm njegov materijalni oblik čini nepodesnim za simbolički poredak. U ovom slučaju, očev pogled onemogućava detetu dosezanje „društvenih zakona i doslednosti u simboličkom svetu“. Poenta je u tome da iako pogled stvorenja nagoni Frankenštajna da shvati ogromnu prazninu sopstvene nedostatnosti, kao i da nasluti da stvarno vreba na obodima stvarnosti, Frankenštajnov očinski pogled postepeno tokom vremena uzima danak na stvorenju.

Ne iznenađuje, stoga, što stvorenje, baš kao Mark u *Voajeru*, pribegava tajnom posmatranju drugih, nalazeći u tome ne samo zadovoljstvo već i mogućnost isceljenja. Zbog svoje nepodobnosti stvorenje mora postati udaljeni ali intimni posmatrač drugih ljudi, protokinofil „otuđen od pojavnog sveta, koji se nada da će u mračnoj bioskopskoj sali pronaći ono što je izgubio ili izgubila negde drugde.“<sup>40</sup> Stvorenje posmatra De Laseeve kroz „skoro neprimetn[u] pukotin[u] kroz koju je pogled jedva mogao da prodre“ (131) i krijući

<sup>38</sup> Isto, str. 91.

<sup>39</sup> Isto.

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

se u senkama drži Frankenštajna pod prismotrom. Frojd tvrdi da seksualno zadovoljstvo koje osoba pronalazi u posmatranju „teško da se može smatrati perverzijom ukoliko se u dogledno vreme ode dalje u seksualnom činu“.<sup>41</sup> On dodaje kako „seksualnost većine muškaraca sadrži elemenat agresivnosti – želju da potčini; biološki značaj toga najverovatnije leži u potrebi da se otpor seksualnog objekta savlada nekim drugim sredstvima osim udvaranja.<sup>42</sup>

Prisetimo se da Lakan tvrdi da „agresivnost“ nastaje kao rezultat autoskopije koja karakteriše detetovu fasciniranost sopstvenom slikom tokom stadijuma ogledala. No, pomoću „edipovske identifikacije“, smatra Lakan „subjekt prevazilazi agresivnost koja čini deo primarne subjektivne individuacije“.<sup>43</sup> Budući da se javlja preuranjeno, Frankenštajnov pogled remeti putanju razvoja stvorenja i konstantno mu sužava izbor mogućih užitaka. Posmatrano iz frojdovskog ugla, neće proteći puno vremena pre no što „zadovoljstvo“ stvorenja postane „u potpunosti uslovljeno ponižavanjem i zlostavljanjem objekta“.<sup>44</sup>

Frankenštajn i stvorenje jedan drugome uništavaju fantazije o heteroseksualnom spivanju – Frankenštajn tako što raskomada naručenu nevestu, a stvorenje tako što uguši Elizabetu – a zatim svoje sadističke tendencije usmeravaju jedan na drugoga. Obojica nastoje da obezbede primat vlastitim fantazijama i razotkriju fantazije onog drugog, pri čemu se mučenje koje međusobno priređuju temelji na užasnim slikama. Obrazac celokupnog ponašanja stvorenja ukazuje na njegovu želju da uhvati pogled objekta, a to je nešto što mu je tvorac onemogućio još od rođenja i time ga osakatio i pre nego što je stvorenje bilo spremno da se suoči sa pogledom „stvarnog“ koje mu signalizira njegovo telo. Uobrazilja stvorenja, još od najranijih faza razvoja, postaje programirana tako da se prepušta fantazijama koje obećavaju zadovoljenje njegove želje. Prva fantazija tiče se njegovog ulaska u dijegetički poredak u kome bi naišao na bezuslovno prihvatanje i postao član porodice / glumačke ekipe u drami De Lasijevih koju gleda iz svog improvizovanog bioskopa. Ako bi mu bilo dozvoljeno da učestvuje u poslednjem činu priče De Lasijevih, to bi ga, kao zameна za makrokosmički pripovedački poredak koji je odbio da ga prihvati, učinilo manje osetljivim na pogled i, time, mu obezbedilo sigurnost van domašaja stvarnog i van domašaja rođenog oca. On zamišlja kako će „njegova“ porodica – zamena za porodicu Frankenštajn – biti u stanju da vidi šta se nalazi iza njegove odvratne spoljašnjosti i da će ga prihvati bez pitanja, da će ga savršeno ukomponovati u svoj svakodnevni život i aktivnosti.

Druga fantazija se u obliku čudovišne neveste javlja nakon prekida prve fantazije, te kao nastavak budi nadu da će doći do kompenzacije za prevremenu kastraciju izazvanu Frankenštajnovim pogledom. U osnovi ove fantazije nalaze se dva cilja: prvi, Frankenštajna će izložiti pogledu objekta tako što će ga primorati da iščekuje prvo otvaranje nevestinih „žutih očiju“ tokom dugog procesa pravljenja; drugi, upozorava Frankenštajna da će sve

<sup>41</sup> Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, prir. i prev. 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.

vreme motriti na njega. Pogled izaziva strah time što se ne pojavljuje. Frankenštajnova odluka da svoju novu radionicu smesti na jednom udaljenom škotskom ostrvu, pravidno zato što je tamo mogao neometano da radi jer su „osećanja“ bednih suseda toliko otupeala da ga nisu ni „posmatrali“ (207), zapravo podvlači njegovu emocionalnu nestabilnost u tim uslovima. Nijedan subjekat, međutim, ne izmiče pogledu trajno. U jednom trenutku Frankenštajn priznaje da je bio „uznemiren i nervozan. Bojao sam se da će svakog trenutka sresti svoga gonioca. Ponekad sam sedeо očiju uprtih u zemlju, plašeći se da ih podignem, da ne bih ugledao stvorenje koga sam se užasavao“ (208). U ovom kontekstu reč „objekat“<sup>45</sup> nosi dvoznačne implikacije, sugerijući da se Frankenštajn pribavlja ženskog bića (pogleda subjekta u nastajanju) koje „pravi“ (kršeći ugovor sa stvorenjem o stvaranju seksualnog partnera) dok ga ujedno užasava i mogućnost da opet bude svedok pogleda objekta koji koegzistira sa prvim stvorenjem.

Frankenštajn beleži u dnevnik da je sav drhtao kad je ugledao „pri mesečevoj svetlosti demona na prozoru. Jeziv osmeh grčio mu je usta dok me je posmatrao“ (210). Iz perspektive stvorenja edipovski ugovor koji je skloplio sa ocem izgleda netaknut i ispunjenje njegove želje čini se izvesnim. Otac Frankenštajn će predati nevestu i upravo venčani par će se zajednički otisnuti u život. No, Frankenštajn će svoj status subjekta zaštititi tako što će raskomadati obećanu nevestu, čime razbuktava sadističku skopofiliju stvorenja.

U kolikoj meri su i jedan i drugi postali žrtve agresivnog posmatranja vidi se po tome s koliko pažnje svaka strana u ovom odnosu uređuje mesto na kome izvršava ubistvo supružnika svog neprijatelja. Pošto je na prozoru svoje radionice u Škotskoj spazio stvorenje kako se ceri, Frankenštajn je, sa svoje strane, nakon što se „izbezumljen“ setio svoje odluke da napravi čudovišnu nevestu, „drhteći od uzbuđenja“ počeo da „kida na komade ono na čemu [je] radio“ (210–211). Izborom reči *engaged*, koja na engleskom pored značenja „raditi na nečemu“ znači i „biti veren/a“, Viktor pravi igru rečima kojom nagoveštava da su on i sinovljeva nedovršena nevesta bili u intimnom i ugovornom odnosu. Osim toga, on tim činom stvorenju pruža dramski prikaz „stvarne“ prirode njegove konstitucije: stvorenje je stvar koja nikada neće postati više od zbira svojih „delova“, sklopljeni objekat, grubo sazdana fantazija koja se da rastaviti na komade. Kad nevesta biva uništena, stvorenje time gubi i najsrodniju oznaku koja ga je mogla učiniti celovitim u alternativnom mitsko-simboličkom poretku gde bi se stvorenje moglo „izdvojiti od ljudi“.

Podsećajući na prizor prikazan na Fuselijevoj slici *Košmar* (1781), i stvorenje kuje podjednako kinematografsku osvetu, pozicionirajući Elizabetin leš na najbolji mogući način tako da ima snažno dejstvo poput specijalnog efekta. Frankenštajn se seća kako je jurnuo u bračne odaje gde je bila beživotna Elizabeta „mrtva, bačena preko kreveta, glava joj je visila, a iskrivljene crte lica napolja joj je skrivala kosa. Kud god da okrenem, vidim tu istu sliku“ (248–249). Elizabetino bledilo i „iskrivljene crte lica“ ponavljaju prizor bledih i iskrivljenih crta lica stvorenja dok je ležalo pred svojim tvorcem. Povrh toga, kroz Elizabetine

<sup>45</sup> U engleskom originalu rečenica glasi „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.“ (Prim. prev.)

oči, leš oličava pogled koji je jednom otgnut od stvorenja: u njenim očima je prazan pogled smrti; njene oči upadljivo skriva kosa – podrugljiva osveta kojom se Frankenštajn kažnjava za ono što je oduzeo svom čudovištu. Njena „slika“ će, osim toga, i dalje razbuktavati Frankenštajnovu želju kud god da se okrene, ali će ostati nedostupni, izgubljeni objekat i slika sopstvene nedostatnosti.

Time što će ga stalno i posvuda pratiti naglašava se da taj prizor potencijalno ima moć da spreči nastanak bilo kakve fantazije kojoj bi se Frankenštajnova uobrazilja mogla okretnuti u budućnosti da njome kompenzuje gubitak. Baš kao što se ispostavlja da je anamorična mrlja podno Holbajnovih *Ambasadora* lobanja koja uzvraća pogled posmatraču koji sliku gleda iz određenog ugla, tako će Elizabetino telo funkcionsati kao prodor stvarnog – zamka za pogled – u svaku „sliku“ u kojoj Frankenštajn bude želeo da se nađe.<sup>46</sup> Njegov najveći košmar jeste da neće imati kuda da se „okrene“.

A za takav efekat naizgled su se pobrinuli drugi ljudi koji su odseli u gostionici. Međutim, sasvim je moguće da ga izaziva stvorenje time što premešta (ili iznova postavlja na scenu) Elizabetino telo:

*Premestili su je iz onog položaja u kome sam je u prvi mah video; kako je ležala s glavom na ruci i maramicom prebačenom preko lica i vrata, mogao sam pomisliti da spava. Pojurio sam k njoj i vatreno je zagrljio ... Smrtonosni tragovi demonovih ruku videli su se na njenom vratu, a iz njenih usta nije izlazio dah.* (249)

Čini se da je položaj Elizabetinog tela promjenjen u namjeri da se ublaži Viktorov prvo-bitni šok; no, ova druga scena samo pojačava snagu prve scene. Postavljanje maramice preko Elizabetinog lica i vrata naročito ističe efekat „mrlje“ na slici tako što je pretvaraju u žižnu tačku slike, skrivajući, takoreći na vidnom mestu, Elizabetin izraz lica, agoniju koja je prethodila smrti, nalik na izraze lica Markovih ženskih žrtava u *Voajeru*, što pogled unedogled vraća u Viktorovo vidno polje. Za Frankenštajna najstrašniji aspektog tog da se Elizabeta nalazi u zamrznutom kadru možda leži u tome što nikad neće imati saznanje o trenucima neposredno pre i posle njenog poslednjeg daha; što nikada više neće moći pristupiti trenutku kad je umirala niti će je spoznati u smrti. „Tragovi“ koje je stvorenje utisnulo na njen vrat kad ju je ugušilo predstavljaju kastraciju ekvivalentnu naklonu na kraju predstave, jer će većito podsećati Frankenštajna da ga je stvorenje nadmašilo i kao izvođača i kao autora.

Ranija generacija kritičara smatrala je da su na emocionalni ton Frankenštajna možda uticale nesrećne okolnosti koje su pratile rođenje Meri Šeli, smrt njenog prvog deteta i potonje trudnoće, kao i njena strahovanja vezana za funkciju ženskog tela kao mašine za rađanje i odgovornosti koje prate materinstvo.<sup>47</sup> Tumačenja Frankenštajna koja su prime-

<sup>46</sup> Lakan, *XI Seminar*, str. 94–95.

<sup>47</sup> Marc A. Rubenstein, “My Accursed Origin: The Search for the Mother in *Frankenstein*”, *Studies in Romanticism* 15, br. 2 (proleće 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*, prir. George Levine

njivala pojmove iz Lakanovog pristupa psihanalizi s ciljem da nam skrenu pažnju na tendenciju Šelijeve da preispituje mnoge aspekte filozofije prosvetiteljstva, okrenula su se od emotivnih pitanja koja su mučila autorku. No, uspeh s kojim su ta tumačenja usmerila pažnju na poguban emocionalni učinak koji *Das Unheimliche* ima na Frankenštajna (i na čitaoca) ukazuje na to da se ova dva interpretacijska pristupa možda međusobno ne isključuju, naročito ako razmotrimo neke neobične aspekte odnosa između Meri Šeli i njenog oca.

Frojd se poziva na legendu o ledi Godivi i Tomu od Koventrija da objasni psihogeni gubitak vida, poremećaj u oku koji funkcioniše na takav način da se čini da ga izaziva unutrašnji glas subjekta koji kaže: „Pošto si svoj organ čula vida zloupotrebio u svrhu grešnog čulnog zadovoljstva, zasluzio si da nikad više ništa ne vidiš.“<sup>48</sup> Šelijeva je mogla i te kako da razume koliki teret može da predstavlja prevremeno izlaganje roditeljskom pogledu, naročito u vidu dnevničkog zapisa, jer je u poslednjem poglavljju Godvinovih *Memoara autorke Odbrane prava žena* pronašla uopšteno opasku o svom rođenju u kojoj se prosto kaže da je „dete rođeno u jedanaest i dvadeset uveče“.<sup>49</sup> Isto tako je znala da su tokom majčine trudnoće roditelji izrazili nadu da će beba biti muško i da su nameravali da detetu daju ime Vilijam, po ocu, što je roditeljska fantazija koju je Merina materijalna pojava uništila. Povrh toga, iako je sablažnjavala Godvina time što se prepuštala grešnom čulnom zadovoljstvu „viđanja“ sa Persijem, Meri je svoj prvi roman posvetila ocu, ali ga je objavila anonimno, čime je sopstveno „ja“ stavila izvan simboličkog poretka i ostala neimenovana. Tom odlukom je kaznila sebe zato što je izbrisala figurativno „ja“ i fizičko „oko“<sup>50</sup> Godvinove voljene žene i svoje imenjakinje, Meri Vulstonkraft Godvin, poništavajući time sebe kao majčinu prateću dvojnicu.

(S engleskog prevela **Nataša Kampmark**)

---

& 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”, u: *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley’s Novel*, prir. George Levine & U. C. Knoepfelmacher (Berkeley: University of California Press, 1979): 88–119; Barbara Johnson, “My Monster / My Self”, *Diacritics* 12, br. 2 (leto, 1982): 2–10; Paul Youngquist, “Frankenstein: the Mother, the Daughter, and the Monster”, *Philological Quarterly* 70, br. 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*, prir. Pamela Clemit & Gina Luria Walker (Peterborough, ON: Broadview Press, 2001), str. 113.

<sup>50</sup> Na engleskom jeziku su „aj“ („I“) i „oko“ („eye“) homofoni. (Prim. prev.)