Марија Грујић[1*]
(Институт за књижевност и уметност, Београд) ORCID 0000-0002-0646-5170

ТРАНСХУМАНО КАО ПОСТХУМАНА ХУМАНОСТ: ФРАНКЕНШТАЈНСКА МЕТАФОРА ИДЕНТИТЕТА У ФИЛМУ *БОГОВИ И МОНСТРУМИ* БИЛА КОНДОНА

Апстракт: Текст анализира „франкенштајнску" парадигму трансхуманости, засновану на мотивима романа *Франкенштајн или модерни Прометеј* Мери Шели, у случају филма *Богови и монструми* (1998) Била Кондона. Овај филм представља слободнију форму биографског остварења насталог према животу холивудског режисера Џејмса Вејла, познатог, између осталог, као режисера два филма по мотивима из приче о Франкенштајну, под називима *Франкенштајн* (1931) и *Франкенштајнова невеста* (1935). У овом раду фокус је на феноменима патње, емпатије, усамљености, жеље, повезаности и отуђења, који се појављују као метафорична спона између мотива трансхуманог и постхуманог идентитета, насталих у потрази за једном потпунијом, аутентичнијом парадигмом хуманости. Филм *Богови и монструми* поиграва се великом и историјски значајном темом франкенштајнског чудовишта као покушаја (ре)креације човека, али пре свега као метафоре уметничког стварања, егзистенције, патње и величине уметника, као и темељне усамљености и отуђености појединца у савременом свету подређеном колективизацији, друштвеним поделама и таштини.

Кључне речи: Франкенштајн, Мери Шели, постхуманост, трансхуманизам, уметник, филм, екранизација, Холивуд.

Још од времена романтизма, уметност и наука негују садржајну традицију поигравања питањем: шта ако су квалитети људске патње, чежње, жеље и неоствареності – управо они квалитети који превазилазе складно и заокружено човечје биће, и могу боравити и у просторима неживог, хибридног, ванприродног? Можда бисмо, што се тиче западнохришћанске традиције, снажно уобличене корене оваквих трагања у књижевности могли наћи у темама готског романа, претече опуса Едгара Алана Поа, а можда и у ранијим временима, нарочито у снатрењима о љубавној повезаности и у смрти, након физичке декомпозиције вољеног бића. Иако се хуманост као, пре свега, појам и склоп одређених психофизичких квалитета, везује, по самој природи ствари, за људску врсту, ту је неизбежна и парадоксална потреба људског ума и маште да тражи могућности креирања хуманог квалитета и неконвенционалних видова

1 * marija.grujic345@gmail.com

791.31
821.111.09-31 Шели М.
оригинални научни рад
https://doi.org/10.18485/iku_posthtransh.2024.ch30

хуманости у трансгресирању њених граница, па чак и у потпуном игнорисању човеколичја. „Запрепашћење, саспенс, несигурност, амбивалентност, игра – то су одлике осе дуж које се готика креће" (Brown 1987: 300).[2] У традицији поигравања с натприродним, људски ум, од памтивека, покушава да утврди границе своје сопствене врсте и да их прекорачи. Можда се у овоме огледа и оно што наводи људску природу да трага за могућностима релација између човека и ван-човека, у жељи да побегне од незадовољства ограничењима наметнутим међуљудским односима. Такође, у традицији трансгресивности налази се потрага за деконструкцијом онога што се у хуманости често, неосновано, сматра мање важним, а то је телесни аспект човеколикости, идеја да је хуманост пре свега везана за духовни аспект, и да му телесни и материјални може бити подређен. Као што ће се наговестити у овом тексту, квалитет хуманости, за којим човек трага у једном симболично постхуманом времену, разним уметничким и научним поступцима трансхуманизације материје и идеја, увек је у односу с концептом тела, и идејом о материјом обележеној физичкој хуманоидности и препознатљивости, што постаје трагичан исход вековних људских тежњи да се телесно потпуно заузда духовним.

Промишљање теме хуманости и/или хуманоидности, и човековог боголиког потенцијала да и сам буде творац и креатор те хуманоидности, за многе уметнике и данас је у најбољем дослуху с проблематиком франкенштајнске парадигме и идеје креирања човеколиког створења у роману *Франкенштајн или модерни Прометеј* (Frankenstein or the Modern Prometheus) енглеске списатељице Мери Шели (Mary Shelley). Идеја отуђеника, несрећног и несхваћеног бића, које је „створено" захваљујући жељи да се доведу у питање многи темељи материјалног и духовног света на којима почива свет од епохе просветитељства па наовамо, често се везује за ову уметничку творевину, као за један од темељних културолошких концепата промишљања (в. Šeli 2006). „Феномени постхуманог стања и њиме праћена постхуманистичка теорија дуго су присутни, а постхуманисти истичу да је овај нови начин промишљања човека и света започет превасходно у пољу фикције." (Veljović 2019: 616) У многим текстовима о франкенштајнској теми скреће се, пре свега, пажња на проблематику научно-технолошког доживљаја света и људске егзистенције, као што, примера ради, подвлачи М. Живковић: „Значај *Франкенштајна* као културног артефакта и феномена западне културе лежи пре свега у снази да изазове снажне асоцијације и ути-

2 Преводе цитата из библиографских јединица на енглеском језику наведених у Литератури, као и из филма *Богови и монструми* (*Gods and Monsters*, 1998), урадила М. Г.

че на схватање научног експеримента и примене науке и технологије" (Живковић 2019: 46). На први поглед, заиста, могло би се рећи да је овај роман дубока критика неетички обојеног људског поигравања науком и научничком ароганцијом; ипак, већ на други, могу се уочити вишеструки слојеви дубље упитаности над феноменима стварања, хуманитета, апсурда људске и хибридне егзистенције и многих других. Но, роман Мери Шели посеже и за дубљим слојевима преиспитивања. У амблематичним значењима фигуре франкенштајнског бића, како самог створења тако и његовог творца, сустекли су се не само елементи оличења хибридности, чудовишних неприродних и застрашујућих спојева већ и елементи предочавања људске патње и отуђености бића створеног да живи међу људима, а да буде различито од њих и да их одбија. Мотив несрећног бића које генијални научник ствара од људских делова и даје му живот, а које је, упркос својој жељи за другима, за друштвом, осуђено да буде изопштено, и да својом различитошћу изазива страх – примењљив је на многим пољима промишљања парадоксалне егзистенције изванпросечности и изопштености јединке. Усамљеност, осуђеност на презир и несхваћеност од стране других, саставни је део живота многих изванредних примерака људског рода, које њихова изузетна природа управо и чини непојмљивим и застрашујућим за друге. Тако су чудовишни мотиви романа о стварању „монструма" који пати за прихватањем од стране људи иако код њих изазива гнушање и страх, и трагичне последице ове несхваћености, постали далекосежна инспирација за предочавање разноврсних облика „неприпадања", усамљености, одударања од онога што се сматра „природом" и „нормалношћу", међу којима се налази и питање егзистенције уметника.

Парадигма промишљања положаја уметника као усамљеника, смисаоно је уткана у тематику холивудског филма *Богови и монструми* (*Gods and Monsters*, 1998) редитеља Била Кондона (Bill Condon), који тако представља један од најуспешнијих уметничких подухвата референцијалности на роман Шелијеве. У том филму се, путем мешања филмских жанровских карактеристика, и преплитања компетенција књижевног и филмског медија, гради значењска мултислојевитост и референцијалност на читав низ тема које су истовремено и јединствене у радњи поменутог филма, али и парадигматичне за положај читавих социјалних група, оријентација, опредељења како савремених тако и историјских. Како филм представља екранизацију биографске фикције која говори о животу човека који је стварао филмску фикцију засновану на такође књижевној фикцији, јасно је да оваква таласаста и сложена платформа разматрања и анализе наводи на читав комплекс нивоа тумачења

поетичких и симболичких наслага, које се, опет, фантастично сустичу у ненадмашној симболици романтичарске фантазије уобличене у роману о доктору Франкенштајну, и његовом „створењу".

Филм Била Кондона заснован је, наиме, на роману Кристијана Брема *Франкенштајнов отац* (*Father of Frankenstein*, 1995) и говори о последњим данима живота Џејмса (Џимија) Вејла (James Whale), холивудског режисера британског порекла који је познат као творац два најпопуларнија филма о Франкенштајну по мотивима истоименог романа, *Франкенштајн* (*Frankenstein*, 1931) и *Франкенштајнова невеста* (*Bride of Frankenstein*, 1935). На почетку филма, свестраног уметника Џимија Вејла сусрећемо као остарелог и веома болесног, а изнад свега заборављеног и од стране Холивуда помало презреног човека, осуђеног да последње дане проводи у удобној али изолованој егзистенцији старца чија су сва овоземаљска задовољства сведена на сећања, повремене посете некадашњег пријатеља и љубавника, понеког залуталог новинара, и помало гротескно присуство једне верне кућне помоћнице. Филм аналогно осветљава положај уметника који је пред крај свог живота доживео да његова уметност бива заборављена од стране јавности, заједно с парадоксом постепеног умирања појединца који је храбро живео свој живот не скривајући своју хомосексуалну оријентацију, што га, у тешким моментима, додатно маргинализује и отуђује од ионако безобзирног људског друштва. Уз оба ова слоја тематске арматуре, појављује се неумољиво и трећи – Вејлова некад потиснута, а сада поново проживљавана трауматична сећања на ужасе фронта у Првом светском рату, епохалног догађаја у коме је, како се јасно сугерише у филму, срушена занавек концепција хуманости и љубави према човеку, што је отворило врата бескрајном понору дехуманизације и бесмислене деструкције, након које се човечанство више никада није суштински вратило у своје основне хуманистичке претпоставке. Сва ова сложеност Вејловог амблематичног лика посредована нам је путем нарације о његовом сусрету с младим баштованом који се, у контексту Вејловог физичког и умног помрачења, јавља као оличење привидног стандарда хетеронормиране парадигме мушкарца као друштвене доминанте, што се, међутим, у саркастичним, мелодраматично-пародичним и носталгијом обавијеним дијалозима ова два лика, постепено и видно деконструише за гледаоца.

У тематском средишту овога рада је, као што и наслов сугерише, парадоксални обрт стваралачких тежњи људске егзистенције да у сваком врхунцу својих стремљења већ похрањује и клице негирања управо те саме ствари, зачетак самоуништења, самодезавуисања.[3] Почетак ве-

3 У свом тексту о Франкенштајновом створењу и вампиру као фигурама модерности, М. Стошић каже: „Франкенштајнов монструм и вампир представљају фигуре

ликих светских ратова, какав је свакако био Први светски рат, означава, на одређени начин, модерну концепцију краја хуманитета као епистеме, људског и историјског стања које подразумева непроблематичност вредности саосећања, бриге за другога, очувања и унапређења људског живота, напредак развоја душе и тела. У таквом стању људског ума и развоја, које се протеже од почетка двадесетог века па све до данас, потрага за конструктивношћу трансгресивних модела, који на хибридне начине трансгресирају старе представе о целовитости и „природности" хуманитета, радећи на неким новим, по извесним мерилима трансхуманим идентитетима, јесте једина преостала потрага за управо том хуманошћу која више, у свом целовитом, задатом виду не постоји. Пишући о теоријским поставкама постхуманизма и трансхуманистичким научним тежњама, М. Живковић истиче:

> Потпуна слобода за трансхуманисте јесте превазилажење природе у човеку и остварење сна о бесмртности тела, с том разликом што тело више није људско, већ постљудско. Преузимањем контроле над током еволуције, човек обезбеђује неограничену слободу, како за себе самог, тако и за своју друштвену заједницу." (Živković 2013: 37)

У таквој констелацији културних референцијалности, не изненађује што се сторија о Франкенштајновом створењу, његовој чудовишности, патњи и жељи за осветом, појављује као један од темељних текстова западне цивилизације, и инспирација за сразмерно нови, моћни медиј двадесетог века – филм. Расправа о трансхуманизму неминовно нас доводи на терен више тековина људске културе и стваралаштва као што су фантастика, хорор, натприродно и други романтичарски гротескни спојеви. Хибридизација, мешање жанрова, делова различитог порекла, живог и неживог, и уопште свест о конструктивизму као принципу грађења људских творевина, по правилу изазивају неку врсту ужаса код људи, али и дивљења. У сваком случају, као што Рози Брајдоти примећује, стварају епистемолошку конфузију: „Измештање антропоцентризма и пометња унутар хијерархије врста оставили су Човека неукотвљеним и без ослонца, а поље хуманистике лишено преко потребних епистемолошких основа" (Brajdoti 2016: 181). Чини се да управо та трансгресија граница лепог и складног подстиче људски ум и машту на самоиспитивање, суочавање с непознатим, потрагу – како за уметничким одговорима тако и за научним. Тиме нас трансхуманизам уводи у

које преиспитују значајне научне и филозофске проблеме, питања стварања, анимације, живота (и, наравно, смрти, неумрлости, враћања у живот) и питање односа између људског и нељудског, хуманог и машинског, живота и смрти" (Stošić 2017: 219).

серију парадокса и противречности поводом питања шта су квалитети хуманитета, шта су највећа достигнућа људског рода, и како управо та достигнућа људског рода постепено уводе тај исти хуманитет у сопствену пропаст.

Поставља се, такође, и питање шта је оно што човека чини хуманим, шта је супстанцијална, филозофска основа квалитета хуманости или, другим речима, шта човека чини човеком. Док се може унедоглед расправљати о односу духа и тела, питања подједнако контроверзних и нерешивих, може се додати тој расправи и питање положаја човека у друштву као једно од темељних основа његове људске природе. Човек је биће које стреми да не буде са́мо; оно је, наиме, укалупљено друштвеним карактером човека као врсте, потребе да буде у заједници. У том питању крије се, такође, парадокс, јер човек истовремено тежи да буде у заједници, али и да у тој заједници измишља свеколике начине да успостави касте, поделе у оквиру те заједнице, хијерархијску стратификацију. Чин и одраз начина на који људско биће функционише у таквом оквиру поимања света, истовремено представља, већ само по себи, један чудовишни конструкт који уноси раздор, сукобе и смрт међу људе. Другим речима, поред расправе о односу разума и осећајности, физички чудном, монструозном, живом и неживом, могло би се увести и питање категоризације друштвених односа и друштвеног уређења као једне од одлика изградње квалитета хуманости, али истовремено и дехуманизације и хибридизације тих односа, нечега што вечито своје сопствене идеале доводи у питање. Да ли човек заиста само има потребу да пронађе пријатеља, као што и „чудовиште" у овим филмовима, „створење" (*creature*), како га називају, највише пати јер не може да се уклопи, јер је прогоњено, па и само постаје прогонитељ? Његова трагедија не лежи у нелегитимним условима његовог настанка, нити у томе што би оно само по себи било створено као инхерентно зло, већ у томе што не може да се уклопи, што је другачијих телесних конвенција, па бива несхваћено и одбачено, и мотивисано на развијање мржње према човеку.

У томе је и франкенштајновска метафора парадокса: то је биће створено, оно постоји, али је истовремено и одбачено као нешто што не може постојати, што се мора скривати. Створење се, узалуд, нада да ће људи прозрети овај апсурд, те у својој исповести, описујући своје стање пре директног сусрета с људима које посматра и којима помаже кријући се, описује своју изневерену наду:

> Али кад сам размишљао о врлини својих пријатеља, о њиховој пријатној и доброћудној нарави, уверавао сам себе да ће се они сажалити на мене и да се неће обазирати на моју наказност кад буду сазнали колико се

дивим њиховим врлинама. Зар би могли отерати са свога прага неког, ма какво чудовиште био, ко их моли за саучешће и пријатељство?" (Šeli 2006: 145–146)

Управо у томе се потврђује већ речено о многим одликама карактера хуманог – оно већ у себи у основи садржи противречност и сопствену негацију. Слепи старац из те породице, који не може да види створење већ само да чује његов глас, у разговору с њим износи логичку претпоставку: „Заиста је несрећан онај ко нема пријатеља; али људска срца су пуна братске љубави и милосрђа, кад то није на штету њихових личних интереса" (Šeli 2006: 149). Створење се, у својој нади, узда у разум породице за коју се везао, јер са становишта логике, човек не би требало да одбаци онога ко му није учинио ништа нажао, а још мање да га се плаши. Али породица бежи од њега у страху чим га угледа, ужаснута његовим изгледом, подлегавши ирационалним конвенционалним страховима од непознатог. Створење ће, верујући погрешно у разумне димензије човеколиког постојања, доживети крах и других својих заблуда, попут оне да би стварање још једног таквог бића, дружбенице, која би била исто тако „наказна" као и он, која би била „истог порекла и имала исте недостатке", било легитимно, праведно решење за његову усамљеност, јер га се она, логично, не би одрекла (Šeli 2006: 161). Међутим, упркос логици овог захтева, сам др Франкенштајн одбија такво стварање, уништивши већ започето ново створење, јер је ужаснут страхом од постојања овакве, нове, а физички и умно супериорне врсте која би могла ту своју моћ окренути против људи. И овде створење доживљава извртање покушаја да разумом појми свет у коме људи доминирају, правећи своје поделе и развијајући своје нетрпељивости, што га коначно баца на стазу неконтролисаног и неограниченог насиља према своме творцу. У иронији овог обрта могу се наслутити основе сатиричног погледа на друштво у коме су потреба за дистанцирањем и презирањем, и страховањем од другог, суштински у основи друштвеног, економског и политичког устројства света.

У филму *Богови и монструми* постоји велики распон тема које се баве проблематичним стратификацијама, дискриминацијом међу људима, конфликтном природом људских односа. Како добар део нарације филма заузима Вејлово сећање на његове славне дане у Холивуду, ова реминисценција на „фабрику снова" указује на узалудност људске наде у разбијање класног система, подела, груписања. Филмска индустрија је у свом златном периоду често била поистовећивана с местом укрштања и неутралисања устаљених друштвених односа, разбијања класног друштвеног система, места где су се и људи с маргине, стран-

ци, усамљеници у борби да преживе и друштвено презрени могли остварити као уметници, слављени и имућни људи, и живети своје најлуђе снове. Такав је био и животни пут Џимија Вејла, сиромашног младића радничког порекла, који из тмине британског класног система, након ужаса преживљених у бесмислима Првог светског рата, у Америци постаје уметник, стваралац, креатор фантазије у једној новооткривеној уметности. „Прављење филмова је најдивнија ствар на свету. Радити с пријатељима, забављати људе. Да, претпостављам да ми недостаје. Али изабрао сам слободу", тим речима у филму, у разговору с младим баштованом Клејтоном Буном, Вејл описује игру филмског стварања, коју је напустио у једном моменту, а која му, у том сумраку животног пута, недостаје (*Богови и монструми*, 1998). Но, живот у филмској индустрији показује се као, опет, једна заносна илузија, јер снови, чак и они произведени у „фабрици снова", ипак су и даље само фантазије, и људско биће се у једном моменту из њих, неминовно, буни, и суочава с демонима који су га покретали. Тако и Вејл у духовитом, слатко-горком разговору с младим баштованом Буном изражава не само своју симпатију према Буновој младости и атлетски савршеном, готово боголиком изгледу већ и, чини се још више, према Буновом аутсајдерском положају измештеног младог човека, непозиционираног у друштву, несигурног и усамљеног, што је, опет, једна посебна парадигма живота многих људи на земаљској кугли у другој половини двадесетог века, стасалих у ери телевизије и масовне културе, која их, као омамљивач, одвраћа од суочавања са сопственом егзистенцијом. Чини се да је једина истинска разлика између Вејловог стасавања у сиромашној енглеској породици и Буновог изолованог живота у оронулој приколици изван насељеног места у Калифорнији, у томе што је Вејл припадао генерацији свесној свог ниског порекла и сиромаштва, онога што се у Енглеској сматрало тачно одређеним местом сваке породице у оквиру сложене друштвене конструкције, док је Бунова генерација „подучена" од стране масовне идеологије да верује у „средњи статус" свога положаја, и да пасивно живи од данас до сутра. Чини се, при свему томе, да Вејл својом приповешћу о сопственом животу жели, пре свега, да упозори Буна на парадоксални недостатак људске емпатије, урушавање снова и, на крају, суровост организације људског друштва, замагљене доступношћу лаке ситне зараде којом се преживљава, јефтине забаве у пабу и других помагала којима друштво одржава постојећи поредак својих слојева.

Поред теме друштвене отуђености којом се филм и судбина Џимија Вејла сатирично ослањају на франкенштајнску парадигму романа Мери Шели, истиче се и тема уметника као усамљеника, отуђеника, прогнаника који је и сам истовремено, за друге људе, и Бог и чудовиште.

У овом случају, у средишту се налази фигура Вејла као режисера, који је љубитељ уметности као такве, како већ комплексност филмске илузије захтева. Бављење уметношћу је истовремено и терет и уточиште од суровости људи и природног стања ствари, од старости, болести и разарања. Када у свом животу дође до тачке у којој више, због болести, не може да се бави никаквом уметношћу јер га гласови прошлости и трауматична сећања прогањају, Вејл извршава самоубиство. То је она ултимативна тачка после које живот рођеног уметника више нема смисла. Тако у филму *Богови и монструми*, у првом разговору с Буном, причајући о свом несхваћеном детињству, Вејлов лик, у суштини, говори о концепту имагинације и талента који се ствара на најневероватнијим местима и у најнеповољнијим околностима, често непрепознат од људи. Говорећи о себи као о уметнику у младости, он себе у контексту своје околине назива „одступањем" (*aberation*), „наказом природе" (*freak of nature*), пошто је као дете имао „машту, интелигенцију, радост" (*imagination, cleverness, joy*), што је представљало чудовишно одступање од породице и средине из које је потекао, а која његову различитост није могла да схвати. „Били су као породица фармера која, добивши жирафу, није знала шта да ради с тим створењем, осим да га упрегне у плуг", објашњава Вејл описујући како је као дете одвојен од школе и послат на рад у фабрику (*Богови и монструми*, 1998). Тако у овом филму референце на саме Вејлове филмове о Франкенштајну постају метафорична илустрација уметниковог рада, указујући на постојање уметника као иницијално доброћудног бића које не може да се уклопи у заједницу јер га она не разуме, што и код њега рађа мржњу према људима. Обзнањује се тема уметника као креатора, као боголиког, али и проклетог створења. Као што Вејл дечак мрзи свог оца који га није разумео, тако и Франкштајново створење у роману Мери Шели највише мрзи свога „оца" створитеља, и наноси му највише зла. Филмом се такође сугерише и паралела између доктора Виктора Франкенштајна и парадигматичне позиције уметника, нарочито режисера – који, као и ексцентрични научник, ствара нешто ни из чега, из неживих делова, творећи нешто оригинално и живо. Уметничко деловање је, према овој логици, истовремено и чин светости и хибриса, те углавном води у неку врсту изопштености, дистанце, несаживљавања. У роману Мери Шели предочава се крајње драматичан однос између творца и његове креације. „Викторово одбацивање бића које је створио иде толико далеко да оно нема ни име: давање имена има церемонијалну функцију, оно остварује симболичку димензију придавања идентитета" (Гвозден 2020: 51). Иронија је што креатор с временом постаје роб свога дела, а не онај који дело контролише. „Ти си мој творац, али ја сам твој господар", рећи ће чудовишно створење у једном тренутку сво-

ме творцу, који у то време још верује да над својим делом има неког утицаја (Šeli 2006: 191). И у том смислу, прича о др Франкенштајну добија метафорички смисао, кад му се његово сопствено створење обрати упозоравајући га на данак који уметник плаћа својој творевини. Тиме се заокружује парадигма уметника који ствара на основу имагинације и надахнућа, али је, још и више него већина људи, подложан условљеностима и несавршеностима људске егзистенције, које су истовремено и његов усуд и његова снага. Управо због овакве сензибилности за друштвене противречности, и режисер Џими Вејл у филму *Богови и монструми*, пореклом из ниже класе, уметник и хомосексуалац, више је него ико свестан подела у модерном друштву, које човека чине усамљеним, обележеним и изопштеним од других.

Тема активирања трансхуманих парадигми не би ли се, у постхумано време, рекреирала изгубљена хуманост, у филму *Богови и монструми* доводи се такође у везу с темом Првог светског рата као првог примера деструкције која је на глобалном нивоу порушила хуманистичке премисе, и после које је западнохришћански свет остао лишен великих наратива хуманизма. Рат је очито људска творевина, тековина политике као цивилизацијског врхунца, али је истовремено и врхунац аутодеструктивних тенденција.[4] У човеку се, као што нам историја показује, рађа мржња према људима, онда када није у складу с околином. Збуњујуће је што се рат најчешће води у име идеала, у име одбране и заштите извесних колективних вредности, а више него ишта друго означава крај концепта хуманости, саосећања, солидарности. Парадоксално, питање мржње једне групе према другој, и фундаментално неразумевање према другим групама и народима који су до јуче сматрани „сличнима", део је хуманистичке парадигме, као што је истовремено и њена негација и подривање. У својим сећањима на сцене из Првог светског рата, које прогањају Вејла на крају живота, јунак се присећа своје велике, чисте љубави са саборцем из рова, чију смрт никада није имао прилику да ожали и испоштује. У његовим горким сећањима огледа се иронија путање људских живота у којима су највећи идеали скопчани с разарањима и унижавањима људског бића.

Оживљавање теме Франкенштајновог „створења", које у себи прикрива филозофско јединство с генијалношћу и проказаношћу његовог творца, у филму о режисеру Џимију Вејлу добија ефектне вишеслојне функције у којима елементи истинске, веродостојне биографије овог

4 К. Вулф (Cary Wolfe) смислено наглашава да би под називом постхуманизма, нарочито, требало сматрати „историјски развој који показује (али такође и намеће) неопходност нових теоријских парадигми, новог начина промишљања који се обрачунава с културним репресијама и фантазијама, филозофским протоколима и недореченостима хуманизма као историјски одређеног феномена" (Wolfe 2010: xv-xvi).

филмског ствараоца постају сублимиране метафоре на теме божјег, људског, а пре свега уметничког стварања. У филм је укључена и аутентична сцена из Вејловог другог филма о доктору Франкенштајну и његовом створењу, под називом *Франкенштајнова млада* (*The Bride of Frankenstein*, 1935). У питању је сцена у којој доктор Франкенштајн и полусуманути др Преторијус, под притиском овог другога, креирају и оживљавају женско биће, дружбеницу за Франкенштајново прво створење. Док су с једне стране фасцинирани својим делом, с друге су и застрашени сусретом с непознатим, не знајући шта су овога пута створили. Девојчино лице, иако по људским стандардима привлачно, јасно представља конструкт чији се шавови опажају на рубовима лица. Ови детаљи из филма створеног 1935. године суптилно сугеришу конструктивистички карактер саме људске природе, која је овде метафорично репрезентована шавовима, подривајући идеју да „природно" као такво уопште постоји, али истовремено обзнањујући да човек има потребу да живи у складу са извесном визијом природе као мером ствари. Човечанство се, дакле, у својој несавршености ужасава идеје да је нешто хуманоидно створено, конструисано, а не напросто „природно" донесено на овај свет. Шавови који се указују на лицу створене девојке, изазивају језу код људи, они су доживљени као нељудски, уз критичко-сатирички осврт на хипокризију друштва које одбија да призна да су човечја/човеколика лица, као и идентитети, ипак конструисана, као продукт многих свесно и несвесно одабраних елемената.

На крају овог разматрања може се рећи да је и оно само конструисано као „франкенштајнска парадигма", то јест да се састоји од више слојева и хибридних укрштања, а све ради промишљања начина на који човек трага за хуманом есенцијом свога бића, и налази је на најпарадоксалнијим местима. У основи ове парадигме је, најпре, роман Мери Шели о научнику који користећи делове тела мртвих људи успева да креира ново, човеколико и интелигентно, али физички нескладно, наказно биће, што ће се показати у историји идеја као један од темељних модерних текстова западнохришћанске цивилизације. Даље, ово дело је инспирисало „фабрику снова", једну комерцијалну културну индустрију да у време раних успона филмске продукције створи филмски израз приче о др Франкенштајну и његовом чудовишту, што је пак инспирисало Кристијана Брема да напише биографски роман о творцу ових филмова, неодољивом шармеру али и отпаднику од друштвеног мејнстрима,Џимију Вејлу, чији је сам живот својеврсна одисеја уметника који ствара нову уметност из чудноватих спојева, и бива несхваћен и маргинализован. Напокон, парадигма се заокружује филмом Била Кондона *Богови и монструми*, који представља адаптацију Бремове књиге, али и

доноси све оне богате значењске и естетичке слојеве филмске илузије којима се комбинацијом различитих материјала и ефеката дочаравају и постављају сатиричка критичка питања својствена уметности покретних слика. Другим речима, тачка укрштања свих тематских токова овог рада јесте филм који представља адаптацију једног књижевног дела које се бави животом човека што је стварао филмове, који су базирани, опет, такође на једном од најчувенијих књижевних дела своје епохе. Сама ова слојевита конструкција тока људског трагања и откривања указује на хибридност модерне мисли, која у времену које се често назначава као постхумано, у трансгресијама граница хуманости и стварању нових трансхуманих ентитета, настоји да пронађе одговор на питање о несталом хуманитету, као и о томе да ли се он може поново пронаћи, или рекреирати.

Извори

Gods and Monsters, режија Бил Кондон (Bill Condon), Lions Gate Films et all, 1998, 105 мин.

Frankenstein, режија Џејмс Вејл (James Whale), Universal Pictures, 1931, 70 мин.

Bride of Frankenstein, режија Џејмс Вејл (James Whale), Universal Pictures, 1935, 75 мин.

Литература

Brajdoti, Rozi. *Posthumano*. Sa engleskog prevela Mirjana Stošić. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.

Brown, Marshall. „A Philosophical View of the Gothic Novel", Studies in Romanticism, 1987, Vol. 26, No 2 (Summer, 1987). 275–301.

Veljović, Jelica. „Posthumanizam kao modus problematizacije i nadogradnje humanizma". *Etnoantropološki problemi*, god. 14, sv. 2 (2019). [607]–626.

Гвозден, Владимир. „Франкенштајн међу нама". Нови Сад, *Поља*, No. 525, год. 65 (2020). 47–52.

Живковић, Милица. „*It's Alive*: Frankenštajn 200 godina kasnije", у: *После 200 година: Два века научне фантастике* (*Зборник радова са Научног округлог стола После 200 година: Два века научне фантастике*, одржаног у оквиру XIII Међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност). Ур. Никола Бубања. Крагујевац, Уметничко-филолошки факултет, 2019. 45–57.

Živković, Milica. *„To a New World of Gods and Monsters"*: Posthumanizam, teorijsko kritički pravac za novi milenijum", у: *Наука и свет: Тематски зборник радова*. Ур. Бојана Димитријевић. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2013. 34–46.

Stošić, Mirjana. „Hronotop raskršća – Frankenštajn i vampir kao figure modernosti", u: *Jezik, književnost, vreme: Književna istraživanja / Zbornik radova.* Ur. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić. Niš: Filozofski fakultet, 2017. 215–224.

Šeli, Meri. *Frankenštajn ili Moderni Prometej*. Sa engleskog prevela Slavka Stević. Beograd: Kreativni centar, 2006.

Wolfe 2010: Wolfe, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Marija Grujić

THE TRANSHUMAN AS POSTHUMAN HUMANITY: THE FRANKENSTEIN METAPHOR OF IDENTITY IN BILL CONDON'S *GODS AND MONSTERS*

Summary

The text analyzes the „Frankensteinian" paradigm of transhumanity, based on the motifs of the novel *Frankenstein; or, the modern Prometheus* by Mary Shelley, in the case of the film *Gods and Monsters* (1998) by Bill Condon. This film represents a free-form biographical work based on the life of Hollywood director James Weil, known, among other things, as the director of two films based on motifs from the story of Frankenstein – *Frankenstein* (1931) and *The Bride of Frankenstein* (1935). In this work, the focus is on the phenomena of suffering, empathy, loneliness, desire, connection and alienation, which appear as a metaphorical link between the motifs of transhuman and posthuman identity, created in the search for a more complete, authentic paradigm of humanity. The film *Gods and Monsters* plays with the large and historically significant theme of Frankenstein's monster as an attempt to (re) create man, but above all as a metaphor for artistic creation, existence, suffering and greatness of the artist, as well as the fundamental loneliness and alienation of the individual in the modern world subordinated to collectivization, social divisions and vanity.

Keywords: Frankenstein, Mary Shelley, posthumanity, transhumanism, artist, film, adaptation, Hollywood.