

Društvo, tekst i čudovišta: ideologija u gotičkome romanu

AUTOR **Vinko Drača**
vinko.draca@gmail.com

SAŽETAK U ovome radu pokušat ću analizirati odnos čudovišta, društva i moralnih tabua u engleskome gotičkom i neogotičkom romanu devetnaestoga stoljeća. Polazeći od pretpostavki Noela Carrola i Phillipa J. Nickela da je ključni element estetike horora lik čudovišta koje prijete uvriježenome društvenom ili epistemološkom poretku, nastojat ću u svjetlu povijesnoga i kulturnoga konteksta navedenih djela razložiti kompleksne odnose između čudovišta, društva i pojedinca u romanima *Frankenstein ili moderni Prometej* Mary Shelley i *Drakula* Brama Stokera. Prvo djelo možemo odrediti kao pozni gotički roman s faustijanskim likom znanstvenika koji prkosi zakonima prirode, dok je drugi roman predstavnik viktorijanske neogotike.

KLJUČNE RIJEČI Drakula, Frankenstein, Mary Shelley, Bram Stoker, ideologija, gotički roman, horor

ABSTRACT In my work I will attempt to analyze the interweaving relations of monster, society and ethical taboos in English Gothic and neo-Gothic novel of the 19th century. Taking into account theories of Noel Carroll and Phillip J. Nickel about figure of a monster as a threat to current social and epistemological order, being a key element of horror aesthetic, I will try to discern complex relationship of monster, society and individual in the novels *Frankenstein or the New Prometheus* of Mary Shelley, and *Dracula* of Bram Stoker. First novel can be regarded as a late Gothic novel with overreaching Faustian scientist as its main character, while Dracula can be regarded as a classical example of Victorian neo-Gothic.

KEYWORDS Dracula, Frankenstein, Mary Shelley, Bram Stoker, ideology, Gothic novel, horror

Uvod: uloga čudovišta u gotičkome romanu

U mnogim definicijama horora kao umjetničkoga žanra kao temeljne odrednice navode se pojmovi *čudovište* i *strah*. Tako će Noel Carroll horor odrediti kao žanr koji kod recipijenta izaziva osjećaj abnormalnoga uzbuđenja (drhtanje, trnci, vrisak), koje je uzrokovano idejom da bi prikazano natprirodno čudovište moglo biti stvarno i da ono predstavlja fizičku, moralnu ili društvenu prijetnju te da je na neki način nečisto (Carroll 1990: 27). Phillip J. Nickel proširit će tu definiciju horora navodeći da čudovište ne mora nužno biti natprirodno, već je dovoljno da ga se percipira kao monstrozno (Nickel 2010: 15). Nickelova definicija obuhvaća neka djela koja moderna publika definira kao horor (poput Hitchcockova filma *Psiho* i većine *Berenice* Edgara Allana Poea), a koja po Carrolllovoj definiciji ne bi pripadala tome žanru. Dejan Ognjanović horor će pak odrediti kao

„prozni pripovedni žanr sa dominantnom odlikom sadržanom u estetskoj nameri izazivanja strave kod čitaoca, što se ostvaruje dvojako: a) kroz izbor tematike prikladne tom cilju (suočenje sa demonskim/monstroznim 'Drugim') i motiva njoj odgovarajućih (često, ali ne nužno, povezanih sa čudesnim/fantastičnim), i b) kroz osobenu žanrovsku retoriku podređenu zadatku da kod čitaoca proizvodi osećanja neizvesnosti, strepnje, nelagode, slutnje, jeze, strave, straha, iznenađenja, neočekivanog šoka i groze, pri čemu su ta osećanja za čitaoca istovremeno odbojna i privlačna.“ (Ognjanović 2014: 39)

Svaka od ovdje iznesenih definicija dovodi horor u nužnu vezu s pojmom čudovišta kao monstroznoga i često natprirodnoga Drugog. U svome imagološkom određivanju Drugoga horor je također uvijek ksenofoban – recipijent horora mora biti uvjeren da je čudovište prijetnja glavnim likovima, njihovoj fizičkoj egzistenciji i njihovim vrijednostima. Po tome se horor bitno razlikuje od njemu sličnih žanrova znanstvene fantastike i *fantasyja*, koji također u svojoj narativnoj strukturi sadrže Drugoga, ali odnos između percipiranoga Drugog i percipiranoga *ja* nije nužno suprotstavljen i ključna emocija koja iz toga odnosa proizlazi ne mora biti strah.

Riječ *čudovište* dijeli etimološku vezu s riječima *pokazivanje* i *vizija*. Ta veza očita je u hrvatskome jeziku gdje je složena od *čudnog* i pojma kojim se označava *viđenje, vizija, gledanje*, kao i u engleskome jeziku gdje je pojam *monster* u etimološkoj vezi s glagolom *to demonstrate* (eng. *pokazivati, demonstrirati*), koji pak porijeklo vuče iz latinskoga *monere* (*upozoravati*). Percepcija čudovišta kao upozorenja na posljedice poroka, grijeha i ludila duboko je ukorijenjena u zapadnoj kršćanskoj misli od sv. Augustina, koji čudovišta interpretira kao očitovanja božje volje, preko Martina Luthera, koji u rođenju čudovišnoga dvo-glavog teleta vidi znak skore propasti svijeta zbog ogrezlosti Rima u grijeh (prema Baldick 1990: 10–11). Iz gore navedenih definicija vidljivo je da čudovište u žanru horora mora biti percipirano kao prijatna i mora biti, ako već ne natprirodno, onda barem neuobičajeno, odnosno, kako Nickel navodi, ne smije biti „dijelom recipijentove svakodnevne stvarnosti“ (Nickel 2010: 25). Nadalje Drugost čudovišta uvijek se definira u odnosu na referentnu točku konteksta u kojemu se javlja (Ognjanović 2014: 42). Iz toga slijedi da će čudovište uvijek biti metaforizacija određenih društveno konstruiranih strepnji, analogno pojmu *folk devil* iz sociologije moralnih panika. Čak i u okviru psihološkoga horora (najbolji je primjer *Demon perverzije* iz kratkih priča Edgara Allana Poea) postoji šira metaforizacija čudovišta, koja je ovdje, doduše, više antropološka nego društvena, i koja polazi od Poeovih premisa o podvojenosti i suštinskoj amoralnosti ljudske prirode.

Povijesni razvoj gotičkoga horora kroz dugo 19. stoljeće

Žanr gotičkoga horora pojavljuje se krajem osamnaestoga stoljeća i svojim estetskim načelima predstavlja izazov prosvjetiteljskim i neoklasicističkim paradigmama svoga doba. Kao prvi predstavnik žanra, koji se razvio na temeljima sentimentalne i povijesne romanse, ističe se roman Horacea Walpolea *Otrantski dvorac*. Taj će roman na neki način i imenovati cijeli žanr svojim podnaslovom koji ga određuje kao *gotičku priču*. Pri ovome valja istaknuti da se sam pridjev *gotički* u opisu ovoga žanra ne odnosi nužno na arhitekturu kasnoga srednjovjekovlja, već se upotrebljava kao metonimija srednjovjekovlja samog. U prosvjetiteljskoj je misli doba srednjega vijeka povezivano s neznanjem, prevladavajućim praznovjerjem i okrutnošću vlastelina. Rani gotički romani koristit će brojne

motive koji ukazuju na ovakvu percepciju srednjega vijeka (mračni zamak, porodična prokletstva, zločin, samovoljni vladatelini), ali će se istovremeno zanositi specifičnom srednjovjekovnom estetikom i etikom viteških romana (plemenit muški lik koji spašava djevu u nevolji, zakonit brak koji je tu u svrhu potvrde patrijarhalnih vrijednosti, crkva, odnosno samostan kao mjesto utočišta). Nakon Walpolea daljnji razvoj gotičkoga romana umnogome su odredili Ann Radcliffe, E. T. A. Hoffman i Mary Shelley. Početkom devetnaestoga stoljeća mnogi tipični elementi gotičkoga romana bit će redefinirani: mjesto i vrijeme radnje bit će premješteni u sredinu i doba bliže čitaocu, a tradicionalni moral ukorijenjen u patrijarhalnome porijeklu i crkvi bit će višestruko preispitivan. Ova preispitivanja svoj će vrhunac doživjeti upravo u prvome izdanju *Frankensteina ili modernoga Prometeja*, koje će biti objavljeno 1818. u kontekstu nesigurnosti izazvanih Francuskom revolucijom i Napoleonskim ratovima.

Gotički roman definitivno izlazi iz mode pojavom književnoga realizma kada će ga, kao glavnu književnu vrstu žanra horora, zamijeniti kratka priča. Presudan utjecaj na takav razvoj žanra imali su američki pisci poput Edgara Allana Poea i Henryja Jamesa, koji su se htjeli stilski distancirati od tematike i forme koja je u percepciji čitatelja bila karakteristično „europska“. Također smatrali su da opsežnost i brojne retardacije radnje prisutne u gotičkome romanu vode k ublažavanju i razvodnjavanju osjećaja jeze kod čitatelja. Ipak, gotički će roman krajem devetnaestoga stoljeća u Engleskoj doživjeti renesansu. Uzroci tome neodvojivi su od društvenih previranja. Visoko viktorijansko doba bilo je obilježeno mnogim potresima koji su poljuljali sigurnost uvriježenoga društvenog sustava i samim time uvriježene koncepcije realnosti. Među njima valja navesti Darwinovu teoriju evolucije, čija su pogrešna tumačenja rezultirala socijalnim darvinizmom i razvojem rasnih teorija, sve veće siromaštvo u londonskim radničkim četvrtima, uspon *Nove žene* i sufražetskoga pokreta te brutalna umorstva koja je u londonskoj četvrti Whitechapel počinio nikad uhvaćeni Jack Trbosjek i koja su dovela do moralne panike. Pisци poput Oscara Wildea (*Portret Doriana Graya*, 1891), Roberta Louisa Stevensona (*Dr. Jekyll i gospodin Hyde*, 1886) i Brama Stokera (*Drakula*, 1897) sve se više vraćaju estetskim i idejnim dometima gotičkoga romana kako bi u svojim djelima reagirali na egzistencijalnu krizu racionalnoga viktorijanskog čovjeka.

Na kraju, upravo će ta velika antropološka kriza odražavati krizu feudalnoga poretka izazvanu Francuskom revolucijom i njene će bojazni, vezane uz krah ideologema bijeloga obrazovanog muškarca više srednje klase kao ideala racionalnosti i intelekta, dobiti svoje krvavo otjelovljenje na bojištima Prvoga svjetskog rata i mračnu reaktualizaciju u okviru poslijeratnih fašističkih ideologija.

Tijelo teksta i tijelo čudovišta: epistemologija Frankensteinova čudovišta

Česta je pogreška na koju su poklonici horora već pomalo „alergični“, vezana uz djelo Mary Shelley, nazivanje Frankensteinova čudovišta Frankensteinom. Usprkos čestoj filmskoj i književnoj tematizaciji ove priče, koju je Chris Baldick (iz folklorističke pozicije sasvim neopravdano) nazvao „teorijskom anomalijom, modernim mitom“ (Baldick 1990: 1), čini se da se u kolektivnoj svijesti ukorijenilo poistovjećivanje Viktora Frankensteina kao stvoritelja i čudovišta kao njegove bezimene kreacije. Mislim da takva pogreška ontološki nije daleko od istine jer ako obratimo pažnju na lik čudovišta u Shelleyinu romanu i usporedimo ga s likom Viktora Frankensteina, primjetna su brojna zrcaljenja između čudovišta i njegova tvorca. Tako su i Frankenstein i njegov stvor osamljeni, a njihov rani odnos s društvom ispunjen je nerazumijevanjem. Frankenstein svoj rad provodi u izolaciji, navođen alkemijskim knjigama. Također, sam Frankenstein kao da predstavlja određeni mikrokozmos: njegov otac, njegova zaručnica Elizabeth i najbolji prijatelj Clerval postoje tek kao površno okarakterizirani dodaci njegovoj ličnosti. Njihova uloga u tekstu tek je uloga objekata koje čudovište u svome osvetničkom bijesu može uništiti kako bi napakostilo Frankensteinu. Tako Frankenstein nastavlja tradiciju izoliranih likova čestih u gotičkim romanima, no njegov prostor osamljivanja nije zamak već znanstveni laboratorij – „...radionica prljavog stvaranja... osamljena soba, ili bolje rečeno, ćelija na vrhu kuće, galerijom i stepeništem odvojena od drugih stanova“ (Shelley 2000: 58). Frankensteinov stvor samim je svojim fizičkim izgledom koji izaziva jezu osuđen na osamljenost. Ta osamljenost postaje konačna kad Frankenstein uništi družicu koju mu je obećao načiniti u strahu da će „prvi rezultat zajednice za kojom je demon žudio biti djeca, i da će ubrzo paklenska rasa napučiti zemlju koja će učiniti ljudski

život opasnim i ispuniti ga stravom“ (isto: 144). Nakon što stvor prve Frankensteinove bračne noći ubije Elizabeth, kreator i kreacija, počinju igru mačke i miša koja ih odvodi do polarnih pustoši. U tome finalu njihove priče napokon ih vidimo kao jednake – dva bića ispunjena željom za uništenjem svoga odraza, pri čemu je Frankenstein na svoju sliku napravio čudovište koje ga je onda u svojoj želji za osvetom učinilo sličnim sebi. Uz ta zrcaljenja možemo istaknuti i zrcaljenje između Viktora Frankensteina i Roberta Waltona, polarnoga istraživača čijim pismima započinje ovaj roman, te način na koji je lik Viktora Frankensteina postavljen u odnos sa svojom zaručnicom Elizabeth, svojim ocem, te svojim prijateljem Clervalom.

Strukturalno gledano, narativ *Frankensteina* oblikovan je u formi triju (neki bi rekli čak četiriju) priča od kojih je svaka sadržana u onoj prethodnoj. Širi narativni okvir daje priča polarnoga istraživača Roberta Waltona iznesena u obliku pisama njegovoj sestri, gospođi Saville. U pustoši polarnoga mora, gdje ga je dovela želja za istraživanjem nepoznatih predjela, on susreće Viktora Frankensteina, koji mu iznosi priču o vlastitome podvigu – Frankenstein je fizičar i kemičar koji se u mladosti zanosio djelima srednjovjekovnih alkemičara i koji je naumio premostiti granicu između života i smrti. Kako bi to ostvario, stvorio je biće od dijelova tijela ukradenih iz „grobnica i klaonica“ (isto: 59), no zgrožen nakaznošću svoje kreacije, otjerao ga je od sebe. Čudovište progoni Frankensteina, ubije njegova mlađeg brata i skrivi smrt vjerne sluškinje koja biva okrivljena za umorstvo. Nakon toga Frankenstein se prvi put susreće sa svojom kreacijom koja mu pripovijeda vlastitu priču. Nakon te priče, vraćamo se ostatku priče Viktora Frankensteina, nakon čega slijedi Waltonov epilog u kojemu potonji opisuje svoj susret s Frankensteinovim čudovištem. Roman završava prizorom čudovišta koje nestaje u polarnoj pustoši.

Struktura matrhoške kojom Mary Shelley iznosi svoju priču znakovita je za ovu analizu upravo zbog toga što je unutar nje priča čudovišta smještena u samo središte teksta, kao da Shelley samom strukturom teksta naglašava važnost glasa Drugoga za razumijevanje ovoga modernog mita. Govor Frankensteinova čudovišta, koje prepričava svoja iskustva s ljudima koji ga odbacuju zbog njegove fizičke nakaznosti, te njegovo učenje jezika odišu elokvencijom koja je u vidljivome neskladu s njegovom fizičkom nakaznošću. Već od prvih izgovorenih

riječi čudovište se dokazuje kao genijalan retoričar, a kada govori o svome autodidaktičkom obrazovanju doznajemo da su prve knjige koje je čitao Miltonov *Izgubljeni Raj*, Plutarhovi *Životi* i Goetheov *Werther* (Brooks 1993: 201). Iz načina na koji je Frankensteinova kreacija pristupila tim tekstovima i načina na koji su oni formirali njezinu ličnost doznajemo dosta o konstrukciji same čudovišnosti u umu Frankensteinova stvora. Tako će čudovište *Patnje mladog Werthera* shvatiti kao „beskrajn izvor zapanjujućih pretpostavki“, a samoga Werthera kao „božansko biće kakvo dosad nije susreo niti mogao zamisliti“ i, iako nije pokušavao razumjeti točne okolnosti priče, priklonio se Wertherovim stavovima (Shelley 2000: 115). Razmišljajući o Goetheovu tekstu, čudovište spoznaje svoju *zazor-nu* prirodu:

„Dok sam čitao, primijenio sam mnogo pročitano na vlastito stanje i osjećaje. Shvatio sam da sam sličan, no u isto vrijeme neobično različit od bića o kojima sam čitao, i čije sam razgovore prisluškiavao. Suosjećao sam s njima, i djelomično ih razumio, ali u svom umu bio sam još nepotpun; nisam ni o kome ovisio i nisam imao srodnika i nije bilo nikog tko bi žalio za mnom“ (isto: 115–116).

Ako je Werther naučio Frankensteinovo čudovište suosjećajnu i ukazao mu na nesretnu prirodu bića koje je po osjećajima slično ljudima, ali zbog nakaznoga izgleda i usamljenosti osuđeno da nikad ne bude dijelom društva, Plutarh ga je naučio o idealima pravde i vrline kao temeljima samoga ljudskog društva. U životima ranih zakonodavaca čudovište na osebujan način spoznaje te koncepte: „Osjetio sam u sebi divljenje pred vrlinom, i odbojnost prema poroku, shvaćajući značenje tih relativnih pojmova onako kako sam ih ja primijenio, isključivo na užitak i bol“ (isto: 116). Iz ograničene perspektive protočovjeka koji, neupućen u kompleksnost društvenih odnosa i slobodan od ideološke nadgradnje racionalizma, primjenjuje legalističke koncepte pravde na patnjom ispunjenu realnost vlastitoga postojanja, čudovište svojim riječima zrcali Rousseauovu koncepciju „duha ustava zapisanoga u srcu svakoga slobodnog čovjeka“. Rousseauova ideologija prozborit će iz čudovišta još ranije kada izjavi da je „zao zato jer je nesretan“ i jer „cijeli ljudski rod bježi od njega i izbjegava ga“ (isto: 94). Također, ovakav stav prema zakonu naznačuje da postupke ču-

dovišta (a prvenstveno umorstvo Elizabeth) ne treba promatrati kao rezultat slijepe želje za osvetom, već jednostavnoga poimanja načela pravde. Na kraju, nije li Frankenstein pogazio riječ kada je uništio tijelo ženskoga čudovišta, nesuđene družice koja je stvoru trebala olakšati osjećaj osamljenosti i iz toga proizišlu patnju?

Od svih navedenih tekstova na čudovište je najviše utjecao *Izgubljeni Raj* Johna Milтона. Čudovište odmah ističe da tome djelu pristupa kao i ostalima koja su mu došla pod ruku, kao stvarnoj povijesti (isto: 116). Prva usporedba koja čudovištu pada napamet je ona s Adamom i tu čudovište najeksplicitnije iznosi svoju percepciju vlastite društvene pozicije, u čemu se očituje politička poruka ovoga romana:

„Kao Adam, nisam imao vezu s nijednim drugim postojećim bićem, no u svakom drugom pogledu njegov je položaj bio znatno drugačiji od mog... Mnogo puta sam se poistovjećivao sa Sotonom, jer kad bih ugledao sreću svojih zaštitnika u meni bi se probudila gorka zavist“ (isto: 116–117).

Brojne reference na Milтона i njegovu interpretaciju biblijske priče o stvaranju čovjeka, Sotoninu padu i proganjanju čovjeka iz Rajskoga vrta (citat iz Milтона moto je Shelleyina romana, a čudovište se često opisuje kao *pali Anđeo*, *Demon* i *gospodar Pakla* te na nekoliko mjesta kao *Adam*) dodatno naglašavaju jednu od glavnih preokupacija romana: odnos stvoritelja i njegova djela. Već je naglašeno da sam Frankenstein kao stvoritelj predstavlja usamljenu figuru obilježenu vlastitim uvjerenjem u premoć razuma. Osamljen karakter njegova rada rezultira kreacijom koja je uistinu stvorena na Frankensteinovu sliku – osuđena na vječnu usamljenost. Frankensteinovo čudovište služi emotivno distanciranome učenjaku željnome moći kao svojevrсно zrcalo, slika jednoga mikrokozmosa odvojenog od prirode (u romanu su česti postupci u kojima je priroda predstavljena kao transcendentalni mistični svijet odvojen od Frankensteinovih mračnih laboratorija), mikrokozmosa koji funkcionira vođen načelima razuma i slijepe želje za ovladavanjem nepoznatim. Frankenstein nakaznost čudovišta (koje je sam gradio tako da bude divovsko, kao da je htio naglasiti superiornost i veličinu vlastitoga „čovjeka“ u odnosu na „prirodne“ ljude) spoznaje tek u trenutku kada ono otvori oči. Spo-

znaja da može stvoriti biće slično čovjeku od dijelova trupala i tako obrnuti percipirani prirodni poredak ispunjava Frankensteinu užasom i zbog toga napušta svoju kreaciju. Preuzevši od Rousseaua koncepciju društva kao kvaritelja izvorne dobrote, Mary Shelley u svome romanu pokušava imenovati društveni princip koji je izvor takvoga djelovanja. Ako na Viktora Frankensteinu i njegov mikrokozmos veza s ostalim likovima gledamo kao na rano industrijsko-prosvjetiteljsko društvo, onda je društveni princip koji dovodi do monstroznosti zapravo nespremnost čovjeka da prihvati odgovornost koja bi nužno trebala ići uz njegovu kreativnu moć. Odnos čudovišta i društva u *Frankensteinu* zapravo je zrcalan – Viktor Frankenstein i Robert Walton sa svojom okolinom predstavljaju rano industrijsko društvo, dok tijelo Frankensteinova čudovišta, sastavljeno od leševa, služi kao kompaktna slika toga društva, svojevrsan tekst koji upozorava na moguće krajnje posljedice društva vođenoga isključivim razumom i razumijevanjem znanja kao moći.

Drakula: trijumf teksta nad Drugim

Ako je tekst *Frankenstein* ili *modernog Prometeja* strukturno organiziran tako da govor čudovišta, ispunjen miltonovskom i rousseauovskom filozofskom retorikom bude postavljen u sredinu kao odraz problema odgovornosti nad posljedicama ljudske poduzetne intervencije u prirodu, tekst Stokerova *Drakule* organiziran je tako da nas neprestano podsjeća upravo na ulogu tekstualnoga kao brane koja štiti trenutni poredak od prodora iracionalne i suštinski nerazumljive Drugosti. Kod Stokera poredak nije utjelovljen u osamljenome pojedincu prosvjetiteljskoga perioda koji svojim kreativnim razumom preuzima ulogu u judeokršćanskoj tradiciji dotad namijenjenu Bogu, već u usko povezanoj skupini likova koji predstavljaju britansku višu srednju klasu. Karakterizacija samih tih likova izrazito je površna, no zato je upravo opsesivna pažnja posvećena njihovim dnevničkim zapisima. Cijeli je roman prenesen u obliku dnevničkih zapisa, novinskih članaka i intervjuva, a za konačan sukob s Drakulom odlučujućim se pokazuje trenutak kada četvero glavnih likova (Van Helsing, Mina Harker, Jonathan Harker i dr. John Seward) usporede svoje zabilješke i razmijenivši informacije, stječu moć nad vampirskim Drugim. Grafomanija pripovjedača *Drakule* poprima upravo groteskne razmjere:

„u znak bračnog zavjeta, Mina Harker tako uvezuje Jonathanov dnevnik u bijeli papir i vezuje ga plavom trakom, Lucy Westenera i kapetan Demetre, broda koji grofa Drakulu prevozi, uspijevaju, tik pred smrt, zapisati tvrdnje koje kasnije pomažu junacima u borbi protiv čudovišta i staviti papir u džep na grudima ili u bocu“ (Elmessiri 1994: 105).

Za predstavnike društvenoga poretka, profesionalce srednje klase, bitna je formula koja glasi „informacija = znanje = moć“ (Ognjanović 2014: 283). Oni su ljudi tekstualnoga i prosvijećenoga društva i, nasuprot magijskim sposobnostima Drakule, njihovo oružje upravo je njihova sposobnost zapisivanja, uspoređivanja, klasifikacije i primjene znanja koja karakterizira zapadnjačku i europsku epistemološku paradigmu. Moć nad tekstem kao medijem znanja postat će oružjem koje u konačnici donosi prevagu nad Drakulinim magijskim moćima. Tako će i Mina Harker, koja je prije toga imala ključnu ulogu u objedinjavanju dnevničkih narativa u informacijsku cjelinu, nakon što ju Drakula zarazi vampirizmom i potakne njenu postepenu metamorfozu, biti zabranjen pristup dnevnicima njenih saveznika, čime ona simbolički gubi aktivnu ulogu u borbi za društvene vrijednosti i postaje još jednim objektom nad kojim ostatak muških likova vodi bitku za vlast protiv Drakule i njegova zaraznog utjecaja. Sam Van Helsing, učenjak čija je erudicija i formalno obrazovanje predstavljeno nizom titula ispred njegova imena, ovako opisuje prednosti koje protagonisti romana imaju u odnosu na Drakulu: „Imamo na svojoj strani moć udruživanja – moć koja je uskraćena vampirskoj vrsti; imamo resurse znanosti; slobodni smo djelovati i misliti“ (Stoker 1994: 284). Upravo se mogućnost udruživanja – u ovome romanu predstavljena kao moć razmjene zapisanih i na fonografu snimljenih informacija – te moć znanosti i liberalna sloboda „djelovanja i misli“ ističu kao glavne prednosti koje moderno društvo ima pred Drakulom. Stokerova koncepcija društva skupina je moćnih pojedinaca koji vladaju tekstem kao epistemološkom osnovom prijenosa znanja, a koje predvodi dr. Van Helsing, „filozof i metafizičar, jedan od najnaprednijih znanstvenika na svijetu“ koji posjeduje „apsolutno otvoren um“ (isto: 137). Upravo Van Helsing, ekscentrični učenjak s raspelom i posvećenom hostijom u jednoj i kirurškim skalpelom u drugoj ruci predstavlja znanost i religiju, razum i vjeru kao osnove na kojima počiva viktorijan-

ska slika savršenoga društva. Drugi su likovi koji sudjeluju u borbi protiv Drakule Jonathan Harker, odvjetnik, Mina Harker, njegova supruga, okarakterizirana kao izrazito pozitivan stereotip *nove žene* – s jedne strane pokazuje intelektualnu neovisnost i karakternu snagu, s druge je posvećena obiteljskim vrijednostima i bračnome životu, dr. John Seward, psihijatar, Quincey Morris, američki pustolov, i Arthur Holmwood, liberalni aristokrat. Njima nasuprot stoji figura transilvanijskoga grofa Drakule koji je okarakteriziran svim onodobnim stereotipima prijeteće Drugosti. Najupadljivija je karakteristika Stokerova čudovišta koja se opetovano naglašava u romanu atavizam njegova fizičkog izgleda:

„Lice mu je bilo čvrsto – veoma čvrsto – orlovsko s visokim hrptom tankog nosa i čudno nadsvođenim nosnicama, visokog čela i rijetke kose oko sljepočnica ali bujne na ostatku glave. Obrve su mu bile guste, gotovo su se sastajale ponad nosa, raskošno se kovrčajući na osobit način. Usta su, koliko sam ih mogao nazrijeti ispod teških brkova, bila nepomična i prilično okrutnog izgleda, s neobično oštrim bijelim zubima; izbijali su preko usana, čije je crvenilo odavalo začuđujuću vitalnost za čovjeka njegovih godina. Što se ostalog tiče, uši su mu bile blijede, na vrhovima veoma zašiljene, brada široka i jaka, a obrazi, premda mršavi, čvrsti. Generalna pojava odavala je utisak neobičnog bljedila. Dotad sam već, na svjetlosti ognjišta, primijetio njegove ruke, položene preko koljena. Činile su se bijelima i profinjenima, ali sad kad sam ih vidio izbliza, nisam mogao a da ne primijetim da su bile poprilično grube – široke, kratkih prstiju. Ono što me najviše začudilo su bile dlake koje su rasle iz sredine njegovih dlanova.“
(isto: 28)

Ta atavistička fiziologija kasnije će u romanu biti povezana s urođenim karakteristikama zločinačke ličnosti kakve je Lombroso opisao u svojim ključnim djelima kriminalne antropologije: „Grof je zločinac, pravi tip kriminalne ličnosti. Tako bi ga klasificirali Nordau i Lombroso i budući da je zločinac njegov je um nepotpuno oblikovan. Zato u nevolji utječe navikama. Njegova prošlost je naš trag...“ (Stoker 1994: 406).

Iz ovoga vidimo da Drakula odražava orijentalističku percepciju transilvanijske sredine. Njegova ličnost nije sasvim uobličena, isto kao što ni Transilvanija u percepciji Jonathana Harkera nije sazrela do razine zapadne civilizacije (Ognjanović 2014: 285). Sam odabir vampira kao čudovišta iz slavenskoga folkloru i bića koje je u osamnaestome i devetnaestome stoljeću bilo povezivano s tipično orijentalnim svijetom praznovjerna i srednjovjekovnih atavizama smješta prijetnju dominantnome poretku na mistični i nerazumljivi Orijent. Zapadno se *ja* u Drakuli suočava s prijetnjom obrnute kolonizacije, strepnjom koja je bila iznimno raširena u kasnome viktorijanskom društvu. Ovdje se opet radi o zrcaljenju kojemu je poticaj dala potisnuta krivnja: britanska kultura u Drakuli vidi vlastite imperijalne prakse odražene u zrcalnoj formi (Arata 1990: 623). Prema tome, Drakula je čudovište koje dolazi iz zaostalih i magičnih transilvanijskih krajeva u kojima vlakovi kasne (Stoker 1994: 9–10) u britanski centar zapadne civilizacije kako bi tako suočio napredni i liberalni imperij s njegovim tamnim naličjem. Pritom osobe kojima se Drakula hrani, poput Lucy Westenera i Mine Harker, postaju nalik njemu, iz čega proizlazi da njegova monstroznost ima karakter zaraze. Drakula u svome pohodu na Englesku izražava sklonost napadanju žena, pretvarajući tako protagoniste romana u svojevrzne viteške branitelje viktorijanske ženstvenosti od orijentalistički senzualnoga grofa. Žene koje Drakula pretvara u vampire poprimaju karakteristike oslobođene, atavističke seksualnosti. Tako će truplo Lucy Westenera nakon Drakulina ugriza i metamorfoze u vampira imati „pohotne usne“, kretat će se s „tromom, pohotnom okretnošću“, a osmijeh će joj biti „pun želje“ (isto: 253). Na sličan će način biti opisane tri „Drakuline kćeri“ koje napadaju Harkera u transilvanijskome dvorcu grofa Drakule:

„Sve tri su imale blistavo bijele zube, koji su poput biseru sjali nasuprot crvenilu pohotnih usana. Bilo je nečeg u njima što je u meni izazivalo nelagodu, izvjesnu žudnju izmiješanu sa smrtnim strahom. Osjetio sam, duboko u svom srcu, opaku, goruću želju da me poljube tim crvenim usnama“ (isto: 51)

Žene pretvorene u vampire seksualna su bića koja dovode muškarce u opasnost izazivajući u njima seksualnu želju, želju koju je viktorijansko društvo smatralo niskošću. Motiv zbra-
njenoga poljupca javlja se i prilikom smrti Lucy Westenera:

„Arthure! Ljubavi moja, tako mi je drago što si stigao! Poljubi me!’ Arthur se pun žudnje nagnuo prema njoj da ju poljubi; u tom se trenutku Van Helsing, iznenađen njenim glasom, obrušio na njega, i uhvativši ga za vrat, odvuкао ga neviđenom, gnjevnom snagom, kakvu nisam ni sanjao da posjeduje i bacio ga na drugu stranu prostorije“ (isto: 194).

Ako je razmjena informacija između obrazovanih i moralnih, gotovo uniformnih pripadnika viktorijanskoga društva oružje protagonista, divlja animalna seksualnost u spoju s nadljudskom snagom i magijskim moćima oružje je kojim Drakula, kao rasistički ideologem orijentalnoga, balkanskog Drugog nastupa protiv viktorijanskoga morala. Odnos teksta, društva i čudovišta u Stokerovu je romanu obojen pismenim karakterom viktorijanskoga društva, metaforički prikazanoga u slobodnoj razmjeni informacija između njegovih obrazovanih članova, koji stoji u suprotnosti s Drakulinim predinformacijskim svijetom magije, nasilja i nesputane seksualnosti, svijetom koji društvu prijeti prvenstveno dovodeći u pitanje uvriježene rodne uloge. Očito je da je trijumf tekstualnoga viktorijanskog društva u *Drakuli* čak dvaput simboliziran preko reaktualizacije društveno prihvaćenih rodnih uloga: prvi put prilikom hladne i neosobne penetracije tijela vampirske Lucy Westenere drvenim klinom od strane njezina supruga Arthura Holmwooda, a drugi put završnom slikom romana u kojemu kao potvrda sigurnosti *statusa quo* nastupa rođenje djeteta Mine i Jonathan Harkera. Tako je plod pobjede koju znanost, društvo i religija odnose nad orijentalnim mrakom u konačnici očuvanje patrijarhalnoga poretka.

Zaključak

Frankenstein ili moderni Prometej Mary Shelley i *Drakula* Brama Stokera dva su romana između kojih leži cijelo jedno stoljeće društvenih previranja i izuzetnih inovacija na području tehnologije, znanosti i društvene misli. Usporedbom razlika u načinu na koji je u tim romanima, koji dijele žanrovsku pripadnost i uz nju povezane estetske konvencije, oslikan odnos pojedinca i društva možemo donekle pratiti razvoj pojma političkoga u okviru književnosti devetnaestoga stoljeća.

Za politiku *Frankensteina* ključna je premisa o društvenoj nepravdi kao izvoru zla. Sam izvor društvene nepravde za Shelley sadržan je u razumom vođenome legalizmu njegovih institucija i otuđenosti tehnologiziranoga građanskog društva od prirode. Čudovište tu ima ulogu zrcalnoga odnosa i bića koje uz strah također pobuđuje suosjećanje, daleko veće od onoga koje bi trebala pobuditi tragedija samoga Frankensteinina. Viktor Frankenstein umnogome je odraz toga otuđenog društva. Glavne su karakteristike koje se mogu zapaziti u njegovim akcijama izrazita sebičnost i prijetvornost. Frankenstein lako pogazi obećanje dano vlastitoj kreaciji zbog vlastitoga subjektivnog gnušanja nad mogućnošću da zajednica čudovišta i njegove družice rezultira potomstvom, a za vrijeme svoje bračne noći toliko je opsjednut brigom za vlastitu sigurnost da ostavlja Elizabeth samu, na milost i nemilost čudovištu. Ako je Frankenstein kao protagonist predstavnik društva, onda su glavne karakteristike toga društva netrpeljivost, sebičnost i nedostatak odgovornosti. Shelleyino čudovište nije inherentno zlo – njegovi rani nazori opisani literaturom koju čita odlikovani su empatijom, željom za pravdom, ali i osjećajem usamljenosti. Frankenstein ima moć olakšati tu usamljenost, no to odbija učiniti: prema tome, izvor je zla u nedostatku društvene odgovornosti i suosjećanja za one kojima je to najpotrebnije, za one čije je stanje izravna posljedica društvenih odnosa moći.

Drakula pruža sliku čudovišta koja je obilježena ksenofobijom i teorijama degeneracije koje su prevladavale u britanskim višim slojevima kasnoga viktorskijskoga doba. Tekst kao izraz prava na opisivanje stvarnosti ovdje automatski isključuje Drakulu. On je demonska prisutnost, atavizam svega animalnoga, zaostaloga i primitivnoga. U njemu možemo prepoznati klasični motiv orijentalne opasnosti, ovdje primijenjen na istočnoeuropske krajeve. Društvo kojemu to čudovište prijeteći okuplja se oko tradicionalnih vrijednosti viktorskijskoga doba i putem informacijske i moralne superiornosti dokazuje svoju nadmoć. Zrcaljenje društva i čudovišta i ovdje je naglašeno, no ovdje se Drakuli odriče bilo kakva veza s društvom – on predstavlja iskrivljenu zrcalnu sliku i utjelovljuje podsvjesne komplekse vezane uz kolonijalno društvo.

- LITERATURA
- ARATA, Stephen. 1990. „The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of the Reverse Colonization“. *Victorian Studies*, vol. 33/4: 621–645.
- BALDICK, Chris. 1990. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- BROOKS, Peter. 1993. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- CARROLL, Noel. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- ELMESSIRI, Nur. 1994. „Burying Eternal Life in Bram Stoker's Dracula: The Sacred in an Age of Reason“. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, vol. 14: 101–135.
- NICKEL, Phillip J. 2010. „Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds“. U *The Philosophy of Horror*, ur. Thomas Fahy. Lexington: The University Press of Kentucky, 14–33.
- OGNJANOVIĆ, Dejan. 2014. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin Izdavaštvo.
- SHELLEY, Mary. 2000. *Frankenstein*. Boston: Bedford/St. Martin.
- STOKER, Bram. 1994. *Dracula*. London: Penguin Popular Classic.