

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Владимир М. Вујошевић

**ГОТСКИ МОТИВИ У ПРОЗИ
ФЛЕНЕРИ О'КОНОР**

Докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Vladimir M. Vujošević

**GOTHIC MOTIFS IN FLANNERY
O'CONNOR'S PROSE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Владимир М. Вуйошевич

**ГОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОЗЕ
ФЛАННЕРИ О'КОННОР**

Докторская диссертация

Белград, 2018 г.

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

Проф. др Радојка Вукчевић, Одсек за англистику, Филолошки факултет
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Готски мотиви у прози Фленери О'Конор

Резиме

Анализа готских мотива у прози Фленери О'Конор може нам пружити важне увиде у кључне особености О'Конорине поетике. Потврђивање ове тезе одвија се у неколико праваца.

У првом дијелу рада, након Увода, представљамо концизну културну историју тзв. „готске фикције“. „Готика“ је суштински везана за једну „просвијећену“ перцепцију средњег вијека и феудалне, католичке прошлости. Готска перспектива увијек подразумијева неки облик „еманципаторског“ становишта са којег се вјерске, политичке и епистемолошке форме прошлости могу појавити као нешто „анахроно“ и неразумљиво, а самим тим и као пријетеће и „мрачно“.

Наредно поглавље рада посвећено је опсежном истраживању готских мотива у О'Конориној приповијетки „Расељени“. У питању је текст који демонстрира како се наратив америчког ексцепционализма претвара у готску причу о демонским странцима који угрожавају приватност и аутономију дома и средњокласног породичног живота. У овом поглављу се анализира и „политичка“ мотивација употребе готских мотива („чудовишност жртве“, „расно мијешање“, „неразумљиви жаргон“, „мрачни ритуал“, „конспирација“, „интрузија“ и „инвазија“) у контексту реторике антикатолицизма која се јавља у кључним раним дјелима тзв. „готске фикције“ а пародично је присутна и у овој О'Конориној приповијетки.

У четвртој поглављу анализирају се мотиви текстуалности (текст, кôд, манускрипт, фрагментираност, писмо и рукопис) и тајне (енигматичност, нетранспарентност, необјашњивост, конфузија) у три О'Конорине приповијетке: „Добри људи са села“, „Бескрајна грозница“ и „Зашто се буне безбожници?“. На примјеру ових приповиједика доказује се да је „готско“ у књижевности суштински везано управо за присуство ова два мотива.

Наредна, пета цјелина рада посвећена је анализи мотива „повратка прошлости“ (једног од кључних готских мотива) у О'Конориној приповијетки „Закаснили сусрет са непријатељем“, као и у романима *Мудра крв* и *Силовити*

присвајају небо. Готика је често интерпретирана као жанр „преокупиран прошлoшћу“, а сама ријеч „готика“ представља пежоративну квалификацију средњовјековља, „мрачне“, далеке предмодерне историје. Мотиви „средњовјековља“ у готској фикцији тумачени су кроз компаративну анализу готских и хагиографских мотива у О'Конориној прози. Хагиографска прича (парадигматичан средњовјековни наратив) је, у свијести О'Конориних секуларних протагониста, „онеобичена“ у готски текст о анахроним и абнормалним праксама, тјелесним модификацијама и неразумљивом квалитету историје. Готика се, у О'Конориној прози, открива не толико као жанр „опсједнут историјом“ колико као жанр „завора од историје“, што је истакнуто кроз мотиве „заборава“ и „присилног подсјећања“.

Шесто поглавље представља истраживање мотива тјелесног деформитета и „ззорног“ тијела у О'Конорином романима *Мудра крв* и у приповијеткама „Хроми ће ући први“ и „Храм Светога Духа“. То је мјесто на којем анализирамо концепт „готске тјелесности“ позивајући се на Кристевин појам „ззорног“ и на идеје изнесене у Фројдовом тексту *Das Unheimliche*. Тумачење готских мотива „ззорне тјелесности“ (крви, деформитета, хермафродитизма, аутономних екстремитета, бизарних тијела и аномалија) омогућава да укажемо на раскорак, који је иначе стално присутан у О'Конориној прози, између „сакралног“ (средњовјековног, предмодерног) разумијевања тијела и тјелесног деформитета и (модерног) готског мотива монструозности и „ззорне“ тјелесности. Овај „раскорак“ између модерног и предмодерног, готског и сакралног, представља кључну особеност О'Конориног дјела.

Готски мотиви као ознаке неразумљиве историје, компромитоване евиденције, пријетећих тајни и текстуалне енигме на крају бивају осмишљени и „фамилијаризовани“ као слике библијске и католичке сакралности. У питању је поступак који смо описали као „теолошку инверзију“.

Рад, такође, садржи и регистар кључних готских мотива у О'Конориној прози.

Кључне ријечи: Фленери О'Конор, готски мотиви, чудовишност, повратак прошлости, деформитет, „ззорно“, „језиво“, средњи вијек, католицизам, просвјетитељство

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: америчка књижевност

Gothic Motifs in Flannery O'Connor's Prose

Summary

The analysis of Gothic motifs in the prose of Flannery O'Connor can provide us with important insights into the key features of O'Connor's poetics. The exploration of this thesis unfolds in several directions.

In the first part of this dissertation, after the Introduction, a concise cultural history of the so-called "Gothic fiction" is presented. The Gothic is essentially tied to an "enlightened", emancipatory perception of the Middle Ages and of the feudal, Catholic past. Gothic perspective always implies some form of "emancipatory" viewpoint from which religious, political and epistemological forms of the past may appear as something "anachronous" and incomprehensible, and therefore both threatening and "dark".

The next chapter offers an extensive analysis of Gothic motifs in the O'Connor's short story "The Displaced Person". It is a text that demonstrates how the narrative of American exceptionalism turns into a Gothic story about demonic aliens and strangers that threaten the notions of privacy and autonomy of home and of the middle-class family life and normalcy. In this chapter, furthermore, the "political" motivation for the use of Gothic motifs (such as "the monstrosity of the victim", "miscegenation", "incomprehensible jargon", "dark ritual", "conspiracy", "intrusions", and "invasions") are analyzed in the context of the anti-Catholic rhetoric pervasive in the early key works of the "Gothic fiction" and parodically present in this O'Connor's story.

The fourth chapter offers the analysis of the motifs of textuality ("text", "code", "manuscript", "fragmentation", "letters") and secrets ("enigmatism", "non-transparency", "imprecision", "confusion") in three O'Connor's short stories: "Good Country People", "The Enduring Chill" and "Why Do the Heathen Rage?". The very notion of the Gothic in literature is essentially tied to those two motives, as I seek to illustrate in my exegesis of these three short stories.

The next, fifth part of this dissertation is devoted to the analysis of the "return of the past" motif (another key Gothic motif) in O'Connor's story "A Late Encounter with the Enemy", as well as in the novels *Wise Blood* and *The Violent*

Bear It Away. Gothic is often interpreted as a genre "preoccupied with the past", and the very word "Gothic" represents the pejorative qualification of medieval, "gloomy", distant pre-modern history. The recurrence of "medieval" themes and subjects in Gothic fiction is, furthermore, interpreted and explained through a comparative analysis of Gothic and hagiographic motifs in O'Connor's prose. Hagiography (which functions as a paradigmatic medieval narrative) is "defamiliarized" in the consciousness of O'Connor's secular protagonists into a Gothic text concerned with themes of anachronistic and abnormal practices, bodily modifications, and the incomprehensible quality of distant history. Gothic, in O'Connor's prose, reveals to be not so much a genre which deals with history, but rather a genre which thematizes the "abjection" of history. I illustrate this point through the analysis of the motifs of 'oblivion' and 'forced recall'.

The sixth chapter is devoted to the exploration of motifs of bodily deformities and "abject body" in O'Connor's novel *Wise Blood* and in the short stories "The Lame Shall Enter First" and "A Temple of the Holy Ghost". Here, the concept of "Gothic physiology" is explored with reference to Kristeva's notion of "the abject" and to the ideas expressed in Freud's seminal text *Das Unheimliche*. The analysis of the recurrent image of "abject body" in Gothic fiction and in O'Connor's work (through the interpretation of motifs of "blood", "deformity", "hermaphroditism", „autonomous limbs“, "bizarre bodies", and „physiological anomalies“) brings to the fore the discrepancy, constantly present in O'Connor's prose, between the "sacred" (medieval, pre-modern) understanding of body and bodily deformities and modern Gothic concepts of "monstrosity" and "abject body". This confrontation between modern and pre-modern, Gothic and sacral/sacramental concepts, is the key feature of O'Connor's work.

Gothic motifs, which always point to incomprehensible history, compromised material evidence, threatening secrets and textual enigmas are, in O'Connor's prose, ultimately conceived and "familiarized" as images and notions of biblical and Catholic sacredness. This procedure can be described as "theological inversion" of Gothic motifs.

The dissertation also offers a register of key Gothic motifs in O'Connor's prose.

Key words: Flannery O'Connor, Gothic motifs, monstrosity, the return of the past, deformity, "abject", "uncanny", Middle Ages, Catholicism, Enlightenment.

Field of study: Literature

Specific field of study: American Literature

UDC number:

Садржај

1. Увод	1
1.1. Ријеч „готика“ као израз тешкоће у тумачењу прозе Фленери О'Конор.....	1
1.2. Фленери О'Конор и „готска“ перцепција америчког Југа	11
1.3. Фленери О'Конор и готска перспектива.....	20
1.4. Методолошки приступ.....	23
2. Мотивација готске фикције	37
2.1. Појам „готика“ и кратка историја његове употребе.....	37
2.2. Проблем дефиниције.....	43
2.3. Епистемологија готике.....	53
2.4. Готска херменеутика: тумачење текста и „обликовање анксиозности“.....	57
2.5. „Готска романса“ и повратак средњег вијека.....	63
2.6. Политика жанра: простор прошлости.....	69
2.7. Готика као жанр модерности.....	75
2.8. Два наратива модерности: готика и „мит о Америци“.....	80
3. Мотиви чудовишности и пријетећег странца у приповијетки	
„Расељени“	83
3.1. Мотив чудовишности жртве и америчка готика	85
3.2. Мотив „расног мијешања“ у јужњачкој готици.....	90
3.3. Господин Гизак као „живи леш“.....	94
3.4. Католицизам и „европски свијет“ као готски мотиви: „нереформисана религија“ и „перверзија“	96
3.5. Визије, парарелигиозни дискурс готике и мотив „ерупције натприродног“.....	104

3.6. Готика као наратив параноје: мотиви антикатолицизма, завјере и инфилтрације.....	108
3.7. Готски <i>gobbledygook</i> и мотиви кода и „криптованог“ текста.....	116
3.8. „Лутајући Јеврејин“: мотив „пријетећег странца“ и ксенофобија.....	122
3.9. "Priestkraft" и „мрачна религија“ готике.....	128
3.10. Мотив ритуала и ритуализованост у готској перцепцији римокатолицизма.....	138
3.11. Параноја као готски мотив и стварање „чудовишта“ у „Расељеном“.....	143
3.12. Насиље и обред: теолошка инверзија готских мотива.....	147
4. Текст и тајна као готски мотиви у три О'Конорине приповијетке.....	153
4.1. Мотив „манускрипта“ у готици.....	153
4.2. Фрагментирани породични „текстови“: мотиви онеспособљености и заточења.....	157
4.2.1. Одрасли живот у дјечјој соби: Хулга, Азбери и Волтер.....	158
4.2.2. „Фрагментираност“ породице и простор куће.....	162
4.3. Мотив нетранспарентности у три О'Конорине приповијетке.....	165
4.3.1. „Буба у кутији“: тајанствени објекат готике	166
4.3.2. „Ментални садржај“ и спектрализација сопства у „Добрим људима са села“.....	167
4.3.3. „Одлазак у подземне дубине“: мотив гроба и исповијести у „Бескрајној грозници“.....	173
4.3.4. Мотив дефамилијаризованости у „Зашто се буне безбожници?“.....	176
4.3.5. Текст и готски <i>анагноризис</i> : мотив „препознавања“.....	182

4.4. Мотиви текстуалног фрагмента и рукописа у „Добрим људима са села“ и у „Бескрајној грозници“	184
4.4.1. „Ужас и фантазам“: мотив текстуалног фрагмента и његова функција у „Добрим људима са села“	184
4.4.2. Мотив „закључаног манускрипта“ у „Бескрајној грозници“	192
4.5. Готска интертекстуалност: генеалогичка готских мотива у „Добрим људима са села“ и у „Бескрајној грозници“	196
4.5.1. Функција традиционалних готских мотива у приповијетки „Добри људи са села“	197
4.5.1.1. Наивна хероина и готски злочинац: мотив завођења.....	197
4.5.1.2. Мотив „непознатости познатог“ (фројдијански <i>unheimlich</i>).....	203
4.5.1.3. Мотив „крипте“	206
4.5.1.4. Мотив личног имена у готици и истина сопства.....	207
4.5.2. Пародична употреба мотива јужњачке готике у „Бескрајној грозници“	211
4.5.2.1. (Де)фикционализација стварности у „Бескрајној грозници“ и <i>Стакленој менаџерији</i>	211
4.5.2.2. Евапорација тијела у текст: спектрализација као темељни мотиви јужњачке готике (О'Конор, Вилијамс, Фокнер).....	219
4.5.2.3. Мотив натприродног указања у „Бескрајној грозници“: духови и Дух Свети.....	228
4.5.2.4. Мотив двоструког свијета.....	234
4.6. Мотив текстуалног фрагмента у приповијетки „Зашто се буне безбожници?“	239
4.6.1. Мотиви двоструког свијета и јављања натприродног у приповијеткама „Зашто се буне безбожници?“ и „Паркерова леђа“	248

4.6.2. Готска предисторија мотива манастира у „Зашто се буне безбожници?“	255
5. Мотив „повратка прошлости“ у прози Фленери О'Конор	266
5.1. „Трауматична ерупција прошлости“ у „Закаснелом сусрету са непријатељем“	267
5.1.1. Атрофирана вјечност и живи мртвачи.....	268
5.1.2. Мотив повратка из смрти и натприродне интрузије.....	272
5.1.3. Средњи вијек као парадигма „готске“ прошлости.....	279
5.1.4. Заборав историје и мотив проклетства.....	283
5.1.5. Готска „историја трауме“ и библијска „историја спасења“: мотив историје у „Закаснелом сусрету са непријатељем“	285
5.2. Застрашујући повратак сакралне историје у прози Фленери О'Конор.....	292
5.2.1. „Застрашујуће“ и мотив препознавања.....	294
5.2.2. „Заборав прошлости“ и употреба готских мотива у роману <i>Мудра крв</i>	295
5.2.3. Однос готских и хагиографских мотива у прози Фленери О'Конор.....	302
5.2.3.1. Мотиви породичног наслеђа и абнормалне психологије у <i>криптохагиографијама</i> Фленери О'Конор.....	305
5.2.3.2. Светост као готски мотив у <i>Мудрој крви</i>	310
5.2.4. Готски повратак библијске историје: оживљавање мртвих, посједнутост и насиље.....	316
6. Мотив деформитета и „ззорног“ тијела у прози Фленери О'Конор	329
6.1. Готски мотиви воајерског погледа и „ззорне“ тјелесности.....	330
6.1.1. Мотив воајерског погледа, скривени простори и еротска фасцинација.....	332

6.1.3. Мотиви „девијантног“ и „чудесног“: конструисање „чудовишности“ крз воајерски поглед.....	339
6.2. Готска оптика: мотив деформитета и дискурс просвећености у приповијетки „Хроми ће ући први“.....	347
6.2.1. Мотиви наивности и демонског странца.....	347
6.2.2. Емпиризам и прибављање „сензорне евиденције“: школа и образовање као готски мотиви.....	355
6.2.3. Мотиви пакла и вјечног проклетства.....	360
6.2.4. Мотив аутономног екстремитета.....	364
6.2.5. Готика као наратив неуспјешне доместификације.....	373
6.2.6. Готска псеудонаука: популарна психологија као облик френологије.....	376
6.2.7. Нортонова смрт и Шепардово „чистлиште“.....	379
6.2.8. „Зазорност“ љубави.....	383
6.3. Сакрални значај „ззорног тијела“.....	390
6.4. Готска „рипарографија“: мотиви санитације и отпада.....	395
6.5. „Бог ме је направио оваквим и ја га хвалим“: хермафродит и „ззорност“ тијела у „Храму Светог Духа“.....	400
6.5.1. „Вашар наказа“ и двозначност мотива чудовишности.....	400
6.5.2. Готска херменеутика „дјечје собе“: мотив интимне чудовишности.....	403
6.5.3. Епистемички значај мотива еухаристије у „Храму Светог Духа“ Фленери О'Конор и у Џојсовим „Сестрама“.....	408
6.6. Теолошка мотивација употребе мотива „ззорног“ тијела и чудовишности у О'Конориној прози.....	423
7. Закључак	436

<i>Post scriptum</i> : „Кретање уназад према Витлејему“	451
APPENDIX	456
Систематизација готских мотива	457
Библиографија.....	501
Биографија.....	524

1. УВОД

1.1. Ријеч „готика“ као израз тешкоће у тумачењу прозе Фленери О'Конор

Пишући о рецепцији дјела Фленери О'Конор¹ (Flannery O'Connor), Мајкл Дан (Michael Dunne) је истакао како избор тема које она обрађује у својој прози од ње чине необичну и усамљену појаву у америчкој књижевности педесетих година прошлог вијека (Dunne 2009: 120). Највећи амерички писци тог периода, тврди Дан, били су „незаинтересовани за пророке, проповједнике и различите модалитете [религиозног] искуљења“ што „главни предмет О'Конориног дјела чини још упечатљивијим“ (Dunne 2009: 120). Било је то, закључује Дан, „неуобичајено тло за модерну америчку прозу“ (Dunne 2009: 120).²

¹ Фленери О'Конор је рођена 1925. године у Миледвилу (Milledgeville) у Џорџији. Похађала је женски колеџ у свом родном мјесту. Са двадесет двије године одлази на сјевер гдје похађа Школу за писце при Универзитету у Ајови (University of Iowa's School for Writers). У својој двадесет петој години обољева од еритемског лупуса, аутоимуне болести од које је умро и њен отац. Љекари јој предвиђају још пет година живота, те је принуђена да се врати у Миледвил гдје живи са својом мајком Ређином на фарми званој Андалузија. Упркос прогнозама љекара, Фленери ће живјети још четрнаест година. У том периоду написаће и своја најзначајнија дјела. Свој живот на јужњачкој фарми, О'Конорова, поред писања, проводи бринући се о бројним пауновима које је узгајала са мајком. Утјеху и инспирацију налази у религиозној вјери, те готово свакодневно одлази на мису у локалну католичку цркву Срца Исусовог и моли часослов, древну монашку побожност. У овом контексту, нарочито тачно звучи наслов студије Лорене Мареј (Lorraine Murray) *Игуманија Андалузије: духовно путовање Фленери О'Конор* (*The Abbess of Andalusia: Flannery O'Connor's Spiritual Journey*). Фленери О'Конор умире 3. августа 1964. године, у својој 39. години. (Овај кратки биографски осврт утемељен је на напоменама датим на крају књиге О'Конориних писама: *Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor* (прир. Сели Фицџералд (Sally Fitzgerald)), први пут објављених 1979. године.)

² Наравно, очигледно је да Дан не мисли да је сама проминенција религиозних мотива код О'Конорове нешто атипично за америчку књижевност. Такав утисак би се могао лако одбацити ако знамо да су хришћанске и библијске теме и мотиви често присутни, не само код аутора као што су Натанијел Хоторн (Nathaniel Hawthorne), Херман Мелвил (Herman Melville) или Емили Дикинсон (Emily Dickinson), већ и у дјелима О'Конориних (млађих или старијих) савременика као што су Вилијам Фокнер (William Faulkner), Тенеси Вилијамс (Tennessee Williams), Џон Апдајк (John Updike) (за чији роман *Зеко, трчи* (*Rabbit, Run*), О'Конорова каже да представља једну од „најбољих књига које илуструју проклетство (damnation)“ (O'Connor 1979: 420)) али и многих других. Концепти гријеха, кривице, вјечног проклетства и спасења, асоцијације са библијским догађајима и личностима, слике религиозних конгрегација (сјетимо се само црначке конгрегације чијој служби присуствује Бенци у *Буци и бијесу* (*The Sound and the Fury*)) непрекидно се јављају (понекад и као пародије) код најзначајнијих америчких писаца. Оно што је „неуобичајено“ код Фленери О'Конор тако вјероватно мора бити везано за сепцифичан третман ових мотива у њеној прози.

Харолд Блум (Harold Bloom) ће сусрет неприпремљеног читаоца са дјелом Фленери О'Конор описати користећи израз „шокантно“:

„Игнорисати оно што је, на аутентичан начин, шокантно код О'Конорове, значи протумачити је потпуно погрешно. Није проблематично само то непрекидно насиље [о којем она пише], већ прије, страствено прихватање тог насиља као начина да се њени секуларни читаоци гурну“ у неку врсту „духовног разумијевања“ (Bloom 2009: 3).

Постоји, по Харолду Блуму, нешто неочекивано и конфузно у здружености афирмативног језика теологије и сцена ексцесивног насиља у О'Конорином дјелу. Један бруцош, кога помиње Сесил Докинс (Cecil Dawkins) у писму Фленери О'Конор, изнио је утисак, након читања приповијетке „Тешко је наћи доброг човека“ ('A Good Man Is Hard to Find'),³ да „у тој причи има нечег религиозног“ (O'Connor 1979: 221). Овакав утисак, наравно, може изгледати као сасвим „неинформативан“ и тривијалан ако имамо у виду да је у питању приповијетка у којој се сцена масовног убиства стално прекида кратким теолошким секвенцама дијалога између једне старице и социопатског убице Мисфита о Христу, васкрсењу мртвих, гријеху и кривици. „Постоји нешто религиозно“, али као да је то „нешто“ толико конфликтно, „нефамилијарно“, необично, да нисмо сигурни шта бисмо урадили са том информацијом. Бруцош кога помиње Докинсова каже да „постоји нешто религиозно“ као да је његова потрага за правом ријечју морала да се изјалови у један тако очигледан утисак.

³ Преводе наслова О'Конориних приповиједака "A Good Man Is Hard to Find" („Тешко је наћи доброг човека“), "The River" („Река“), "The Life You Save May Be Your Own" („Можда спасавате сопствени живот“), "A Stroke of Good Fortune" („Добра срећа“), "A Temple of the Holy Ghost" („Храм Светог Духа“), "The Artificial Nigger" („Вештачки црња“), "A Circle in the Fire" („Круг у ватри“), "A Late Encounter with the Enemy" („Закаснили сусрет са непријатељем“), "Good Country People" („Добри људи са села“) и "The Displaced Person" („Расељени“) наводили смо према издању О'Конориних приповиједака *Тешко је наћи доброг човека и друге приче* (Ренде, Београд, 2006) у преводу Владимира Арсенијевића. Но, иако је Арсенијевићев превод квалитетан, ми смо се ипак одлучили да све цитате из О'Конорине прозе које наводимо у овом раду дамо у сопственом преводу јер нам је на различитим мјестима, за сврхе нашег истраживања, био потребан што дословнији превод текста. Такође сви цитати из секундарне литературе у овом раду дати су у нашем преводу на српски језик, осим оних текстова које смо цитирали као преводе (нпр. Кантова *Критика чистог ума*, Бодријарова *Америка* или Адорнова *Филозофска терминологија*). У тим случајевима, име преводиоца је посебно назначено у библиографском прегледу на крају рада.

Харолд Блум описује проблеме на које је наишло његово читање О'Конорине прозе. Такав приступ ће се непрекидно понављати у читањима њених приповиједака и романа. Као да постоји нека „насилна суштина О'Конориних заплета и ситуација“ и критичар, да употријебимо израз Ерика Савоја, често може само да каже „на шта је то налик“ (Savoy 2016: 136). О'Конорова Блума подсјећа на Фокнера, па на Томаса Стернса Елиота (Thomas Stearns Eliot) и Натанијела Веста (Nathanael West), па на Симону Вејл (Simone Weil) (Bloom 2009: 4). Постоје различите сличности између О'Конорове и ових аутора, али *то* ипак није то, као да тврди Блум. Читав Блумов текст је изузетно занимљива демонстрација интерпретативне тешкоће, те представља покушај да се укаже на различите проблеме са којима се свако критичко читање О'Конорине прозе мора суочити.

У покушају да „изађе на крај“ са О'Конориним текстовима, тумач је понекад принуђен да наводи (како се показује) никад исцрпни списак аутора (којима О'Конорова нешто дугује или им је по нечему слична), да одлази у прошлост религија и вјерских скупина и да „ексхумира“ термине и ознаке за старинске „јереси“ и свјетоназоре⁴, да се позива на мисао средњовјековних мистика,⁵ да налази увијек нова и егзотична имена из давнина, средњовјековне калуђере и бискупе.⁶ У готово свим значајнијим читањима дјела Фленери О'Конор увијек постоји нешто „мултидисциплинарно“: нека широка мрежа у којој се сажимају имена и термини из различитих епоха и области људског искуства. Скоро да увијек постоји нешто фрустрирајуће „приближно“ у тумачењу њене прозе: као да не можемо казати шта је у питању већ само чему је то налик.⁷

⁴ Блум, у подухвату интерпретације прозе Фленери О'Конор помиње јансенизам и манихејство (Bloom 2009: 4).

⁵ Ралф Вуд (Ralph Wood) се у покушају појашњења онога што изгледа као „афирмација насиља“ у О'Конориној прози позива на шеснаестовјековну француску мистицињу Мари де Вале (Marie des Vallées) и њену енигматичну мисао да је Божја љубав страшнија од Божје правде и да љубав боље од правде зна како да нас научи патњи (Wood 2009: 106).

⁶ Мариан Бернс (Marian Burns) у покушају да протумачи лик Волтера Тилмана (Walter Tilman) из О'Конорине приповијетке „Зашто се буне безбожници?“ (‘Why Do the Heathen Rage?’) наводи различите личности средњег вијека, калуђере и бискупе који су носили име Волтер. Уп. Burns према Hooten Wilson 2017: 209.

⁷ Уп. Savoy 2016: 136.

Постоји, заправо, једна још необичнија ствар на коју се повремено наилази у текстовима критичара који тумаче О'Конорину прозу. Говорећи о ономе што изгледа као О'Конорина религиозна афирмација насиља и „мрачних“ искустава, Џон Сајкс (John Sykes) каже да је то нешто што представља нарочиту тешкоћу „за савремене читаоце“ (Sykes 2009: 140). Покушај критичара да премосте културни јаз који дијели *савременог читаоца* и О'Конорину прозу је већ по себи нешто необично: скоро да би се могло помислити да је О'Конорова живјела и писала у петнаестом вијеку, а не да је била готово наш савременик.

Марта Стивенс (Martha Stephens) ће, поводом О'Конорине прозе, казати да нас читање њеног дјела „гура натраг у далеку прошлост енглеске религиозне литературе, у онај мрачни дио хришћанске средњовјековне мисли“ (Stephens према Di Renzo 1993: 11). Ово помињање „далеке прошлости“, али и сама та идеја да је читање О'Конорове повезано са неопходношћу разумијевања неких древних погледа на свијет, религиозне старине или (за савременог човјека) недовољно јасне мотивације људи „мрачног“ средњег вијека, изгледа, на први поглед, још необичније ако имамо у виду да се радње свих О'Конориних приповиједака и романа одвијају у њој савременој Америци (у америчком свијету касних четрдесетих и педесетих година прошлог вијека) а не у некој давној и далекој области коју настањују калуђери и краљеви у утврђеним градовима.

У контексту ове интерпретативне тешкоће спорадично у литератури почиње да се јавља и ријеч „готика“. Тај израз прати у стопу овај читалачки осјећај неразумљивог, шокантног, старинског и опскурног у дјелу Фленери О'Конор. Часопис *Њујоркер* је 19. марта 1960. њен роман *Силовити присвајају небо* (*The Violent Bear It Away*)⁸, нетом послије његовог објављивања,

⁸ Овај наслов је алузија на ријечи из Матејевог јеванђеља које изговара Исус (Мт. 11:12). У Вуковом преводу та реченица гласи: „А од времена Јована Крститеља до сада Царство небеско с напором се осваја, и подвижници га задобијају“. У тзв. *Douay-Rheims* преводу Библије који користи Католичка црква у Америци иста реченица има сљедећи облик: 'From the days of John the Baptist until now, the kingdom of heaven suffereth violence, and the violent bear it away'. Хрватско издање овог романа (у издању АГМ из Загреба, а у преводу Маје Танчик) је насловљено као *Силовити присвајају небо*, те смо одлучили да у овом раду користимо ту могућност превода наслова.

представио као „мрачну [...] готску причу“⁹ (Kirk 2008: 132). Блум каже: „Њена теологија претендује да буде римокатоличка, а њен сензибилитет је јужњачка готика“ (Bloom 2009: 4). И док Блум у оба своја текста о О'Коноровој на која се позивамо у овом раду (Bloom 2009, Bloom 2001) покушава да преиспита ваљаност позивања на римокатоличку теологију у њеној прози, ријеч „готика“ остаје сумњиво необјашњена и некоментарисана. Њено присуство је омиозно: као да је она само израз неприлике, налик на оружје које је извађено али, из неког разлога, није употријебљено. Сам тај израз био је, изгледа, недовољно јасан и довољно широк да послужи као нека врста скраћенице за ону атмосферу нејасности, проблема мотивације насиља и религиозности у О'Конориној прози. То је ријеч која као да није могла да нам каже ништа више сем да постоји нешто нејасно, страшно и „мрачно“ у њеном дјелу.

Осећај конфузије прати о'коноровску критику од самог почетка. У тим фрустрирајућим критичким подухватима непрекидно искрсавају ријечи као „мрачно“, „средњовјековно“, „гротескно“, „чудно“, „шокантно“, „готско“ (употријебљене готово као синоними). Џон Сајкс тврди да су „рани читаоци секуларног сензибилитета били склони да отпишу (dismiss) њено дјело као чудно (freakish) и обмањујуће (misguided)“ (Sykes 2009: 141). Сцене насиља, лудила и ексцесивне религиозности у њеној прози изгледале су као нешто немотивисано, створено искључиво ради шока.

Ипак, преломни тренутак у тумачењу О'Конорине прозе означен је објављивањем њене кореспонденције (заправо, избора из кореспонденције) крајем седамдесетих година прошлог вијека. Сали Фиццералд, приређивач збирке *Навика бивања: писма Фленери О'Конор*, у једној уредничкој опаски каже да се О'Конорова суочавала са „трајним (perennial) проблемом“ да „значење [своје прозе] учини јасним“ (O'Connor 1979: 554). Петнаестак година након своје смрти, посредством ове збирке писама, О'Конорова је постала незаобилазни глас у тумачењу сопствене прозе.

⁹ Угласте заграде означавају наше интервенције у цитираном тексту, било да указују на сажимање текста или да садрже наша појашњења превода.

Она у објављеним писмима тумачи разна мјеста у свом дјелу увијек кроз окулатуру специфичне римокатоличке теологије и учења о спасењу и милости. О'Конорова чак тврди да су учења и догме Католичке цркве она „карика која недостаје (missing link)“ (O'Connor 1979: 221) у тумачењу њеног дјела. „Ја пишем на начин на који пишем зато што сам (не премда сам) католикиња“ (O'Connor 1979:70).

Но чини се да су овакве накнадне ауторске интервенције, умјесто да је учине јаснијом, само додатно искомпликовале ствар. Као да већ није било све довољно нејасно, довољно „чудно (freakish) и обмањујуће (misguided)“ са свим тим крајње необичним, изненадним и насилним завршницама, већ се сада тврди да је то нешто што је везано за перспективу „правовјерног хришћанства“. Фленери О'Конор каже да тако пише зато што је католикиња. Она као да је рекла ту ствар са таквом изненадном и неочекиваном отвореношћу само да би нас додатно збунила. Харолд Блум, коментаришући ове О'Конорине накнаде опаске о њеној прози, упозорава да јој нипошто не вјерујемо на ријеч:

Д. Х. Лоренс (D. H. Lawrence) [...] је понудио читаоцима драгоцену наравоученије у једној краткој опаски: „Вјеруј причи, а не приповједачу“. То ми изгледа као кључни принцип у читању приповједака Фленери О'Конор, која је можда и најоригиналнији амерички приповједач послје Хемингвеја (Hemingway) (Bloom 2001: 51).

Можда не треба да вјерујемо том новооткривеном гласу „приватне Фленери“ (премда ипак позваном и мјеродавном), као да упозорава Блум, но онда сам упада у ту потенцијалну замку и покушава да говори о старим „јересима“ попут јансенизма у контексту тумачења мотивације О'Конориних ликова. Чак иако не прихватамо овај О'Конорин опис њене сопствене прозе, ипак смо принуђени да о томе говоримо, да се одредимо према том утиску. Послије објављивања *Навике бивања* критичари који су тумачили О'Конорину прозу нису могли да игноришу овако отворено изнесене ставове саме ауторке о значају религиозне вјере за њен књижевни израз.

Ствари се, дакле, компликују. Као да је отпочетка постојала једна двострукост у тумачењу дјела Фленери О'Конор. То стално видимо у њеним писмима. То је онај „трајни (perennial) проблем“ о коме говори Сали Фиццералд. Критичари изнова говоре о нечему „готском“, „неоготском“, о „јужњачкој готици“, „хорору“, „гротески“, „нихилизму“ (сви су ови изрази у оптицају и, за сада, морају остати необразложени), а О'Конорова (са неколико усамљених критичара) отпочетка инсистира на „жестоким римокатолицизму“ (Bloom 2001: 51) да употријебимо израз који Блум користи поводом О'Конорине прозе. Ми смо „засути“ терминима који често остају необразложени. Све је то израз тешкоће са којом се суочавају критичари. „Сви који су читали *Мудру крв (Wise Blood)*“, каже О'Конорова, „мисле да сам сељачки нихилиста (hillbilly nihilist), док бих ја вољела да створим утисак [...] да сам сељачки томиста (hillbilly thomist)“ (O'Connor 1971: 81). Па наставља слично на другом мјесту: „[К]ада видим да се ове приповијетке описују као хорор приче, увијек се забављам зато што критичар стално има на уму погрешну врсту хорора“ (O'Connor 1979: 90). Оно што је забављало Фленери О'Конор, сада може да забави и нас.

Џон Берт (John Burt) тако каже да О'Конорина „тврђења [о „католичкој“ природи њене фикције] некако нису успијевала да се одрже у популарном уму: [...] текст на полеђини романа *Словити присвајају небо* описивао је ту књигу као хронику три генерације поремећене јужњачке породице, опсједнуте кривицом и мотивисане насиљем“ (Burt 2008: 351). Овај роман који је О'Конорова описала као „малу химну еухаристији“ (O'Connor 1979: 387) истовремено је у популарној (и не само у популарној) свијести перципиран као прича о лудилу, религиозној манији, кривици, породичном проклетству, уклетом наслеђу и насиљу. Овакав опис романа могао се (као што је то урадио критичар *Њујоркера*) сажети у једноставну синтагму: „готска прича“.

Сва ова противурјечна тумачења јављаће се у о'коноровској критици са готово комичном упорношћу. Керолајн Гордон (Caroline Gordon) пишући

о роману *Мудра крв*¹⁰ каже, поводом тог дјела које је сама О'Конорова описала као „књигу о некој врсти протестантског свеца“ „коју је једино католик могао написати“ (O'Connor 1979: 69), да је „О'Конорина визија свијета „дословно застрашујућа (literally terrifying)“. Текст који треба да представља неку врсту модерне хагиографије, перципиран је као нешто „застрашујуће“ – налик на страшну и тешко разумљиву причу. Оваква конфликтна тумачења (у распону од католичког романа или приповијетке до приче страве и ужаса) не дешавају се само до касних седмадесетих (тј. до објављивања *Навике бивања*) већ трају и данас.

Блум у невјерици наводи сиже једне О'Конорине приповијетке¹¹, препричава ту, како сам каже, „сублимно ружну причу“ (Bloom 2001: 53) као да жели да се увјери да је ствар разумио како треба, а онда закључује питањем: „Све је то мрачно импресивно, али како да то интерпретирамо?“ (Bloom 2001: 53).

Овај Блумов израз недоумице („Како да то интерпретирамо?“) одјекује кроз добар дио критичке литературе о О'Конориној прози. Ми на крају остајемо само са нечим „мрачно импресивним“ са чиме нисмо сигурни шта

¹⁰ У питању је текст, кратка рецензија, који се налазио на полеђини првог издања *Мудре крви* а на који се још увијек може наићи у каталозима и на сајтовима издавачких кућа попут Мекмилана (Macmillan). Видјети: <https://us.macmillan.com/wiseblood/flanneryoconnor/9780374530631/> [прист. 15. 11. 2017.]

¹¹ У питању је приповијетка „Поглед на шуму“ ('A View of the Woods'). То је приповијетка о једном старијем јужњачком господину који жели да прода дио породичног имања да би се ту направила бензинска пумпа и да би прогрес стигао у њихово мјесто. Но, бензинска пумпа би заклонила поглед на шуму и његови унуци не би имали гдје да се играју. Његова обожавана унука, дјевојчица Мери Форчун, противи се све агресивније том упорном и опсесивном плану свог дједа. Иако никада није дигао руку на њу до тада, стари Форчун у једном тренутку одлучује да своју унуку „научи памети“, те креће да је истуче каишем, но ситуација се отима контроли када дјевојчица узврати дједу. Помрачен бијесом и изгубивши власт над собом, стари Форчун на крају приповијетке, у трагичном обрту, усмрћује дјевојчицу, а потом и сам умире од срчаног удара. Ту приповијетку Ирвин Стрејт (Irwin H. Streight) на врло убједљив начин (тумачећи мотив по мотив) асоцира са наративом Књиге постања, причом о невиности и паду, искушењу, гријеху и убиству (прича о Каину и Авељу) (уп. Streight 2011: 247). Стрејт у свом тумачењу дословно слиједи траг који је поставила сама О'Конорова која ову приповијтку назива „малом моралном драмом“ (O'Connor 1979: 186) и говори о шуми (дрвећу) као о асцијацији на Христа и његов крст (O'Connor 1979: 190).

можемо урадити. Остали смо са нечим мрачним, чудним, насилним, са једним осјећајем оностраности.¹²

У готово свим тим тренуцима хеременутичке тешкоће јавља се ријеч „готско“ као неки интелектуалнији, кохерентнији израз за „нешто мрачно“. Критичари, како ћемо видјети, често користе ту ријеч, али као да је њена употреба увијек праћена неким немиром савјести па је потребно да се она „затрпа“, прикрије мноштвом других термина, да се пажња одмах усмјери на нешто друго. Та се ријеч јавља окружена различитим термилошким варијантама, упитним синонимима, асоцијативним низовима појмова. Када користимо ријеч „готика“ у контексту тумачења прозе Фленери О'Конор, онда већ на почетку можемо рећи да је тај термин израз нелагоде.

Из досадашњих прелиминарних разматрања можемо извући бар један очигледан закључак: ријеч „готика“ је веома проблематичан, недовољно образложен израз који се јавља када се говори о „сензибилитету“, о осјећају и доживљају. Примијетимо како Блум у оба своја текста о О'Коноровој значајан простор посвећује читалачкој реакцији. Он говори о шоку који осјећа читалац, о свеукупној атмосфери њених приповиједака (то је нешто „мрачно импресивно“). Блум као да непрекидно указује на проблем који је присутан у превазилажењу непосредне реакције и доласка до неког аргументованог става у тумачењу. Он зато и не тумачи ту ријеч „готика“ јер је она ознака за сензибилитет, атмосферу и осјећај. Готика, по том становишту, и не може имати никакву „теорију“ јер је то тек ријеч за неки „мрачни“ *je ne sais quoi*.

Та синтагма „готски¹³ сензибилитет“ непрекидно се јавља у текстовима о О'Конориној прози и то готово увијек као нешто готово

¹² Старац из „Погледа на шуму“ на самрти као да види нешто застрашујуће, неку предсмртну визију, премда читалац не може бити сигуран шта је у питању. То је мотив који ће се често јављати у О'Конориној прози.

¹³ Неки аутори су предлагали разликовање између придјева **готски** и **готички** (које се тешко може направити у енглеском језику). Говорећи о овој „двојности“ употребе („готски“/„готички“) Радован Иванчевић тврди да је она „типичан примјер несигурности и нестабилности рјечника“ (Ivančević 1962: 135), па затим инсистира да би ријеч „готски“ требало да се односи на Готе (на народ, језик, културу Гота), а ријеч „готички“ на „готику“ као умјетнички правац (1962: 136). Оваква врста дистинкције присутна је и у руском језику. Изгледа да је, тврди Иванчевић, у литератури на српском језику превладао обичај да се користи ријеч „готски“ (за опис средњовјековне умјетности и архитектуре), а у хрватском „готички“, но оваква подјела није универзална, те постоје бројна одступања и са једне и са друге стране (1962: 135). Ми немамо намјеру да преиспитујемо вриједност

самоочигледно, као нека врста „површинског“ утиска о емоцији коју дјело у нама изазива, о сензибилитету који препознајемо (као кад, на примјер, кажемо: „То је нешто мрачно“ или „То је нешто весело“). Као да је у питању тврђење које није потребно даље објашњавати јер је свако од нас довољно мериторан да говори о таквим утисцима.

У краткој рецензији на полеђини романа *Силовити присвајају небо* у издању издавачке куће „Фарар, Страус и Жиру“ (Farrar, Straus and Giroux) из 2007. године, нама непознати уреднички глас ће нас обавијестити да је пред нама „мрачни [...] примјер готског сензибилитета“. Фленери О'Конор и „њен

прављења дистинкције између „готског“ и „готичког“ какву успоставља Иванчевић. Она је свакако веома корисна, но, имамо обавезу да понудимо неколико разлога за нашу одлуку да користимо „готско“ умјесто „готичко“ у контексту тумачења прозе Фленери О'Конор.

Прво, чини се да велики број значајних домаћих аутора, теоретичара и историчара књижевности, користи варијанту „готски“. Веселин Костић у одредници „Готски роман“ у Нолитовом *Речнику књижевних термина* непроблематично користи изразе „готски“ и „готска прича“ (1986: 224) за опис врсте књижевности и мотива какве и ми истражујемо у овом раду. Јован Деретић (1986: 597) такође у истом смислу користи придјев „готски“ („готски замак и готска катедрала“, „готски роман“) у одредници „Предромантизам“. На истовјетан начин у одредници „Ренесанса“ Зорана Константиновића јавља се израз „готски стил“ (1986: 648) за опис предренесансног умјетничког правца. Александар Флакер у одредници „Романтизам“ користи израз „'готски' роман“ говорећи о књижевном дјелу Волпола и Редклифове (1986: 681). Зденко Шкроб користи синтагму „готски роман духова и грозе“ (1986а: 833). Занимљиво је примијетити да Зденко Шкроб на другом мјесту користи израз „готички“, но ту ријеч истовремено асоцира са „готиком“, али и са „Готима“, тврдећи да је за Ворингера „готичко“ требало да укаже на врсту „обликовања умјетничког дјела“, али и на „германски“ односно готски дух (1986b:348). Варијанта „готски“ одомаћила се и у значајном броју превода стручне литературе, а атрибут „готски“, као израз за архитектонску форму („на готским и романичким грађевинама“ (Клајн, Шипка 2006: 1084)) јавља се и у *Великом речнику страних речи и израза* Клајна и Шипке. *Речник српскога језика* Матице српске из 2011. допушта обје могућности (и „готски“ и „готички“) за опис онога што се односи на „готику“ и „стил готике“ (2011: 204; 205; 1248).

Овим увидом у употребу придјева „готски“ у литератури на српском језику жељели смо да укажемо да је терминолошку дистинкцију „готско“/ „готичко“ тешко посматрати као питање које је већ конклузивно ријешено у стручној литератури. Но, најзначајнији разлог за наш избор да говоримо о „готским“ мотивима (*vis-à-vis* „готичких“) може се наћи у чињеници да се у бројним критичким евалуацијама готике као књижевног жанра не може успоставити тако јасна и резолутна дистинкција између „онога што се тиче готике“ и „онога што се тиче Гота“. Видјећемо да значајан број истраживача готског жанра истиче значај раномодерне прецепције Гота (која је била, иначе, веома комплексна) у одређењу природе „готског“ у архитектури, књижевности, али и у свакодневном говору. Међу такве ауторе спадају Патрик О'Мали, Џејмс Ват, Роберт Мајлс и други. У идеолошким импликацијама жанра често ће бити присутна културна перцепција (понекад негативна, понекад позитивна) Гота и њихових обичаја.

На основу корпуса критичке литературе о жанру могуће је тврдити да дистинкција коју брани Иванчевић (између „онога што се тиче Гота“ и „онога што се тиче готике“) иако у великом броју случајева вриједна и значајна, ипак не мора бити увијек и неупитно успостављана, нити су те појаве (Готи и готика) увијек суштински и експлицитно раздвојене. Историја односа између перцепције Гота и термина „готика“ (као врсте умјетничког израза) изузетно је занимљива, вишестрана и значењски богата (како указујемо у другом поглављу рада), те смо сматрали да би наизмјенична употреба два израза („готско“ и „готичко“) читаоцу само створила непотребну тешкоћу.

готски сензибилитет“ поменуће Грегори Батлер (Gregory S. Butler).¹⁴ Нахим Јусаф (Nahem Yousaf) ће, говорећи о О'Конориној приповијетки „Расељени“ ('The Displaced Person'), искористити исти израз: „готски сензибилитет“ (Yousaf 2016: 124). Значење те ријечи као да је увијек подразумијевано. Она је везана за перцепцију, сензибилитет и атмосферу. Говорити о готици као да значи увијек остати код оног необразложеног и „протоколарног“ (у смислу говорења о непосредним доживљајима и тренутним утисцима). Та ријеч описује утисак, те као да је увијек повезана са субјективним доживљајем, као када реагујемо на неку врсту музике.

1.2. Фленери О'Конор и „готска“ перцепција америчког Југа

Можемо помислити да се израз „готика“ у тумачењу прозе Фленери О'Конор јавља увијек као проблем, а никад као рјешење. Та ријеч као да је проблематичан израз за комплексност са којом се суочава свако читање њеног дјела. Но то је и термин који истовремено представља и покушај њеног повезивања са једном књижевном традицијом чија је кохерентност, иначе, веома упитна. Употреба те ријечи је израз потребе да се О'Конорина проза „фамилијаризује“, да се стави у контекст једне специфичне врсте писања. У питању је покушај да се успостави одређена сродност између дјела Фленери О'Конор и читавог једног књижевног корпуса, да се, на неки начин, фиксира тематска и стилска повезаност писаца који су стварали на америчком Југу.

Ријеч „готика“ ће се упорно јављати у текстовима о писцима као што су Вилијам Фокнер, Тенеси Вилијамс, Едгар Алан По (Edgar Allan Poe), Ерскин Колдвел (Erskine Caldwell), рани Труман Капот (Truman Capote), Харпер Ли (Harper Lee), Кормак Макарти (Cormac McCarthy), Карсон Мекалерс (Carson McCullers), Јудора Велти (Eudora Welty), Вокер Перси (Walker Percy) и други. Једна ствар која је свима њима заједничка (осим искрсавања ријечи „готика“ у освртима на њихову прозу) је и то што су сви они Јужњаци.

¹⁴ Видјети: Butler 2013: 165.

Термин „готика“ везан је за једну врсту колективне перцепције региона. Књижевна „сродност“ међу овим ауторима као да је утемељена на једној, како смо видјели, врло проблематичној ријечи. Није чудно да су неки критичари и писци читаву ту традицију која се описивала изразом „јужњачка готика“ видјели као нешто „фингирано“ и проблематично. Као да је постојало нешто „артифицијелно“ од самог почетка у инсистирању на тематској и мотивској сличности ових писаца, поред оне очигледне њихове сродности оличене у сасвим контингентној чињеници да су сви они били везани за простор америчког Југа. Ову врсту сумњичавости према „варљивости“ тог израза, на неки начин, изразиће и сама Фленери О'Конор.

Примијетимо прво да О'Конорова у својим писмима и есејистици користи ријеч „готика/готско ('gothic')“ тек четири пута.¹⁵ Говорећи о роману који је у то вријеме писала (дјело које ће, двије године након тога, бити објављено под насловом *Силовити присвајају небо*), у писму Сесил Докинс од 26. октобра 1958. године, Фленери О'Конор (сасвим пророчки, како смо могли да видимо) каже да претпоставља да ће и овај њен роман такође бити описан као „још један примјерак јужњачке готике“ (O'Connor 1979: 301) будући да се у њему налази лик „идиота“.¹⁶ У питању је иронична опаска.

У писму Џону Хаксу (John Hawkes), неколико година касније (24. новембар 1962.), О'Конорова ће, одређујући се према том термину који упорно искрсава у евалуацијама јужњачке књижевности, отворено казати: „Ријеч готика ми не значи ништа“ (O'Connor 1979: 501). Та ријеч која се употребљава као наизлед широко прихваћени опис О'Конориног „сензибилитета“, наишла је на отворену „денунцијацију“ саме ауторке. Но, у питању је став који ипак морамо, како се то каже, узети *cum grano salis*. Примијетимо за сада само то да ту ријеч, иако она „не значи ништа“, О'Конорова ипак наставља да употребљава.

¹⁵ Од тога, О'Конорова једном користи ту ријеч када помиње наслов књиге Исака Динесена (Isak Dinesen) *Готске приче* (*Gothic Tales*). (Уп. O'Connor 1979: 253.) Занимљиво је примјетити да је оригинални назив ове књиге из 1934. на данском *Syv Fantastiske Fortællinger* (*Седам фантастичних прича*). Ријеч „фантастично“ у енглеском је преводу постала „готско“. Овај термин се изнова показује као нешто сасвим „протејско“, спремно да преузме на себе мноштво облика и значења.

¹⁶ У питању је мотив који се, у различитим облицима, може срести у дјелима аутора попут Фокнера и Карсон Мекалерс који су, такође, смјештани у контекст тзв. „јужњачке готике“.

У есеју „Писац и његов завичај“ ('The Fiction Writer and His Country') објављеном у оквиру књиге *Мистерија и манири (Mystery and Manners)*, О'Конорова опет користи ријеч „готика“/„готско“. Говорећи о перцепцији јужњачке књижевности у остатку Сједињених Држава (нарочито на тзв. Сјеверу), О'Конорова каже: „Много чешиће овај термин [„јужњачка школа“] призивао је слику готских монструозности (Gothic monstrosities) и идеју да је у питању нека преокупација било чиме што је деформисано и гротескно“ (O'Connor 1970: 28).

„Готика“ за О'Конорову постаје израз једне проблематичне естетске слике јужњачког живота и историјског наслеђа. У питању је нејасан, готово метафоричан израз који је увијек потребно „посредовати“ ријечима које треба да функционишу као врло проблематични синоними. Готско је тако асоцирано са нечим „монструозним“, „гротескним“, „деформисаним“. У писму Џону Хаксу (од 5. априла 1962.), О'Конорова користи и ријеч „перверзно“ (O'Connor 1979: 470) у истом смислу. Готика као да је термин који, на неки начин, представља кодно име за оно што је Сјевер (или остатак Сједињених Држава) видио као особеност јужњачког начина живота. Ријеч „готика“ се често јавља заједно са глаголом „видјети“. Она се открива као један облик перцепције и говорења о утисцима. Та ријеч је „естетски“¹⁷ израз *par excellence*.

Једина конкретна употреба те ријечи код О'Конорове повезана је са идејом читалачког „очекивања“ (у погледу сензибилитета јужњачких писаца). То је тема о којој О'Конорова, заправо, често пише. На неколико мјеста у свом тексту о писцу и његовом завичају, она сугерише да постоји једна специфична слика Југа који се јавља тек у перцепцији не-јужњачких (сјеверњачких) читалаца јужњачке књижевности. О'Конорова каже:

Неко би могао кривца наћи за ову преокупацију гротескним у чињеници да пред собом има дјело јужњачког писца и да је то просто онај тип имагинације коју јужњачки начин живота

¹⁷ Овдје имамо на уму да ријеч αἶσθησις (од које је настао и појам „естетика“) означава оно што је везано за „перцепцију“, за непосредно чулно опажање.

форсира. Ја сам сама написала неколико приповиједака за које лично нисам сматрала да имају било какве гротескне ликове, али које су аутоматски биле означене као гротеске од стране нејужњачких читалаца (O'Connor 1970: 33).

Суочили смо се са једном врстом термилошке конфузије. Ријеч „готика“ као да уприсутњује онај напор који осјећамо када покушавамо да пронађемо праву ријеч: као да испред ње увијек морају стајати три тачке („То је нешто ... готско“). По О'Коноровој, у тој ријечи као да постоји нешто неадекватно и скоро „засорно“ што увијек мора у продужетку бити затрпано хрпом других ријечи. У том изразу увијек постоји нешто „приближно“, нешто увијек нејасно.

Готово идентичну реакцију на ријеч „готика“ наћи ћемо и код Јудоре Велти. У свом тексту о готским мотивима у прози Јудоре Велти,¹⁸ Сара Форд (Sarah Ford) наводи занимљив одломак из једног интервјуа са Велтијевом. Када ју је Елис Вокер (Alice Walker) питала да ли је икада била описивана као готски писац, Јудора Велти је одговорила: „Боље да ме не зову тако“ (Welty према Ford 2016: 433). Но, одмах затим Велтијева признаје да су њену прозу заиста често означавали термином „готика“: „То се није могло избјећи зато што сам Јужњакиња“ (Welty према Ford 2016: 433).

Када је од стране Вокерове ипак принуђена да размисли о тој ријечи, онако као што дјечак из Џојсове (James Joyce) приповијетке „Сестре“ ('The Sisters') покушава да размисли о ријечи „парализа“ и да „проникне у њен смртоносан рад“ (Joyce 2004a: 231), Јудора Велти ће казати нешто веома слично ономе о чему пише и О'Конорова када помиње „готске монструозности“ и „гротеску“:

Велтијино објашњење указује да се термин 'готика' употребљава да би се описала наративна дјела кроз сугестију да је у њима присутно нешто натприродно или гротескно, а што [по Велтијевој]

¹⁸ "Nothing 'So Mundane as Ghosts': Eudora Welty and the Gothic"

указује да је предмет тих дјела невезан за „стварни живот“ (Ford 2016: 434).

Када Велтијева одбацује ту ријеч, она то чини стога што „готика“ указује на неку нереалну радњу. То је жанр о нечем „гротескном“ (опет се јавља та ријеч, као покушај „превода“ термина „готика“) и „деформисаном“. Као и Фленери О'Конор, Велтијева прво одбацује ту ријеч, а потом је везује за једну распрострањену, проблематичну и површну рецепцију (која остаје упућена на сензибилитет и необразложене утиске).

Ријеч „готско“ се нашла у некој врсти термилошког лимба, асоцирана (можда и поистовјећена) са изразима као што су монструозно, гротескно, деформисано, перверзно, невезано за стварни живот. Но поред све те конфузије, ријеч „готика“ ипак, и за О'Конорову и за Велтијеву, има барем једно очигледно значење. У питању је опскуран израз који указује на „незаинтересовану“ и страну позицију, на нејужњачку перспективу Југа, на клише о јужњачком „начину живота“. Као да одједном више није у питању само нека површна (но заправо невина) „неелоквентна“ („нешто мрачно“, „нешто чудно“) „перцепција“ неког књижевног текста, већ је у питању ријеч која је везана за само средиште америчког културног и историјског искуства, за једну проблематичну дистинкцију између Сјевера и Југа. Значење ове ријечи као да „сазријева“ пред нама. Сада већ можемо имати инутицију да у том проблематичном изразу (који је стално „на граници смисленог“¹⁹) постоји нешто од изузетне важности за разумијевање америчке књижевности.

Марци Бернс (Margie Burns) сугерише да је, у једној врсти популарне америчке перцепције, Сјевер често био идентификован са „силама свијетла, а Југ са силама таме“ (Burns 1991: 107). Да бисмо разумијели ову врло необичну карактеризацију Сјевера и Југа, морамо се, прво, подсетити на одређене историјске детаље. Догађај који је обиљежио историју Југа је свакако Грађански рат, сукоб између снага Конфедерације и Уније. Тај сукоб је често перципиран као конфликт између еманципованог, индустријализованог Сјевера и „заосталог“ робовласничког Југа, између сила модерности и

¹⁹ Уп. King 1980: 129.

прошлости, или како би Бернсова рекла, „свјетлости“ и „таме“. Ричард Кинг нуди слједећу карактеризацију односа Сјевера и Југа: „[К]ао стереотип провинције – руралан, неразвијен, културно заостао, па ипак не без одређене егзотичне привлачности – Југ је гајио дивљење и презир, прихватао је и одбијао особености развијеног и софистицираног, космополитског и 'либералног' Сјевера. [...] Упечатљиви коментар Карсон Мекалерс да она има обичај да се изнова враћа на Југ да би 'обновила осјећај за страву (horror)' вјероватно је био добра илустрација за привлачност и одбојност“ која је пратила популарну слику америчког Југа (King 1980: 194).

Југ је конструисан као нешто „мрачно“, „заstraшујуће“, но истовремено интригантно и привлачно. Приметијетимо како је то управо онај идиом који користи Харолд Блум када говори о О'Конориној прози употребљавајући израз као што је „мрачно импресивно“ (Bloom 2001: 53). Готика као да означава нешто „засорно“ што нас истовремено интригира.

Ову врсту истовремене привлачности и репулзије (нешто мрачно, но ипак хипнотишуће) репродукује позната финална секвенца разговора Шрива Мекенона, Канађанина, и Квентина Компсона, Јужњака, у Фокнеровом роману *Авесаломе, Авесаломе!* (*Absalom, Absalom!*). Када се заврши та ужасна, опскурна прича о проклетству, смрти и трагедији једне породице и Југа, на посљедњој страници књиге Шрив је принуђен да пита Квентина:

Сада желим само да ми кажеш још једну ствар: Зашто мрзиш Југ?
„Не мрзим га“, Квентин је казао, брзо, одједном, истовремено. „Не мрзим га“, рекао је. *Не мрзим га*, мислио је задихан на хладном ваздуху, у челичном мраку Нове Енглеске: *Не мрзим. Не мрзим! Не мрзим га! Не мрзим га!* (Faulkner 1990: 303).

Југ је изнова конструисан као мјесто привлачности и одбојности, као мјесто конфликтних емоционалних реакција, насилне историје, трауме и носталгије. То је простор у којем се историја показује као „готска“ прича: нешто увијек „нејасно“ (гротескно, деформисано, перверзно, недовољно стварно, фантастично). Ако је „готско“ (а то сугеришу Фленери О'Конор и Јудора Велти) увијек везано за једну перспективу из које се Југ никако и

никада не може *видјети* као оно што он заправо јесте, већ увијек у једном искривљеном одразу (као нешто „монструозно“, „гротескно“, „деформисано“ итд), онда се опис који Ричард Кинг нуди поводом Фокнеровог романа показује као изненађујуће „готски“, те ће се моћи примијенити и на наше читање О'Конорине прозе: „У неку руку, *Авесаломе, Авесаломе!* се тиче неуспјеха да се прича (и историја) разумију како треба“ (King 1980: 120).

Тај термин „готика“ увијек указује на нешто са чим не можемо „изаћи на крај“. Када О'Конорова и Велтијева говоре о готици као о страниј перцепцији Југа, онда та ријеч ту не значи друго до да су прича и историја остале, како поводом Фокнера каже Кинг (1980: 120), „несавладане (unmastered)“.

Не само да је појам „готика“ нејасан и конфузан, већ он као да и служи само томе да истакне нешто нејасно и конфузно, да означи текстове у којима су „прича (и историја)“ увијек погрешно схваћене, увијек нејасне, или како се изразио Џон Ирвинг (John Irwing) поводом Фокнера, увијек „скоро смислене“ (Irwing према King 1980: 120).

Када се каже „готско“ у контексту слике Југа онда као да је та ријеч нешто намјерно нејасно, заувјек одвојено од било какве могућности елаборације, описа, прецизног говора. То је тек израз за осјећај који производи одређене слике утемељене на „заstraшујућој историји“ региона и њеним посљедицама— попут бијесног робовласника са подигнутим бичем, усједјелица у дугим црним хаљинама, леђа бичеваних робова са линијама дивљег меса²⁰ или напуштених и оронулих плантажерских кућа испуњених паучином, прашином и фотографијама умрлих, конгрегација са вансебним пасторима који са вјерницима обученим у бијеле хаљине ноћу, под бакљама и уз рзање полудјелих коња, силазе на ријеку, кастрираних синова—„идиота“ који представљају „атрофиране“ завршнице некада моћних и силних породица. То су егзотичне, мрачне и нејасне слике – рад уобразиље у сусрету са заувјек компромитованом и конфузном историјом. Да бисмо разумјели шта значи и шта означава та ријеч „јужњачка готика“ можда треба да

²⁰ Уп. Wester 2016: 254

послушамо онај познати Витгенштајнов савјет: „Не мисли, него гледај!“ (Wittgenstein 1986: 31).

Засигурно, идеја Југа није била нешто апстрактно, артикулисано са филозофском досљедношћу. То је, прије свега, била једна сензуална слика, конструкт фантазије, докучен тек осјећајем а не мислима. Резултат свега тога био је да је Југ у свом перверзном, кихотском романтизму, увијек ишао за химерама – за „старим Југом“, „бијелом Чистотом“ и „изгубљеним Случајем“ (King 1980: 160).

Ова идеја Југа, као земље историјске трауме, ропства, непросвећености, лудила, садистичких плантажера, изопачене верзије патријархалне части, анахронизма, псеудосредњовјековља са „полудјелим витезовима“ како је јужњачке плантажере описао пјесник Џејмс Расел Ловел (James Russell Lowell према Gray 2016: 29), са чедним дамама и харизматским проповједницима и конгрегацијама, нужно је везана, примијећује Марци Бернс, за „поглед“, перцепцију и перспективу. То је био Југ који се поклапао са тзв. „Библијским појасом“ ('Bible Belt'), стожером америчког евангеличког протестантизма, у којем, како каже Фленери О'Конор, „вјера у натприродно није била нешто срамотно“.²¹ Овај ексцес религиозности, бројних и често чудних јужњачких конгрегација и бремена насилне историје постао је културни алтеритет просвећеног Сјевера. Југ је постао мјесто еманципаторског зазора и фасцинације. Говорећи о доминантној религиозности Југа у сјеверњачкој перцепцији, О'Конорова примјећује да је „опсједнутост Богом“ често перципирана као „облик јужњачке дегенерисаности“ (O'Connor 1979: 371) од стране сјеверњачких читалаца.

Да би историја Југа постала „готска прича“ потребан је, дакле, поглед са стране, поглед из перспективе просвећености и напретка. Зато је Шрив и

²¹ Говорећи о идеји јужњачког писца, О'Конорова каже: „Мислим да он осјећа да посједује много више сродности са пророцима из забити и урлајућим фундаменталистима него са оним пристојнијим елементима за које је натприродно нешто срамотно (an embarrassment) и за које је религија постала тек нешто везано за одјек социологије или за културу и лични развој“ (O'Connor 1970: 207).

неопходан у Фокнеровом роману. Потребан је он као Канађанин, потомак нације „без историје“²², који, док Квентин говори, непрекидно мора, увијек у бољем расположењу од Квентина, да понавља са фасцинацијом и невјерицом ту ријеч: „Југ“: „Југ! Исусе! Није чудно што се сви ви овдје надживјели сами себе годинама и годинама“ (Faulkner 1990: 301). Сви су Јужњаци, за Шрива, постали духови. Говор о прошлости постаје нешто онострано, као солилоквијум сабласти. За Шрива је мрачна прича о проклетству неразумљиве историје нешто подстицајно и пријатно за слушање.

И код О'Конорове, како ћемо видјети, увијек ће бити присутан раскорак између „еманципације“ и слободе од компликоване и трауматичне прошлости и ексцесивне религиозности са једне стране, и опсједнутости религијом и историјом, са друге. У том раскораку бораве духови и авети. Тај конфликт између „напредка“ и „назадности“, између рационалности и ирационалности, невиности аисторијске перспективе и историјске кривице биће суштински мотив у нашем одређивању природе „готског“ у књижевности. Можемо изнијети један прелиминаран став који још увијек може дјеловати загонетно: потребан је неоптерећен, „невин“ поглед да би историја постала нешто „готско“.

Југ се открива, по Бернсовој, као облик „дегенерисане историје“, као „празнина (void) која чека да буде попуњена од стране посматрача из чије перспективе је та слика и генерисана“ (Burns 1991: 106). Опет се враћамо утисцима Фленери О'Конор и Јудоре Велти: ријеч „јужњачка готика“ је везана за нејужњачку (сјеверњачку) перспективу Југа више него за неке конкретне књижевне поступке. Готика је, како ћемо доказивати у овом раду, суштински везана за *поглед*, за још један пар очију који покушава да „види“ и да (често неуспјешно) интерпретира проблематичне догађаје.

²² „Он је из Канаде, нације безбрижно поштеђене траума револуције, грађанског рата, реконструкције, невине од ропства и расизма, [од свих тих ствари] које су оставиле дубок ожиљак на сусједном Југу“ (Doyle 2001: 18). Шривов поглед, неинволвиран конфузијом историје, омогућава да Југ постане позорница готског спектакла: мрачна, нејасна, насилна, застрашујућа, но ипак привлачна прича која се говори уз свијећу у „хладноћи Нове Енглеске“, налик на причу о духовима.

Ријеч „готско“ снажно је асоцирана са Југом. Већ сам израз „дубоки Југ“ ('deep South') у себи је имао нешто „хтонско“ и „подземно“. Југ је, како је казала Марци Бернс, био перципиран као „земља таме“. Он је постао мрачни двојник (*doppelgänger*) просвећене Америке (Marshall 2016: 215), „друштва имуног од сложених зала прошлости“ (Fiedler 1960: 127), „земље [...] која није имала праву прошлост и историју“ (Fiedler 1960: 128).

То је била једна популарна представа о којој говори и Ричард Кинг. У питању је „слика Југа [као] готске патологије и раскошне декаденције коју су људи са стране стекли на основу Фокнеровог дјела као неку врсту истине региона“ (King 1980: 152-3).

У овом контексту, како тврде Бриџит Чери (Brigit Cherry) и Џејсон Фридман (Jason Friedman), јужњачко писање се често унапријед описује као „готско“:

Џејсон Фридман тврди да су „популарне и критичке имагинације разумијевале све облике хорора и окрутности као плодове дубоког и мрачног Југа“; цјелокупно јужњачко писање, било да заиста користи готске конвенције или не, увијек је унапријед тумачено као готско (Cherry 2016: 461).

Није, стога, необично да су многи јужњачки писци гајили отпор према ријечи „готика“. За њих, тај израз као да је означавао једну „страну“, „неинволвирану“ перспективу, „пежоративну“ перцепцију која је суштински незаинтересована за историју региона, за постизање „јасности“. Као да је у питању било становиште које подразумева да је нешто увијек погрешно схваћено.

1.3. Фленери О'Конор и готска перспектива

И поред овог тумачења готике као неке врсте стереотипне, фантазматске и идеолошке перцепције региона од стране нејужњачке америчке публике и О'Конориног негативног односа према тој перспективи,

„готска“ представа Југа, као „мрачног“, фантастичног, „деформисаног“ и опасног простора, биће ипак непрекидно присутна у О'Конориној прози. У О'Конориној прози постоје мјеста која као да дословно репродукују ову готску матрицу (коју она, видјели смо, критикује) о Југу као „земљи таме“.

У њеном роману *Мудра крв*, на примјер, читамо да су уз аутопут који пролази кроз Југ „начичкане пумпе, камп приколице и луднице“ (O'Connor 2015: IV, 46).²³ Возач камиона који ноћу, опхрван умором, вози кроз Југ и прима луталицу Френсиса Мариона Тарвотера, тинејџера из О'Конориног романа *Силовити присвајају небо*, у једном тренутку каже: „Теби је мјесто у лудари (booby hatch). [...] Човјек вози кроз ове државе и полако схвата да је свима вама мјесто тамо. Знам да нећу срести нормалну особу док не стигнем до Детроита“ (O'Connor 2007: X, 51).

Југ је конструисан као нешто „ишчашено“ и „деформисано“. Ликови јуре аутопутем који ће их одвести далеко од Југа, чак до Детроита, гдје ће, напосокон, моћи да сретну неког „нормалног“. Иако О'Конорова наизглед одбацује „готику“ као израз једне стереотипне представе Југа (као простора „готских монструозности, гротеске и деформитета“), она ипак, како ћемо тек видјети, зачуђујуће учестало користи ову готску перспективу у својој прози.

Ту чињеницу примијећују бројни аутори који су писали о О'Конорином дјелу, а међу њима и Џон Берт. Он, у поглављу посвећеном Фленери О'Конор у оквиру седмог тома *Cambridge History of American Literature*, тврди да Фленери О'Конор готске мотиве у својој прози користи пародично, ослањајући се на ону „сјеверњачку“ перцепцију Југа као ексцеса историје, трауме и нереспектабилне, „претјеране“ религиозности:

Била је свјесна да је оно што је сјеверњачки читалац очекивао [од јужњачке прозе] била нека врста циркуса наказа (freak show) испуњеног ментално дефектним ликовима који пате од пелагре или се жене са својим рођакама и линчују црнце ради забаве.

²³ Будући да су нам на располагању била Kindle издања два О'Конорина романа (*Мудра крв* и *Силовити присвајају небо*) која не посједују стандардну пагинацију, то смо ради прецизности у цитирању одлучили за директно навођење (упућивањем на поглавље и параграф текста) како је и допуштено АРА системом цитирања који користимо у овом раду.

Изгледа да је О'Конорова свјесно подстицала ту врсту неразумијевања. [...] Но, она је истовремено, ипак, инсистирала да њен циљ није да пружи читаоцима неку једноставну језу, [емоцију] коју је асоцирала са јужњачком готиком, већ да је заинтересована да репрезентује оно апсолутно. Била је то амбиција која је, за њу као и за Хоторна, захтијевала изумијевање екстремних карактера и екстремних ситуација (Burt 2008: 351-2).

Свако досадашње објашњење ријечи „готика“ у контексту тумачења О'Конорине прозе изгледа као да само додатно компликује ствари. О'Конорова, прво, на неки начин дефинише оно што тај израз треба да означава у књижевности, а потом га одбацује, да би у свом раду, ипак, користила различите особености писања које су описиване као „готске“. Ту свакако постоји нека контроверза. Наш задатак је да утврдимо разлоге овог необичног и комплексног присуства „готског“ у О'Конориној прози. То ћемо постићи анализом различитих „готских мотива“ који се непрекидно јављају у њеном дјелу.

Ова уводна разматрања треба да укажу да не смије бити ничег подразумеваног када користимо ријеч „готика“ да бисмо говорили о једној врсти књижевности. Употреба те ријечи у контексту тумачења О'Конорине прозе показује се још спорнијом. О'Конорова користи готске мотиве, сугерише Бурт, али не ради емоционалног ефекта већ да би, кроз „екстремну имагинацију“, репрезентовала „нешто апсолутно“. Све то још увијек звучи загонетно. Након овог кратког увида у историју употребе израза „готика/готско“ у тумачењу прозе Фленери О'Конор и других јужњачких писаца, наш задатак је да прво разјаснимо шта значи рећи да су неки мотиви „готски“, а затим и да утврдимо са каквом мотивацијом се такви мотиви јављају у О'Конориној прози.

Ми ћемо у овом истраживању о прози Фленери О'Конор доказивати оно што Сара Форд каже поводом прозе Јудоре Велти: „Моја намјера није да дефинишем Велтијино дјело као 'готику' [...] већ желим да тврдим да Велтијева користи готске мотиве ради постизања различитих ефеката, у

великом броју њених наратива“ (Ford 2016: 435). Говор о готским мотивима у О'Конориној прози тако мора постати неодвојив од размишљања о мотивацији њихове употребе.

Готово сви готски мотиви у О'Конориним романима и приповијеткама увијек ће бити везани за нешто нејасно што захтијева тумачење (за стране обичаје и религије, „опскурне“ обреде, за енигматичне текстове и закључане рукописе, за ствари које се одвијају у тајанственим циркуским шаторима, за призоре које може да види само одређена публика, за нејасно и мистериозно, за историју која је постала загонетна и заборављена). Далеко од тога да та ријеч „готика“ „не значи ништа“, она, како ћемо видјети, у О'Конориној прози означава можда и превише тога.

Постоји барем једна ствар из овог увода која мора остати са нама до краја овог истраживања. У питању је она идеја о готици као о једној специфичној *окултури*, као о дискурсу који захтијева неку просвећену, еманциповану, савремену перспективу из које се онда покушава (често површно, неинволвирано или незаинтересовано) проникнути у неку „причу (и историју)“ (King 1980: 120).

1.4. Методолошки приступ

„Јужњачка готика“ је, како смо имали прилике да видимо, израз којим се често описује тип прозе који је стварала Фленери О'Конор. Та ће се ријеч увијек изнова јављати не само у популарним освртима и енциклопедијским одредницама, већ и у критичкој литератури.

У научним зборницима о америчкој и јужњачкој готици, готово увијек ћемо наићи и на текст који се бави готским темама у О'Конориним романима и приповијеткама.²⁴ На неке од тих текстова ћемо се позивати и у овом раду.

²⁴ Могуће да је један од најзначајнијих и вјероватно најбољих радова на ову тему текст Ерика Савоја (Eric Savoy) "Flannery O'Connor and the Realism of Distance" објављен у зборнику радова *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (2016). Занимљив је и текст Чада Рохмана 'Awful Mystery: Flannery O'Connor as Gothic Artist' објављен у оквиру *A Companion to American Gothic* (2014) који је приредио Чарлс Кроу (Charles Crow). Значајан примјер истраживања готских мотива у О'Конориној

Аутори који пишу о Фленери О'Конор често ће наводити различите „готске мотиве“ у њеној прози. Чад Рохман ће тако казати да

О'Конорин опус (*oeuvre*) садржи обиље [...] готских мотива [као што су] монструозни криминалци, ђаволи и демонске фигуре, злочинци и жртве, двојници - *doppelgänger*-и, наказе и деформисана тијела, лудило и лудачки чиновни, духови и благонаклона указања, као и физичка и ментална изолација. Она портретише, без имало снебивања, окрутна злодјела, језиве и погибљене мрачне сцене и околности, заточења, ликове који наликују на зомбије или скелете, шокантне завршнице. Без задршке и сасвим намјерно, она пише о ужасним чиновима и застрашујућим исходима који укључују сакаћења, крваве смрти, превремене сахране, дављења, силовање, убиства и самоубиства (Rohman 2014: 280).

У текстовима који се баве „готским“ сензибилитетом код О'Конорове често ће се говорити о тзв. „готским мотивима“ (какве наводи Рохман), али врло ријетко ћемо наићи на неку прецизну и исцрпну анализу ријечи као што су „готика“ и „готски мотив“. Наравно, ово није замјерка упућена ауторима који су се бавили овом темом, будући да су радови о готским мотивима у О'Конориној прози обично објављивани у часописима или у оквиру различитих зборника о америчкој и јужњачкој готици, те се, вјероватно из обзира према просторним ограничењима, није увијек могло ући у дубљу и

приповијетки „Расељени“ представља и помињани текст Нахима Јусафа “New Imigrants and the Southern Gothic” (*The Palgrave Handbook to Southern Gothic*, 2016). Вриједно пажње је и компаративно истраживање О'Конорине приповијетке „Тешко је наћи доброг човека“ и Фокнерове приповијетке „Ружа за Емилију“ ('A Rose for Emily') у контексту значења појма „јужњачка готика“ ауторке Марци Бернс. Видјети: Margie Burns (1991): “A Good Rose Is Hard to Find: Southern Gothic as Signs of Social Dislocation in Faulkner and O'Connor”. Од општијих радова који се баве прозом Фленери О'Конор овдје свакако треба поменути занимљиву студију Ентонија ди Ренџија (Anthony Di Renzo) *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque* (1993). Текст Марка Боска (Mark Bosco) 'Flannery O'Connor as Baroque artist: theological and literary strategies' (2009) је текст којим би, претпостављамо, сама Фленери О'Конор била изузетно задовољна (како због асоцирања њене прозе са умјетношћу католичке контрареформације, тако и због самих паралела између прозе и сликарства које је О'Конорова радо користила у писмима и есејима). У раду ћемо се позивати на различите текстове и студије о О'Конориној прози, но радове које смо овдје навели издвајамо као неку врсту прецизног и квалитетног увода у разумијевање функције готских мотива у прози Фленери О'Конор али и у само њено дјело.

прецизнију анализу самог појма „готика“. Није нам познато да постоји нека студија у којој би се ријечи „готика“ пришло као својеврсној (а можда и кључној) термиолошкој загонетки у контексту тумачења О'Конорине прозе.

Та ријеч, иначе, у корпусу критичке литературе остаје недовољно експлицирана, готово увијек енигматична. То примијећује и Марци Бернс која, пишући о Фленери О'Конор и Фокнеру, каже да је „готика“ „израз који се у литератури веома често употребљава, премда готово нико не покушава да га критички размотри“ (Burns 1991: 107). Вилијам Вердер (William Verder) ће чак казати да је „покушај одређења природе 'готског'“ један од „најдужих подухвата у тумачењу књижевности“ (Verder 1998: 20). На основу фреквентне употребе израза „готика/готско“ у литератури о Фленери О'Конор могло би се помислити да је говорење о готици у контексту њене прозе нешто довољно познато и скоро ноторно, но, парадоксално, открива се да је анализа тог термина скопчана са бројним проблемима и контроверзама. Тај израз који нам је стално пред очима, као да, заправо, представља неку слијепу тачку.

Видјели смо да Чад Рохман помиње бројне готске мотиве у О'Конориној прози (а већину њих ћемо анализирати и у овом раду), но поставља се питање шта неки мотив чини готским мотивом? Шта је оно заједничко свим тим наизглед разнородним појавама (лудилу, тјелесном деформитету, духовима, двојницима, насилним завршницама)?

Ствар би била много једноставнија када бисмо могли да дођемо до неке прихватљиве дефиниције жанра на основу које би било могуће да потом говоримо (мање више непроблематично) о готским мотивима. Имали бисмо неку дефиницију (колико год опширну и исцрпну), као неку врсту стандарда на основу којег можемо да одредимо да ли је нешто готски мотив или није.

Но, готово сви аутори који се баве овим жанром указују на проблем дефиниције готике. Све дефиниције се показују недовољнима. У критичкој литератури, како ћемо убрзо видјети, покушај дефиниције готике често се претвара у покушај да се сачува барем било која врста досљедне употребе те ријечи. Не смијемо унапријед претпоставити да знамо шта тај израз значи.

Постоји једна занимљива ствар коју сама Фленери О'Конор каже поводом дефиниције романтизма, а која се може показати релевантном за наш покушај дефинисања готике. О'Конорова, покушавајући у једном писму да се присјети дефиниције романтизма коју је дао Романо Гвардини (Romano Guardini), њемачки теолог и филозоф, каже да постоји тако много дефиниција романтизма, те да претпоставља да је у питању потпуно „бесмислена ријеч“, осим уколико свако не понуди неко своје тумачење (O'Connor 1979: 107). И ријеч „готика“ ће постати израз који се користи да опише толико разнородних појава да се може тврдити да она указује на обиље значења које је готово немогуће прецизно фиксирати неком потпуно задовољавајућом дефиницијом. Марио Прац (Mario Praz) ће термин „готика“ упоредити са традиционално комплексним појмовима попут „романтизма“ и „барока“ (Praz 1951: 12).²⁵ Дефиниција тог појма не може се дати на неки израван или непосредан начин.

Једна методолошка особеност овог рада може се изразити кроз онај познати императив који се приписује Витгенштајну: „Не питај за значење, питај за употребу“.²⁶ Да бисмо уопште кренули даље са истраживањем,

²⁵ Сви ти појмови (романтизам, барок, готика...) нас суочавају са тешкоћом дефиниције. Употребе ових појмова знају да буду тако широке и разнородне да сваки покушај појашњења мора постати захтјеван подухват. Говорећи о сличној тешкоћи у случају дефиниције појма „романтизам“, Исаија Берлин (Isaiah Berlin) каже како не жели ни да покуша да дефинише романтизам преко „карактеристика и циљева будући да, како нас је мудро упозорио Нортроп Фрај (Northrop Frye), ако неко покуша да укаже на неку очигледну карактеристику тзв. романтичарског пјесништва – нпр. на нови однос према природи и индивидуи, тврдећи да је то особеност нових писаца који су стварали у периоду између 1770 и 1820, [...] наћи ће се сигурно неко ко ће пронаћи слична својства код Платона [...] цара Хадријана или [...] Хелиодора или код неког средњовјековног шпанског пјесника или у предисламској арапској поезији“ (Berlin према Hardy 1999: xii). Сличан случај би се могао десити и са покушајем дефиниције ријечи „готика“. Та се ријеч користи учестало за опис дјела аутора сасвим различитих поетика, те се примијењује не само на књижевне текстове, већ и на музику, сликарство, стил одијевања, поглед на свијет, расположење итд. Све „готске мотиве“ које помиње помиње Чад Рохман говорећи о опусу Фленери О'Конор могли бисмо наћи и код бројних аутора како из далеке старине тако и из савремености. Но, то и даље не значи да је тај израз бесмислен. То тврди и Исаија Берлин поводом романтизма: „Те ријечи нису бесмислене и ми заиста не можемо без њих“ (Berlin према Hardy 1999: xii).

²⁶ У питању је израз који се, изгледа, не налази у овој форми у његовом дјелу (иако врло слично тврђење можемо наћи у *Филозофским истраживањима*, § 43.), премда Џон Виздом (John Wisdom) тврди да га је Витгенштајн употребљавао усмено (уп. Fann 1971: стр. 102). Овај Витгенштајнов израз био је подложен различитим и врло скрупулозним интерпретацијама и стручњаци за Витгенштајнову филозофију су непрекидно упозоравали како у тумачењу ових ријечи увијек постоји могућност да симплификујемо и кривотворимо Витгенштајнову поенту. Без жеље да на овом мјесту улазимо у комплексну анализу Витгенштајновог разумијевања значења и употребе, задовољићемо се да само кажемо да овакав диктум, између осталог, сугерише да значење ријечи није нешто што је до краја фиксирано за спољашње објекте, за нешто „изван језика“ (као када бисмо на питање „Шта значи ријеч 'столица'?“ показали на неку столицу), нити да је значење ријечи „нешто мистериозно“

потребно је да се ослободимо очекивања да се ријеч „готика“ може у једном потезу дефинисати, а да потом можемо говорити о готским мотивима на (мање више) непроблематичан начин. Стално ћемо морати да се враћамо појединачним случајевима. Мораћемо да увијек пред собом имамо различите примјере употребе одређеног мотива да бисмо могли да видимо зашто се тај мотив описује као „готски мотив“. Значење ријечи „готско“ тако ће постати јасно тек кроз анализу употребе те ријечи.

Морамо овдје дати једну прелиминарну напомену: готски мотиви у О'Конориној прози нипошто нису употријебљени на неки сасвим конвенционални и традиционални начин. Она готске мотиве у својој прози користи веома оригинално и са врло специфичном мотивацијом. Управо због те чињенице, у тумачењу готских мотива код Фленери О'Конор, ми се не можемо ослонити само на њено дјело, већ морамо увијек имати једну перспективу традиционалније, „убичајеније“ употребе готских мотива у другим књижевним текстовима. Она, на примјер, неке готске мотиве користи пародично, те ће понекад бити потребно да се укаже на непародична, изворна јављања тих мотива у претходним текстовима и у дјелима различитих аутора. Таква врста аналогија увијек је везана за сврху разјашњења неких проблематичних мјеста у О'Конориним текстовима. Њена проза такође обилује (понекад експлицитним, понекад имплицитним) алузијама на претходне готске текстове или на готске мотиве у дјелима других аутора.²⁷ Неки облик компаративистичког присутпа је, стога, неопходан јер иначе нећемо разумијети у потпуности оно што Фленери О'Конор жели да постигне. Ако немамо ову ширу слику, можда нећемо примијетити да су нека мјеста у њеном дјелу пародије на готске мотиве из претходних књижевних текстова.

Дакле, понекад ћемо бити принуђени да се враћамо у прошлост, да анализирамо начине употребе готских мотива у различитим текстовима који

у шта треба са дубоком концентрацијом проникнути – нека „врста духовне атмосфере која окружује ријеч“ (према Fann 1971: 102), већ да би у покушају говорења о значењу ријечи „генерализација требало да буде замијењана описом употребе“ (Biletzki & Matar 2016). Морамо имати увијек у виду „појединачне случајеве“ (Biletzki & Matar 2016).

²⁷ Ми ћемо доказивати да неке њене приповијетке (попут „Добрих људи са села“ ('Good Country People'), „Бескрајне грознице“ ('Enduring Chill') и „Храма Светог Духа“) представљају пародије претходних готских текстова (или барем на готске мотиве из текстова других аутора).

су описивани као готски, да се позивамо на друге ауторе, да успостављамо везе између О'Конорине прозе и других књижевних дјела која су традиционално перципирана као примијери тзв. „готске фикције“ или за која је често истицано да обилују готским мотивима и конвенцијама. То је израз потребе да се ствари учине јасним.²⁸ Поред нежанровских текстова у којима се јављају различити готски мотиви, значајно хеуристичко средство у тумачењу готских мотива у О'Конориној прози биће и указивање на паралеле које постоје између употребе ових мотива у њеном дјелу и јављања ових мотива у значајним жанровским текстовима која су у литератури означени термином „готска фикција“ попут романа Хораса Волпола (Horace Walpole), Меџуа Луиса (Matthew Lewis), Чарлса Матурина (Charles Maturin) или Брема Стокера (Bram Stoker).

Вјерујемо да постоји потреба да у покушају одређења природе готских мотива у прози Фленери О'Конор увијек имамо на уму једну ширу перспективу раније употребе тих мотива у „готским“ текстовима. Свјесни смо да такав подухват са собом носи и одређене „опасности“. Тај је ризик на занимљив начин арикулисао Марио Прац у својој студији о готици и романтизму када каже да

²⁸ Читалац ће, на примјер, примијетити проминентност позивања на Фокнера и нарочито на његов роман *Авесаломе, Авесаломе!* у контексту тумачења готских мотива у О'Конориној прози. То није случајно. Формулисање наслова наше теме је омогућено сусретом са овим романом (и критичким корпусом о овом Фокнеровом дјелу) у контексту курса „Савремени амерички роман“ који држи проф. др Радојка Вукчевић на докторским академским студијама на Филолошком факултету у Београду. Фокнерово дјело садржи готово све готске мотиве које ћемо анализирати у овом раду, те је у том погледу незаобилазна референца. Позивање на овај Фокнеров роман овдје је, дакле, значајно будући да *Авесаломе, Авесаломе!*, иако није дјело готске фикције (а то је случај и са О'Конорином прозом), ипак садржи бројне и кључне готске мотиве употријебљене на врло експлицитан и традиционалан начин. То је аутор са чијим је дјелом О'Конорова била упозната и у њеној прози се налазе бројне алузије на Фокнерово дјело. Оно самим тим постаје важно средство за разумијевање и детектовање истих или сличних мотива који се (додуше, са врло различитом мотивацијом) јављају и у О'Конориној прози. Будући да је Фокнер аутор кога је О'Конорова читала и кога је изузетно цијенила као мајстора језика (O'Connor 1979: 291-2), те који је са њом дијелио читаво једно регионално искуство живљења, писања и традиције на америчком Југу, та се паралела природно наметнула. Донекле сличана ствар ће важити и за паралеле које ће се успостављати са Џојсовом приповијетком „Сестре“ – у последњем поглављу рада. У питању је приповијетка коју је О'Конорова читала и цијенила те која садржи одређене готске мотиве и конвенције чија је употреба у овој приповијетки кључна за одговарајуће разумијевање О'Конорине приповијетке „Храм Светог Духа“ ('A Temple of the Holy Ghost'). Наравно, О'Конорова се може читати и без позивања на ове текстове, но они, како ћемо доказивати, отварају бројне занимљиве (а можда и нове) перспективе тумачења њене прозе.

књижевна критика претпоставља постојање историје културе – културе једног посебног *миљеа* или посебне индивидуе. Ако интегрисање умјетничког дјела у општу историју културе [може резултирати] губљењем индивидуалног умјетника из вида, немогуће је ипак, на другој страни, да се мисли о (том умјетнику) без позивања на (ову ширу слику). Тенденције, теме и маниризми присутни у пишевом окружењу (историјском или интелектуалном) пружају незамјенљиву помоћ у тумачењу његовог дјела (Praz 1951: 2).

У потрази за употребама ријечи „готика“ и „готски мотив“, у подухвату непрекидно потребног појашњења зашто је нешто (закључани рукопис, деформисано тијело, обред „стране религије“, повратак прошлости, указање итд.) готски мотив, увијек ћемо нудити и једну ширу слику али никад не губећи из вида да је проза Фленери О'Конор фокус нашег истраживања. Паралеле које правимо увијек треба да буду ограничене тако да не оптерећују нашу централну преокупацију. Рад који пишемо није компаративне природе, иако пружа понекад и панорамске увиде у културну и литерарну предисторију одређених мотива али увијек то чинимо са циљем да бисмо разумјели нешто што Фленери О'Конор реализује у својој прози. Компаративистички сегменти рада тако нису сами себи сврха већ су искључиво у функцији тумачења прозе Фленери О'Конор. Будући да О'Конорова, како ћемо тврдити, намјерно користи готске мотиве (са врло јасним циљем и потпуно свјесна њихове идеолошке и културне предисторије), то се ми не можемо задовољити да само опишемо те мотиве а да не укажемо на њихову књижевну и историјску позадину која је од пресудне важности за разумијевање њихове функције у прози Фленери О'Конор. У том смислу, је понегдје потребно укључити и неке паралеле са другим ауторима.

Ми ћемо се, да парафразирамо Филипа Вајнстајна (Philip Weinstein), у писању овог рада кретати између Харибде општих теоријско-историјских тврђења о природи „готског“ у књижевности и Сциле микроскопског „пажљивог читања“ (Weinstein 2009: 10) О'Конорине прозе и праћења јављања готских мотива у њеним приповијеткама и романима. Покушаћемо

да успоставимо равнотежу између шире, панорамске слике и фокусираног погледа. То је вјероватно и најизазовнији аспект писања овог рада. Та наизмјенична употреба перспектива (књижевне паралеле, културно-историјски контекст, са једне стране и „пажљиво читање“ и праћење О'Конориног текста често ред по ред, са друге) нам је изгледала као једини начин да се тема представи у свој њеној релевантности. Ако у анализи готских мотива непрекидно будемо имали пред очима теоријско-историјску перспективу, тек тада ћемо моћи да видимо како је тема којом се бавимо не просто нешто што се тиче једног (мање или више битног) аспекта О'Конориног писања већ како она задира у суштинску особеност њене прозе. Покушаћемо да покажемо како се кроз анализу готских мотива у прози Фленери О'Конор може понудити једно цјеловито читање њеног дјела, али и занимљиви увиди у саму природу „готског“ у књижевности.

Постоји вјероватно још једна ствар у нашем раду која читаоцу може изгледати необична, те је потребно да је овдје укратко образложимо. У истраживању готских мотива у прози Фленери О'Конор често ћемо се позивати на различите филозофске и теолошке текстове. То није просто израз наше личне склоности. Као што ћемо видјети, О'Конорини текстови садрже директне и експлицитне алузије на филозофски опус Мартина Хајдегера (Martin Heidegger), Николе Малбранша (Nicolas Malebranche), Томе Аквинског, Жака Маритана (Jacques Maritain), Етјена Жилсона (Étienne Gilson), Жан Пол Сартра (Jean-Paul Sartre), Габријела Марсела (Gabriel Marcel), Хане Арент (Hannah Arendt), Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche), Хозеа Ортеге и Гасета (José Ortega y Gasset) и многих других. Неки од филозофских текстова дословно су инкорпорирани (као текстуални фрагменти) у њену прозу (попут одломка из Хајдегеровог *Was ist Metaphysik?* у приповијетки „Добри људи са села“). Чак и летимична упознатост са О'Конорином кореспонденцијом и есејстиком откриће непрекидну заинтересованост за филозофске проблеме и естетске теорије.²⁹ У писмима,

²⁹ Сали Фицџералд помиње да је код ње остао О'Конорин примјерак Маританове књиге *Умјетност и схоластика* са мноштвом подвучених пасуса и руком писаних коментара на маргини. Уп. Fitzgerald 1979: xv.

О'Конорова често говори о задатку писца, о природи умјетничког дјела, о односу фикције и стварности, позивајући се на различите (првенствено томиситичке) филозофске перспективе.

О'Конорова није била интелектуално наиван аутор који се ослањао искључиво на таленат и сензибилитет. Она је увијек итекако добро знала шта је (у теоријском смислу) жељела да постигне у својим приповијеткама и романима. У њеном дјелу могу се наћи бројни филозофски и теолошки утицаји који се, у тумачењу њеног књижевног дјела, не смију занемарити. Указивање на филозофску инспирацију неких њених литерарних поступака може бити плодно и за наше истраживање готских мотива у њеној прози.

У свим биографским освртима на лик Фленери О'Конор увијек се истиче њена лична религиозност, но треба казати да њена хришћанска вјера (која је, очигледно, представљала кључни аспект њеног приватног живота) није била облик неке прости побожности, обичаја или идеолошког става, већ је садржала и изразиту интелектуалну каденцу. Та теолошка инспирација очита је и у њеној прози.

Она је била упозната са дјелом теолога и религиозних мислилаца попут Карла Барта (Karl Barth)³⁰, Мартина Бубера (Martin Buber),³¹ Романа Гвардинија (Romano Guardini),³² Тејара де Шардена (Teilhard de Chardin),³³ Симоне Вејл (Simone Weil),³⁴ барона Фридриха фон Хигела (Friedrich von Hügel),³⁵ Едит Штајн (Edith Stein).³⁶ Изгледа да је, поред солидног познавања

³⁰ Читала је Бартову књигу *Евангеличка теологија: увод*. Уп. О'Конор 1979: 306, 523, 525.

³¹ Била је упозната са Буберовим дјелом *Помрачење Бога (Gottesfinsternis, Eclipse of God)*. Уп. О'Конор 1979: 302 - 4.

³² „Читам све до чега могу да дођем од Романа Гвардинија“ (О'Конор 1979: 74). Видјети још О'Конор 1979: 99, 104 и О'Конор 1970: 144.

³³ Оца Пјера Тејара де Шардена, палеонтолога, филозофа и језуитског свештеника, и његово дјело, О'Конорова често помиње у својој кореспонденцији (уп. О'Конор 1979: 334, 366, 430, 477), а наслов своје друге и последње збирке приповиједака *Све што расте мора се срести (Everything That Rises Must Converge)* преузет је Шарденовог дјела.

³⁴ Уп. О'Конор 1979: 127-8, 149, 189, 192, 196, 219, 480, 518.

³⁵ Дјело овог аустријског барона и модерничког теолога (његови есеји и кореспонденција, али и његова биографија) представљало је важну и утицајну лектуру у интелектуалном животу Фленери О'Конор. Уп. О'Конор 1979: 165 – 9, 236.

³⁶ Едит Штајн, Хусерлову асистенткињу и, касније, католичку светицу, Фленери О'Конор означава као једну од најзанимљивијих жена двадесетог вијека (О'Конор 1979: 93), а њена дјела је слала и препоручивала пријатељима (О'Конор 1979: 207).

античке филозофије (прије свега, Платона), била више него солидно упозната и са патристичком традицијом, прије свега са дјелом Светог Јеронима, Августина, Ћирила Јерусалимског и Атанасија Александријског (које помиње у својој кореспонденцији, али, како ћемо видјети, и у приповијеткама).³⁷

Када се говори о религиозним темама (које ће, како смо већ сугерисали, бити тијесно везане за анализу и функцију готских мотива у њеној прози), онда у њиховом разматрању мора „проговорити“ ту и тамо читава једна традиција коју је О'Конорова познавала и са којом је чак била интимно сродна.³⁸ Без позивања на различите филозофске и теолошке традиције чини се да се тешко могу разумјети одређена књижевна рјешења којима прибјегава О'Конорова.

Повремена позивања на филозофију и теологију у овом раду тако нису сама себи сврха, већ ће се увијек јављати са циљем што прецизнијег, јаснијег и обухватнијег тумачења књижевног текста. Да овај приступ није неутемељен свједочи и Сузан Мороу Паулсон (Suzanne Morrow Paulson) која примијећује да теологија и филозофија морају имати значајну улогу у сваком тумачењу О'Конорине прозе (Morrow Paulson 2009: 31).

*

*

*

³⁷ Лик Светог Јеронима и одломак из његове кореспонденције са Хелиодором биће проминентан мотив у њеној приповијетки „Зашто се буне безбожници?“, а алузија на дјело Светог Атанасија (његова утицајна хагиографија Светог Антонија, једно од најзначајнијих дјела овог средњовјековног жанра) јавиће се у приповијетки „Утјехе дома“ ('The Comforts of Home'). Уп. O'Connog 1971: 386. Дјело Светог Августина, О'Конорова помиње у O'Connog 1979: 128, 330, 343, а чак је написала један приказ његових коментара на псалме. Одломак из катехиза Светог Ћирила Јерусалимског О'Конорова, у контексту тумачења књижевног текста, наводи у есеју „Писац и његов завичај“ (O'Connog 1970: 35).

³⁸ Можемо навести детаљ да је О'Конорова имала обичај да чита изузетно захтјевну *Теолошку суму* (*Summa theologiae*) Светог Томе Аквинског сваке вечери пред спавање (O'Connog 1979: 93). Била је то књига која је у доброј мјери обликовала њен поглед на свијет. Будући да Фленери О'Конор није вјероватно посједовала академске амбиције нити је имала жељу да држи предавања или да пише нефикционална дјела или студије о различитим теоријским темама, можемо рећи да је њено интересовање са филозофију и теологију било дубоко лично. У питању је био израз једне интимне потребе.

У овом уводном поглављу покушали смо да дамо једну врсту пресејка тенденција у тумачењу О'Конорине прозе и да укажемо како се ријеч „готика/готско“ јављала као израз бројних проблема и недоумица на које су наилазила различита читања њеног дјела. Поред тога, понудили смо и једну кратку историјску перспективу употребе израза „готика“ и „јужњачка готика“ за опис једне (иначе, веома спорне) традиције јужњачког писања. Покушали смо да укратко сагледамо О'Конорову у контексту књижевности којој је припадала. Указали смо на неке проблеме којима ћемо се бавити даље у овом раду. То су теме којима ћемо се враћати. Овдје нудимо сажети контекст проблематичног јављања појма „готика“ у критичкој литератури о О'Коноровој и у различитим (популарним и критичким) тумачењима књижевности настале на америчком Југу. Поред тога, у овом Уводу укратко указујемо на нека методолошка средства која ћемо користити у нашем истраживању и да у кратким обрисима дамо контуре интелектуалног профила Фленери О'Конор.

У наредном поглављу покушаћемо да дамо пресјек јављања ријечи „готика“ од самих почетака њене употребе (тј. од периода ренесансе), те да истовремено понудимо једну концизну културну историју те ријечи као ознаке за један књижевни жанр (или барем, за један начин писања). Тврдићемо да је у питању израз који није нимало наиван (као тек нека нејасна ријеч за осјећаје и атмосферске утиске), већ да је значење тог израза (као књижевног термина) суштински везано за различита историјска, теоријска и културна кретања европске модерности. У том истраживању позиваћемо се на ауторе попут Лезлија Фидлера (Leslie Fiedler) и његову веома утицајну студију *Љубав и смрт у америчком роману (Love and death in the American novel)*, али и на бројне друге значајне истраживаче жанра попут Роберта Мајлса (Robert Miles), Патрика О'Малија (Patrick O'Malley), Ен Вилијамс (Anne Williams), Мише Кавке (Misha Kavka)³⁹ и других. Ово поглавље није

³⁹ Кавкин текст 'The Gothic on screen' („Готика на филмском платну“) представља, по нашем суду, једно од најјаснијих и најзанимљивијих разумевања ријечи „готика“ (прије свега, vis-à-vis хорора) са којим смо се сусрели у нашем истраживању на ову тему. Разумевање природе „готског“ у деветнаестовековној умјетности у О'Малијевој студији *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture (Католицизам, сексуална девијантност и викторијанска готска култура)*, биће такође изузетно значајно за наше истраживање готских мотива у О'Конориној прози у контексту

аутономно, те не може (у бројним својим аспектима) стајати само за себе, као неки општи текст о природи „готског“ у књижевности, већ је у непосредној вези са истраживањем готских мотива у О'Конориној прози.

Треће поглавље рада посвећено је опсежној анализи готских мотива у најобимнијој О'Конориној приповијетки „Расељени“. Читаоца може збунити чињеница да је читаво поглавље рада посвећено анализи само једне приповијетке. Но, доказиваћемо да је ово дјело суштински важно за разумијевање начина на који се готски мотиви јављају у О'Конориној прози. „Расељени“ је, на неки начин, егземпларно за тему којом се бавимо. У питању је текст који демонстрира како се наротив америчког ексцепционализма претвара у готску причу о демонским странцима који угрожавају приватност и аутономију породичног дома и живота. Нешто мања пажња у истом поглављу биће посвећена и другим О'Конориним приповијеткама које садрже сличне мотиве (попут „Круга у ватри“ ('A Circle in the Fire')). У овом поглављу се анализира и улога готских мотива (чудовишност жртве, мисцегенација, неразумљиви жаргон, живи леш, лутајући Јеврејин, мрачни обред/ритуал) у контексту реторике антикатолицизма и антисемитизма које се јављају у кључним дјелима тзв. „готске фикције“, а пародично и у овој О'Конориној приповијетки.

У наредном, четвртом поглављу анализираће се мотиви текстуалности (текст, код, манускрипт, фрагментираност, писмо и рукопис) и тајне (енигматичност, нетранспарентност, необјашњивост, конфузија) у три О'Конорине приповијетке: „Добри људи са села“, „Бескрајна грозница“ и „Зашто се буне безбожници?“. Анализа ове посљедње приповијетке је нарочито значајна јер је у питању најкраћи О'Конорин прозни текст који је често заобилажен или тек успутно коментарисан у обимнијим и значајнијим

идеологије жанра, што је, како ћемо показивати, пресудна тема за разумијевање функције ових мотива код наше ауторке. Читаоцу који жели да буде темељније упознат са самом идејом „готске фикције“ можемо препоручити изузетно занимљиву студију Карол Маргарет Дејвисон (Carol Margaret Davison) на коју ћемо се често позивати у овом раду: *Anti-Semitism and British Gothic Literature* (*Антисемитизам и британска готска књижевност*). Иако се бави мотивима антисемитизма у овом жанру, ова студија ипак пружа један кохерентан и значајан теоријско-историјски поглед на саму готику. Такође, текст Фреда Ботинга (Fred Botting) 'Aftergothic: consumption, machines, and black holes' ('Након готике: конзумација, машине и црне рупе') нуди изузетно значајан приступ овом жанру, те га вриједи поменути и овдје, у уводном поглављу.

критичким освртима на О'Конорину прозу. Наша теза је да је „готско“ у књижевности суштински везано управо за ова два мотива (текст и тајна), те ове три О'Конорине приповијетке представљају, како вјерујемо, одличан примјер за ово тврђење.

Пето поглавље рада посвећено је анализи мотива „повратка прошлости“, једног од кључних готских мотива, у О'Конориној приповијетки „Закасни сусрет са непријатељем“ ('A Late Encounter with the Enemy'), као и у романима *Мудра крв* и *Силовити присвајају небо*. Готика је често интерпретирана као жанр „преокупиран прошлошћу“, а сама ријеч „готика“ представља, како ћемо видјети, једну пежоративну квалификацију средњовјековља, „мрачне“, далеке предмодерне прошлости. Средњи вијек, како образлажемо позивајући се на бројне истраживаче, функционише као готска парадигма прошлости. Наша анализа „готског“ схватања историје ослања се на претходне истраживаче ове теме попут Лезлија Фидлера, Дејвида Пантера (David Punter), Патрика О'Малија и других. Мотиви „средњовјековља“ у готској фикцији (у контексту готског разумијевања прошлости и историје) освијетљени су, у овом поглављу, кроз анализу сродности готских и хагиографских мотива у О'Конориној прози.

Посљедње, шесто поглавље представља истраживање мотива тјелесног деформитета и „ззорног“ тијела у О'Конорином романима *Мудра крв*, и у приповијеткама „Хроми ће ући први“ ('The Lame Shall Enter First') и „Храм Светога Духа“. То је мјесто на којем анализирамо концепт „готске тјелесности“ позивајући се на Кристевин појам „ззорног“ (the abject) и на Фројдов појам „језивог“ (unheimlich). Анализа готских мотива „ззорне тјелесности“ (крви, деформитета, хермафродитизма, аутономних екстремитета, бизарних тијела и аномалија, рана и повреда) омогућиће нам да успоставимо везу (као неку врсту занемарене и заборављене сродности) између естетског израза тридентског, контрареформаторског барока и осамнаестовјековне и деветнаестовјековне тзв. „готске фикције“. То је истовремено, како ћемо доказивати, она тачка у којој се срећу „готски сензибилитет“ и „жестоки римокатолицизам“ о којима, видјели смо на

почетку, говори Харлод Блум, а које представљају два, можда суштинска одређења О'Конорине прозе.

2. МОТИВАЦИЈА ГОТСКЕ ФИКЦИЈЕ

2.1. Појам „готика“ и кратка историја његове употребе

Шта подразумевамо под „готским мотивима“ који се помињу у наслову овог рада? Ми смо већ видјели да је сам термин „готика“ врло споран. Он већ у себи садржи нешто проблематично. Ова се ријеч почела употребљавати највјероватније у ренесанси као једна врста естетског суда и реторичког отклона - да би се описала умјетност претходних епоха која је у овом ренесансном периоду већ почела да се доживљава као израз једне спутаности духа диктиране хегемонијом институције Цркве, па чак и као израз мрачњаштва и варварства.

Ову ријеч, изгледа, међу првима употребљава Ђорџо Вазари (Giorgio Vasari) да би изразио једну врсту негативног суда према одређеним стилским особеностима умјетности и архитектуре средњег вијека.⁴⁰

Наравно, јасно је да је овај термин већ од своје прве употребе садржао једну „дезинформацију“. Појам „готика“ сугерише нешто искључиво германско, „сјеверњачко“. То је појам који је на Медитерану који је пролазио кроз једну ренесансу античког стила и укуса пословично означавао нешто „варварско“ и „дивљачко“. Ријеч „готика“ тако се јавља као

естетски појам [...] употребљаван од стране ренесансних историчара умјетности у Италији да би се описали шиљати лукови и 'назубљени' стилови средњовјековне архитектуре као и сами средњовјековни начини живота уопште, али на један пежоративан начин, у циљу успостављања супериорности скоријих неокласичких алтернатива (Hogle 2002: 16).

Ова архаична здања са шиљатим луковима била су повезивана са „наводно варварским Готима који заправо нису имали неке суштинске везе са

⁴⁰ Видјети: Voltz 2008: 2.

грађевинама“ које су ови историчари умјетности описивали као „готске“ (Hogle 2002: 16).

Ријеч готика, можемо закључити, настаје тако из оне духовне климе у којој се наједном средњи вијек почео перципирати као „мрачно доба“. Та је ријеч означавала једну варварску тенденцију, грубост духа, дивљаштво, „непросвећеност“ претходних епоха. У питању је био термин који је у себи већ садржао естетски и културни суд. Када су ренесансни историчари умјетности користили ријеч „готско“, то је већ био више један нормативни него дескриптивни став. Употреба ријечи готика већ је од својих почетака „пежоративна“. Та употреба траје кроз европску модерност као израз једне еманципаторске тенденције да се читав период средњег вијека види као нека врста вакуума између антике и ренесансе (нешто између), као период сујевјерја и мрачњаштва.

Лезли Фидлер, говорећи о историји употребе ријечи „готика“, такође тврди да је та употреба „суштински пежоративна (налик ријечи „викторијанско“ у новијој популарној употреби)“. Ријеч „готско“ употребљавана је да означи „не само оно што заправо припада грубим 'средњовјековним' временима, тј. било којем периоду прије шеснаестог вијека, већ такође [да би се означио] било који преостали начин говорења или понашања који је сматран недостојним просвећене модерности“ (Fiedler 1960: 119). Фидлер додаје да су тако, на примјер, двобоји од стране неких осамнаестовјековних полемичара описивани као „готски обичај“ (Fiedler 1960: 119).

Џеролд Хогл (Jerrold Hogle) тврди да је „готика“ као естетски термин потпуни „фалсификат“ (Hogle 2002: 16). Од прве ренесансне употребе овог појма који је означавао, како смо видјели, „облике средњовјековне архитектуре, као и средњовјековне начине живота уопште“ до њених каснијих употреба у описивању једне врсте „романтичарске фикције у осамнаестом вијеку“ (Hogle 2002: 16) непрекидно је дјеловала идеологија. „Готика је“, тврди Хогл, „све вријеме био термин који је употребљаван да би се модерни обзири пројектовали на намјерно магловиту, па чак и

фикционализовану прошлост“ (Hogle 2002: 16). Та ријеч већ од самих почетака своје употребе означава одређени, ангажовани суд о прошлости.

Обично се сматра да се ријеч „готика“, као израз за један посебан литерарни жанр, први пут јавља у поднаслову другог издања Волполовог романа *Отрантски замак* (*The Castle of Otranto*) објављеног 1764. године. Своје је дјело Волпол у другом издању описао као „готску причу“ ('A Gothic Story'). За Волпола и његове савременике та ријеч је већ имала једно фиксирано културно значење. Када је Волпол свој роман описао као „готску причу“ тиме каже и нешто о простору и времену у којима се одвијају догађаји које тематизује. За прву публику Волполовог романа, готика је означавала

дуги период варварства, сујевјерја и анархије који је, отприлике, почео у петом вијеку, када су визиготски освајачи убрзали пад Римског царства, и трајао све до ренесансе и оживљавања класичне учености. У британском контексту чак се сматрало да се тај период простире све до реформације у шеснаестом вијеку и дефинитивног раскида са католичком прошлошћу. „Готика“ је такође означавала нешто застарјело, старомодно или старо (Clergy 2002: 21).

Но, готово једногласно означавање Волполовог дјела као изворног готског текста, како примијећује Џејмс Ват (James Watt), као да је било мотивисано потребом да се једном „изразито хетерогеном корпусу фикције“ ипак подари нека врста „илузорне стабилности“ (Watt 2004: 1).

Рекли смо да је „готика“ за Волпола и његове савременике означавала нешто архаично, „старомодно“, „превазиђено“, неку мутну и нејасну прошлост католичке Европе. Радња Волполовог романа није смјештена у неко прецизно фиксирано раздобље. Како сазнајемо из Волполовог „Предговора првом издању“, радња *Отрантског замка* дешава у периоду неког од крсташких ратова.⁴¹ Но доба крсташких ратова траје сувише дуго: од једанаестог до тринаестог вијека. Средњи вијек, код Волпола, а то је

⁴¹ Уп. Walpole 2012.

тенденција која је, како ћемо видјети, везана за саму бит готске фикције, није неки фиксирани период, представљен кроз неку вјеродостојну и марљиву реконструкцију писца који жели да убиједи читаоца у историјску досљедност ликова како то, на примјер, ради Зигрид Ундсет (Sigrid Undset) у *Кристини Лаврансовој* (*Kristin Lavransdatter*) или донекле Волтер Скот (Walter Scott) у *Ајванху* (*Ivanhoe*). Готика јесте жанр који је преокупиран прошлoшћу, али та је преокупација друкчија од оне која се среће код аутора тзв. историјских романа.

За ауторе готске фикције, како ћемо видјети, средњи вијек је суштински и неповратно обиљежен идеологијом протестантске реформације. Лезли Фидлер ће чак устврдити да је готска фикција дословно „протестантски жанр“ (Fiedler 1960: 113). Средњи вијек је, за писце раних готских романа, у својој бити „мрачно доба“, мрак у коме се одвијају вјерски ратови, свијет чије је становништво, зачарано сујевјерјем, у власти свештенства, „чудних“ римокатоличких догми и помпезних обреда. Они нису могли ни хтјели, за разлику од писаца историјских романа, расвијетлити тај мрак, догађаје и личности учинити јасним, јер је сама идеја готске фикције своју снагу, своју препознатљиву ониричност црпила из те „замућене“ слике прошлости. За Волпола тако готово да и нема разлике између једанаестог и тринаестог вијека.

Готска фикција, у периоду свог настајања, представља „оживљавање“ средњег вијека, успон његовог тематизовања у књижевности, али управо оног средњег вијека каквим су га представљали протестантски полемичари и раномодерни, идеолошки острашћени реформаторски извори. Како примијећује Ен Вилијамс, готска фикција (мање или више) кореспондира са „осамнаестовјековним фантазијама о мрачном [средњовјековном] добу“ (Williams 1995: 15). Осамнаести вијек који помиње Ен Вилијамс био је, како примијећује Роберт Мајлс (Robert Miles), доба успона национализма широм Европе, а нарочито у Енглеској. Готска фикција „дошла је на таласу национализма“ (Miles 2007: 15). Готски жанр настаје тако у протестантском, осамнаестовјековном културном, друштвеном и политичком контексту.

„Готика“ је, наиме, као ознака књижевног жанра, од самог почетка имала један политички значај. Тај термин је везан за саму идеју изградње, формулисања и фиксирања специфично британског идентитета. Покушај да се фиксира национални идентитет често је садржао једну јаку идеолошку и популистичку резонанцу:

Бити Британац значило је бити протестант, а оба та идентитета [национални и вјерски] своју су снагу црпила из дубоких извора укоријењеног антикатолицизма. Католицизам је постао прикладна другост „британског“ идентитета. Британија је [градила] идентитет модерне, прогресивне нације која мијења себе и свијет преко трговине и науке, кроз процес омогућен напредним условима које је створио њен устав [и специфичан начин владавине] у снажном контрасту у односу на Европу, која је перципирана као деспотска, назадна, феудална, католичка и готска (Miles 2007: 15).

У овој употреби, ријеч „готика“ је пежоративни термин који се јавља као облик говорења са једне еманципаторске „висине“. Готика тако постаје терминолошка химера: она означава „стари“, декангентни свијет Европе, њен неизљечиви „феудализам“ и „сујевјерје“: непросвећену религиозност, но, парадоксално, истовремено означава и нешто „младо“, витално, здраво, „маскулино“. Наиме, у реторици британског национализма, британски је специфични начин владавине, такође, описиван као „готски“. Једна модерна перцепција Гота, германског племена, позивала се на Тацита и на раномодерне изворе попут Монтескјеа (Montesquieu) (Miles 2007: 11). Начин владавине присутан међу старим Готима доживљаван је као „протодемократски“: они су своје главаре бирали на саборима и заједничким скуповима. У питању је тзв. *Witan* који се перципирао као претеча британског парламента. Британска парламентарна монархија тако је, и за Монтескјеа, прво смишљена у готским шумама (Miles 2007: 11-12).

„Готско“ оvdје сада истовремено означава и систем власти присутан код здравих Сјеверњака неискварених римском декаденцијом. У

осамнаестовјековној Британији, католички Рим постаје насљедник античког Рима са свим његовим империјалним импулсима. Џон Раскин (John Ruskin), британски викторијански критичар, овај ће контраст „римског“ и „готског свијета“ дати и кроз слику сексуалне виталности: Риму као симболу декадентног луксуза, кривице и импотенције, Раскин ће супротставити фаличку виталност Сјеверњака, Гота (O'Malley 2006: 60).

„Пасивност Југа и католичког Рима“ тако је код Раскина противстављена стамености Гота, готског начина живота, готске, сјеверњачке архитектуре. Античке дистинкције сада су стављене у службу модерног идеолошког апарата. Готи, та ријеч из старине, сада код Раскина означава британски менталитет *vis-à-vis* европског, католичког, „римског“.⁴²

Наши досадашњи покушаји фиксирања и одређења самог појма „готике“ указују на једну константну идеолошку употребу те ријечи. Ријеч „готика“ је, како примијећује Џејмс Ват, употребљавана у британском осамнаестом и деветнаестом вијеку да би се истовремено реферисало на

далеки, неодређени период незнања и сујевјерја од којег се једна цивилизована нација све више дистанцирала, али, такође, и да би се означило једно (подједнако далеко) исходиште уставне чистоте и политичке врлине од којег се нација опасно отуђила (Watt 2004: 14).

Још увијек нисмо одредили сам жанр, његове карактеристике и мотиве, али смо видјели да је „готика“, ријеч којом се тај жанр означава, толико идеолошки „прилагодљива“ да се може употребљавати са различитим, чак и супротним значењима зависно од идеолошке сврхе којој треба да послужи. За сада је довољно да имамо на уму да ће овај идеолошки набој који смо детектовали (однос протестантизма и католицизма, патриотске параноје и националног ексцепционализма) у појму готике постати изузетно значајан за тумачење улоге мотива готског жанра у прози Фленери О'Конор.

⁴² Уп. O'Malley 2006: 61.

2.2. Проблем дефиниције

Разматрали смо неке начине на које се појам „готика“ употребљавао кроз вријеме, но још увијек нам не мора бити јасно шта је заправо готска фикција и шта означава употреба ријечи „готика“ или „готски“ када се описују одређени књижевни поступци, литерарни ефекти, те када се реферише на један каталог мотива. Шта подразумевамо под „готским мотивима“? Вријеме је да покушамо да одредимо одређене карактеристике овог литерарног жанра који, видјели смо, настаје као стабилна форма књижевног израза (барем у свом најпрепознатљивијем и најутицајнијем облику) крајем британског осамнаестог вијека, са Волполовим *Отрантским замком*.

У покушају да одговори на питање шта је готска фикција, Кели Харли (Kelly Hurley) наводи неке општепознате карактеристике жанра. У питању су књижевни текстови који су перципирани као нека врста популарне, сензационалистичке литературе са често упитном естетском вриједношћу. То су текстови који тематизују „натприродне или наизглед натприродне феномене, или на неки други начин испољавају, мање-више, антагонистички однос према реалистичким литерарним праксама“: у питању су, даље, књижевни текстови који имају за циљ да „изазову снажан афективни одговор“ код читаоца, попут „узнемирености, страха, одвратности“. Ти су текстови преокупирани феноменима „лудила, хистерије, делузије и измијењених стања свијести“, те често обилују експлицитним представљањем „проблематичних“ идентитета: „сексуалних, тјелесних и психичких“ (Hurley 2002: 194).

Кетрин Спунер (Catherine Spooner) и Ема Мекевој (Emma McEvoy) покушавају да дефинишу готику преко навођења неких типичних, мање-више „фиксних“ или барем најпрепознатљивијих мотива: готском жанру се тако може прићи преко навођења неких „доминантних тропа као што су угрожене хероине, окрутни злочинци, неуспјешни хероји, натприродни догађаји, трошна здања“ и суморне „атмосферске прилике“ (Spooner, McEvoy 2007: 1).

Но Спунер и Мекевој одмах примијећују нешто веома битно: овакви спискови су веома варљиви јер, како тврде ове ауторке, постоје бројна утицајна дјела готске фикције која уопште не садрже ове мотиве (Spooner, McEvoy 2007: 1). Ако покушамо да приђемо овом жанру, покушају његове дефиниције, преко концепта мотива, нуђењем неке врсте каталога, наилазимо на бројне тешкоће. Те листе могу лако постати, да употребимо наслов једне студије Умберта Ека (Umberto Eco), „бескрајни спискови“ ('la vertigine della lista'). Ако поставимо питање „Шта је заједничко свим овим мотивима?“, наћи ћемо се у очигледној нелагоди.

Тај списак онога што Дејан Огњановић зове „залихом средстава (описно – помоћних и приповедних)“ (Огњановић 2008: 129) може ићи безнадежно далеко. Но, проблем није само у некој „неисцрпљивости“ мотива – уклетих кућа, бизарних злочина, духова, трансгресије, једне језиве сценографије, чудовишности, „разрушених замкова, римокатоличких призора ужаса, тајанствених портрета, тајних пролаза који се отварају притискивањем на покретну плочицу у зиду, отмице, заточења, потере кроз самотне шуме“ (Огњановић 2008: 129), и тако даље. Још један, свакако већи проблем лежи и у чињеници да се неки од ових мотива јављају и у књижевним текстовима који се никако не могу описати као „готски“.

„Уклете“ локације и демонска, натприродна дејства налазимо и у хагиографским и анахоретским текстовима (као што су, на примјер, Атанасијев *Живот Светог Антонија* или, у старој српској књижевности, Теодосијево *Житије Петра Кориншког*); сексуално трансгресивно налазимо, такође, у огромном броју књижевних текстова од антике до савремености. Мотив отмице можемо наћи, на примјер, и у усменој књижевности. Дејан Огњановић у свом раду примијећује ову чињеницу, те каже да се

наведена [...] приповедна средства каква су тајни пролази, заточеништво, мучење и сл. могу наћи и у еротским романима Маркиза де Сада или у другим жанровима популарне књижевности, потеклим из романсе (авантуристички, љубавни, криминалистички роман) (Огњановић 2008: 129).

Када говоримо о јављању духова мртвих, можемо као и Огњановић, навести нека темељна дјела свјетске књижевности попут *Одисеје* и *Хамлета*; можемо се сјетити вјештица из *Магбета*⁴³ или библијске сцене која обједињује духове и вјештице: јављање Самуиловог духа кога, пред Саулом, ноћу призива вјештица из Ендора (1 Сам. 28:3–25).

Ако бисмо дефинисању и фиксирању готског жанра пришли простом енумерацијом тзв. „готских мотива“ онда бисмо могли говорити и о готским мотивима у *Библији*, *Беовулфу*, артуријанским легендама, у *Одисеји*, у *Декамерону* и *Божанственој комедији* итд. Но било би нечег заиста произвољног и неумјесног у говорењу о готским мотивима, на пример, код Хомера. То би изгледало као да се модерни концепти и појмови читавају у дјела предмодерних аутора. Тако нешто свакако не би требало радити без ваљаних разлога.

Ако готику дефинишемо као причу о духовима, или о прогону или трансгресији, или ако је дефинишемо преко било којег мотива или групе мотива, границе жанра ће се неминовно расплинути: постало би немогуће контекстуализовати и фиксирати сам жанр. Нису сви духови, сви облици лудила, сва злослутна знамења, сви замкови – готски мотиви. Ми не можемо ствар ријешити тако што ћемо дати неки исцрпни каталог, издвојити један скуп мотива. Морамо, на неки начин, видјети шта стоји иза њих, односно, морамо испитати мотивацију њихове употребе.

Свјесни те тешкоће, да је, наиме, немогуће прецизно и исцрпно одредити готску фикцију преко навођења мотива, велики број истраживача овог жанра окреће се концепту „ефекта“, анализи једне посебне „ауторске намјере“, односно, питању шта заправо аутор жели да постигне употребом неких мотива које ми можемо прелиминарно и опрезно означити као „готске“. По тим тумачима, мотиви постају готски тек онда када су употребљени са намјером да изазову страх или језу, односно „одређени емоционални

⁴³ Ова дјела набрајају се у Огњановић 2008: 131.

учинак⁴⁴. „Ворен и Велек [...] естетичку намеру готика⁴⁵ схватају као свесну ауторску тежњу да се читаоцу пружи једна посебна врста пријатног ужаса и узбуђења“ (Огњановић 2008; 130).

Иако ова идеја „емоционалног учинка“⁴⁶ може бити значајна (па чак и пресудна) у одређењу хорор жанра, позивање на њу у контексту одређења готике може бити ипак, на неки начин, мањкаво. Ако се при одређењу готског жанра позивамо на ауторску намјеру изазивања одређеног „емоционалног учинка“ (страха, језе, узбуђења⁴⁷ итд.) тиме бисмо заобишли историјски контекст настанка готике (који нам се чини пресудним у тумачењу особености и „мотивације“ овог жанра), те бисмо готику и хорор (који, ако говоримо о „емоционалном учинку“, постају готово поистовјеђени) могли посматрати као нешто што у књижевности „постоји одвајкада“ (Огњановић 2008: 131). Не тврдимо да је тумачење које истиче значај ауторске намјере у изазивању одређене читалачке реакције просто погрешно, већ прије, да није довољно. На овакво тумачење можемо рећи оно што на једном мјесту у темељном дјелу америчке готике,⁴⁸ у Фокнеровом *Авесаломе, Авесаломе!*, каже господин Компсон, Квентинов отац, разматрајући разне покушаје расвјетљавања „плана“ и мотивације Томаса Сатпена: „То напросто не објашњава ствар“ (Faulkner 1990: 80).

Кели Харли, надовезујући се на утисак Дејвида Пантера (David Punter) да ми можемо дефинисати готску фикцију као „историјски неомеђен жанр или пак као једну упорну тенденцију ширег распона у оквиру књижевности

⁴⁴ Израз Ноела Карола (Noel Carroll) наведен је према: Огњановић 2008: 130.

⁴⁵ Огњановић предлаже термин „готик“ као одредницу за литерарни жанр (за разлику од „готике“ која би, претпостављамо, означавала, између осталог, архитектонски правац у средњем вијеку). Но, иако је та појмовна дистинкција углавном врло корисна, ми ћемо употребљавати ријеч „готика“ и за одређење књижевног жанра, са циљем да истакнемо једну врсту континуиране идеолошке инспирације која непрекидно прати употребу тог израза од ренесансе до савремености. Постоји, наиме, нешто слично у свим јављањима те ријечи.

⁴⁶ Видјећемо касније да и Фленери О'Конор у својој, како ћемо показати, врло нетипичној употреби готских мотива користи њихову емоционалну снагу у циљу постизања одређеног ефекта „шока“. О шоку је, као што смо казали у Уводу, писао и Харолд Блум. То је приповједно средство које у читаоцима треба да изазове одређену реакцију.

⁴⁷ Можемо, такође, примјетити да сва ова емоционална стања нипошто нису нешто исто.

⁴⁸ Овај Фокнеров роман на сличан начин одређује Ричард Греј (Richard Gray): 'a prime example of the Southern Gothic' (Gray 2016: 27). Можда треба поменути да је радни наслов овог Фокнеровог дјела био готово експлицитно готски: *Кућа таме*. Видјети: Vukčević 1997: 92.

саме“, додаје да „ако разумијемо готику као жанр који се изнова јавља у различитим историјским тренуцима“ и чије се конвенције употребљавају са циљем „да [се] истраже и савладају одређена табуизирана подручја неке културе, тада би било који текст који тематизује друштвену трансгресију могао бити тумачен као 'готски', а то би појам учинило бесмисленим“ (Hurley 2002: 193-194).

На сличан проблем би се наишло и ако би се рекло да је „готско“ присутно у сваком тексту чији је аутор желио да у читаоцима изазове одређени „емоционални учинак“ страха, језе, ужаса итд. Готски мотиви вјероватно изазивају одређену емоционалну реакцију, но, ипак, потребни су, изгледа, и неки додатни критеријуми.

Та нас ријеч („готика“), хтјели не хтјели, увијек враћа на историјско разматрање. Чак и ако, попут Ноела Керола, ту ријеч видимо као израз за једну историјску етапу развоја хорор жанра (Carroll 2004: 55), као тек једну историјску варијанту хорора, њену специфичност (у односу на хорор) опет морамо тражити у историји.⁴⁹ Сама ријеч „готика“, како смо видјели, представља, уосталом, један однос према прошлости, једну не баш идеолошки невину квалификацију историје.

Морамо покушати да видимо да ли ријеч „готика“ може означавати нешто „посебно“, специфично у односу на, на примјер, хорор жанр. Ово поглавље има за циљ да покуша да одговори на питање шта је то специфично „готско“ у текстовима који се обично означавају термином „готика“.

Изгледа да смо у врло чудном положају када треба да понудимо неку дефиницију готске фикције и да образложимо шта значи да су неки мотиви

⁴⁹ Људи су, можда, одувјек казивали приче о застрашујућим натприродним дејствима и догађајима да би у слушаоцима изазвали „посебну врсту пријатног ужаса и узбуђења“ (Уп. Огњановић 2008; 130). На овакве приче наилазићемо у фолклору, у казивањима древних народа, у усменој књижевности. Људи налазе одувјек одређено задовољство у слушању страшних и мрачно натприродних догађаја. Вјероватно је за такву врсту прича (или мотива у оквиру прича) умјесно користити израз за емоционалну реакцију (*horror* – ужас, страв). Но, сам израз готика није везан за нешто универзално попут људских емоционалних реакција, већ указује (чак и на нивоу израза), како смо видјели, на специфичан однос према историји. Иако готика и хорор дијеле одређене (незанемарљиве) сличности, сматрамо да је проблематично готику сматрати тек једном манифестацијом хорора.

готски. О томе смо говорили и у Уводу. Ситуација у којој се налазимо као да личи на ону знамениту nelaгoду Светог Августина у погледу дефиниције времена. „Када ме нико не пита, знам шта је то. Но, ако пожелим да објасним ономе ко ме пита – не знам“ (Augustin 1973: 263), пише Августин у једанаестој књизи *Исповијести*. Ми можемо прилично лако препознати готику и говорити о готским мотивима: том ћемо ријечју обично описати дјело Хораса Волпола, Брема Стокера, Мери Шели (Mary Shelley), рећи ћемо да су готски мотиви и конвенције присутни, на неки начин, и у Вајлдовој (Wilde) *Слици Доријана Греја* (*The Picture of Dorian Gray*) или у романима попут *Џејн Ејр* (*Jane Eyre*) Шарлоте Бронте (Charlotte Brontë) и *Великих очекивања* (*Great Expectations*) Чарлса Дикенса (Charles Dickens). Често је говорено и о присуству готских мотива код аутора као што су Хоторн, Фокнер, Фленери О'Конор, Тенеси Вилијамс, Карсон Мекалерс, Хенри Џејмс (Henry James) итд. Можемо говорити и о готским филмовима и о готској атмосфери у музици. Но, проблем настаје када покушамо да понудимо дефиницију, када покушамо да видимо шта је заједничко свим тим разноврсним (не само књижевним) појавама. Проблем настаје када покушамо да сачувамо терминолошку „специфичност“ ријечи „готика“.

„Ми добро знамо шта је готика када је видимо“ (Кавка 2002: 209), примијећује Миша Кавка говорећи о „готским мотивима“ на филму.

Постоји, заправо, нешто нарочито визуелно у вези са готиком. Као што је примијетио Вилијам Патрик Деј (William Patrick Day) готика нас паралише страхом, како преко свог предмета [приказивања] тако и преко својих ефеката. Она то не ради првенствено кроз ликове или заплет [...] већ кроз *спектакл* (Кавка 2002: 209).

Кавка наводи неке аспекте готског мизансена: „оронули замкови, брда у магли, мрачно гробље начичкано крстовима, тешка дрвена врата која се отварају без људског дејства“ итд. Но, одмах примијећује како је и овакав покушај дефиниције илузоран: „Ово наравно није довољно да се понуди

дефиниција готике као такве, дефиниција коју је, како се показало, изузетно тешко дати“ (Kavka 2002: 210).

И Ен Вилијамс покушава да готској фикцији приђе преко „сценографије“. Готика је, за ову критичарку, „питање декора и расположења“ (Williams 1995: 14). Она затим, попут Кавке, покушава да изврши један попис те сценографије: ту се опет јављају замкови, дјевојке које прогоне мистериозни злочинци, духови (стварни или лажни). Вилијамс закључује овај „вртоглави списак“ од кога се у једном тренутку увијек морају дићи руке, утиском да је готика „један од оних ријетких жанрова (попут пасторале или вестерна) који се може дефинисати искључиво преко декора“ (Williams 1995: 14).

Дефинисање готике преко „атмосфере“ и сценографије, „декора“ може бити на трагу нечег битног. Али ако покушамо да наведемо конкретна сценографска средства наилазимо на исти проблем. Многа дјела готске фикције не садрже ни замкове ни гробља ни маглу. Потребно је прецизирати шта тачно значи „мрачна атмосфера“. Но покушај да се готици приђе преко „атмосфере“ и сценографије, већ указује на нешто нејасно, неухватљиво, неодређено у погледу самог жанра, нешто што измиче јасном фиксирању. У потрази за оним специфично готским ми смо увијек „изабачени“ на површину: увијек остајемо код атмосфере и сценографије. Камила Елиот (Kamilla Elliott), позивајући се на Аврил Хорнер (Avril Horner) и Су Злосник (Sue Zlosnik), говори о готици као о специфичној „преокупацији оним површинским“ или „формалним“ (Elliott 2007: 224).

Можда је најтачније рећи да је готика *нешто мрачно*. Но, то најтачније одређење готике је истовремено безнадежно нејасно и неподесно. Рећи да је готика „нешто мрачно“ је дословни *obscurum per obscurius*. Но ипак размишљање о „мраку“ готике може бити врло инструктивно: мрак је атмосферски мотив. Мрак је везан за „ометност“ гледања. Кад је мрачно, ми не видимо ствари јасно. Гробља и магла (које као готске мотиве наводи Миша Кавка) указују да је нешто прикривено, закопано, скривено од погледа. Сјетимо се како садржај ковчега и гроба Чарлса Бона изазива једну

специфично готску анксиозност у Фокнеровом *Авесаломе, Авесаломе!*. Ковчег и гроб са својим тајнама јављају се у бројним готским текстовима, прије свега у Стокеровом *Дракули (Dracula)*. Готска атмосфера нас тако одводи до концепта тајне, оног скривеног – до *кринте*. Када ми остајемо код атмосфере као оног специфично готског, онда то већ указује да иза те атмосфере постоји нешто „непробојно“, да је, да тако кажемо, функција атмосфере у томе да од нас нешто сакрије и да истовремено укаже да постоји нешто скривено. У готском тексту нешто је увијек скривено у мраку.

Корал Ен Ховелс (Coral Ann Howells) сматра да Маргарет Атвуд (Atwood) даје најбољу дефиницију готике када каже да је готика „привлачност оног неизговорљивог – мистериозног, сахрањеног, заборављеног, одбаченог, табуизираниг“ (Howells 2007: 413). Мрачна атмосфера готике указује на нешто сакривено и „закопано“: „мистериозно, сахрањено, заборављено“. Тиме је увијек указано на неки дубљи слој. Магла, сумрак, гробља, оронула здања нас позивају да уђемо „унутра“. То је сценографија за једну херменеутику тајни. У великом броју готских текстова постоји нешто *скривено*: нешто нејасно и *чудно* што ми тек треба да откријемо. Постоји нека загонетка, потреба за неким „херменеутичким кључем“ који никад није у нашим рукама.

Особина готово свих готских текстова (а ово је опет тврђење које се мора узети са опрезношћу) јесте постојање нечег нејасног, неке тајне – ми стално осјећамо потребу за неким тумачењем и посредовањем.⁵⁰ Меги Килгур (Maggie Kilgour) ће готику одредити кроз покушај откривања „потиснутих и мрачних [...] тајни“ (Kilgour 1998: 41). Но, ако готику дефинишемо преко ужаса и језе, онда то није тек нешто психолошко, већ прије „епистемолошко“. Могли бисмо умјесто психолошке језе и ужаса, прије говорити о

⁵⁰ Ноел Керол ће, на примјер, хорор жанр дефинисати и кроз потребу да се оно непознато учини познатим, да се скривено открије. Видјети Carroll 2004: 127 и Carroll 2004:182. То може бити занимљиво и за нашу тему.

епистемичкој анксиозности⁵¹. Атмосферски мрак готике указује на епистемичку анксиозност немогућности или ометености јасног „гледања“.

У случају готског текста, ми често покушавамо да видимо нешто што је *иза*, да откријемо неки извор и мотивацију догађаја. Као што ликови у Фокнеровом *Авесаломе, Авесаломе!* непрекидно покушавају да изврше неку реконструкцију, да виде што се стварно догодило, да проникну у *тајну* „демона“ Томаса Сатпена, у његов тајни план (*design*), но увијек завршавају са оним изразом господина Компсона, оца: То није довољно. „То напросто не објашњава ствар. Или је можда само то у питању: они не објашњавају, а ми не треба да знамо“ (Faulkner 1990: 80).

Тим Бјелавски (Tim Bielawski) анализира у једном свом занимљивом тексту мотив аутопсије у Фокнеровом „најготскијем дјелу“ (Gray 2016: 22) *Авесаломе Авесаломе!. Аутопсија* на грчком значи „видјети сопственим очима“ (Bielawski 2009). Ако говоримо о „аутопсији“ у роману у којем се не дешава ниједна дословна аутопсија, у којем чак никад нећемо видјети тијело убијеног Чарлса Бона – онда то значи да ми заправо говоримо о епистемичкој фрустрацији. Готска анксиозност је управо присутна у тој непрекидно изјаловљеној потреби да видимо својим очима неки доказ. Тијело убијеног, крунски доказ у судској изградњи случаја, овдје одсуствује. Желимо да нешто видимо, али никако не можемо. Роза Колфилд може само да придржава ковчег у коме је наводно тијело Чарлса Бона. Она, примијећује Бјелавски, покушава да га мало придигне, да осјети да ли у њему постоји неки терет, да осјети барем тежину потенцијалног садржаја (Bielawski 2009). У овом се Фокнеровом роману готска атмосфера показује кроз ову „изјаловљеност“ потраге за објектом леша као рјешењем загонетке, као чврстим материјалним супстратом. Онирична („готска“) атмосфера Фокнеровог романа проузрокована је вјероватно тиме што је нешто стално скривено од читалаца и од ликова. Духови, по којима је готика позната, указују на непрекидну анксиозност непостојања тијела, материјалног доказа. На неки начин, духови

⁵¹ Наравно, *епистемичка анксиозност* није наш оригинални појам. Та се синтагма, нпр., нашла у наслову рада значајне канадске филозофикиње Џенифер Нејгел (Nagel): 'Epistemic anxiety and adaptive invariantism' (видјети: <https://philpapers.org/rec/NAGEAA>).

су узнемирене тајне, открића која нису доведена до краја. Сабласност указује на немогућност завршетка истраживања, постављања доказа. У духовима као да увијек има неке епистемичке фрустрације. Они се указују као чувари неке мрачне тајне из прошлости, као авети бестјелесности, неевиденције. Духови су „обрасци неразумљивог“ (Punter 1998: 4).

Магла, сумрак, мрачни коридори готске атмосфере (простори у којима се јављају духови или оживљавају портрети) тако указују на једну врсту конфузије: нешто је нејасно и остаје трајно скривено од нас. Духови указују на нешто што, у епистемичком смислу, није доведено до краја.

Нешто постоји у херменеутичком средишту готског текста, нешто чудовишно, чија је репрезентација увијек проблематична. Видјећемо то нарочито експлицитно у дјелу Фленери О'Конор. Оно што су бројни аутори описивали као готски сензибилитет у њеном дјелу, заправо је нешто везано за ову „епистемичку анксиозност“ о којој говоримо.

Када тврдимо да се готици, проблему дефиниције и одређења жанра може прићи преко идеје „епистемичке анксиозности“, ми онда само истичемо оно што су и бројни тумачи примијећивали. Макс Финчер (Max Fincher) тако, на примјер, каже како је „суштинска (defining) карактеристика готике жеља да се открију тајне“ (Fincher 2007: 27).

Није необично стога да је у литератури често истицана веза између готског жанра и психоанализе. Меги Килгур тако примијећује да психоаналитичар прилази пацијенту као готском субјекту: пацијент је у власти неке мрачне и опскурне тајне, неког тајанственог дејства прошлости, нечег што ни њему самом не мора бити сасвим јасно. Фројдијанска теорија сама постаје „готски мит“, а Фројд „готски писац“ (Kilgour 1998: 41). На крају, и у самим Фројдовим студијама о пацијентима обилно су употребљаване готске конвенције и мотиви. Сјетимо се само готске ауре Фројдових концепата који наликују на застрашујуће химере попут „човјека-вука“ и „човјека-пацова“. Покушај да се говори о нечем тајанственом, скривеном, нејасном, трауматичном као да нужно евоцира конвенције и мотиве жанра.

2.3. Епистемологија готике

Поменули смо појам „епистемичке анксиозности“. Покушаћемо сада да покажемо како се из ове, за сада, нејасне идеје може развити једна кратка теорија о жанру која ће бити важно хеуристичко средство у тумачењу прозе Фленери О'Конор.

Овдје можемо навести једну дистинкцију коју повлачи Миша Кавка. Ријечи „готика“ и „хорор“ често се употребљавају готово синонимно. Видјели смо да неки истраживачи, попут Ноела Керола, готику узимају тек као једну подврсту или чак ограничену историјску манифестацију хорора. Често се подразумијева нека неексплицирана сличност и сродност међу тим појмовима. Но, ако се занимамо за епистемичку мотивацију ових жанрова, открићемо једну битну разлику. „Хорор жанр, за разлику од готике“, тврди Кавка, „захтијева да ми видимо“ (Kavka 2002: 227). Овдје, по Кавки, постоји једна „дијалектика“ између онога што можемо видјети и онога што на неки начин остаје скривено. У хорор жанру (узмимо примјер филма као што то ради Кавка) нешто ужасно ће бити представљено нашем погледу и ми не желимо да то видимо или, барем, не желимо да нас та слика ухвати неприпремљене, да нас кадар изненади (Kavka 2002: 227). Хорор жанр своју снагу црпи из једне емоционалне „дијалектике“ – ми гледамо хорор филм јер желимо одређену врсту узбуђења, желимо да видимо нешто чега се плашимо, желимо да будемо уплашени. Што смо више уплашени, то је филм бољи. Ми гледамо и затварамо очи, то је та „дијалектика гледања и не-гледања“ (Kavka 2002: 227). Желим да видим, али се плашим. На неки начин, уживам у свом страху. Није чудно што неки аутори, попут Лезлија Фидлера, говоре о „порнографији хорора“: о хорору као о „патолошком симптому прије него о правом књижевном покрету, о преокретању једне дјечје игре застрашивања самог себе у мраку, или о сурвавању у садистичку фантазију, у мастурбаторски хорор“ (Fiedler 1960: 116).

Кавка специфичност готике (у односу на хорор) сагледава управо кроз проблем „репрезентације“. Хорор нам репрезентује оно ужасно, разоткрива нам објекат нашег страха да би у нама изазвао емоције (ужаса, гађења) да би нас затекао изненадношћу, неочекиваношћу репрезентације. Хорор наводи публику „да се усуди да отвори очи и да види“ (Кавка 2002: 227).

Готика нас не „наговара“ да погледамо, да склонимо дланове са очију, да провиримо кроз прсте, да се усудимо да видимо, већ напротив, онај објекат готике, оно што је страшно и ужасно, овдје учествује у једној игри представљања и повлачења (Кавка 2002: 227). „Није у питању само то да ми не видимо“, каже Кавка, „већ управо то да ми и *не можемо* да видимо“. Чињеница је то која има „афективни и метафизички значај“ (Кавка 2002: 227).

„Циљ готике је да 'провуче' испред наших очију управо оно што наизглед нуди.“ Ми можда „нешто“ и видимо, нешто ужасно и одбојно, али као да у тој представи увијек постоји нешто што нас тјера да се запитамо шта је то што видимо и шта „то“ значи. Готика као жанр „под сталном је пријетњом колапса њеног оквира, растакања њених граница“, те се у оквиру готске фикције стално „пропитују стабилне норме субјективности – отуд еластичност саме форме“ (Кавка 2002: 227), самог жанра.

Готика избјегава да нам ствари учини јасним, да репрезентује сопствену (жанровску) суштину, кроз објекат репрезентације. Сјетимо се неких израза који се често употребљавају када се говори о готици: неки аутори користе, на примјер, ријеч „злокбно“ (*sinister*)⁵² када покушавају да опишу основну карактеристику жанра. Но ти су придјеви изрази једне, како смо већ видјели, очигледне неприлике. Сви такви термини, ознаке неког чисто „атмосферског“ утиска, примјери су оног *obscurum per obscurius*. Као да је готика, шта год то заправо било, „ствар просто неког 'унутрашњег' (или можда 'латентног' или 'несвјесног') принципа који не може увијек бити експлицитно повезан са садржајем жанра“ (Williams 1995: 15).

⁵² Видјети, на примјер: Beer, Horner 2016: 95

Можда је корисно да се вратимо у прошлост, да сагледамо нешто специфично у времену када се први пут почиње користити израз „готика“ да би се описао један књижевни жанр, један литерарни поступак.

Почетке употребе ријечи „готика“ као ознаке специфичног жанра и књижевног израза налазимо у другој половини осамнаестог вијека. Волпол, видјели смо, користи први ту ријеч као жанровску ознаку у предговору *Отантском замку* из 1764. године. Роберт Мајлс (Robert Miles) доказује да, како се осамнаести вијек ближио крају, то су овај жанр и начин писања доживјели невјероватну експанзију. Мајлс чак користи израз „готска помама“ (Miles 2002: 43) да би описао књижевну моду и литерарни укус позног осамнаестог вијека. Политичке су прилике у Европи у то вријеме биле обиљежене догађајима који су кулминирали револуцијом 1789. године, а својеврсну прекратницу у филозофији означила је Кантова *Критика чистог ума* из 1781. године. Алисон Милбанк (Alison Milbank) указује како се Кантова епистемологија, представљена у овом кључном дјелу, лако могла читати као готски наратив.

Као што је познато, Кант је сматрао (овдје ствар морамо, због просторног ограничења, симплификовати) да ми не можемо спознати објекте стварности онаквим какви су они по себи (*an sich*). Ти су објекти за нас спознајно релевантни тек као објекти перцепције, односно, да употребимо Кантов израз – као „феномени“. Ми немамо приступ ономе што је „ствар по себи“, стварност независна од нас и наше перцепције. Нама доступна стварност увијек је посредована нашом перцепцијом. Кант је, појашњава Милбанк, стварност подијелио на *феномене*, објекте какви се показују у нашој перцепцији, и на *номене* који означавају „ствари по себи“, стварност у коју ми немамо приступ. „Будући да се ствари по себи опиру перцепцији, то их некако чини чудно сабласним (*spectral*)“ (Milbank 2007: 158). Ова епистемолошка драма, у којој оно једино стварно, „објективно“ остаје заувјек „онострано“ као да већ садржи ону епистемичку анксиозност готике о којој говоримо: та „ствар по себи“ је један објекат који одсуствује, за који стално имамо осјећај да је на дохват руке, но који ипак бива непрекидно удаљаван.

Ми смо у позицији морнара који плови „пространим и бурним океаном“ – Кант овдје већ користи слике које ће бити значајне за касније романтичаре⁵³ - те је у потрази за неком далеком и непознатом земљом, „седиштем привида“ (Kant 2003: 174-175). Из те далеке, непознате и недоступне земље до нас допиру само „маглуштине“ (Kant 2003: 174). „Маглуштина“, ријеч коју користи Кант, је, како смо већ видјели, израз једне типично готске сценографије. Ту су, дакле, маглуштине и „понека санта леда која ће се убрзо расплинути“, а које „наговештавају нове земље и, заваривајући празним надама морнара који непрестанице изгледа за новим открићима“, заплићу га „у пустоловине од којих никако не може да одустане, а које исто тако никако не може да приведе крају“ (Kant 2003: 174-175). Већ је ту ноуменална стварност дата као тек један сабласни наговјештај присуства. Ми видимо само трагове једног ентитета, санте леда, магле, нешто што указује на неко фантомско копно – нешто „спектрално“, налик на глас без тијела - као да смо сами у замку и чујемо кораке и звукове које производи неко кога никако не можемо да видимо.

Ако читамо Кантову епистемологију онако како су је читали романтичари, онда видимо, имајући у виду и ову Кантову алегорију са уклетим морнаром који путује у неку немогућу земљу, како *Критика чистог ума* за нас постаје налик на неку епистемолошку верзију Поових *Авантура Артура Гордона Пима*. Овдје су, можда баш у овој ријеткој слици гдје Кант користи готово поетске метафоре, романтичари видјели кризу просвјетитељства, епистемичког оптимизма модерности.

⁵³ Овдје нудимо само сажетак, а на ту тему смо писали у раду „Романтизовање одсуства у *Стакленој менаџерији* Тенесија Вилијамса“ (доступно на: <http://www.journal.casca.org.rs/2015/12/25/romantizovanje-odsustva-u-staklenoj-menazeriji-tenesija-vilijamsa-2/>)

2.4. Готска херменеутика: тумачење текста и „обликовање анксиозности“

Да је готика литерарни израз анксиозности, позната је чињеница у литератури о овом жанру. Готика је онај „облик фантазије“ који, кроз своја литерарна средства и мотиве, најлакше изражава функционисање и „обликовање анксиозности“ (Mischasiw 1998: 237). Но, овдје морамо, на неки начин, освијестити природу ове анксиозности.

Идеја коју заступамо у овом раду је да готика није нека универзална тенденција у књижевности, већ је увијек израз модерности. Церолд Хогл ће примијетити да су „анксиозности модерне западне цивилизације представљене у готској фикцији као у ниједном другом фикционалном медијуму“ (Hogle 2002: xv). За разумијевање природе готске фикције неопходно је примијетити да је она увијек некако везана за перспективу модерности.

Када Фидлер утврђује да је готика, у својој бити, протестантски жанр (Fiedler 1960: 113), да је она својеврсни израз „протестантског етоса“ (Fiedler 1960: 120), тиме као да је указано да је анксиозност коју уприсутњује готска фикција на неки начин везана за сам почетак модерности, односно за догађаје протестантске реформације.

Може се тврдити (и тврђено је, како смо видјели у сличају Канта и Фројда) како се три (можда темељна) наратива модерности: Фројдова психоанализа, Кантова епистемологија и Лутерова филологија – могу читати као нека врста криптоготских наратива. Готски сензибилитет као да је већ присутан у мотивима потиснуте трауме прошлости, најчешће дјетињства (код Фројда), немогућности спознаје стварности по себи (Кант) и тешкоће текстуалне интерпретације (Лутер).

За Лутера, текст (прије свега, Свето Писмо) јесте загонетка, нешто што призива тумачење и интерпретацију, што изазива жељу, анксиозност да се изађе на крај са значењем. То је један рани симптом „просвећености“: човјек више није роб херменеутичких ауторитета, он је сада позван да буде

аутономни субјекат тумачења. Ова специфична Лутерова „филологија“ тако стоји на прагу европске модерности.⁵⁴

Протестантизам као покрет, његова дистинктивна теологија, почиње покушајем да се нека мјеста у Писму учине јасним. Нарочито једно мјесто у посланицама апостола Павла, једна семантичка тешкоћа, постаће извор Лутерове херменеутичке анксиозности.

Лутер је „имао посвемашњу жељу да разумије [смисао Писма] али [та је жеља] била осујећена језиком, наишла је на отпор *in unum vocabulum*, у једној ријечи на коју је набасао у тексту Св. Павла“ (Cummings 2002: 52).⁵⁵ Нејасноћа у тексту поприма облик анксиозности. Тај *unum vocabulum* „стао је на пут његовом читању Библије до те мјере да је мрзио ту ријеч“; довела га је „чак до, по сопственом признању, бласфемije, до мржње према Богу“ (Cummings 2002: 66). „Лутер своју религиозну анксиозност изједначава са семантичком потешкоћом“ (Cummings 2002: 58).⁵⁶

Лутерова херменеутичка тешкоћа, борба са текстом брзо поприма облик секвенци које се могу читати као „готски“ наратив.⁵⁷ Необичан, енигматичан текст чије значење непрекидно измиче, крије неку тајну која код Лутера значи разлику између раја и пакла, спасења и демонског проклетства. У тренуцима анксиозности, страха од пакла и вјечног проклетства, Лутер указује на текст, на обећања Писма. У средишту Лутерове анксиозности (његовог страха од пакла, опсједнутости демонском пријетњом која је, као у

⁵⁴ За Лутера је казано да је био „последњи средњовјековни човјек и први човјек модерности“ (Harwood 2016: 101).

⁵⁵ „Та једна ријеч, *unum vocabulum*, била је, наравно, *iustitia*. Дан и ноћ је радио на њеној интерпретацији у жару егзегезе (in a fury of exegesis), све док се значење није измијенило пред његовим очима, од (како сам каже) активног у пасивно“ (Cummings 2002: 52).

⁵⁶ *Iustitia* не значи да Бог суди грешницима, како ту ријеч, по Лутеру, тумаче претходни, „канонизовани“ коментари, страшном и праведном пријетњом, већ да Бог „о-правдава“ (Cummings 2002: 64) грешнике. То је учење које ће се изразити као срж протестантизма у реформаторској крилатици *sola fide*.

⁵⁷ Различити истраживачи готског жанра су покушавали да у различитим, темељним догађајима европске модерности пронађу одређене готске наративне елементе. Међу њима, свакако се истиче покушај Ен Вилијамс да догађаје настанка Англиканске цркве (раскола са Римом) који су били везани за проблем брачне анулације са којим се суочио Хенри Осми (и судбину његових жена) протумачи као протоготски наратив, (нешто што дијели „одређене афинитете са врстом прича које обично описујемо као 'готске'“) као неку врсту готске верзије приповијести о Плавобрадом (Bluebeard). Видјети: Williams 1995: 29 и даље.

готском тексту, праћена иконографијом римокатолицизма: огњем јеретика, инквизицијом, монашким кукуљицама) налази се *текст*. Текст треба да „рашчара“ ову анксиозност, да открије неку спасоносну истину. Мотив манускрипта, текстуалног фрагмента који треба да открије неку тајну, јављаће се фреквентно у каснијој готској фикцији.

Ив Сидвик (Eve Sedwick) тврди како је писани текст интринсично „готски“.⁵⁸ Писани текст, будући лишен присуства субјекта, материјалног, „тјелесног“ супстрата, може постати налик на сабласни глас, нешто „спектрално“, као чаврљање духова, а често може довести и до „опасних искривљења и интерференција“ (Castricano 2001: 140). Писани текст увијек призива тумачење: како каже Дерида (Derrida) а наводи Кастрикано, сам чин писања означава представљање истине као енигме (Castricano 2001: 45).

Лутерово уздање у текстуално рјешење анксиозности доживљава „готски“ обрт. Умјесто да текст ријешити анксиозност, он је појачава. Монтењ који ће реформацију описати као „препирку око ријечи“ (Cummins 2002: 43), резигнирано ће примијетити да је Лутер тежио докидању свих сумњи позивањем на текстуално свједочанство. Али и свети текст, као уосталом и „све ријечи, само умножавају сумње и стварају разлике“ (Cummins 2002: 26). Може ли се уопште изаћи из текста? „Која би то књига била, *soit human, soit divine*, чије би се тешкоће, нејасности, докинуле егзегезом једном за свагда?“ (Cummins 2002: 26). Анализа текста не може нас ослободити анксиозности. Текстуална херменеутика, како ће то изгледа искусити сам Лутер, не може пружити трајни спокој. Текст као да постаје затвор из кога се не може изаћи. Тумач је постао заточеник текста.

Лутерова херменеутика већ садржи одређене опсесије и мотиве који ће се, не случајно, јављати у каснијој готској фикцији: нејасноћа текста изазива јављање ђавола кога Лутер егзорцира гађајући га бочицом мастила у замку у Вартбургу. Лутер чује демонски глас који му говори: *Du bist allein Klug?*, „Ти једини знаш све?“ (Armstrong 2011). Загонетан, енигматичан текст призива духове. За Лутера, опсједнутог демонима и проклетствима још од свог

⁵⁸ Према: Castricano 2001: 140.

дјетињства, мученог страхом и анксиозношћу, текстуална тешкоћа, деридијанска „енигматичност“ текста (као проблематизовање „изравности истине“) бива исказана кроз читав један готски репозиторијум: јављање демонског и ноћне море. Јопи Ниман (Jori Nyman) ће, позивајући се на увид Елизабете Мекендрју (Elisabeth Mac Andrew), изрећи како је готика „књижевност ноћне море“ (Nyman 1998: 33). Лутера текстуалне нејасноће муче у сну: он се зноји, преврће, виче, жали се на аритмију и анксиозност.⁵⁹

Паралелно с тим, Лутер границу средњег вијека и модерног доба прелази обучен као пародични средњовјековни ритер:

Није непознато [...] да је Лутер у доба прогонства, долазио тајно у Витенберг, а да би конспирација била потпуна – пресвлачио се у средњовјековног јунака. Он би се оденуо у одору витеза, метнуо на себе кацигу, оклопе и витешко оружје, и онда дојахао на коњу – у пратњи слуге (Grubačić 2006: 121).

Код Лутера, средњи вијек се већ појављује у својој модерној, „готској“ перцепцији: као мрачно доба сујевјерја и као пародија. У Лутеровом „еманципаторском“ пројекту, „подвигу слободе“, „раскидања догматских окова“, како о догађајима реформације говори професор Грубачић, Лутер, „последњи монах Просјачког реда“ својим савременицима изгледа као неко „грешан, безуман [...] таман“ (Grubačić 2006: 98). Лутер, тумач текста, постаје протоготска, онирична фигура: мрачни изопштеник који је прогоњен демонским гласовима. Лутер, чији ће антикатолички дискурс трајати у будућим дјелима готске фикције (његов антимонашки став; манастир као „мрачно мјесто“; Црква као институција светог терора; његова реторика у којој се често, као ексцес, јављају демонске и екскременталне метафоре), сам бива сагледаван као неки протоготски антихерој: човјек који чини „бласфемеију“ (сам тумачи свете текстове и тиме их наводно „профанише“), има окршај са ђаволом у Вартбургу, страда од депресије, облачи се као витез.

⁵⁹ О физичким манифестацијама Лутерових *Anfechtungen* видјети Armstrong 2011.

Модерност почиње Лутеровом текстуалном херменеутиком, као и сама модерна филологија која се рађа из Лутеровог „нежељеног“ доприноса „демистификације“ текста која је омогућила, мимо Лутерове жеље, да се „филологија развија управо на разоткривању празноверне позадине хришћанског наука. Сваки филолог је, по Ничеу, неминовно – антихрист“ (Grubačić 2006: 108).

Лутерова „филологија“ постаје налик на неку протоготску причу о прогону и прогањању која се, као и велики број готских дјела, завршава текстуалном нејасноћом, меланхолијом, као оном резигнацијом анђела херменеутике на познатој Диреровој графици *Меланхолија*. Та је Дирерова слика, не случајно, за Брајана Камингса једна од централних „икона“ и алегорија протестантске херменеутике (Cummins 2002: 3). Меланхолија ће се касније јавити као једна од темељних емоција готске прозе.⁶⁰ Оно што је Лутер звао *Anfechtungen*, ријеч чије значење указује на одређену клиничку слику (депресија, анксиозност, дрхтање тијела), те означава и духовну кризу (демонско искушење, напад), сада постаје и филолошки термин: то је ријеч која треба да означи борбу тумача са текстом. Тај се еманципаторски пројекат (одбацивање херменеутичког ауторитета Цркве, ослобађање од читавог једног корпуса обавезујућих тумачења, етаблирање јединственог читаоца као аутономног субјекта тумачења) завршава резигнацијом, нејасноћом. Лутеров се херменеутички и животни пут, као и велики број каснијих готских прича, завршава „сумњом у сваку поузданост и коначност знања о тексту“ (Grubačić 2006: 119). Његова посљедња биљешка, пронађена на његовом столу, као да открива неизвјесност и резигнацију: *Wir sind Bettler. Das ist wahr.* „Ми смо просјаци. То је цела истина“ (Grubačić 2006: 97).

Модерно доба почиње лутеранском херменеутиком као потрагом за извјесношћу. „Подухват који је покушала да спроведе религиозна вјера у обличју протестантизма“ био је израз жеље да се нађе чврста, „еуклидовска тачка“, извјесност, *certitudo*, „да се лоцира принцип истине који трансцендира вјеру и без којег вјера не може да постоји“ (Adorno, Horkheimer 2002: 15).

⁶⁰ Уп. Snodgrass 2005: 227-228

Лутерове преокупације тако стоје на прагу модерности. Те су преокупације биле инспирација идејама које су изложене у Беконовом *Новом органону*: у питању је била потреба да се дође до извјесности, до нечег сигурног и јасног у људском знању. То је било доба, да употребимо Кунов (Thomas Kuhn) познати израз, „промјене парадигме“.

Лутеров херменеутички подухват призива читав један псеудосредњовјековни репозиторијум, са самостанским коридорима, нејасним манускриптима, духовима прошлости, демонским посједнућем, корумпираном црквеном хијерархијом, монашким кукуљицама, бјекством из манастира, но тај је мотивски конгломерат „средњег вијека“ сада, можда по први пут, у функцији једног сасвим модерног феномена: анксиозности значења и извјесности.

Дакле, када се говори о готици као „протестантском жанру“, као жанру који уприсутњује специфичну „протестантску естетику“ (Watt 2004: 68) и „протестантски етос“ (Fiedler 1960: 120), онда то није просто један књижевноисторијски податак о жанру који је имао нарочитог успјеха у Њемачкој и у англосаксонском, протестантском свијету зреле европске модерности. Напротив, у питању је чињеница која је, како ћемо касније видјети, суштинска за разумијевање мотивације самог жанра.

Када се говори о готици као о „протестантском жанру“, када се тврди да „идеологије протестантизма [...] леже у основи доминантног британског разумијевања готике од Волпола“ (O'Malley 2006: 188) па надаље, онда ми морамо тај податак на који указују бројни тумачи, теоретичари и историчари овог жанра узети као чињеницу која нам говори нешто суштинско о самој мотивацији готске фикције. Она је увијек наратив еманципације, израз „потребе да се изађе на крај са прошлошћу и историјом са једног 'типично протестантског и просвећеног гледишта“ (Fiedler 1960: 128). Ми смо нешто слично видјели већ у Уводу, када смо указали да се Југ показује као о простор „готских монструозности“ (О'Конор) тек кроз окулатуру еманципованог и просвећеног Сјевера. Потребно је да овај кратак историјски пресјек, за сада, остане само један обрис, чије ће пуно значење, надамо се, бити разјашњено

касније – када будемо тумачили *текст* као готски мотив у прози Фленери О'Конор.

2.5. „Готска романса“ и повратак средњег вијека

Велики број расправа о готској фикцији позива се на једно модерно разликовање између романа и романсе. Фидлер описује роман (*novel*, нешто ново) као суштински протестантски израз: „Роман [...] почиње заправо уклањањем позлаћених крстова, разнобојног мермера и витража из куће фикције“ (Fiedler 1960: 9).

Клара Рив (Clara Reeve), на примјер, каже: „Роман је слика стварног живота и понашања, као и слика доба у којем је написан. Романса, написана величанственим и узвишеним језиком, описује оно што се никад није догодило и што се, по свој прилици, неће ни догодити.“⁶¹ Поред ове разлике између романсе и романа у погледу њиховог различитог односа према истини, битно је још истаћи да је романса непрекидно сагледавана као „ствар прошлости“, један анахрони жанр везан за средњи вијек. Самјуел Џонсон (Samuel Johnson) је тако романсу дефинисао као „средњовјековну војну причу“⁶², средњовјековни еп о ратним походима и догодовштинама који нуди једну неујерљиву, идеализовану (можемо додати, фантастичну) верзију прошлости. Роман се, како примијећују Велек и Ворен, развија из „документаристичких форми“, из писма и мемоара, хронике и историје, а романса се развија из средњовјековног епа и витешких романа, те занемарује „репродукцију појединости усредсређујући се на вишу стварност“.⁶³

Један од најпознатијих готских романа, *Монах (The Monk)* Метјуа Луиса из 1796. године, носи поднаслов: „Романса“ (*'A Romance'*). Готика се јавља и као облик „романсе“ (неког готово „средњовјековног“ наратива о фантастичним и невјероватним, „хиперболичним“ догађајима) у времену у

⁶¹ Reeve према: Огњановић 2008: 123.

⁶² Према: Watt 2004: 44

⁶³ Према: Огњановић 2008: 123.

којем ће поступно роман постати доминантан књижевни израз једног новог, „рационалног“ погледа на свијет. Овдје као да постоји одређени парадокс. Са једне стране готика се описује као „протестантски жанр“, а видјели смо, позивајући се на Фидлера, да роман са својом „научном“ амбицијом представља једну нову, протестантску форму. Готска прича о духовима, вампирима и мрачним указањима, наизглед, као да представља неку аномалију модерности.

Но, чини се да ћемо промашити поенту ако просто тај „повратак“ старих форми везаних за средњи вијек (видјели смо да романса има своје средњовјековно поријекло) схватимо као одјек неке носталгије, као нешто што иде у супротном смјеру од оновременог доминантног осјећаја еманципације – као један анахронизам. Није у питању то да једна старинска форма, један превазиђени стил који још увијек траје преко готских текстова, „васкрсава“ у времену еманципације као некакава реакционарна појава – као знак отпора модерности. Напротив, ако је готика облик романсе, онда је она то углавном као пародија. Ако се готика позива на прошлост, ако користи репозиторијум средњег вијека, ексцес религиозности, „сујевјерја“, онда она то не чини да би у времену модерности убиједила читаоце, са неком конзервативном интенцијом, у вјеродостојност и снагу прошлости, да би изразила једну афирмацију „монументалности“ прошлости, већ је тај повратак *романсе* (у начину на који користимо ову ријеч постоји један одјек нечег „римског“, „романизма“ како је католичанство често именовано у британском и америчком деветнаестом вијеку) „пародичан“, попут габаритног Лутера који јаше у витешком оклопу.

Повратак средњовјековне сценографије и натприродног (јер је из просвећене перспективе било јасно да је средњи вијек био онај период у којем је *натприродно* имало пуну власт над човјеком) у себи је прије „вампиризам“ него „васкрсење“ једног стила. У вампирима постоји нешто *unheimlich* („дефамилијаризовано“) у смислу у којем, како ћемо видјети касније, Фројд користи тај појам: то је ситуација у којој у нечему што нам је можда интимно познато откривамо нешто застрашујуће и непознато. У роману Стивена Кинга (Stephen King) *Гробље кућних љубимаца (Pet Sematary)* постоји тренутак у

којем се погинули син протагонисте враћа из мртвих: но он је само привидно иста особа. У његовом се понашању одмах показује нешто страно, отуђено, другачије и опасно. Повратак из мртвих, један готски мотив, функционише као пародија васкрсења: то је повратак у којем препознајемо црте особе, њен идентитет на основу спољашњих знакова, но то је враћање из мртвих, заправо, нешто „половично“. Нешто битно (интимно и лично) ипак није преживјело тај „повратак“. Када кажемо да је готска фикција пародија романсе, онда то треба схватити у смислу у којем се вампирizam може описати као пародија васкрсења.

Често је истицано да је готска фикција суштински преокупирана прошлoшћу и историјом. Дејвид Пантер тако, у једном покушају дефинисања готике, жанр описује као „начин излагања на крај са прошлoшћу“ (Punter 2002: 122). Но прошлост је у готици увијек сагледавана са тачке гледишта еманципације.

Ђерђ Лукач (György Lukács), говорећи о разлици између историјског и готског романа, истиче како је, за разлику од историјских романа Волтера Скота у којима је индивидуалност ликова била генерисана историјским специфичностима епохе којој су ти ликови припадали, прошлост у готским текстовима (а Лукач ту говори директно о Волполу) бива третирана „као проста костимографија, извор куриозитета и настраности“.⁶⁴

Прошлост“ у готици није историографска реконструкција, није плод „научног“ интереса, рационалности романа, жеље да се прошлост представи као нешто убједљиво, већ је напротив присутна као нешто „измјештено“. Средњовјековна прошлост је извор готског ужаса, мрак из кога је требало захватити да би се модерни човјек суочио са застрашујућим призорима. Средњовјековна сценографија дала је ону прву готску „увјерљивост“ духовима мртвих, необичним збивањима, мрачним тајнама и чудовиштима. „Вампирски повратак“ означава нешто што се враћа из смрти, што поново стаје пред нас, али сада испражњено од претходног „животног“ садржаја. Ако су у историјским романима Зигрид Ундсет пред нас стављени брижљиво

⁶⁴ Lukács према: Watt 2004: 34.

изграђени ликови средњег вијека који постижу људску увјерљивост, херојство, који имају аутентични психолошки живот и иза чијег приказивања стоје можда и године истраживања историјских специфичности времена, „научна“ амбиција (тако карактеристична за роман) да се да једна аутентична слика свијета, једно књижевно истраживање времена и карактера, дотле је у готици средњи вијек присутан као нешто „испражњено“ од садржаја, *зомби* једне епохе – нешто што је некад било живо и „фамилијарно“, а сада је само извор ужаса и пријетња живима.

Прошлост се, у готици, враћа да нас прогони. Средњи вијек са својим наводним сујевјерјем, мраком, незнањем, нејасним сукобима, тиранском хегемонијом Цркве, стагнацијом науке (овдје сада набрајамо читав један репозиторијум просвјетитељског односа према средњем вијеку) није просто једна завршена епоха, нешто што је давно превазиђено, већ је прије нешто што у неким дјеловима свијета још увијек траје, што пријети да нас сурва назад у свој мрак, да нас пороби и придобије за себе. Опсједнутост прошлости у готској фикцији јавља се као једна врло специфична анксиозност просвећене модерности.

Прошлост је, попут вампира, лишена своје конкретне историје (они који се, у готском тексту, врате из мртвих као зомбији и вампирима не настављају просто тамо гдје су стали у тренутку своје смрти, већ почињу да воде живот прогањајућих сабласти, постају љуштуре онога што су једном били). Прошлост у готици постаје тако „нешто вампирско“: „реликвије прошлости“ које стално искрсавају у готској фикцији „испражњене су од свог претходног садржаја“ (Hogle 2002: 16).

За одређење готике важно је истаћи да она представља један специфичан однос према прошлости. Али истовремено морамо бити опрезни да готику не дефинишемо просто као историјски жанр. Лезли Фидлер примијећује да је тек у готском роману прошлост по први пут постала темељни предмет фикције (Fiedler 1960: 118). „Прошлост“ је у готици постала нова ријеч за „пакао“, тврди Фидлер, те је иза готике дјеловала једна специфична „теорија прошлости“ (Fiedler 1960: 118). За наше разумијевање

готске фикције није суштинско да се готика просто бави прошлошћу, историјом, већ нашу критичку пажњу морамо усмјерити на специфичну идеолошку мотивацију са којом она то ради.

Навешћемо једну фактуру, један одломак из Фидлеровог текста који умногоме расвјетљава специфичну идеолошку мотивацију једног приступа прошлости (та је прошлост углавном прави или метафорични средњи вијек) који је карактеристичан за готску фикцију:

Писци готских романа углавном су сагледавали „готски“ период којим су се бавили (и којим су, упркос себи самима, били фасцинирани) као изопачен и одбојан. Њихова визија прошлости била је горко критична и они су се позивали на период старине не да би га сентиментализовали већ да би га осудили. Готичари, већином, нису били само нека авангарда у својим литерарним аспирацијама, већ су такође били радикални и у властитим политичким назорима. Њихово настројење је било антиаристократско, антикатоличко, антиносталгично. Они су вољели да за себе мисле да, ако њихова дјела обилују духовима, предсказањима, злом коби и указањима, да то није било зато што су они сами били сујевјерни, већ стога што су били укључени у подухват раскринкавања једног периода сујевјерја и религије непросвећености која га је надахњивала. [...] Иза спектакуларних догађаја приче страве, мелодраматичне психологије и театралног ужаса одјекивао је узвик: *Ecrasez l'Infame!* Волтеров дух опседа уклету замак, а духови у језивим указањима поручују да они заправо и не постоје (Fiedler 1960: 119).

Фидлер у овом значајном одломку као да тврди да се готика као књижевна мода, као жанр, конституисала кроз идеологију просвјетитељства, односно, да ствар узмемо шире, кроз идеологију еманципације.⁶⁵ Када смо

⁶⁵ Ријеч „просвјетитељство“ користимо прије свега да укажемо на један, мање-више, фиксирани период европске културне историје, европског осамнаестог вијека; оно што се у Француској звало *Les Lumières*, а у Њемачкој *Aufklärung*. То је период који се обично веже за личности попут Волтера (Voltaire), Дидроа (Diderot), Русоа (Rousseau), па чак и Дејвида Хјума (David Hume) и Имануела

рекли да готика није тек просто један облик романсе (*vis-à-vis* романа) већ да је у питању пародија романсе, пародична прича о средњовјековној или херојској прошлости (испричана на „средњовјековни“ начин кроз фантастичне мотиве духова, авети и проклетстава), онда нам Фидлеров текст овдје може разјаснити шта то значи.

Ако се прошлост сада јавља, испражњена од свог значења, као у искривљеном огледалу, са бројним претјеривањима, са нијансом једног очитог еманципаторског зазора од претјеране религиозности далеке прошлости, онда је у самом том третирању прошлости (средњег вијека, витезова, старине, замкова, корумпираног свештенства, дјевица које у ужасу бјеже кроз маглуштине и мрачне, сјеновите шуме итд.) присутан један мета-коментар. Готика настаје не као историјски жанр већ као еманципаторска пародија, као травестија али и као израз анксиозности модерности. Када се каже да готика тематизује „испражњену прошлост“ онда се под тим мисли да тај повратак у прошлост, то узимање тема из прошлости, није само себи циљ, да готика није тек жанр који је преокупиран прошлошћу ради неког историјског интереса, већ да је повратак у прошлост начин, средство да се говори о анксиозности модерности.

Ова се темељна анксиозност модерности у срцу готске фикције може описати као сукоб између рационалности и ирационалности. Европска модерност, која почиње Лутеровом херменеутиком и наставља се Беконовом методологијом и Декартовом епистемологијом, била је утемељена на вјери у суштинску рационалност свијета. Та вјера је оно што, у еманципаторској перцепцији, разликује модерне људе од средњовјековног човјека.

За Исаију Берлина идеја о суштинској спознатљивости свијета је у темељу западне цивилизације као такве. Обрт који настаје са епохом

Канта. Ријеч „еманципација“ користимо као нешто шири термин који описује, између осталог, темељну настројеност и самог европског просвјетитељства. Адорно и Хоркхајмер су у једној знаковитој реченици у својој књизи *Дијалектика просвјетитељства* у период просвјетитељства смјестили и Жана Калвина, односно калвинизам (2002: 70). Када то раде, онда они под просвјетитељством вјероватно подразумевају оно што ми у овом раду зовемо „еманципација“ да бисмо направили разлику у односу на једну конкретну епоху (европски осамнаести вијек) и да бисмо указали на једну тенденцију која се може пратити јасно барем од Мартина Лутера. Еманципација је, за нас, шири термин од просвјетитељства.

модерности, са догађајима реформације и касније просвјетитељства, био је у једном специфичнијем одређењу ове „спознатљивости“ свијета: свијет није само спознатљив, он је и рационалан. Ова континуирана вјера у спознатљивост свијета, епистемички оптимизам који по Берлину сеже до грчке антике, са просветитељством добија један нови аспект: одговори на питања која нас заокупљају не могу се добити употребом неких „традиционалних“ средстава: „црквеном догмом, религиозним откровењем, позивањем на традицију. [...] Постоји само један начин да се одговори на ова питања а то је правилна употреба разума“ (Berlin 1999: 22).

2.6. Политика жанра: простор прошлости

У времену ове суштинске „промјене парадигме“ наше цивилизације, када је, на почетку модерности, свијет почео да вјерује да је напослетку изашао из периода *ирационалности*, да су људи прошлости били безнадежно лишени адекватне спознајне методологије, те да су били у власти сујевјерја, ауторитета традиције, снова и откровења, у том дакле периоду *рационалног* оптимизма настаје и готски жанр. Он настаје „не као облик забаве, већ као једна врста [...] пропаганде“ (Cox 2002: 134). Он дијели извјесну сличност са раним реформаторским памфлетима и графикама које су личности и институције Римске цркве приказивали као нешто гротескно, мрачно, па чак и демонско. Можда темељна ријеч која описује католичанство, сам Континент, из перспективе реформисане Британије, била је *ирационалност*. „Очигледно наравоученије романа Радклифове (Ann Radcliffe) и Луиса било је у томе да су протестантска Британија и још увијек средњовјековни католички континент радикално различити“ (O'Malley 2006: 46).⁶⁶ Готика као књижевни жанр настаје у овом простору идеолошког конфликта:

⁶⁶ Примјетимо како се ова дистинкција између напредне, индустријализоване Британије, монархије засноване на демократском уставу и католичког Континента, са папском влашћу, нероформисаном религијом средњовјековља, са ратовима и сукобима, савршено уклапа у ону матрицу о којој смо говорили у Уводу када смо „готско“ описали као израз који има кључну улогу у културном разликовању америчког „просвећеног“ Сјевера и руралног, „заосталог“ Југа који је посједовао превише историје, превише прошлости, превише ратова, превише религије, превише вјерских конгрегација, који је, укратко, био оно „превише“ америчке историје.

„Фундаментални конфликт [у готском тексту] био је између протестантског рационализма и католичке суперстиције, између енглеске националне идеологије и континенталних перверзија“ (O'Malley 2006: 35). Можемо рећи и овако: готски жанр настаје као дискурс алијенације (вјерског, националног, културног) алтеритета у периоду еманципације. У том смислу Кокс користи ријеч „пропаганда“.

У готским текстовима на дјелу су „фундаментално енглеске и протестантске идеолошке структуре“, идеолошки механизми „који раде на подјели између корумпираног“, исквареног „католичког Париза и Италије“, континенталне Европе, и рационално уређене Британије (O'Malley 2006: 33). Готска фикција тако је служила „диференцијацији рационалних ставова протестантизма у односу на ирационални католицизам“ (Cleary 2002: 28).

Тајна готске фикције постаће нам јаснија ако приметијемо како је просвјетитељска идеја потпуне рационалности свијета повезана са епистемичком анксиозношћу. Исаија Берлин примијећује да је свијет у визији која се етаблирала у периоду просвјетитељства био налик на слагалицу са разбацаним дјеловима које само треба уклопити (Berlin 1999: 23). Ми постојимо међу тим фрагментима који можда немају смисла узети изоловано, но који (то је била вјера у рационално устројство свијета) узети заједно дају ширу и кохерентну слику.

Но лако је приметијети како се идеја рационалног устројства свијета (све се може објаснити ако само упорно истражујемо и користимо адекватну методологију; не постоје неодгонетљиве мистерије о човјеку и свијету итд.) убрзо претворила у епистемичку анксиозност. Берлин примијећује како у периоду романтизма постоји битан конфликт (вјероватно наслијеђен из просвјетитељства): са једне стране, постоји један оптимизам у погледу човјека који се све више и више ослобађа, „еманципује“ од тираније институција и мњења, иде у „све веће и веће висине“, постаје „дубљи, слободнији, виталнији“, но истовремено са тим, постоји и један мрачан осјећај иза овог оптимизма: постоји „нешто у мрачним дубинама несвјесног или историје“, нешто што непрекидно „фрустрира наше најдубље жеље“

(Berlin 1999: 107). У оквиру овог конфликта рационалног и ирационалног, епистемичког оптимизма и епистемичке анксиозности, треба тражити мотивацију готске фикције. „Већина – а можда и *све* - готске конвенције испољавају неку анксиозност у погледу значења“ (Williams 1995: 67).

Са једне стране, готика је *наратив еманципације*. Она пародично уприсутњује *ирационалност* прошлости. Готика је, видјели смо, пародична романса. Догађаји о којима говоре ранији готски текстови често су смјештени у средњовјековну или псеудосрењовјековну прошлост: но та је прошлост „испражњена од значења“, односно то је „прошлост“ виђена кроз окулатуру еманципације. Готика противставља „јунака савремености снагама прошлости да би прославила побједу модерности над прошлошћу, рационалности над ирационалним“ (Hervey 2007: 234).

Прошлост, каква се јавља у готским текстовима (а у питању је жанр који је суштински везан за прошлост, који садржи, како, видјели смо, тврди Фидлер, читаву једну теорију прошлости и историје), није друго до једна карикатурална, „претјерана“ идеолошка фантазија о прошлости у коју еманципација или просвјетитељство инвестира слику алтеритета, и у којој, као у искривљеном огледалу, види сопствене врлине. Другим ријечима, ирационалност прошлости доведена је у (нарочито раним) готским текстовима (са честим нехајем за вјеродостојно историјско приказивање) до карикатуре, те служи томе да (у контрасту према њој) рационалност еманципаторске модерности засија јаче и убједљивије.

Но занимљиво је истаћи још једну ствар: прошлост у готској фикцији није нешто искључиво „темпорално“. Прошлост је, на неки начин, и спацијална. Она је везана за простор. Ми често у готским текстовима прошлост (која је сада заправо нешто прогресивно, са тенденцијом ширења) видимо кроз један просторни пресјек. Како смо видјели на примјеру осамнаестовјековне Британије, сујевјерна, ирационална прошлост је од садашњости одвојена Ламаншом, а не вјековима напретка. Слична ствар ће бити тачна, *mutatis mutandis*, и за америчко искуство. Аболициониста из Бостона, Вендел Филипс (Wendell Philips) ће утврдити да је Југ заробљен у

„тринаестом и четрнаестом вијеку“ (Gray 2016: 29). Како је примијетио Ричард Кинг, Југ је био опсједнут „традицијом“ која је била, углавном, повезана са концептом „предмодерне културе хришћанског феудализма“ (King 1980: 76). За америчко искуство, Југ није био друго до *простор прошлости*. Јужњачко инсистирање на „традицији“ (ријечи коју је, видјели смо то код Исаије Берлина, епистемологија просвјетитељства са индигнацијом одбацивала), и то традицији која је, послје губитка рата, могла бити асоцирана само са „смрћу и поразом“ (King 1980: 78), могло је само допринијети „готској“ представи Југа као мјеста „сабласног понављања“ (Castricano 2001: 113) историје насиља и губитка. Америка је тако пронашла за себе оно што је Британија већ имала преко Ламанша – свијет у коме бијесне сукоби и ратови, са витезовима, кнежевима и бискупима, декадентним племством и простим свијетом који живи у „прошлости“ нероформисане религије, насиља и непоросвећености. Југ је постао мјесто у којем је готска „монструозна прошлост“ (Savoy 2002: 169) увијек симултана америчкој „садашњости“.

Наравно, сама чињеница да је „прошлост“ нешто још увијек живо, дјелатно и присутно, нешто симултано еманципаторској садашњости, јасно говори у прилог томе да је „прошлост“ овдје идеолошки термин. То није дескриптивни већ нормативни појам.

Сјетимо се сцене из једног од најутуцајнијих готских текстова свих времена – из романа (или боље, готске романсе) *Монах* Метјуа Луиса. Сам почетак Луисовог дјела смјештен је у мање-више модерни (свакако не средњовјековни) Мадрид. Капуцинска црква је испуњена свијетом, но наратор нас одмах упозорава да ми не смијемо мислити како су ти људи напунили цркву мотивисани неком правом побожношћу или неком похвалном жељом да нешто сазнају.⁶⁷ Ти људи се понашају ирационално, екстатично. Они су у власти неразумности и сујевјерја, а не жеље за знањем (рационалношћу) и правом побожношћу. Нимало суптилно, наратор наставља даље (ово је сам почетак Луисовог дјела), те даје једну општију опсервацију:

⁶⁷ 'thirst of information' (Lewis 2015).

„[У] граду као што је Мадрид, у којем сујевјерје влада са таквим деспотским утицајем, тражити праву побожност било би узалудан потхват“ (Lewis 2015). Градови Континента, католичке Европе, попут Рима и Мадрида, у дјелима готске фикције представљају „институционализовано безумље (unreason)“ (Mighall 2007: 54), просторе колапса рационалности у религиозну манију и сујевјерје.

Идеја која је овдје присутна је да сујевјерје, ирационалност, мрак незнања итд, нису баш дословно (како би се хтјело) ствар прошлости, већ да су на неки начин присутни и даље; да постоје друштва, и то одмах преко мора, која су и даље у „власти прошлости“. Ту већ имамо једну јаку „убјеђивачку“, „политичку“ идеју: сјетимо се како се за неке, често чак и виталне политичке снаге које не показују никакве знаке стагнације понекад каже како су у питању „снаге прошлости“. У питању је често један идеолошки *wishful thinking*.

Но, поред тога што је наратив еманципације присутан у раним готским текстовима, постоји, паралелно с њим, и један осјећај непрекидне угрожености и крхкости постигнуте „еманципације“. У питању је нешто што можемо описати као *анксиозност еманципације*. Готика је суштински усмјерена на „анксиозност“ *граничних* стања („границе“ и „граничног“ у бројним значењима тих ријечи), на трансгресију (прелазак границе), како тврди Ен Вилијамс (Williams 1995: 16). Једна суштинска особеност готских текстова везана је за саму идеју границе: повлачење, утврђивање границе између сопства и другости, те опасности које прелазак те границе носи (Williams 1995: 16). Ова опсеједнутост пријетећим алтеритетом, континенталном, католичком другошћу, „преласком границе“, често добија, у готском тексту, облик дословне параноје.

Оно што ми зовео периодом еманципације почиње готово симултано са европском модерношћу, са једним стављањем људског субјекта на повлашћено мјесто. Лутер раскида са „корумпираном“ институцијом Цркве и афирмише аутомномни субјекат тумачења коме није потребно „октроисати“ никакве томове званичне егзегезе. Са епохом просвјетитељства овај

оптимизам у погледу људске индивидуе, њеног капацитета за аутономно сазнање, добија нове замахе. То је, можда, темељна лекција модерности. Људски субјект иде непоколебљиво напријед, превазилази све препреке које могу бити оличене у институционалној религиозности „прошлости“ (која се сада описује као неко средњовјековно „сујевјерје“), у „мртвим француским правилима осамнаестог вијека, политичким и економским институцијама које су створили деструктивни закони, у ауторитету, у било којој истрошеној и сецираној истини, различитим правилима и институцијама које су сматране савршеним и неумољивим“ (Berlin 1999: 106).

Ми се ослобађамо овог баласта традиције откривајући увијек нове могућности и хоризонте. Не постоји никакав мрак довољно дубок и довољно густ да се не би могао развејати свјетлом разума и спознаје. Но паралелно с тим спознајним оптимизмом, како смо видјели, јавља се и једна *анксиозност*:

једна друга песимистичнија верзија, [...] идеја да, иако ми као индивидуе тежимо ослобођењу, ипак свијет није нешто што се може укротити тако лако. Постоји нешто иза свега тога, нешто у мрачним дубинама несвјесног или историје; постоји, у сваком случају, нешто што ми не можемо ухватити, што фрустрира наше најдубље жеље (Berlin 1999: 106-107).

Ова забринутост да постоји нешто што иде против овог општег тока еманципације убрзо поприма форму *готског* заплета, те представља родно мјесто готске фикције. У историји тог термина („готика“), као што смо већ видјели, савладан је читав један идеолошки пут од израза који је означавао британски национални идентитет, специфичност и виталност, до кодне ријечи која је упозоравала на католичку, „старинску“ пријетњу једној просвећеној нацији. Када рашчланимо ту ријеч видјећемо у њој, као у црној кутији, историју развоја жанра.

Ова анксиозност да постоји нешто што је против нас, нешто што стално покушава да стави, да тако кажемо, клипове у тачкове овог непоколебљивог напретка, убрзо поприма облик дословне параноје. Берлин примијећује да ова анксиозност поприма форму потраге за различитим

конспирацијама, теоријама завјере. Постоји неко или нека група која жели да осујети овај напредак. „Неко дјелује иза свега овога: можда језуити, можда Јевреји, можда слободни зидари“ (Berlin 1999: 107). Епистемички оптимизам просветитељства у једном свом изразу попира форму параноје угрожености, политичког и идеолошког дискурса који позива на општу опрезност, који указује на угроженост еманципаторског пројекта од стране сила „прошлости“, на завјеру: на нешто скривено и мрачно.

Ми просвећени, ми преиспуњени врлинама, ми мудри, ми добри, ми љубазни желимо да урадимо ово или оно, али некако сви наши напори бивају изјаловљени, и стога мора постојати нека застрашујућа, непријатељска сила која нас вреба (Berlin 1999: 107).

Ми у овим фактурама већ видимо врло експлицитно како „сан Разума рађа чудовишта“ што је био и познати наслов једне Гојине слике. Овај Гојин израз Лезли Фидлер ће прогласити „тајанственим мотом готске форме“ као такве (Fiedler 1960: 481).

2.7. Готика као жанр модерности

Дејвид Пантер примијећује да „готика, уопште узев, представља један скуп прича“, наративних матрица „у којима су људске индивидуе остављене на милост и немилост неких виших сила. Питање о поријеклу тих виших сила – остаје скривено у мраку“ (Punter 2002: 122). Примијетимо како је оваква Пантерова карактеризација готике веома слична Берлиновом концепту „параноје“ која се јавља са просвјетитељским (еманципаторским) пројектом: „постоји нешто иза свега овога, у мрачним дубинама“, нека опскурна „ужасна, непријатељска“ сила која изјаловљује све наше напоре итд. Историја, у готској фикцији, тако поприма форму параноје.

Многи аутори који су покушавали да детектују једну експлицитну и јасну идеолошку мотивацију готике, остајали су (ако тако можемо рећи) збуњени пред идеолошким контрадикцијама жанра: у питању је жанр који је у себи садржао и реакционарно и револуционарно, конзервативно и

либерално, оптимизам у погледу људске природе и свијета виђеног кроз једну еманципаторску перспективу историје и истовремено песимизам у погледу граница и могућности самог напретка. Џеролд Хогл тако каже како готика, као жанр, противставља два екстрема у оштрој непомирениости (Hogle 2002: 12). Готика, како је ми тумачимо, јесте својеврсни негатив европске модерности. Жанр који је сматран за нешто „ниско“ (примјером тзв. *low culture*) и „жанровско“, можда је управо из тог разлога успијевао да експлицитније и виолентније изрази политичке и идеолошке противрјечности епохе.

Маркиз де Сад (Donatien Alphonse François, Marquis de Sade) је, како преноси Фидлер, готски роман видио као главну претечу модерног романа (Fiedler 1960: 107). Може то бити можда и разлог одређене нелагоде за нас: да ово специфично тумачење готике које развијамо у овом раду има своје теоријско исходиште у дјелу личности која је своје „перверзне романе“ дистрибуирала тајним каналима из луднице. У сваком случају, све што смо до сада написали служило је доказивању овог закључка: готика је, можда, први експлицитно модерни жанр. Она је, сама по себи, *жанр модерности*. Готика се јавља, како тврди Фидлер, као нешто авангардно: То је „први авангардни жанр, можда и прва авангардна умјетност у модерном значењу те ријечи“ (Fiedler 1960: 116).

Када је готски жанр одредио као претечу модерног романа, Де Сад је тиме, конкретније казано, мотивацију овог жанра заправо видио као суштински везану за један од централних догађаја епохе: за Француску револуцију и тзв. „револуционарни терор“. Он тиме већ етаблира један специфичан приступ готици који и ми примјењујемо у овом истраживању: он готику сагледава као жанр који је битно везан за одређена историјска помјерања у европској модерности. За разумијевање готског жанра пресудно је, дакле, ући у један специфичан културно-историјски контекст њеног настанка. Де Сад каже да су готски романи, дјела готске фикције, били „неизбјежан производ револуционарних потреса који су се осјетили широм Европе. [...] Било је неопходно“, каже даље Де Сад, „да се пакао призове у

помоћ [...] и да се пронађу у овом свијету из ноћне море“ слике адекватне „историји човјека у овом гвозденом добу“. ⁶⁸

Када користи изразе попут „неизбјежан производ“ или „било је неопходно“, Де Сад ту већ указује на „нужну везу“, на однос узрочности између историје и фикције: готика постаје тако дословни производ различитих криза и конфликта модерности, а не тек једна контингентна појава која је могла настати било кад и било гдје.

У Француској револуцији модерност кулминира као дословна контрадикција: иако је револуција

обећавала савршено рјешење за људске бољке, будући да је била утемељена на мирољубивом универзализму – доктрини о неометаном прогресу чији је циљ био постизање савршенства које би трајало заувјек утемељено на некој врсти непоколебљивих основа које је поставио људски Разум – ипак [револуција] није ишла зацртаним током (то је било свима јасно) и, стога, оно на шта је она скренула пажњу нису били никакав разум или мир, хармонија, опште ослобођење, једнакост, слобода и братство – не, дакле, те ствари које је револуција требало од почетка да оствари – већ управо њихова супротност: насиље, ужасавајуће, непредвидљиве промјене у људским односима, ирационалност маса. [...] Француска револуција је имала ефекат управо супротан оном очекиваном. Она је, заправо, стимулисала ту идеју мистериозних девет десетина леденог бријега [скривених под водом] о којима ми не знамо довољно (Berlin 1999: 109-113).

Умјесто идеје о рационалној транспарентности свијета, сада имамо тај осјећај да је већина онога што се дешава безнадежно конфузно, поринуто у историју као у мрачну дубоку воду.

Готика, као експлицитно фантазијски жанр, била је

⁶⁸ Према: Fiedler 1960: 117.

главна популарна форма репрезентације оновремених идеолошких конфликта. Овдје није тек у питању случај књижевности која просто рефлектује стварност. Сама готика претходи великим и ужасним данима револуционарне ере и она је, у неку руку, унапријед пружила слике и наративе који су се употребљавали у тумачењу револуционарних догађаја, док је сама револуција обезбиједила нови идеолошки напон готским литерарним средствима. [...] Конституисање популарне слике о Револуцији на тренутке као да се кретало у готском ритму. Када се читају, на примјер, популарни извјештаји о ослобођењу Бастиље, има се осјећај да се улази у један готски свијет тамница, мучења и чудесног ослобођења (Сох 2002: 129).

Готика се може, дакле, тумачити као жанр који уприсутњује страх, фобију, анксиозност еманципације која није друго до „стријепња да ћемо се поново наћи, гурнути натраг, у мрачном средњовјековном срцу старог режима“ (Miles 2002: 54). Ову анксиозност, видјећемо, испољавају различити ликови у прози Фленери О'Конор. Та анксиозност ће, како ћемо показивати, дословно пратити ову матрицу готске фикције. Готска параноја увијек подразумијева једно становиште еманципације, један свијет у који проваљује нешто „регресивно“ и „мрачно“: тајанствене силе *прошлости* (у свој вишезначности те ријечи).

*

Покушали смо да понудимо једну кратку културну историју жанра, његових почетака, која ће, како ћемо видјети, имати огроман значај у разумијевању функције готских мотива у О'Конориној прози. Жељели смо, прије свега, да понудимо тумачење готике које би прихватила (барем онолико колико то можемо закључити на основу њене кореспонденције и есеја) сама Фленери О'Конор.

Једна од поенти овог поглавља је била и да се укаже на то да ми не смијемо одмах претпоставити да знамо шта значи рећи да је нешто готски мотив. Из начина на који појам жанра одређују Ворен и Велек „јасно је да

суштински чиниоци једног жанра нису толико његови појавни и површински препознатљиви елементи (као што су иконографија и мотиви) колико [...] поглед на свет специфичан за тај жанр“.⁶⁹

Ми смо у овом поглављу покушали да покажемо да оно што би се могло описати као *готски поглед на свијет* јесте суштински везано за перспективу европске модерности. Када говоримо о готици ми заправо говоримо о једној европској причи: о једном специфичном односу према феудалној прошлости, према религиозности средњег вијека, према институцијама „мрачног доба“. Тај однос увијек подразумијева једну специфично модерну тачку гледишта. Ми ћемо тек видјети како се готски дискурс, код Фленери О'Конор, готово никада не јавља код тзв. „бијелог олоша“, вјерских фанатика и лудака (којима обилује њена проза). Готски дискурс, готски поглед на свијет (између осталог и ова идеја коју помиње Берлин: о нечем „мрачном“, „заstraшујућем“ и „опасном“ што вреба из мрака историје), увијек се, наизглед парадоксално, јавља код „еманципованих“ ликова: респектабилних, средњокласних људи који „поштују религију, али не вјерују да је ишта од тога стварно тачно“ (O'Connor 1971: 316).

Овдје можемо дати још једну дефиницију (можда најзначајнију на коју смо наишли) која добро сумира онај специфичан однос према европској прошлости који карактерише готику:

Готика је чудовишна, готово вампирска верзија аутентичне средњовјековне готике: неприродна (*uncanny*) реплика [старине] у времену у којем је њена сама форма постала идеолошко тврђење (O'Malley 2006: 205).

Ако је готика готово увијек описивана „као европска форма која садржи европски одговор на европску прошлост“ (Burnham 2014: 225), онда овдје остаје један парадокс: та је европска форма у оном одређењу које смо у овом поглављу заступали – као израз идеологије модерности и еманципације, као „вамписки“ повратак непросвећене прошлости: као анксиозност и

⁶⁹ Према: Огњановић 2008: 129.

параноја – свој врхунац и нарочиту плодност достигла управо изван европског континента: у Америци.

2.8. Два наратива модерности: готика и „мит о Америци“

Ако су готски текстови били производ жеље да се изрази траума прошлости, онда је Америка била израз истовремене жеље да се „измисли“ мјесто ослобођено конфликта историје: мјесто невиности, свијет који почиње модерношћу и „еманципацијом“.

Дерида упозорава против претпоставке да ми знамо унапријед што се мисли под ријечју „Америка“: за њега је та територија нешто фантазматско: „сан Европе који тек треба да се оствари“. То је оно што је Џозеф Ридл (Joseph Riddle) мислио кад је Америку описао као не толико историју која се догодила колико сан до кога тек треба доћи. То је тачка приспијећа која је увијек бесконачно удаљена већ самим чином потраге за њом. У овом смислу Америка никада није откривена, него тек *измишљена* (Castricano 2001: 14).

Готика и „мит о Америци“ су заправо наративи модерности. Оба та наратива су „фантазматска“. Готика као пародична романа (а романа је, како је одређује Ен Вилијамс „флагрантно нереалистички тип прозе“ (Williams 1995: 3)) је наратив анксиозности и параноје. Други, оптимистички наратив модерности је „прича о Америци“, простору „створеном с намјером да се умакне историји, да се изгради утопија заштићена од историје“ (Bodrijar 1993: 80). У та два наратива, еманципација указује на своју ноћну мору и на свој оптимистичан сан. На самом почетку, слике Америке и готике појављују се као два пола истог фантазматског настројења. Ако је готика представљала историју као „трауму“, онда је „мит о Америци“ био израз потребе да се умакне трауми историје.

Као и сама готика, „мит о Америци“ своје поријекло има у протестантским и реформаторским импулсима европске ране модерности. Одлазак „ходочасника“ у Америку, преко Атлантика био је бијег из „Египта“, земље сујевјерја и идолатрије, ратова и вјерског хаоса, у „обећану земљу“ у којој ће убрзо ницати библијски инспирисани топоси попут Салема у Масачусетсу, Њовог Ханана у Пенсилванији, неколико Витлејема и Галилеја од једне обале до друге. Ходочасници су разумијевали своје „отискивање у дивљину као нешто одобрено одозго, као избављење, вођено руком Провиђења, од пале историје“ (Redding 2014: 450). Био је то зачетак идеје „америчког екцепционализма“: „идеје да је та земља на неки начин ослобођена од трагедије историје и обдарена посебном мисијом да донесе свјетло у помрачени свијет“ (Redding 2014: 450). Америка тако настаје као израз „есхатолошке наде протестантске реформације“ (Redding 2014: 450).

У овом смислу, ми заиста о готској фикцији и Америци можемо говорити као о два „текста“, двије приче, два „фантазматска улога“ (Жижек): готски наратив нуди мрачну визију прошлости (која је, као што смо видјели, *спацијална*, симултана са садашњошћу, само географски лоцирана негде другдје – преко мора) и други наратив оптимизма, „есхатологије“ представљен у идеји Америке као „остварене утопије“ (Бодријар). И готска фикција и „мит о Америци“ везани су за простор.

Када Лезли Фидлер каже да је америчка књижевност суштински готска (Fiedler 1960: 125), онда нам то може изгледати као парадокс. „Далеко од тога да буде само фуснота у нашој [америчкој] литерарној традицији, готика се сада тумачи као суштински моменат у разумијевању наше књижевности“ (Crow 2014: xviii). Америчка књижевност је, каже Фидлер, „од Чарлса Брокдена Брауна (Charles Brockden Brown) до Вилијама Фокнера и Јудоре Велти [...] зачуђујуће и срамотно готска фикција, нереалистична и негативна, садистичка и мелодраматична – књижевност таме и гротеске у земљи свјетлости и афирмације“ (Fiedler 1960: xxiv).

И готика и Америка, као два наратива, тако представљају специфично европску „фантазматску инвестицију“, да употријебимо Жижекков израз. Ако

је готска фикција представљала искључиво „европску форму“ (Burnham 2014: 225), еманципаторску евалуацију сопствене мрачне прошлости, Америка постаје нешто просторно удаљено: мјесто на којем је еманципаторска модерност могла почети испочетка, без баласта прошлости. Ако је тачно Филдерово тврђење да је америчка књижевност суштински готска и да су нека од темељних дјела америчке књижевности, у суштини, готски текстови⁷⁰ онда се ово необично помјерање, тренутак у коме ова два наратива: параноје и оптимизма, готике и Америке, преклапају, чинећи својеврстан палимпсест, можда понајбоље може фиксирати у једној приповијетки Фленери О'Конор. У питању је њена најдужа приповијетка „Расељени“.

⁷⁰ „Три романа која се, по општем консензусу, узимају као наша најзначајнија дјела су готски, како у теми тако и у атмосфери“ (Fiedler 1960: 126), тврди Фидлер имајући на уму *Моби Дика* (*Moby-Dick*), *Авантуре Хаклбери Фина* (*Adventures of Huckleberry Finn*) и *Скарлетно слово* (*The Scarlet Letter*).

3.МОТИВИ ЧУДОВИШНОСТИ И „ПРИЈЕТЕЉЕГ СТРАНЦА“ У ПРИПОВИЈЕТКИ „РАСЕЉЕНИ“

„Расељени“ је приповијетка која, на готово идеалан начин, демонстрира како се дискурс америчког ексцепционализма поступно претвара у готски наратив. У том тексту постоји једно поступно ескалирање параноје у контексту оптимистичног америчког саморазумијевања.

Радња се дешава на фарми у Џорџији, непосредно након Другог свјетског рата. Госпођа Мекинтајер, власница фарме, уз посредовање католичког свештеника из оближњег града, добија нову радну снагу, оличену у породици избјеглица из Пољске. Гизакови, породица из Пољске, пошто је преживјела ужасе Другог свјетског рата, логоре, злостављања и уништење сопствене земље, сада имају прилику да почну свој живот испочетка, у Америци, земљи слободе и просперитета. Они су успјели да побјегну од ужаса старог континента у земљу сигурности: њихов долазак на фарму госпође Мекинтајер тако је представљен као вид есхатолошког ослобођења од хаоса историје. У питању је реизвођење мита о Америци на плану једне породичне микроисторије.

„Госпођа Мекинтајер је рекла да, последице свега кроз шта су ти људи прошли, треба да буду захвални за све што добију. Рекла је како треба да схвате колико су само имали среће што су успјели да побјегну одатле и да дођу на овакво мјесто“ (O'Connor 1971: 196).

Госпођа Шортли, која са својим мужем такође ради као испомоћ на фарми Мекинтајереве, од самог почетка, кроз једну фантазматску интервенцију, интерпретира Гизакове и њихову историју кроз секвенце које ће се показати као специфично готске:

Госпођа Шортли се сјетила неког филмског журнала којег је једном погледала, гдје је била приказана соба испуњена до плафона тијелима мртвих, голих људи побацианих на гомилу, са

преплетеним рукама и ногама, са понеком главом истуреном овдје и ондје, стопалом, кољеном, дијелом тијела који штрчи, а који је требало да буде нечим покривен, испруженом руком која се грчевито хватала за ништа. Прије него си могао да схватиш да је ово све стварно и утувиш то себи у главу, слика би се измијенила и некакав шупљи глас би рекао: „Вријеме иде напријед“ (O'Connor 1971: 196).

Гдје год да се сада појаве Гизакови, њих прати готска визуелизација као коментар о европској историји. Они су, за госпођу Шортли, ликови који су побјегли из приче страве и ушли у причу о Америци. Догађаји Другог свјетског рата показују се као „феномени који су у већој мјери ирационални и застрашујући него што су то икад били духови и уклети замкови које је готика испочетка употребљавала“ као мотиве (Fiedler 1960: 454). Већ смо говорили о томе како се готика, у свом британском контексту, јављала као идеолошки дискурс параноје, страха од континенталног алтеритета. Ужаси континента, сујевјерје, деспотизам, непросвећеност, вјерски ратови и сукоби, у савременом свијету доживљавају још једно мотивско помјерање: Гизакови су прошли кроз оно што је „Ал Алварез (Al Alvarez) [говорећи о мотиву холокауста у поезији Силвије Плат (Sylvia Plath)] назвао 'модерним хорором' двадесетог вијека, хорором који се односио на 'свјетске ратове, концентрационе логоре, геноцид и пријетњу нуклеарним ратом'“ (Nichols 2014: 329).

Можда ћемо боље разумјети зашто „готизацију“ имигрантског искуства Гизакових, у свијести госпође Шортли, прате дословне филмске секвенце и кадрови, ако се сјетимо увида Мише Кавке да постоји нешто изразито „визуелно“ у самој техници готске фикције, будући да готика, како се изразио и Вилијам Патрик Деј, дјелује „не толико кроз заплете или чак кроз израз, колико кроз *спектакл*“ (Кавка 2002: 209). Кроз „кодове визуелне репрезентације“ (Кавка 2002: 227), искуство Гизакових конструисано је као готска прича. Готика је, видјели смо, везана за хаос историје, ирационалне конфликте, смрт и уништење. Сlike холокауста смјењују се са „текстом“ о Гизаковима као у нијемом филму.

3.1. Мотив чудовишности жртве и америчка

ГОТИКА

Овдје се јавља једна идеја која је веома важна за разумијевање саме америчке готике: жртва бива дехуманизована већ самим тим што је прошла кроз искуство ужаса, које се по својој ирационалности и интензитету може описати и конструисати као нешто „готско“ (нешто што је у толикој мјери застрашујуће да добија готово „натприродне“ контуре). Постоји нешто чудовишно у самом таквом искуству.⁷¹ Не само да такав тип великих траума дехуманизује активне агенсе злочина (робовласнике, нацисте, злочинце итд.), већ парадоксално кроз исти процес дехуманизације пролазе и саме жртве. Постоји нешто чудовишно у самом подношењу таквог искуства. Некога ко је прошао кроз „готски ужас“, више не можемо видјети као „нормалног човјека“.

Размишљајући о секвенци филмског журнала која је приказивала лешеве и ужасе холокауста, Шортлијева догађаје интерпретира на следећи начин:

То је врста ствари која се свакодневно дешава у Европи гдје нису толико напредовали као у овој земљи, и размишљајући из своје

⁷¹ О овој идеји би било занимљиво размишљати у контексту једног Жижеквог текста ('Laugh Yourself to Death: the new wave of Holocaust comedies!'). У том тексту Жижек пише о логорашима који су, због енормне патње, просто „одустали“ од свега: „изгубивши вољу за животом, они се просто полагају вуку, пасивно реагујући на своје окружење“. Они постају налик (ту је Жижек принуђен да употреби готски мотив) на „живе мртваце“ (Žižek 1999). Њихово стање, тврди Жижек, није просто „трагично“ јер трагедија, у грчком смислу, захтијева неку врсту сачуваног достојанства. Но, код ликова који су сведени на нешто „нељудско“ (као у филмском журналу госпође Шортли), који су изгубили свој идентитет и постали „искасапљена хрпа тијела“ или „живи мртваци“, не постоји нешто чисто „трагично“. Жртва је, кроз експлицитну представу екстремне патње и ужаса логора, безнадежно алијенирана од нас. Ми можемо осјетити неку људску везу, емпатију, као да сугерише Жижек, само тамо гдје је неко задржао неки облик „достојанства“. Тамо гдје је жртва потпуно уништена насиљем и злом, она сама као да је алијенирана у нешто „монструозно“ према чему се не може осјетити трагичка емпатија, већ прије терор и ужас. Умјесто емпатије, неки нарочито застрашујући и екстремни облици патње изазивају „ззор“.

Људи понекад избегавају особе које су, чак и без своје кривице, прошле кроз неко изузетно трауматично искуство. Тако се домови у којима се десио неки ужасни догађај или „трагедија“, конструишу као „уклете куће“. Готика постаје семантика неке нејасне и застрашујуће трауме. То је језик који од „тужних кућа“ прави „уклете куће“ (Уп. Manson 2016: 311).

узвишене перспективе⁷² имала је изненадан осјећај да би Гоблхукови⁷³, попут пацова са бувама које преносе тифусну грозницу, могли донијети са собом, преко воде, сву ту њихову традицију убијања директно на ово мјесто. Ако они долазе из мјеста на којем је њима учињено то што им је учињено, ко може тврдити да и они сами то исто не би учинили неком другом? Потресле су је дубина и ширина овога питања. Стомак јој је подрхтавао, као да се некакав благи земљотрес десио у срцу брда и одмах се покренула са своје висине и кренула да се упозна са њима, као да је жељела да процијени на шта су заправо све спремни (O'Connor 1971: 196).

Неко ко је прошао кроз „готски ужас“, па макар и као жртва, већ самим тим више није „невин“. Као да искуство ужаса, без обзира са које стране га упознајемо (као жртве или као злочинци), чини од нас већ нешто „чудовишно“.

Овдје је корисно да се сјетимо познатог романа Тони Морисон (Toni Morrison) *Вољена (Beloved)*. Морисон користи готске конвенције да би представила ужас ропства. Сама Морисон је овај роман описала као „причу о духовима“.⁷⁴ Сета, лик из овог романа, која је преживјела незамисливо страдање као робиња, на крају и сама постаје амбивалентан лик у коме има нечег „чудовишног“: она је мајка која је убила сопствено дијете.⁷⁵ *Вољена* је тако прича о „монструозности мајчинства“ (Donovan-Condron 2016: 347) у којој не само мајка, већ и кћерка, Вољена, постају нешто чудовишно. Вољена се враћа као насилни, деструктивни дух мртвог дјетета. Чин њене мајке од Вољене прави готско чудовиште, осветољубиву авет (Donovan-Condron 2016: 347- 348).

⁷² Шортлијева се, наиме, налази на једном брдашцу док води овај унутрашњи монолог.

⁷³ То је име којим госпођа Шортли именује Гизакове, у немогућности или неспремности да запамти њихово „неамеричко“ презиме.

⁷⁴ Morrison према Donovan-Condron 2016: 347.

⁷⁵ Наравно, ово убиство је мотивисано Сетиним (не толико рационалним, колико готово „органским“) убјеђењем да је ропство горе од смрти.

Готска траума је карактеристична по томе што готово никада не нуди неку врсту искупљења: сусрет са злом увијек оставља неизбрисив траг. Претјерано зло и терор, а готика је, видјели смо позивајући се на Фидлера, дискурс претјераности,⁷⁶ дехуманизује ликове тако што их ставља са ону страну људских обичаја и морала, „с ону страну добра и зла“ и тиме их искључује из људског свијета: ми не можемо Сету која убија своје сопствено дијете да би га сачувала од нечега што је, за њу, још страшније од смрти (живота у ропству), просто процјењивати као неког слободног моралног агенса. Искуство интензивног зла кроз које неко пролази као да нас измјешта из нормалног људског искуства у оквиру којег чинове процјењујемо на основу општеприхваћених моралних кодова. Постоји нешто необично, а што је важно за тему којом се тренутно бавимо, у начину на који Морисон користи (екстраполира) готске мотиве и конвенције.

Прије свега, постоји извјестан „структурални афинитет између дискурса ропства и конвенција готике“ (Goddu 2014: 72). Готски мотиви и конвенције испрва су употребљавани да би појачали саму реторику расизма и робовласништва, као реторичко средство које је било полуга у дехуманизацији расне другости. Кроз асоцирање црне пути са тамом и злом, кроз описивање робова као мрачних, анималних и крвожедних бића која представљају сексуалну пријетњу и које је потребно стално дисциплиновати, „готика је, демонизујући црну боју, истовремено дехуманизовала робове“ (Goddu 2014: 73).⁷⁷

Тони Морисон ради нешто субверзивно утолико што користи конвенције жанра чији су рани текстови били ноторни по расизму, да би описивала трауме расизма и ропства.⁷⁸ „Морисон експлицира начин на који су ова два жанра испреплетена: попут наратива ропства, афроамеричка

⁷⁶ Уп. Fiedler 1960: 115.

⁷⁷ Побуна робова на Хаитију, на примјер, у „бијелој“ америчкој рецепцији била је конструисана, како тврди Мајша Вестер, као дословни готски текст: тај се догађај у извјештајима описивао као „хорор у Сан Домингу“, а побуњени робови су описивани као монструозна, канибалистичка, демонска бића која налазе изопачени ужитак у злостављању бијелаца, а црно је тијело било „кодирано“ као нешто нељудско (Wester 2016: 246).

⁷⁸ Ово ће, *mutatis mutandis*, важити и за Фленери О'Конор која ће користити мотиве жанра чији су темељни текстови познати по свом антикатолицизму да би афирмисала католичку симболику и сакраментални поглед на свијет.

књижевност се окреће готици да би проговорила о ноћној мори афроамеричке историје, па чак и када се суочава са расистичким ефектима готског жанра“ (Goddu 2014: 82).

Но, проблем је у следећем: када једном употрејибимо готске мотиве и конвенције у приказивању ужаса историје, ликове више не можемо спасити баласта чудовишности. Само искуство ропства, ако се конструише као готска прича, чини и од робова нешто „чудовишно“. Мајша Вестер тако тврди да је „употреба готике од стране бивших робова била комплексна манипулација“:

Наратор, бивши роб, користи готске тропе да би артикулисао нејвероватне ужасе ропства и да би указао на дехуманизујуће ефекте које је производила та институција, али онда он, заправо, може открити да су се те тропе окренуле против њега зато што се усудио да проговори. Бивши роб - наратор, је тако у опасности да буде ухваћен у специфичну мрежу у којој се он показује као чудовишан већ самом употребом жанра (Wester 2016: 250).

Готски мотиви и конвенције, чак и кад се користе да би се њима демонстрирао ужас ропства, његово зло, ипак, на крају, жртвују људски лик монструозности. Слично је и у случају приказивања женских ликова у викторијанској готици. Приказујући опресију патријархата над женом, готски текст истовремено неповратно жртвује женско тијело и сам женски субјекат хистерији, лудилу и деменцији, претварајући жртву у „лудачу са тавана“.⁷⁹

Ако смо прошли кроз нешто чудовишно, онда смо и ми постали чудовишта. То је, чини се, једна од посљедица употребе готике. Тијело роба, „брутализовано бичевањем [...] са леђима покривеним израслинама дивљег мяса и ожилјака“ већ постаје нешто „нељудско“: „чудовишно, изопачено тијело које се јавља у готским кошмарима“ (Wester 2016: 254). Готика је, можемо сада рећи, дискурс чудовишности.

⁷⁹ Уп. наслов познате студије Сандре Гилберт (Sandra Gilbert) и Сузан Губар (Susan Gubar) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*.

Ова анализа *чудовишности жртве* у контексту афроамеричког искуства је значајна за тумачење прозе Фленери О'Конор, будући да је један од темељних фокуса приповијетке „Расељени“ управо проблем расне разлике, односно пропитивање кодова који ту разлику стварају и одржавају. Господин Гизак, Европљанин који није упознат са различитим расним кодовима присутним на Југу, те је слијеп за те суптилне знакове који кодирају црна тијела као суштински супротна од бијелих, постаће, за госпођу Мекинтајер, дословно чудовиште. „Расељени“ је заправо приповијетка о томе како се поступно један лик, кроз употребу готских средстава, алијенира и одстрањује док на крају не буде дословно означен као „чудовиште“ и елиминисан из „људског свијета“. Дискурс чудовишности овдје полази из различитих праваца, ношен вјерском, расном и етничком хистеријом и паранојом, при чему се непрекидно проказује као чисто идеолошки дискурс.

И поред неповјерења госпође Шортли, госпођа Мекинтајер, власница фарме, испрва је веома задовољна господином Гизаком. Он, за разлику од мужа госпође Шортли, познаје савремену механизацију, управља машинама, вриједан је, обавља послове много ефикасније од осталих радника и црнаца на фарми. Но, дискурс параноје који почиње са госпођом Шортли, већ у тренутку када први пут види Гизакове док стоји на брду, у једном тренутку ескалира те захвата и Мекинтајерову. Врхунац тог дискурса који од Гизакових, преживјелих жртава холокауста, чини готска „чудовишта“ дешава се у тренутку када господин Гизак прекрши један неписани табу оновременог Југа. Госпођа Мекинтајер сазнаје да Гизак покушава да у Америку доведе своју шеснаестогодишњу рођаку која је остала у Пољској пошто је изгубила читаву породицу у логорима. Он то покушава да учини тако што планира да дјевојку уда за једног од црнаца на фарми. Код тог црнца, госпођа Мекинтајер проналази фотографију непознате бијеле дјевојке за коју убрзо открива да је у питању Гизакова малољетна рођака. Пошто постаје свјесна „ужасног“ плана, суочава се са господином Гизаком. На лошем енглеском, господин Гизак појашњава и нуди „муцави превод“ (Ниче) застрашујуће судбине дјевојке:

„Мама умрла, тата умро. Чека сад у логору. Логор три.“ Извукао је новчаник из џепа и пребирао прстима по њему а затим извукао још једну фотографију исте дјевојке, сада неколико година старије, обучене у нешто тамно и безоблично. Стајала је испред неког зида са неком ситном женом којој су очигледно недостајали сви зуби. 'Њена мама', рекао је показујући на жену. „Умрла у логору два“ (O'Connor 1971: 223).

О'Конорова, када пропитује расне табуе, непрекидно чини да ми будемо свјесни начина на који идеологија дјелује кроз дискурс. Ова експлицитност идеологије, које су несвјесни ликови али је за читаоце потпуно транспарентна, изазива комичан ефекат:

„Господине Гизак!“ [каже госпођа Мекинтајер.] „Ви бисте били у стању да доведете ту јадну невину дјевојку овдје и да покушате да је удате за малоумног, лопужастог, црног, смрдљивог црнца? Па, какво сте ви то чудовиште!“ (O'Connor 1971: 222).

Расистички дискурс (који је у својој овако виолентној и дехуманизујућој реторици заиста „чудовишан“) овдје, иронично, постаје она норма у односу на коју се Гизак претвара у „чудовиште“.

3.2. Мотив „расног мијешања“ у јужњачкој готици

Мисцегенација (мијешање раса) или пријетња мисцегенације представља један од централних мотива јужњачке готике. Фокнеров *Авесаломе, Авесаломе!*⁸⁰ је, као и приповијетка „Расељени“, прича о покушају мисцегенације који завршава окрутним убиством. „Фокнер је инстинктивно схватао да, у циљу постизања правог готског ефекта, не само убиство, већ и

⁸⁰ У питању је дјело чија се година објављивања нашла у хронологији најзначајнијих датума у историји готске фикције у оквиру *Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Видјети: 'Chronology', стр. xxiii.

мисцегенација мора бити у фокусу односа црнаца и бијелаца“ (Fiedler 1960: 394).

Мисцегенација је, како ћемо касније доказивати, прије свега епистемичко питање: питање *епистемичке анксиозности*. Управо та епистемичка анксиозност која је, како смо тврдили, једна од централних особености готске прозе, у средишту је страха од расног мијешања: у питању је „страх да ће коначно све дистинкције бити замагљене и да црнци и бијелци више неће постојати“ (Fiedler 1960: 394). Чин господина Гизака тако удара у средиште једне друштвене нормираности, једног свијета у коме је све „јасно“.

Сам Гизак је „слијеп“ за то суштинско значење расне разлике. Он је готово „лажни бијелац“, странац који својим, да тако кажемо, расним „далтонизмом“ доводи у питање оно што култура кроз своје кодове чини наводно експлицитним: темељност расне дистинкције, односно боју коже не само као дескриптивну већ и као нормативну разлику. Један од црнаца на фарми Мекинтајереве, објашњавајући поступак господина Гизака (његов покушај да уда своју рођаку за црнца) каже: „То није нешто што би требало или не би требало да се уради. То је нешто што нико други не ради“ (O'Connor 1971: 216). „Трансгресија“ господина Гизака тако није тек кршење неког правила, већ је нешто што задире у саму срж неписаних друштвених кодова, у неку врсту друштвене подсвијести. Ако човјек прекрши неки закон, он и даље остаје у одређеном друштвеном оквиру. Али када прекрши неки најдубљи табу (који чак не мора бити ни законски регулисан) он ступа с оне стране друштвеног оквира. Он је неко ко, витгенштајновски казано, не дијели наш „облик живота“.

Говорити о табуу мисцегенације у кодираном друштву Југа није ни потребно. То је нешто што се „зна“. Господин Гизак је „ванземаљац“, неко ко не разумије темељни друштвени оквир свијета у коме се налази. Он не дијели исти „облик живота“. Примијетимо како овај Витгенштајнов термин „облик живота“ има готски призвук.

Гизак је туђи и страни „облик живота“ (Lebensform). Није потребно тумачити зашто је мисцегенација на Југу „недозвољена“ (мада она заправо

није тек „недозвољена“, она је нешто што се „не ради“), те када госпођа Мекинтајер почиње Гизаку да објашњава зашто то није дозвољено, она је у неприлици. Она је принуђена да непрекидно понавља исти исказ: „Господине Гизак, [...] црнац не може да ожени бијелу жену!“ (O'Connor 1971: 222). Мекинтајерева је, витгенштајновски казано, дошла до оне крајње тачке у којој је немогуће понудити било какав аргумент осим да се каже: „То је тако“.

Мисцегенација постаје готски ужас, а господин Гизак протагониста готске приче - чудовиште које доноси страшну пријетњу. Интензитет „ужаса мисцегенације“ можемо илустровати примјером Фокнеровог Томаса Сатпена који, како је често тумачено, у потреби да прикрије или избјегне мисцегенацију, уништава себе, своју дјецу и дом, свој *план*. Мисцегенација, код Фокнера, као да постаје једна мрачна и непредвидљива грешка (фантомски траг црне крви који је готово немогуће детектовати, изоловати) у мегаломанском плану Сатпенове *невиности* (плану стварања самог себе испочетка, као неке врсте мимезе просвјетитељства, образовања саме Америке као нације).⁸¹ Сатпен је неко ко покушава да почне испочетка, да се дистанцира од трауме прошлости, да створи своје имање из „дјевичанске мочваре“ (Faulkner 1990: 30). Мит о Америци овдје је реизведен као готска микроисторија Сатпеновог плана. Ричард Греј је примијетио како Фокнер и други јужњачки писци (а то се можда најексплицитније односи на Фленери О'Конор) користе готске конвенције „да би подрили тријумфалистичке наративе америчког ексцепционализма“.⁸²

Јулија Кристева, говорећи о „хорору мисцегенације“, примијећује како овај чин представља дословни „ужас“ управо зато што „пријети границама (у овом случају) 'бијелог' сопства“, те представља „ултимативни потрес система идентитета, друштвеног поретка“.⁸³ У свијету у којем је мисцегенација табу, чија могућност, оживљавана изнова и изнова у машти, представља „готску причу“, сама потрага за доказом расе, као потрага за духом, фантомом, вампиром, нечим ужасним (као у Џејмсовом *Окрету завртња* гдје је дадиљи

⁸¹ Уп. Polk 2001: 53-55.

⁸² Richard Gray према: Castillo Street, Crow 2016: 3.

⁸³ Kristeva према: Beer, Horner 2016: 101.

потребан још неко ко може да види, да утврди постојање нечег ужасног, једног проклетства; још један пар очију који може да успостави солидан темељ евиденције и доказа), та сама потрага за трагом крви постаје слика и прилика „епистемичке анксиозности“ готике. Параноју мисцегенације (тренутак у коме постаје јасно да није у питању боја коже већ нешто што се тешко може трасирати: одлазак у прошлост трагом „крви“ – један фантомски концепт), Кристева означава као осјећај угрожености „одржавања јасне границе између сопства и Другог, на кога је онда пројектовано све оно што чега се плашимо и што поричемо у себи самима (ирационалност, пожуда, сујевјерја), те је тај Други перципиран као чудовиште, страно и пријетеће“.⁸⁴

Није у питању проста боја коже: као и код Фокнера, и код О'Конорове трагедију расне разлике на себи носе бијели ликови. Чарлс Бон, који у свему изгледа као бијелац, који самим својим постојањем изневјерава све расистичке црначке стереотипе, који, када на капији Сатпенових стотину уочи своје смрти покушава да глуми „црнца“, односно да оживи саму расистичку фантазију о пријетећем црнци који је опасност по бијелу жену, он, „свилени и трагични Ланселот који се ближи тридесетој“ (Faulkner 1990: 256), у „готово женској одјећи“ тада каже Хенрију: „Ја сам онај црња који ће спавати са твојом сестром. Осим ако ме ти не зауставиш, Хенри“ (Faulkner 1990: 286). Све у тим ријечима је пародија, комично изневјеравање лика из расистичке опсцене фантазије (о потентном, црном чудовишту), мјесто гдје се идеологија разоткрива као гротеска. Умјесто „мајмунског црнца“ (Faulkner 1990: 188), појаве коју прати она ужасна помисао коју помиње Фанон (Frantz Fanon) („Ко зна шта они раде у тим својим џунглама?“⁸⁵), ми видимо „свиленог Ланселота“, осјетљивог бијелца који каже да је он „тај црња“ који ће прекршити ултимативни табу Југа и спавати са бијелом женом – нечијом сестром дјевицом.

И код О'Конорове се дешава нешто слично: расизам се п(р)оказује кроз убиство бијелца, господина Гизака. У оба случаја, бијели човјек постаје жртва

⁸⁴ Kristeva према: Beer, Horner 2016:102.

⁸⁵ Fanon 1986: 157.

расизма. И код Фленери О'Конор и код Фокнера, расизам се тако разоткрива као идеологија која се заправо и не тиче боје коже, већ нечег неухватљивог и недостижног, нечег што није само једна очита биолошка разлика која дијели свијет тако експлицитно на два дијела, већ је један универзални тип параноје, један страх да свако може бити у питању, да су сви „угрожени“, да у свакоме може постојати траг црне крви. Идеологија која је требало да успостави јасне границе засноване на нечему тако очитом као што је боја коже, тако јасном и податном непосредној демонстрацији, сада постаје управо узрок колективне, опште параноје: свако може бити у питању. Сви ми можемо бити црнци. Границе које идеологија успоставља на основу једног очигледног знака (боје коже) сада доживљавају колапс: мјесто је то гдје се расна разлика (боја коже) открива као дословна идеолошка конструкција (опкурна, неухватљива кап крви). Сигурност евиденције („експлицитност“ боје коже) замјењена је епистемичком анксиозношћу (нешто „невидљиво“ у крви и геналогiji), а затим и паранојом.

У том погледу, Гизак је опасан и заједница га мора искључити из себе. Он је слијеп за овај значај расне разлике за јужњачки свијет. Постоји нешто чудовишно, неко чудовиште које је дошло преко мора из земље хаоса, из „папиног пакла“ (Faulkner 1990: 277) да би угрозило и преиспитало друштвену „саморазумљивост“ на којој почива свијет у којем живе Шортлијеви и Мекинтајерови. Да би се спасао свијет, чудовиште мора бити убијено и уништено. Епопеја о уништењу пријетећег чудовишта овдје добија гротескни и бизарни облик.

3.3. Господин Гизак као „живи леш“

Господин Гизак је већ својим првим појављивањем приказан кроз пародичну употребу готског репозиторијума. Ужас који је прошао на њему оставља неизбрисиви печат: „Њен⁸⁶ поглед прво је окрзнуо врхове глава расељених лица, а онда се спуштао према доље, полако, на начин на који лешинар клизи и понире у ваздуху док се не спусти на лешину“ (O'Connor

⁸⁶ Госпође Шортли.

1971:198). Већ у првом појављивању, у „окулатури“ госпође Шортли, Гизак је сведен на нешто опасно и неприродно: он је асоциран са лешом, те постаје налик на зомбија. Искуство које је прошао, искуство логора и кланице рата, његов је живот учинило „спектралним“, а његову појаву пријетећом.

У његовој физичкој појави постоји нешто одбојно. За госпођу Мекинтајер лице господина Гизака изгледало је „као да је могло бити скрпљено од неколико туђих“ лица (O'Connor 1971: 222). Његова физичка појава, за становнике фарме, почиње да подсјећа на франкештајновско чудовиште, оживљени леш који је у механичком кретању живе смрти. Он је упоређен са лешиним, а потом и са чудовиштем које је сачињено од пришивених дјелова туђих, мртвих тијела. Он би могао бити нешто направљено у логорској лабораторији, чудовишан нацистички експеримент пуштен да се слободно креће, као у некој пародији романа Мери Шели.

Кели Харли примијећује да готово сви готски текстови описују

људско тијело које је изгубило право да постоји као нешто дискретно и интегрално, као нешто што представља неку потпуно људску егзистенцију. [...] Људско тијело није више нешто што има неку убједљиву солидност. Оно може да се „растопи и расплине“ и да поприми фантастичне и беспримјерне облике. Тако се готско тијело – скрпљено, флукутирајуће, огавно – може понајбоље описати као „одљуђено тијело“ (*abhuman body*) [...] да позајмимо ту ријеч из Хоџсонове (Hodgson) прозе (Hurley 2002: 190).

Кроз асоцирање Гизаковог лица са франкенштајновском „скрпљеношћу“, његово тијело као да постаје једно од оних набацаних, *одљуђених* тијела холокауста из филмског журнала госпође Шортли. Тијело које је лишено свог људског достојанства, као да почиње да се креће и да живи једним аутоматским, сабласним животом зомбија. И Гизаково слабо познавање енглеског језика чини његову вербалну артикулацију роботичком, настраном и бизарном: „Мама умрла, тата умро, чека у логор, камп три“ (1971: 223). Кроз ове детаље, Гизак се непрекидно, кроз прогресију приповијетке, конструише и као дословно физичко чудовиште.

3.4. Католицизам и „европски свијет“ као готски мотиви: „нереформисана религија“ и „перверзија“

Америка се, у бројним приповијеткама Фленери О'Конор, конституише као мјесто безбједности: „земља оптимизма утемељена на просвјетитељским принципима слободе и потраге за срећом, земља која се наводно отарасила бремена историје и њених ирационалних налога“ (Savoy 2002: 167). Како је то у земљи просвјетитељског оптимизма, „земљи слободних и дому храбрих“ настала „врста књижевности која је прогоњена прошлoшћу која одбија да умре и фасцинирана чудном љепотом патње? Како може бити протумачена ова упадљиво иронична, чак перверзна, каријера готике у Америци? Зашто је готика нашла плодно тле на тако неочекиваном мјесту?“ (Savoy 2002: 167).

Када смо писали о готици у Британији, навели смо да су се национални ексцепционализам и понос, осјећај изузетности и повлашћености конституисали тек у односу на неки алтеритет и другост. Занимљиво је примијетити да је тај алтеритет и у британској и у америчкој готици заправо континентална, католичка Европа. То је бар тако експлицитно у прози О'Конорове.

Европа се у прози О'Конорове непрекидно јавља као иронични готски мотив и готски топос. Патрик О'Мали је, говорећи о британској готици, примијетио да се бројни темељни рани готски текстови (попут Луисовог *Монаха, Италијана* Ен Радклиф итд.) дешавају управо на континенту, са оне стране Ламанша, као у својеврсном „срцу таме“, усред „хаоса историје“ и „религиозног сујевјерја“. „Континет је одржавао своју културну привлачност као локација готског ужаса“ (O'Malley 2006: 137).

Готово свугдје у прози Фленери О'Конор европски свијет постоји као дословно готска локација. Размишљајући о холокаусту, госпођа Шортли, као што смо већ видјели, сматра како је холокауст „нешто што се у Европи дешава сваког дана, јер тамо нису толико напредовали као у овој земљи“ (O'Connor 1971: 196). Ту, на тлу Америке, у лику господина Гизака, европска историја

експлодира у слици опште кланице и покоља, смрти и насиља, ирационалности и бијеса.

„Имамо толико тога на чему треба да будемо захвални“, размишља госпођа Коуп у О'Конориној приповијетки „Круг у ватри“ ('A Circle in the Fire'). „Па, сјети се само свих оних сиротих Европљана', наставила је госпођа Коуп, 'које гурају у теретне вагоне попут стоке и одвозе их у Сибир. 'Госпoде', рекла је, 'па ми треба да пола нашег живота проведемо на кољенима“ (O'Connor 1971: 178). Кроз ове ријечи, Европа као да постаје локација ирационалности „нереформисане историје“ од које је Америка, на сву срећу, искупљена. У наставку, госпођа Хоуп каже нешто веома значајно:

[П]очела је да говори свом дјетету колико има тога на чему треба да буду захвални јер, тако је говорила, могло се десити да и сами живе у сиромашном развојном подручју, или су можда могли бити црнци или су могли бити смјештени у велике металне респираторе⁸⁷ или су можда могли бити Европљани које одвозе у теретним вагонима као стоку, и отпочела би литаније својих благослова, ганутим гласом (O'Connor 1971: 190).

Оно што је битно за нас у овом одломку јесте асоцирање црнаца и Европљана. На први поглед, то може дјеловати необично. И Европљани и црнци, у контексту једне специфичне идеолошке хистерије, дијеле исти пријетећи квалитет. Кроз ту асоцијацију постаје могуће да господин Гизак, бијели Европљанин, пострада као жртва расизма.

Морамо се поново вратити Фокнеровом *Авесаломе, Авесаломе!* да бисмо додатно појаснили ово мјесто. Чарлс Бон је конституисан као једна фигура европске декаденције, слика „феминизираних“ манира, но он је истовремено пријетећи црнац, сексуална пријетња за Цудит. Њу Орлеанс,

⁸⁷ У тексту је употребљена синтагма *iron lungs*. У питању је била једна врста бизарне медицинске направе која више није у употреби. *Iron lungs* су представљали један тип металног респиратора - коморе у коју би била положена особа која није могла да дише самостално. На основу доступних фотографија, може се утврдити једна врста клаустрофобичног квалитета тих механизма. Приповијетка „Круг у ватри“ почиње једним догађајем из црне хронике о жени која се породила у тој направи а потом и умрла.

мјесто асоцирано са Чарлсом Боном, функционише као неамерички свијет у Америци, амбасада Европе са страном религијом, католичанством, са „сујевјерјем“, са јавним кућама. Сусрет Хенрија Сатпена са Њу Орлеансом постаје некакав перверзни сусрет америчке невиности и европске декаденције, пуританске, аскетске једноставности и псеудокатоличког оргијастичког барока.

[Хенри са] његовим пуританским наслеђем – наслеђем типично англосаксонским – свирепог и поносног мистицизма и са способношћу да буде посрамљен сопственим незнањем и неискуством, у том граду [Њу Орлеансу] страном и парадоксалном, са његовом атмосфером, уједно фаталном и малаксалом, уједно женскастом и стаменом – тај намргођени сељачина без смисла за хумор, изданак једног гранитног наслеђа у коме су чак и куће, а камоли одјећа и манири, изграђене по слици љубоморног и насилног Јехове – постављен наједном у мјесто чију су становници створили [...] хорове предивних светаца и наочитих анђела по слици њихових кућа и личних украса и њихових похотних живота (Faulkner 1990: 86).

Наиме, европски католички контекст овдје је асоциран са сексуалном трансгресијом. Ив Косовски Сеџвик, анализирајући готске текстове, сугерише како је интерес за католичанство, католичке праксе и знакове, на неки начин, функционисао као кодни језик за одређену „сексуалну трансгресију“. На примјер, викторијански стереотип хомосексуалца укључивао је, поред очите феминизираности, и интерес за католичко наслеђе Континента (Kosofsky Sedgwick 1985: 93). Сумњичавост према католицизму у викторијанском контексту Британије, примијећује Кетрин Инскип (Kathryn Inskoop), била је често „израз хомофобије“ (Inskoop 2013: 44).

Овдје се религиозна другост конституише као сексуална опасност, као *перверзија*. Кључна карика која је повезивала дискурс о девијантном, пријетећем сексуалитету са дискурсом о „нереформисаној“, пријетећој религији била је, наравно, готска фикција, са својим мотивима и

конвенцијама. О томе Патрик О'Мали једноставно каже: „Готика је постала привилегована реторика за деветнаестовјековно асоцирање католицизма и сексуалне девијантности“ (O'Malley 2006: 3).

Када утврдимо да се религиозна, антикатоличка параноја у приповијетки „Расељени“ поступно претвара у хистеричну реакцију на могућност трансгресивног сексуалног чина, *перверзије* (више не хомосексуалности, већ мисцегенације), онда тај развој у приповијетки ми с пуним правом можемо тумачити као експлицитну готску конвенцију.

Сада можемо показати једну очиту паралелу између О'Конориног господина Гизака и Фокнеровог Чарлса Бона. У *Авесаломе, Авесаломе!*, Њу Орлеанс Чарлса Бона

више од свих других јужњачких градова, показује се као нестварно и страно мјесто, асоцирано са туђим, католичким наслеђем, хроничним трансгресијама сексуалних и друштвених табуа, замјеном моралних вриједности естетским, губитком контроле који је истовремено застрашујући и ослобађајући, као и лудилом (Truffin 2016: 187).

Њу Орлеанс тако постаје, како тврди Шери Труфин, „готска престоница Америке“ (Truffin 2016: 187). Већ у одломку из Фокнеровог текста који смо навели, ликови светаца и анђела који красе градске фасаде асоцирани су са „похотним животом“ становника. То је чисто готски клише. „Нереформисана религија“ асоцирана је са естетским и чулним ексцесом. „Наочити анђели и свеци“ који се помињу у Фокнеровом роману као да већ говоре о једном (за протестантски, јужњачки пуританизам) проблематичном визуелном идентитету католицизма као нечег страног и декадентног.

Ове се слике католичке сакралности и заводљивости (потенцијалне трансгресије, искушења) спајају, у складу са готским конвенцијама, у лику Чарлса Бона. „Чарлс Бон од Њу Орлеанса“ (Faulkner 1990: 58) био је „нека врста католика“ (Faulkner 1990: 75), Чарлс Бон, асоциран са свецем и мучеником европског Средњег вијека, „Карлом Добрим“ (Faulkner 1990: 119),

истовремено је повезан са нечим „феминизовано китњастим и стога, за Хенрија, раскошним, сензуалним, грешним“ (Faulkner 1990: 87). Чарлс Бон, католик и „церебрални Дон Жуан“ (Faulkner 1990: 86), витез-пустињак Ланселот, али не у челичном оклопу већ у „скоро женској хаљини са цвијетним дезеном [...] у старој и скоро женској одјећи своје сензуалне приватности“ (Faulkner 1990: 76) представља нешто што се враћа из Сатпенове прошлости, као фројдијански повратак трауматичног, потискиваног годинама, да као велика метална кугла сруши Сатпенових стотину у парампарчад, да исквари Хенрија „пуританца“ и „провинцијалца“ (Faulkner 1990: 76), да својом пријетећом декаденцијом исквари стамени, „гранитини“, маскулини, аскетски свијет Југа, Јокнапатофе. То је сусрет између мрачног, католичког свијета, феминизованог и китњастог барока и свијета америчке руралне невиности и стамености. Чарлс Бон, производ европског свијета, подјармљен „бременом латинске културе“ (Faulkner 1990: 74), представља пријетњу пуританској Америци, њену потиснуту тајну: тачку у којој се сусрећу страна религија, расна разлика, „трансгресија друштвених и сексуалних табуа“ (Truffin 2016: 187).

Сам господин Гизак постаје такође знак „повратка нечег потиснутог“, амбасадор европског хаоса и изопачености у невином пуританском свијету, лик у коме се здружује вјерска параноја и сексуална пријетња, те који, кроз своју смрт уништава имање госпође Мекинџајер, као што убиство Џарлса Бона поступно доводи до коначне заустјелости и пропасти Сатпенових стотину.

Дискурс алијенације кроз који Гизак на крају бива фиксиран као нешто чудовишно, као, заправо, дословно чудовиште, може се контекстуализовати у оквиру једне готске наративне конвенције: тај се поступак, како примијећује Ричард Кирни (Richard Kearney) може означити познатим изразом Елен Шоволтер (Elaine Showalter): *histories* (Kearney 2003: 65). *Histories* представља кованицу која спаја причање приче, говор о неком догађају („Било је то овако...“), наративну перспективу (*history*) и хистерију (*hysteria*), „претјерану и неконтролисану“ емотивну и идеолошку реакцију. Та кованица описује „склоност да се алтеритет демонизује као пријетња нашем колективном

идентитету што често ескалира у хистеричним причама о непријатељским инвазијама“ (Kearny 2003: 65).

Гизакови су већ на почетку, из перспективе госпође Шортли, сагледани као „европска пошаст“ кроз употребу мотива инфекције и епидемије (заразни пацови који доноси вода са оне стране мора). Европа је, у перспективи госпође Шортли, као што је био случај и са перспективом раних британских готских аутора, сагледавана и као мјесто „нереформисане религиозности“, мјесто таме сујевјерја.

Одбојност према Гизаковима, за госпођу Шортли, убрзо поприма религиозно оправдање: Гизакови су дошли из мјеста „у којем непрекидно ратују, гдје религија никада није била реформисана“ (O'Connor 1971: 205).

Гизакове на имање Мекинтајереве доводи католички свештеник. Он функционише као својеврсни посредник. Имигрантски статус Гизакових тако је већ од почетка обиљежен специфичним религиозним искуством:

Госпођа Шортли је погледала свештеника и то ју је одмах подсјетило да ови људи нису имали напредну религију. Било би немогуће рећи у шта су они заправо вјеровали јер ниједна будалаштина у њиховој вјери није била реформисана и одстрањена. Опет је видјела просторију испуњену до врха тијелима. Сам свештеник је говорио попут странца, додуше, енглески, али као да му је грло било испуњено сламом (O'Connor 1971: 198).

Свештеник је од почетка конструисан као нешто страно и пријетеће: он говори енглески језик али сам његов изговор и његова појава чине од матерњег језика нешто страно. Луис Д. Рубин је „у својој карактеризацији многих јужњачких протестаната педесетих и шездесетих година“, а то је период у којем је и настала ова О'Конорина приповијетка, „детектовао присуство једне врсте убјеђења да је „римски папа' миљеник ђавола а католички свештеник тајанствен и опасан човјек“.⁸⁸ Ова врста јужњачког

⁸⁸ Louis D. Rubin према Caron 2009: 53.

антикатолицизма готово је дословно репродукована у дискурсу госпође Шортли. Када Мекинтајерева каже за Гизака: „Овај човјек је моје спасење!“, госпођа Шортли одговара: „Не вјерујем баш да спасење може доћи од ђавола“ (O'Connor 1971: 203). Не само да се Европа конструише као нешто „назадно и заостало“ („Они нису толико напредовали као у овој земљи“) већ се у служби дискурса еманципације сада употребљава читав један репозиторијум готике. За њихову „заосталост“ је одговоран сам ђаво:

У Европи [каже госпођа Шортли] они имају пуно изопачених обичаја. Никада нису напредовали нити прошли кроз реформацију. Имају једну исту религију већ хиљаду година. Само ђаво може бити одговоран за то. Увијек у рату једни са другима. У препирању. И онда и нас увале у то. Зар нас нису већ два пута уплели, а ми као да нисмо имали мозга, отишли смо тамо да се побринемо за њихове послове (O'Connor 1971: 206).

Корисно је да овај одломак читамо паралелно са једном О'Малијевом карактеризацијом готске фикције:

Готика није, дакле, само дубоко реакционарна у својој идеологији (чак и када се симултано противи и фетишизира конзервативни утицај католичанства), већ је такође и фобички жанр, а под тим изразом подразумејем да она користи реторику и рационализацију страха. [...] Оно што дјелује као клаустрофобија у готици – њена анксиозност у погледу затварања зидова манастира и заточеништва – открива се као облик агорафобије, страха од другости, различитости, и потребе да се подигну зидови који ће [странце и улезе] држати напољу (O'Malley 2006: 26).

Када се помињу ђаволи и духови и вампири у овом контексту, онда је ту у питању једна реторичка фигура. Госпођа Шортли истиче како је религија Гизакових „нереформисана“, „иста већ хиљаду година“, препуна анахроности и старинских заблуда (сујевјерја) а онда се, симултано, усред те еманципаторске, просвећене реторике одједном појављује ђаво сам: „То [та

њихова заосталост, опсеједнутост старинском ирационалном, назадном религијом] може бити само дјело ђавола“ (O'Connor 1971: 206).

Овдје се може тражити објашњење присуства хумора у О'Конориној прози. Ова контрадикција у говору госпође Шортли (*просвећеност, напредак и ђаво* у истој реченици) прецизно демонстрира улогу хуморног ефекта. Хуморно често настаје као посљедица једног раскорака, контрадикције које сам говорник, често није свјестан. Публика је често „паметнија“ од комичког јунака. Хумор је, код О'Конорове, посљедица експлицирање идеолошке мотивације дискурса. Зар није већ комично то што ђаво „средњовјековног сујевјерја“ овдје оживљава као фигура еманципаторске реторике?

Сусрет са Католичком црквом која је у „Расељеном“ представљена у лику „опасног“ и тајанственог странца, Гизака, гура госпођу Шортли у даље испитивање, истраживање, продубљивање онога што је почело само као „еманципаторска“ реторика: „То мора да је дјело ђавола“. Метафора, кроз ескалирање параноје, сада добија сопствено тијело, супстрат. Мрачни репозиторијум средњег вијека сада је оживио на јужњачкој фарми, у земљи која се ослободила ирационалности континенталног сујевјерја. Послије сусрета са Гизаковима, госпођа Шортли удаљава се хитрим корацима, узнемирена као да је видјела нешто застрашујуће и опасно. Реакција госпође Шортли манифестује се кроз хистеричне екскламације. „Боже спаси ме од смрдљиве власти сатане!“, тихо је завапила“ (O'Connor 1971: 209). Од ђавола, као реторичке фигуре, дошло се до ђавола као тајанственог агенса „зла“ које се настанило на фарми Мекинтајереве. Сусрет са Гизаковима гура госпођу Шортли у једну посебну апокалиптичку и есхатолошку религиозност: „Од тог дана почела је редовно да чита своју Библију са потпуно новом пажњом. Усредредила се на књигу Откровења (Apocalypse) и почела је да наводи мјеста из Пророка и недуго затим дошла је до дубљег разумијевања сопственог постојања“ (O'Connor 1971: 209). Она постаје нека врста евангеличког харизматика опсеједнутог апокалипсом, крајем свијета, ђаволом и изабраношћу Америке.

3.5. Визије, парарелигиозни дискурс готике и мотив „ерупције натприродног“

Бодријар примијећује једну суштинску везу између америчке утопије и харизматских секти. Ове секте, опсејднуте апокалиптичким визијама и смаком свијета, имале су

изузетно важну улогу у *acting-out*-у [слике Америке], у том преласку на чин остварења утопије. Оне су те које живе од утопије (Црква их је сматрала потенцијалном јереси), и које се труде да убрзају успостављање Божјег Царства на земљи, док се Црква држи проповеди о спасењу, вери и милосрђу (Bodrijar 1993: 90).

Апокалиптичне секте са својим опсесивним пророчима представљају напуштање историјске равни и стално инсистирање на есхатолошкој перспективи. Историја је завршено поглавље и сада се живи само у непрекидно пролонгираном чину смака свијета. Идеја Америке као „избављења од прошлости“, ослобођења од историје тако постаје погодно тле за ову врсту проповиједи: Америка је простор у којем су апокалиптичке секте „сачувале своју изворну живост и практични илуминизам и своју опсесивну моралност“ (Bodrijar 1993: 90). Ове есхатолошке заједнице, комуне које се спремају за Армагедон, постале су „микро модел који се проширио на целу Америку“ (Bodrijar 1993: 90). Евангеличка, протестантска есхатологија постаје религиозност утопије.⁸⁹

Сав овај религиозни, евангелички садржај остварује се у визији госпође Шортли. Њена ксенофобија поприма обличје религиозне визије,

⁸⁹ Зар је у неком другом контексту могло да се појави и да добије толику снагу, на примјер, евангеличко, пуританско учење о узнесењу (*gapture*) праведника прије Страшног суда? Праведници ће, прије смака свијета, једноставно ишчезнути са земље и преселиће се у небеско царство док ће грешници остати на земљи ишчекујући коначно уништење и Божју освету. Ова теолошка идеја као да представља одјек саме фантазматске слике Америке, обећане земље и новог Јерусалима, као мјеста избављења прогоњених пуританаца који су у новом свијету пронашли спас од деспотске религије Цркве, ирационалности вјерских ратова и прогона, ирационалности историје саме. Они су оставили Европу као земљу проклетства, као нови Содом који, напуштен од праведника, сада чека визитацију гњева, суморну кишу и огањ. Европа постаје мјесто које настањују „синови опаких народа“, проклети који треба да изгину у сопственим ратовима и кланицама.

указање Божјег гњева, краја историје, уништења грешника и избављења одабраних праведника:

Била је то недеља поподне кад је имала своје указање. Ходала је полако преко пашњака са прекрштеним рукама, са погледом усмјереним на удаљене ниске облаке који су подсећали на редове и редове бијеле рибе насукане на великој плавој плажи. Застала је послије узбрдице да би уздахнула од исцрпљености [...]. Изненада док је гледала, небеса су се размотала у два правца, попут завјесе на позорници, и указала се циновска фигура са којом је сада стајала лицем у лице. Била је боје сунца у рано пријеподне, бијело-златна. Није посједовала неки јасан облик али је имала огњене точкове са opakим очима, што су се окретали снажно свуда око фигуре. Није могла да буде сигурна да ли се фигура кретала напријед или назад зато што је њена величанственост била тако велика. Жмирила је да би могла боље да види и фигура је постала крваво црвена а точкови су постали бијели. Глас, врло силан, рекао је једну ријеч: „Пророкуј!“

Стајала је ту, клецајући помало али ипак усправна, очију чврсто затворених и стегнутих песница а њен се сламнати шешир који ју је штитио од сунца спустио ниско на њеном челу. „Синови opakих народа биће искасапљени!“, казала је моћним гласом. „Ноге ће бити тамо гдје је требало да буду руке, стопало гдје лице, уво на длану руке. Ко ће остати читав? Ко ће остати читав? Ко?“ (O'Connor 1971: 210).

У овом виолентном указању (у коме је, сасвим готски, религиозно и натприродно спојено са насилним) претходна слика ужаса холокауста из филмског журнала (искасапљена тијела на гомили) сада функционише у склопу апокалиптичке визије Божје казне, уништење „синова opakих народа“ оvdје репрезентованих у лику господина Гизака. Параноја је добила апокалиптичку, религиозну снагу. Готски ужас (кланица, смрт и покољ)

добијају натприродну димензију кроз парарелигиозни мотив харизматске визије – насилног, оностраног гласа.

Враћајући се, ошамућена од визије, госпођа Шортли пред фармом види паркирана свештеникова кола. „Поново је овдје“, промрмљала је. 'Дошао је да уништи'“ (O'Connor 1971: 210). У овом омиозном сусрету са свештеником, визија госпође Шортли добија своју снагу.

Овдје сада морамо примијетити једну везу која је од изузетне важности: можемо опазити како се у овим секвенцама приповијетке које описују визију госпође Шортли спајају неколико значењских слојева: холокауст (који је симбол страдања, прије свега Јевреја), антикатолицизам (свештеник доводи Гизакове да би, наводно, уништио фарму и њене становнике) и апокалиптично насиље.

Асоцирање антикатоличког сентимента (параноје о инвазији католичких елемената) са холокаустом, експлозијом антисемитизма, има своје идеолошке коријене у готској фикцији. У деветнаестовјековној Енглеској, на примјер, како тврди Патрик О'Мали, за вријеме експанзије готске фикције, националистички стереотипи су често здруживали мотиве антикатолицизма и антисемитизма: католичка хијерархија и британски Јевреји тако су, у националистичкој параноји, били тајанствено здружени у напору да „подрију енглеске протестантске вриједности“ (O'Malley 2006: 153 – 155).

Гизакови су преживјели холокауст. Када се употрејеби та ознака (они који су преживјели холокауст, тзв. *holocaust survivors*) ми ћемо наравно прво помислити на Јевреје. Заиста само искуство Гизакових (боравак у концентрационим логорима, па, потом, и само њихово имигрантско искуство обиљежено непрекидним сумњичењем, теоријама завјере, ксенофобијом, фундаменталистичко-религиозном, афективном паранојом) експлицитно асоцира на функционисање антисемитске матрице. Стереотипи антисемитизма и антикатолицизма (често присутни у готској фикцији) здружени су кроз готску карактеризацију Гизакових у „Расељеном“.

Ђовани Ђасинто Акили (Giovanni Giacinto Achilli), некадашњи католички свештеник и деветнаестовјековни преобраћеник на протестантизам, ову је асоцијацију стереотипа Јевреја и католика изразио нарочито флагрантно: по њему, разлика између Јевреја и католика је једино у томе

што је Рим [...] непријатељ који против вас ратује скривен у самом вашем дому. У поређењу са Јеврејима, католици су опаснији, не само због постојања неке имагинарне организоване конспирације [омиљени мотив антисемитске параноје] против енглеских вриједности, већ зато што католици дјелују „унутар самог нашег дома“ (O'Malley 2006:158).

Овдје сада треба примијетити неколико ствари. Прво, Акили овакве ставове износи у контексту конфронтације са кардиналом Њуманом (John Henry Newman). Недуго прије те полемике, папа Пије IX обновио је католичку хијерархију у Британији. Католици су у Британији тиме постали видљива мањина. Џон О'Мали је своју студију о антикатолицизму и готици добрим дијелом посветио доказивању да је сама та полемика, и са једне и са друге стране, користила готске мотиве и конвенције. Један од темељних увида О'Малијеве студије може се сумирати на следећи начин: појава антикатолицизма у англосаксонском свијету своју је реторику најчешће и најфлагрантније изражавала кроз употребу готских мотива. Да готски мотиви нађу своје мјесто у контексту религиозног конфликта између протестанта и католика, као и у, нажалост, генералном антисемитизму епохе није, можда, у тој мјери необична ствар ако имамо у виду да је сама готика облик псеудорелигиозног дискурса. „Реторика готске књижевности је теолошка у самој својој бити (at its core), а ова су дјела суштински прикривене, опомињујуће [протестантске] црквене бесједе“ (Carol Davison 2016: 31). Директан предак готике тако је једна посебна врста религиозног дискурса, бесједе – која конгрегацију опомиње на опасности обично оличене у неком демонском присуству, непријатељу итд. Готска фикција, ако је вјеровати Дејвисоновој, у себи садржи једну врсту религиозно интониране опомене, „поуке“, *наравоученија*.

Ако се вратимо О'Конориној приповијетки, примијетићемо како је кључан моменат у конституисању параноје и монструозног квалитета Гизакових управо религиозна визија, „харизматски“ дар који добија госпођа Шортли. Религиозно искуство, дато у облику упозорења, од Шортлијеве прави неку врсту (наравно, перверзне) „религиозне савјести“, гласа који општој ксенофобији даје реторичко, религиозно оправдање. Ту заправо почиње прави готски дискурс демонизације: готика настаје као парабола псеудорелигиозне реторике, „илустрација“ која користи религиозне слике као знак опомене.

3.6. Готика као наратив параноје: мотиви антикатолицизма, завјере и инфилтрације

Акилијев антисемитски и антикатолички фрагмент који смо навели нарочито је подесан за тумачење параноје у О'Конорином „Расељеном“. Постоји, дакле, та параноична идеја о странцу који дјелује унутар „дома“, који подрива и „ровари изнутра“. Католички свештеник је тај који доводи Гизакове и, у параноичној интерпретацији догађаја госпође Шортли, и касније госпође Мекинтајер, доводи и до колапса фарме. Наводни циљ свештеника и Гизакових је, а овдје параноја непрекидно ескалира, да преузму фарму од госпође Мекинтајер. „Она [госпођа Шортли] је казала да је Пољак послат од самог ђавола и свештеника. Госпођа Шортли није имала ни зрно сумње да је свештеник остварио неку посебну контролу над госпођом Мекинтајер и да ће убрзо она почети да похађа његове мисе“ (O'Connor 1971: 230). Свештеник је овдје прво асоциран са ђаволом а потом је конструисан као привидно доброћудни и безопасни старац који је заправо мрачни и лукави агент који поступно испира мозак госпођи Мекинтајер и остварује контролу над њеним умом, чинећи од ње свог поданика.

Католицизам се у Америци, у тој ксенофобичној перспективи, шири као хоботница (како је приказују стари амерички антикатолички памфлети⁹⁰) чија је глава са папском тијаром у Риму а чији се краци простиру и преко Атлантика. У другој антикатоличкој карикатури видимо римске прелате како са ложе, на највишој тачки Цркве Светог Петра у Риму гледају дурбином, преко океана, у Америку, „земљу слободе“ и покушавају да је покоре лукавством и интригом.

Стари свештеник често походи госпођу Мекинтајер и, одушевљен њеним пауновима, сакупља њихова отпала пера и од њих прави букет. Ова слика која је, за госпођу Мекинтајер, тек иритантни знак старчеве инфантилности и сенилности не може преварити госпођу Шортли:

Овакво будаласто понашање није успјело да обмане госпођу Шортли нимало. Ево га [свештеника] оvdје: доводи странце преко мора у хордама на мјеста којима не припадају, стварајући раздоре, побуњујући црнце, утврђујући вавилонску курву усред обитавалишта праведника! (O'Connor 1971: 209).

Антикатоличка параноја представља један од централних мотива ране готске фикције. О'Конорова дословно инкорпорира ове мотиве у дискурс госпође Шортли. Ми смо већ сугерисали да готика (као литерарни жанр) настаје у једном специфичном историјском и културном раздобљу: у периоду када је специфични просвјетитељски оптимизам у погледу смисла и уређености свијета (изражен у увјерењу да свијет има рационалну структуру, да ће све тајне природе и друштва постати транспарентне ако само будемо довољно устрајни, ако пустимо науке да се слободно развијају итд.) поступно попримао један мрачнији, параноични облик. Надовезујући се на тезе Исаије Берлина, можемо тврдити да је овај епистемички оптимизам просвјетитељства најједном добио свог мрачног дублера: рационални поредак просвећености као да уступа мјесто теорији завјере. Оптимизам просвјетитељства на неки начин још увијек траје, али сада постоји један обрис

⁹⁰ Неки од њих се могу видјети на следећем линку: <https://churchpop.com/2016/01/11/16-old-time-anti-catholic-cartoons-to-put-things-in-perspective/> [приступљено: 21. 10. 2017.]

непријатеља, тајних друштава којима не одговара овакав развој догађаја оличен у ослобађењу људи од тираније деспотских сила прошлости, те која, на тајанствене начине, имају мисију да ометају овај прогрес. Католичка црква постаје дословни готски субјект, једна велика организација са средиштем у „градовима у којима сујевјерје влада деспотском силом“ (Lewis 2015) како је говорио Метју Луис, те која има своје агенте (свештенике) по цијелом свијету.

„Прави посвећеници у мрачне вјештине били су католички агенти“ (Miles 2002: 52), сажео је Роберт Мајлс тенденцију спајања антикатолицизма, теорије завјере и демонског дјеловања у раној готској фикцији. Готика се развија као „параноидни наратив“ „фокусирајући се на католичко сујевјерје као на непријатеља разума и модерности“ (Miles 2002: 55-56). Овај параноидни образац, имали смо прилике да видимо, дословно репродукује госпођа Шортли и касније госпођа Мекинтајер. Католички свештеник постаје тајни агент Рима који долази да утврди „вавилонску блудницу“ (израз који је често служио као метафора за папски Рим), легло сујевјерја и неререформисаности у земљи напретка. Ова ће се антикатоличка параноја касније развијати у дјелима готске фикције добијајући различите конспиративне обрасце који су укључивали илуминате, масоне, језуите и разна друга „тајна друштва“ (Miles 2002: 56).

Ове параноидне обрасце мишљења налазимо дословно инкорпориране у ријечима господина Шортлија, мужа госпође Шортли, који ће у једном тренутку чак узвикнути: „Неће мени римски папа говорити шта да радим у својој мљекари!“ (O'Connor 1971: 201). Сличне успутне антикатоличке опаске налазићемо иронично реизведене на различитим мјестима у О'Конориној прози.

У њеном роману *Силовити присвајају небо*, Рајбер, један од ликова романа, тајно слуша скуп богоштовља једне евангеличке, протестантске групе. Једна жена, протестантска мисионарка, обраћајући се окупљеној конгрегацији каже: „Десет година сам била мисионарка у Кини, [...] пет година сам била мисионарка у Африци и једну годину била сам мисионарка у Риму, гдје су умови још увијек заробљени поповским мраком (chained by

priestly darkness)“ (O'Connor 2007: V, 34). Рим је овјде прво представљен кроз дословно готску метафору мрака и заточења.

Темељна дјела готске фикције су везана за „мрак“ и у једном атмосферском смислу: она су препуна напуштених (или наизглед напуштених) кућа, мрачних одаја, сијенки, ствари које остају скривене у мраку. Сlike заробљености и ланаца ('chained by priestly darkness') такође спадају међу најзаступљеније готске мотиве још од *Монаха* Меџуа Луиса и Волполовог *Отрантског замка*. Већ је ту Рим конструисан као готска престоница⁹¹ свијета. „Римокатоличка вјера је дуго времена у протестантској [...] имагинацији играла улогу отјеловљења сујевјерја и похлепе, округлог и мрачног лицемјера, неке врсте институционализоване 'ужасне мајке“ (Williams 1995: 117). Рим постаје за госпођу Шортли, како смо видјели, асоциран са Вавилоном (O'Connor 1971: 109), библијским мјестом идолатрије, блуда и језичке конфузије. Тај мотив конфузије и ирационалности (градитељи вавилонске куле су због свог богохулног пројекта, у Библији, кажњени говором у различитим језицима) постаје слика европског, католичког свијета у имагинацији госпође Шортли: „мјесто на којем непрестано ратују [...] пуни изопачених обичаја“ (O'Connor 1971: 205-206).

Господин Шортли, супруг госпође Шортли, ће на једном мјесту казати како „ако би икад поново путовао то би било или у Кину или у Африку“ (O'Connor 1971: 233). Кина и Африка, које помиње мисионарка из *Силовити присвајају небо*, овдје се поново јављају. Африка и Кина постају епитоми алтеритета, мјеста гдје се, по господину Шортлију, разлика између „нас“ и „њих“ може успоставити голим оком, кроз боју коже и различите фацијалне карактеристике. Рим тако бива асоциран и са расном и колонијалном другошћу, пријетећим алтеритетом: „срцем таме“ мрачног свијета у којем се крију храмови са идолима стране и пријетеће религије. Рим постаје „незнабожачки свијет“. Кроз асоцирање Рима са Африком и Кином, уз употребу готских мотива таме и заточености, готика се још једном потврђује

⁹¹ Израз *gothic capital* користи Шери Труфин говорећи о мјесту које „католички“ Њу Орлеанс заузима у топографији америчке готике (в. Truffin 2016: 187).

као дискурс који је суштински везан за „представљање другости“ (Williams 1995: 19).

Још од викторијанских времена „бијели страх од црне расе лежао је у срцу визија“ готске фикције (Redding 2014: 450). Овај се страх од „црне расе“ временом ујединио и са стрјепњом од „жуте опасности“ – Кинеза / Јапанаца / азијатских комуниста / хорди странаца које долазе да би збрисали Англоамерику“ (Redding 2014: 450).

„Кина и Африка“ у параноидном наративу приповијетке „Расељени“ и романа *Силовити присвајају небо*, постају мјеста пријетећег алтеритета, дословне разлике. У питању су експлицитно неамерички свјетови. Но, Рим, иако асоциран с њима, у једној битној ствари остаје различит: његова различитост се не може разоткрити простим погледом. Већ сама та идеја, да Европљани-католици, за разлику од Кинеза и црнаца, могу да се боље инфилтрирају у америчку средину, овај наратив националне угрожености преводи у параноју. Непријатељ, како је примијетио Ђовани Ђасинто Акили, сада може готово непримијећено да дјелује у „нашем сопственом дому“.

Асоцирање католичке пријетње, европске „суперстиције и неререформисаности“ (о којима непрекидно говори госпођа Шортли) са „паганским свијетом“ колонијалне другости (афрички „политеисти и људодждери“⁹², Индијанци који скалпирају непријатеље, дивља и мрачна племена одата најсујевернијим чарањима и крвавим обредима) могу се наћи у готским текстовима, па чак и у историјским освртима који, кроз осамнаести и деветнаести вијек, често користе готске мотиве и конвенције да би представили различите конфликте прошлости. Ови историјски текстови садрже једну темељну одлику готског сензибилитета коју смо везали за период настанка модерности: то су наративи угрожене еманципације. Готика и ту показује једну од својих темељних особености: то је прича о напретку и реформацији којима непрекидно пријете мрачне силе прошлости.

⁹² Канибализам је описиван као „империјални готски мотив“, присутан у популарним британским, викторијанским наративима, „причама страве“, о мрачним „људодждерима“ са којима су се сусретали колонизатори. Видјети: Haefele-Thomas 2012.

Запис Франсиса Паркмана (Francis Parkman) из 19. вијека о једном догађају из 16. вијека на тлу Америке, Бев Хог (Bev Hogue) ће представити као прави готски текст. Хог вели сљедеће:

Само годину дана раније [1564. године] француски хугеноти успоставили су своју колонију у Форт Кералајну, данашњем Џексонвилу, али Шпанци су ово разумијели као пријетњу и опустошили су младу колонију. У дјелу Франсиса Паркмана *Француски пионири у Новом свијету* (1865) овај је погранични масакр представљен као митски конфликт између сила таме и свјетлости. Паркманово убјеђење да је француска, протестантска насеобина била цивилизованија од оних које су припадале Шпанцима – католицима навело га је да Шпанију опише као „инкубуса Европе“ који је „заледио свијет својом смртоносном сјенком“, док је Француска била „пуна живота – дисонантне и превратничке виталности“. „Сунце се помаљало над цијелим свијетом“, тврди Паркман, „али Шпанија је и даље била цитадела таме – монашка ћелија, инквизиторска тамница, до које ниједан сунчев зрак није могао да допре“. Његови Шпанци су готски негативци које су изњедрили мрачни, клаустрофобични самостани (Hogue 2016: 150).

Шта је то што овај текст чини готским? То није само помињање инкубуса и мрака и злочина – масакра и простора самостана – римокатоличког мјеста (добровољног или присилног) заточења, већ, можда, прије свега, осјећај пријетње, угрожености, конфликта између реформације и „мрачног средњовјековља“, између напретка и сила прошлости. Навели смо овај одломак јер је цјелокупан репозиторијум готских мотива које користи Паркман да би представио сукоб између католичанства и реформације кроз један историјски догађај, присутан и у „Расељеном“ Фленери О'Конор. И ту је присутан сукоб католицизма и реформације (овај се сукоб, наравно, одвија у О'Конориној приповијетки искључиво на фантазматском плану, у свијести госпође Шортли и касније госпође Мекинтајер). Имамо слику демонског дјеловања, „инкубуса Европе“ који пружа своју руку преко океана и подрива

колоније (фарме у случају приповијетке „Расељени“) у Америци: „Сваки пут када би се господин Гизак насмијешо, Европа би се искезила у машти госпође Шортли, тајанствена и зла, ђаволова експериментална станица“ (O'Connor 1971: 205).

„Ђаволова експериментална станица“ госпође Шортли постаје модернизована „цитадела таме“ из Паркмановог текста. Паркманов наратив о „новом дану цивилизације“, о напретку који се шири по свијету али не допире до европске, шпанске „цитаделе таме“, опет као да бива репродукован у „Расељеном“. Гизакови представљају свијет и религију који нису реформисани и који су „исти већ хиљаду година“, те долазе из земље која „није напредовала“. И у Паркмановом наративу ова „нереформисаност“ асоцирана је са злочиним и крвопролићем: разорење нове колоније у Паркмановом тексту последица је исте „ирационалности“ која у „Расељеном“ непрекидно изазива ратове, сукобе и концентрационе логоре на европском континенту а која сада пријети и Америци.

Холокауст који се јавља као илустрација ирационалности Европе, за Шортлијеву, од европског свијета као да прави неку врсту колонијалног кошмара о некој дивљој конрадовској „дунгли“ у којој се дешавају застрашујуће ствари – гдје се насиље спроводи мимо сваке логике, гдје се заостала племена клањају својим идолима и играју око ватре у мрачним култовима који су стари на хиљаде година. У бројним антикатоличким наративима, католички обреди и вјерске праксе (нарочито, католичка догма о трансупстанцијацији, претварању хлеба и вина у право тијело и крв Исуса Христа у току свете мисе, којим се касније причешћују вјерници) били су асоцирани са „тајанственим ритуалима крви“ међу америчким Индијанцима (Hogue 2016: 151). Одбацивање догме о трансупстанцијацији од стране теолога калвинске реформације убрзо је, у полемикама, попримило облике оптуживања католика за канибализам. Сама еухаристија, видјећемо касније, јавља се на крају ове О'Конорине приповијетке као нека врста сакраменталног печата и страног „урођеничког“ ритуала у америчком, домаћем свијету.

Није потребно говорити посебно какву је гротескну улогу имала параноја о канибализму у колонијалном дискурсу о Африци. Расистичка опаске о канибализму има своју бизарну улогу и у „Расељеном“. У истој сцени у којој господин Шортли размишља како би радије ишао у Кину и Африку него у Европу, он пита једног црнца са фарме госпође Мекинтајер: „А што се ти не врнеш⁹³ у Африку? [...] То је твоја земља, зар не?“ На то црнац одговара: „Не би ти ја жив пошао тамо. [...] Могли би да ме изију“ (O'Connor 1971: 232).

Расистичка опаска о канибализму отвара Шортлијеву тираду о разлици између Американаца и Европљана. Разлика између „нас“ и „њих“ сада не може да се успостави голим оком, као у случају Кинеза и Африканаца: „Једини начин [да видиш разлику] је да они нешто кажу“ (O'Connor 1971: 233). Разлика је овјде смјештена у језик.

Сада, ова језичка разлика значи нешто више од тога да „они“ просто говоре неким другим језиком. Ову „језичку разлику“ могли бисмо разумијети и у још једном смислу: као различиту употребу језика. Да бисмо појаснили ову поенту можемо се позвати на неке оптужбе које су Едмунду Буркеу (Edmund Burke) упућивали неки његови савременици. Бурке, који слови за једног од очева модерног конзервативизма, био је склон да говори о „феудалној прошлости“ са сентиментом који је често описиван као „носталгија“. „Гдје год је Бурке користио ријеч 'витештво', његови су критичари користили ријечи 'готско' или 'феудално“ (Miles 2002: 47). Говорећи о Буркеовој „реакционарској носталгији“ за католичком, монархистичком прошлошћу (као неком херојском и нормативном добу), Томас Кристи, један од његових критичара, „оптужује Буркеа за 'гајење [...] принципа готске феудалности', *проститусање*⁹⁴ језика са циљем да заведе своје читаоце у 'храм сујевјерја' у чијем је средишту 'биједни, деформисани готски Идол“ (Miles 2002: 47). Врло лако можемо препознати готово исте мотиве у овом Кристијевом дискурсу против Буркеа и у говору госпође

⁹³ Дијалекатске особености јужњачког говора, којима обилује О'Конорина проза, овдје смо преводили неким специфичностима црногорског говора (нарочито оног из околине Подгорице).

⁹⁴ Наш курзив.

Шортли о „утврђивању вавилонске блуднице посред обиталишта праведника“ (O'Connor 1971: 209).

Мотиви „проституисања језика“ и „храма сујевјерја“ оvdје се спајају: проповјед католичанства везана је за реторичке украсе, за манипулацију, за извртање значења ријечима.⁹⁵ Сам Лутер упоређује католичку херменеутику са накитом, украсима, шљаштећим дрангулијама какве носе „распуштене жене“.⁹⁶ Католичка реторика треба да заведе читаоце, на начин на који (како се то перципирало) блуднице и проститутке треба да заведу своје муштерије.

Разлика између Американаца и Европљана (који се не могу, као Африканци и Кинези, одмах открити као „странци“) смјештена је у „језик“: можемо видјети разлику само ако они одлуче да проговоре, али чак ни тада ствари нису сасвим јасне јер је господин Шортли свјестан да већина њих сада говори енглески језик, па је разлику готово немогуће утврдити (O'Connor 1971: 233). Језик оvdје такође постаје мјесто инфилтрације.

3.7. Готски *gobbledygook* и мотиви кôда и „криптованог“ текста

Главну разлику између католика и протестаната амерички филозоф Чарлс Сандерс Перс (Charles Sanders Peirce) смјестио је управо у домен језика у свом познатом тексту „Како учинити наше идеје јасним“ ('How to Make Our Ideas Clear'). Као илустративну тачку разлике између католика и протестаната Перс наводи догму о транспустанцијацији. Он користи своју „прагматичку максиму“ да би указао на „бесмисленост“ католичке догме. „Наша идеја било које ствари јесте идеја њених видљивих ефеката“, каже Перс и то илуструје примјером католичке еухаристије (засноване на учењу о транспустанцијацији). Перс тврди слѣдеће: „Признати да нешто има све

⁹⁵ За ту врсту манипулације језиком, у британској антикатоличкој полемици, Волтер Волш (Walter Walsh), ће оптужити кардинала Њумана – за „начин говора у којем је значење супротно ријечима“ (в. O'Malley 2006: 90).

⁹⁶ Видјети: Cummings 2011: 177.

видљиве карактеристике вина, а инсистирати притом да је то крв није друго до бесмислени жаргон“ (Pers 1993: 174). Вјерска разлика је овдје лоцирана у „специфичној употреби језика“.

Постоји читава једна традиција која у католичкој религиозности и вјерским формама није видјела друго до реторику и ефекат: нешто потпуно „позоришно“. Антикатоличке полемике у Британији често су истицале управо мотив „театралности“ као средства „завођења“ људи у римокатолицизам. У тим полемикама, римокатоличка вјера тумачена је кроз специфичну „девијацију језичких форми“ (O'Malley 2006: 90). Када је Волтер Волш, протестантски полемичар, оптужио, англиканског конвертита у католицизам, кардинала Цона Хенрија Њумана за употребу ироније, то није представљало друго до оптужбу за употребу једног специфичног „начина говорења у којем је „значење ријечи супротно ријечима самим“ (O'Malley 2006: 90), у којем се ријечима „прикрива“ (O'Malley 2006: 90) право значење. Њуман, као католички апологет, по Волшу, користи језик на потпуно девијантан начин са циљем да „срамотно обмане“ своју публику, да је наведе да „лаж узме као истину“ (O'Malley 2006: 90). Разлика између протестаната и католика, као и код Перса, у британској је католичко-протестантској полемици, означена као разлика у употреби језика.

Када говоримо о реторици и театралности, овдје се можемо сјетити како Џ. Л. Остин (J. L. Austin) у књизи *Како дјеловати ријечима* (*How to Do Things with Words*) говори о „паразитској употреби језика“ у књижевности. То се, прије свега, може односити на драму. Ријечи које глумци изговарају на сцени (конкретно, језички перформативи), заправо немају никакво „право значење“ и праву перформативну снагу, већ функционишу као једна специфична „паразитска употреба језика“. „Паразитска употреба језика“ овдје означава неку врсту умјетничке „преваре“ која је присутна у књижевности.

„Паразитска употреба језика“ може бити занимљив термин, ако примјетимо да су Гизакови у причи „Расељени“ непрекидно конструисани као „паразити“ америчког свијета. Госпођа Мекинтајер у једном тренутку

каже како је Гизак дошао на њену фарму из Европе само да би искористио њу и све погодности живота у Америци. Кроз употребу антиимигрантске реторике, Мекинтајерева ламентира како прави Американци, попут господина Шортлија који се борио у свјетском рату за своју земљу, имају мање привилегија од Гизакових „који су стигли у ову земљу само да би искористили све оно што се може искористити“ (O'Connor 1971: 228).

У једном потпуно бизарном и трагикомичном ламенту, Мекинтајерева читав живот Гизакових види као дословно паразитску егзистенцију, а себе као праву жртву:

Било јој је жао тог јадног човјека који је, протјеран из Пољске, морао да бјежи преко цијеле Европе и да се насели као подстанар у бараци у страниј земљи, али она није била одговорна за било шта од тога. Ни она сама није имала лак живот. Она је добро знала шта значи пробијати се кроз живот. Људи морају да се пробијају кроз живот. Господин Гизак је вјероватно добијао све што му је било потребно док је путовао преко Европе и када је стигао овдје. Он сам вјероватно није морао да се толико бори у животу (O'Connor 1971: 219).

Овдје можемо примијетимо како цјелокупан овај дискурс конструисања Гизакових као паразита има свој почетак управо у језику. У тренутку када се госпођа Шортли први пут сретне са Гизаковима, у часу њиховог доласка на фарму, разлика између њих и америчког свијета изражена је кроз језик:

Примакла се да ближе погледа, жмирећи. Дјечак је био у средишту групе и нешто је причао. Он је био тај који је од њих једини говорио енглески јер је понешто научио у Пољској и слушао би свог оца како говори на пољском, па би рекао то на енглеском, а онда би слушао енглески госпође Мекинтајер и рекао би то на пољском. Свештеник је рекао госпођи Мекинтајер да је његово име Рудолф и да има дванаест година а да је име дјевојчице Слецвиг (Sledgewig) и да има девет година. Слецвиг је госпођи

Шортли звучало као ријеч којом би неко именовано неку бубу или *vice versa*, као кад би дјечаку дао име Болвивил (*Bollweevil*). Њихово презиме је било нешто што су само они сами и свештеник могли да изговоре. Она је то могла да изговори само као Гоблхук (*Gobblehook*). Она и госпођа Мекинџајер су их звали Гоблхукови (*Gobblehooks*) читаву недељу, док су се припремали за њихов долазак (O'Connor 1971: 195-196).

Само презиме Гизакових постаје нешто „неизговорљиво“ и енигматично. Ова ријеч „Гоблхукови“ вјероватно представља искривљени облик ријечи *gobbledygook* која у енглеском језику, поред „бесмисленог жаргона“, може да означава и „кодирани језик“ (*encrypted language*), односно, енигматични текст, као и „помпезни [...] нејасни говор са мноштвом латинских ријечи“.⁹⁷ Можемо примијетити како оба ова значења могу да садрже готске одјеке.

Проналажење некаквог кодираних манускрипта, текста који садржи бројне тајне (нешто што тек треба да буде одгонетнуто), чије су поријекло и аутор често непознати, представља добро познати готски мотив. Тај мотив *криптованости* већ је у својој етимологији довољно готски. То је „упадљиво готска ријеч“ (Mishra 1994: 41): готски романи (од *Отрантског замка* и Луисовог *Монаха*) обилују мотивима подземних просторија, *крипти* које садрже неке тајне, заточенике или нешто чудовишно. Готика се, тако, може представити као својеврсна, фрустрирана логика открића (ову идеју о логици открића, Ноел Керол види као једну од основних одлика хорор жанра).

Ми смо већ прије истицали да готски текст готово увијек садржи неку врсту епистемичке анксиозности. Постоји неко значење које нам стално измиче; на трагу смо нечега што нам ипак никада није до краја јасно. Цјелокупна готска атмосфера, на примјер, Фокнеровог *Авесаломе*, *Авесаломе!*, проистиче из управо овакве врсте епистемичке неизвјесности. Ту имамо један текст, „паучинаст рукопис“, писмо Чарлса Бона, које се у роману

⁹⁷ Видјети одредницу *gobbledygook* у *Concise Oxford Companion to the English Language* (Thomas Burns McArthur, Roshan McArthur).

чита у предвечерје, док свјетлост већ постаје врло слаба, у полумраку. Текст као да није писан руком, већ као да је нешто потпуно фантомско, као што онај тајанствени прст без остатка тијела, на гозби краља Валтазара у Библији, на зиду, као на површини воде, исписује омиозне ријечи *мене, текел, фарес* - ријечи које упућују на саму Валтазарову смрт и пропаст. Тако и писмо Чарлса Бона нема своју супстанцу: „као да није написано некада живом руком, већ као да је сијенка пала на њега, [као да се рукопис] формирао у секунди прије него што је погледао на њега и као да би могао изблиједјети, нестати сваког тренутка“ (Faulkner 1990: 102). Гизакови као Гоблхукови тако се већ и прије њиховог доласка показују као „готски текст“, неодгонетљив, енигматичан, криптичан рукопис: мрачна загонетка.

Гизакови функционишу као експлицитни „готски текст“. Морамо имамо у виду искуство ужаса кроз које су они прошли (слике холокауста, хрпе људских остатака које се стално јављају у свијести госпође Шортли), као и предјеле римокатоличке Европе као њихове земље поријекла (ужас и католицизам овдје иду заједно као у старим готским романима). Но то искуство у случају Гизакових остаје „некомуникативно“, сакривено, енигматично и мистериозно. Они не знају енглески језик те су онемогућени да говоре о себи, да комуницирају: њихова некомуникативност, непознавање језика, овдје чини актуалном ону „мрачну“ перспективу писаног текста: он је већ у себи нешто „готско“ (Castricano 2001: 140). Писани је текст, за разлику од говора, нијем или мртав, подложен, како тврди Ив Сиџвик Косовски, „опасним искривљењима и интерференцијама“.⁹⁸ Цјелокупна приповијетка „Расељени“ заправо функционише као прича о неспоразуму, о искривљењу значења, о погрешном, „готском“ тумачењу које завршава насилном смрћу и крвљу.

Узмимо сада ово друго, прецизније значење ријечи *gobbledygook* које смо прије навели: „помпезни [...] нејасни говор са мноштвом латинских ријечи“. Језик католичког богослужења, све до литургијских реформи које су се одвијале у периоду послје Другог ватиканског сабора, био је латински.

⁹⁸ Eve Kosofsky Sedgwick према Castricano 2001: 140.

Сам латински није говорни језик, већ је нешто што је суштински везано за текст. Ако се подсјетимо увида Ив Сецвик о готској природи писаног текста, можемо казати да је латински језик „готски“ језик *par excellence*. Оно што се данас зове *usus antiquior*, тридентска латинска миса, је вјероватно једини обред који је и могао служити свештеник из „Расељеног“ (будући да се радња приповијетке дешава у годинама прије реформи римске литургије када се у оквиру *новог обреда*, миса почела уобичајено служити на народном, говорном језику). Латински, „мртав језик“, имао је свој тајанствени живот („оживљавао“ је, да употријебимо готску метафору) у оквиру римске мисе чије је ријечи свештеник изговарао тихо и често за себе. Латински језик тако већ садржи једну „готску“ фасцинацију тајанственим и загонетним. Треба се сјетити само оне проминентне улоге коју латински језик игра у савременим хорор филмовима: дијалози и свештеничка заклинања демонских ентитета одвијају се на латинском, а чини и чаролије изричу се на неком псеудолатинском идиому. Тај језик је у популарној кинематографији често сведен на неки тајанствени *tambo jambo*.

За антикатолички сентимент који је често на дјелу у текстовима готске фикције, сам римокатолички обред постаје дословни *gobbledygook* – бесмислени, помпезни и неразумљив жаргон. Ми смо већ видјели како се католицизам у антикатоличким полемикама, од Мартина Лутера до госпође Шортли, дефинисао као реторика, као *помпезни жаргон* који је, у суштини, дословно *бесмислен*. Улога коју је протестантизам имао у изградњи националног идентитета у Британији и Америци била је непосредно везана за идеју протестантске религије као својеврсног „споја Разума и Вјере“ (Davison 2004: 29). Када се, дакле, у каснијим антикатоличким полемикама, католицизам описивао као „реторика“, то није представљало ништа друго до оптужбу за „бесмисленост“, за „празну тајанственост“. Идеја је била да недостатак „разборите вјере“, католици надомијештају некаквим тајанственим, мистичним обредима, римском „драматургијом“. Када Џарлс Сандерс Перс одбацује католичку еухаристију као „бесмислени жаргон“ (Pers 1993: 174), ми бисмо тај израз мирне савјести могли у сленгу превести као *gobbledygook*.

Схватање римокатоличанства као реторике и украса стоји у директном односу са начином на који функционишу темељни готски мотиви. Они управо настају као знакови католичког учења, догми, иконографије и обреда који су сада потпуно одвојени од свог теолошког значења и функционишу као нејасни и онирични жаргон, сценографија, мјесто вербалне и визуелне фасцинације. „Реторика“ често подразумеијева неку врсту „софистерије“ (католичка сколастика, један суштински израз римокатоличке теологије, у свакодневном говору постаје синонимна са „софистеријом“, бесмисленим убјеђивачким и полемичким фигурама о томе „колико анђела може да стане на врх игле“).

Мотив католичке обредности непрекидно је присутан у прози Фленери О'Конор, а на специфичан начин и у „Расељеном“. Ова обредност је код О'Конорове двострука: са једне стране од посматрача она бива перципирана као католички *gobbledygook*, неразумљиви и бизарни средњовјековни атавизам у еманципованом свијету и истовремено, као дословни сакрални перформатив. То су ријечи које мијењају ствари у свијету, које уносе „натприродну“ перспективу. Приповијетка се, како ћемо видјети, завршава обредом еухаристије.

3.8. „Лутајући Јеврејин“: мотив „пријетећег странца“ и ксенофобија

Један од најзначајнијих готских мотива је свакако „лутајући Јеврејин“ – лик који се јавља у темељним дјелима жанра попут Луисовог *Монаха* и Матуриновог *Мелмота луталице*. Ова темељна „фигура антисемитизма“ приказује Јеврејина који, због Божје клетве, не може да умре, те је осуђен на неку врсту вампирске бесмртности – на бескрајно лутање по свијету. Он је парија, дословни „вишак“ који нигдје не припада и често изазива страх, сумњичавост и уништење.⁹⁹

⁹⁹ Уп. Snodgrass 2005: 355-6.

Ова фигура антисемитизма (парије, вјечите „расељености“, личности који долази из неке мрачне, сујевјерне прошлости у савремени свијет) значајна је за тумачење Гизаковог лика у „Расељеном“. Примијетимо како је Гизак обиљежен искуством холокауста (који се јавља као слика свеопште кланице и искасапљених тијела у свијести госпође Шортли). Гизаков боравак у Америци тако, за Шортлијеву, указује на неку чудовишну врсту „неумрлости“: Гизак је неко ко је преживио катастрофалну ерупцију насиља и смрти, нешто што је, у њеној свијести, асоцирано са раскомаданим тијелима и смрћу. Он је неко ко је прошао кроз „смрт“, те се, на неки начин, вратио из мртвих. У њему већ постоји нешто мртво-живо, јер је, како смо видјели, он непрекидно конструисан као ходајући леш, Франкенштајново чудовиште чије је лице скрпљено од туђих лица (O'Connor 1971: 222).

Уосталом, у антисемитској перцепцији, сам је холокауст перципиран кроз неку врсту „проклетства расе“, Божје казне, мотива који је присутан и у лику Јеврејина луталице у готској прози. Но, поређење које се може направити са ликом лутајућег Јеврејина иде још дубље у сам квалитет антисемитизма који је присутан у раним готским текстовима који тематизују овај мотив.

Један значајан аспект готског наратива у овој О'Конориној приповијетки тиче се специфичне употребе мотива Јеврејина у готској фикцији. Гизак, наравно, није Јеврејин али је, као што смо већ наговестили, уведен и конструисан као такав. Јасно је да његов лик треба да изазове јасну асоцијацију на стереотип Јевреја.

Прво, Гизак је преживио холокауст. Један дио његове породице пострадао је у логору. Он је, потом, представљен као неко ко је у техничком смислу образованији и напреднији од осталих радника и становника фарме. Он није обичан радник јер се разумије у механизацију и без проблема може да управља различитим машинама. Госпођа Шортли и госпођа Мекинтајер, у једној сцени, посматрају господина Гизака како управља комбајном за силажу. Била је то

нова машина коју је госпођа Мекинтајер недавно купила јер, како је казала, по први пут има некога ко може њоме да управља. Господин Гизак могао је да вози трактор, да користи ротирајућу балирку за сијено, машину за силажу, комбајн [...] или било коју другу машину коју је имала на имању. Он је био експерт за механику, дрводеља и зидар. Био је штедљив и енергичан (O'Connor 1971: 201).

Са доласком Гизака који једини умије да користи индустријску механизацију, јавља се нова врста параноје да ће остали радници на фарми (укључујући и црнце) остати без посла. Господин Гизак постаје лик који омогућава индустријску револуцију на фарми госпође Мекинтајер на руралном Југу. Ова индустријска микрореволуција на фарми Мекинтајереве као да носи извјесне обрасце економске антисемитске параноје. Јевреји су, у контексту антисемитске параноје, често били перципитани као „кривци“ за све негативне посљедице индустријализације.¹⁰⁰ Гизак кроз своју компетенцију угрожава опстанак осталих радника на фарми. Овдје видимо како се вјерској и етничкој нетрпељивости и сумњичавости, као у класичној динамици антисемитизма, придружује и економска параноја.

Гизак је пријетећи странац који, кроз своја техничка умијећа оставља остале раднике без посла. Он мијења саму динамику рада и производње. Као такав, он постаје предмет мржње. Поред тога, он је представљен као изразито „штедљив“ (O'Connor 1971: 201). Ова особина представља један уобичајени антисемитски стереотип. Из једне секвенце текста сазнајемо и да господин Гизак носи позлаћене наочаре (O'Connor 1971: 195) са округлим оквиром (O'Connor 1971: 227). То је мотив који изазива једну мрачну асоцијацију на холокауст. Гизак је човјек коме је све одузето, који је све изгубио осим једног

¹⁰⁰ „Деветнаестовјековни успон Јевреја у Сједињеним Државама био је очигледан, дјелимично због доласка великог броја источноевропских јеврејских имиграната, а дјелимично због проминентне улоге Јевреја у новој класи финансијских капиталиста која се успоставила нетом послје Грађанског рата. Овај брзи период индустријализације [...], без преседана у претходној историји, [...] генерисао је нове економске дислокације и анксиозности управо у тренутку када су Јевреји постајали све проминентнији и када је изгледало да више од осталих уживају бенефите новонасталих промјена. За оне који су размишљали на овај начин, као да се наметао закључак о постојању неке тајанствене финансијске збрке у којој је било нечег злобног, страног [...] и јеврејског“ (Ruotsila 2003: 81).

златног детаља који и даље посједује а који указује на његов статус у његовом претходном, предратном животу.

Ове наочари са округлим оквиром такође господину Гизаку дају изглед сумњиве интелектуалности. Франц Фанон каже да је пријетња коју су, у расистичкој параноји, представљали црнци била у суштини либидинална. То је онај мотив који смо поменули када смо говорили о мисцегенацији. Пријетња фарми ту је представљена кроз опасност копулације, спајања црног и бијелог тијела. Господин Гизак представља и ову врсту пријетње, како смо видјели, као потенцијални организатор и покровитељ једног „трансгресивног“ брака. Но, за разлику од црначке либидиналне пријетње, пријетња коју представља Јеврејин у семантици антисемитизма је интелектуална: „[Ц]рнац представља биолошку опасност, Јеврејин представља интелектуалну опасност“ (Fanon 1986: 165). „Интелектуалност“ Гизака је један антисемитски стереотип већ кроз Гизакову загонетност. Он носи наочаре, али ништа не говори, не открива своје интересе. Његов „интелект“ остаје скривен и тако поступно постаје нешто налик на лукавство. Стереотип Јеврејина интелектуалца често је био повезиван са јеврејским искуством „измјештености“ или „расељености“. Јеврејин је представљан као неко „ко је радикално измјештен, ко се не може асимилирати у нацију“ (Posnock 1998: 54). „Једначина је непогрешива: Јеврејин = интелектуалац = *déraciné*“ (Posnock 1998: 55). Ова „искоријењеност“ (*déraciné*) и претпостављени „пријетећи интелектуализам“ чине од господина Гизака „симболичног Јеврејина“.¹⁰¹

Наша идеја је била да овдје укажемо на то како господин Гизак, иако није Јеврејин, посједује својеврсну *јеврејску персону* која представља значајан аспект у готској динамици приповијетке „Расељени“. Ову специфичну асоцијацију господина Гизака са антисемитским стереотипом примијећује и Кетлин Липовски Хелал (Kathleen Lipovski-Helal). Када господин Шортли у тренутку параноидне ескалације изговори: „Неће мени римски папа говорити како да водим мљекару“ (O'Connor 1971: 201), госпођа Шортли каже како

¹⁰¹ Израз смо преузели из Posnock 1998: 55.

Гизакови нису „Талијани (Eye-talians) него Пољаци. [...] Из Пољске, ђе су сва она тијела наслагана до врха. Сјећаш ли се свих оних тијела?“ (O'Connor 1971: 201).

Липовски Хелал примијећује како ова неспособност да се направи јасна дистинкција између религиозног и националног указује на једну врсту анонимности („сва она тијела наслагана до врха“) и обрисаног идентитета. Кроз асоцијације госпође Шортли,

О'Конорова подсећа читаоце на незамислив број жртава холокауста које су, у америчкој свијести, депресонализоване као хрпе тијела. [...] Гизак представља не само пољску популацију расељених лица већ такође и жртве које су биле у самом језгру нацистичке кампање: јеврејску популацију у Европи (Lipovski-Helal 2010: 208).

Ствари, ни за саму госпођу Шортли, нису потпуно јасне. Она није до краја сигурна у чему је разлика између Пољака, Италијана и католика. Ови национални и вјерски идентитети за њу су тек један хаос, једна велика хрпа тијела. Сви ови различити наративи алтеритета (расна пријетња, национална и вјерска другост, Европа, Африка, Кина, римски папа, индустријализација, јеврејство, завјере, ратови, сточни вагони, машине за силажу) спајају се у једну велику пријетећу, чудовишну масу у свијести Шортлијеве.

Један истраживач О'Конорине прозе је примијетио да смо ми као читаоци свјесни присуства Римске цркве у њеним приповијеткама управо кроз њено одсуство, те да је, у том контексту, „Расељени“ очигледан изузетак будући да је католицизам као недвосмислен мотив ту отворено присутан од почетка до краја (Dunne 2009: 127). Но, чини се да ми тај католицизам, једну чисто вјерску дистинкцију, не можемо да видимо јасно. Као што смо показали, ту се непрекидно преплићу различити наративи алтеритета чинећи ствари конфузним. Сам Гизак је „снажније асоциран са националношћу, као Европљанин, него са својом религиозном припадношћу“ (Lipovski-Helal 2010: 208). Европа и католицизам су ту готово сједињени: то је друштво/религија које није реформисано хиљаду година. Католички свештеник је један

очигледан знак присуства Римске цркве на руралној фарми госпође Шортли. Но, вјероисповјест самих Гизакових, како примијећује Липовски Хелал, конструисана је искључиво кроз искрсавање еухаристијског знака:

О'Конорова приказује двије мање референце на католичанство Гизакових, нарочито кроз свету тајну причешћа. Господин Гизак, на једном мјесту, показује фотографију своје рођаке која је, како се може закључити, обучена у хаљину за прву причест, а затим, на самом крају, госпођа Мекинтајер види како свештеник храни [Гизака] посвећеном хостијом непосредно пред смрт (Lipovski-Helal 2010: 208).

Липовски Хелал примијећује како управо еухаристијска хостија у „Расељеном“ постаје медијум разлике (како смо видјели наводећи Перса) протестананта и католика (Lipovski-Helal 2010: 209).

Сви ови наративи алтеритета који се позивају на пријетњу расном поретку и чистоћи, на симболично јеврејство и Католичку цркву као конспиративну и непријатељску организацију су суштински готски. Сама готска фикција у британском контексту (а то је свакако дословно реизведено и у „Расељеном“ у случају Америке) имала је, како смо већ видјели, изузетно „важну улогу у конструисању британског националног идентитета“ (Davison 2004: 27). Овај се идентитет конструисао, на готски начин, кроз успостављање пријетећег алтеритета. Бројни истраживачи овог жанра говорили су о једној „дубокој ксенофобији у самом средишту готске фикције“ (Davison 2004: 27). Ксенофобија постаје у „Расељеном“ она врста мотивације која иза дјелује иза појављивања готских мотива. То су мотиви ирационалности, пријетње друштвеном поретку, хијерархијској структури свијета, „светињи“ приватне својине, демонског странца, конспирације, мрачне, загонетне, готово анахроне, неререформисане религије, свеопштег покоља, вјерског фанатизма и апокалиптичних визија.

3.9. *Priestkraft*¹⁰² и „мрачна религија“ готике

У „готизацији“ Католичке цркве као пријетење модерности, као институције утемељене на старинском деспотизму и сујевјерју, мотив католичке еухаристије имао је нарочито проминентну улогу. Ако бисмо у готској литератури покушали да нађемо један заједнички мотив за црначку, јеврејску и католичку пријетњу (а све се оне јављају у „Расељеном“), онда би то вјероватно био мотив мрачног обреда.¹⁰³ Као да је готска пријетња увијек морала имати једну врсту религиозне ауре. Терор и насиље који се јављају у готским текстовима готово увијек су „у самој својој суштини теолошки“, а сама готска реторика је „по свом карактеру очигледно теолошка“ (Davison 2004: 29). Пријетња идентитету тако је морала да добије облик „мрачне религије“. Можемо казати овако: теолошка суштина готике може се описати као наратив о „мрачној религији“. То је идеја коју често срећемо у готским текстовима који тематизују колонијалне теме (сусрет бијелог човјека са афричким племенима која се клањају својим кумирима, играју око ватре, пију из лобања, убијају и једу заробљенике у неким псеудорелигиозним обредима), као и у текстовима који говоре о „јеврејској пријетњи“ и опасности католичке инфилтрације и „сујевјерја“.

Пријетећа другост морала је имати у себи нешто псеудорелигиозно. Наравно, ова теолошка мотивација готске фикције је готово увијек изразито површна. Ми заиста не смијемо очекивати да ћемо у готским текстовима наћи неки брижљиво изложени теолошки систем, неку теолошку минуциозност. Та теолошка „плиткост“ је, чини нам се, последица оне „епистемичке анксиозности“ која је у средишту готске мотивације. Постоји нешто нејасно, мрачно, онирично, псеудорелигиозно. Религиозно у готици обично значи

¹⁰² Израз се употребљава у Davison 2004: 29.

¹⁰³ Прије свега, овдје можемо поменути канибализам и обред крви. Сјетимо се дискурса о Африци и канибализму, пуртанског разумијевања католичког причешћа као нечег, у крајњој консеквенци, „канибалистичког“ и антисемитске параноје и хистерије која је једну од својих драстичних манифестација имала у оптужби да Јевреји киднапују и ритуално усмрћују хришћанску дјецу. На ову последњу тему, Е. М. Роуз (Rose) написала је потресну и веома занимљиву студију *The Murder of William of Norwich: The Origins of Blood Libel in Medieval Europe*.

ирационално. Или у епистемичком „преводу“: оно о чему ништа не можемо сазнати јасно.

Хистерија везана за присуство странаца не може се, код О'Конорове, рационализовати кроз неке отворене аргументе: ту увијек мора бити нешто нејасно, пријетеће, нешто са чим нисмо до краја начисто. Функционисање ове готске стратегије давања (псеудо)религиозне (натприродне) ауре пријетњи, иронично је реизведено у О'Конорином „Расељеном“. Готика је ту наратив еманципације, просвећене нације, који се истовремено позива на ђаволе и демоне. Када Шортлијева оптужује Гизакове да долазе из мјеста сујевјерја и назадности, а онда у истом даху, каже да њихово (европско, католичко) сујевјерје и назадност могу бити само и једино дјело ђавола и демонских сила, онда ми ову псеудорелигиозну алузију¹⁰⁴ можемо схватити само као знак неке реторичке нелагоде.

Гизакови су нетранспарентни за Шортлијеву. Постоји нешто што у њој изазива параноју. Ми смо ту већ напустили могућност неког позитивног објашњења: ушли смо у наратив идеологије, ксенофобије, ирационалног. У покушају да тој неартикулисаног сумњичавости и фобији да неки супстрат, Шортлијева користи конвенције готске „мрачне религије“: „то може бити само дјело ђавола“. Религиозна реторика овдје служи као мимика, као прикривање недискурзивности, „муцавости“ ксенофобичног страха. Гизак наравно није никаква пријетња ни фарми госпође Шортли ни америчком начину живота. Личну предрасуду немогуће је оправдати овдје неким сталоженим, рационалним размишљањем. Хистерија, у покушају да својој неартикулисаности да одређену стабилност, користи религиозне метафоре и знакове.

Већ смо навели како Липовски Хелал примијећује да Шортлијева не умије да направи јасну дистинкцију између националног и религиозног, између католицизма са једне стране, и Пољака и Италијана са друге. Римски

¹⁰⁴ То је примјер онога што смо назвали „мрачном религијом“ готике јер она готово увијек или користи религиозне негативце и страхове или религиозне знакове претвара у нешто конфузно и нејасно.

папа је нешто што се односи само на Италијане, а Гизакови су Пољаци, па ипак и они су представници једне непросвећене и сујевјерне религије која није била реформисана. Постоји нешто слично између Пољака и Италијана, али опет и нешто различито. Папа је нешто „италијанско“, али опет је некако релевантан и за евалуацију Пољске. Узалуд ћемо покушавати да посложимо ове ствари у дискурсу госпође Шортли. Нећемо наћи никакву конзистентну логику у овој параноји. Када Шортлијева постане евангелички, фундаменталистички харизматик који виолентно „пророкује“ о уништењу „опаких народа“, о Другом доласку и апокалипси као новом и тоталном „холокаусту“ над непријатељима, то није друго до покушај да се да логика једној безнадежној ксенофобичној конфузији. Можемо дати једну условну дефиницију коју ћемо касније објаснити: религија је у готској фикцији „логика“ параноје.

Може се тврдити да готска фикција посједује једну посебну историју здруживања католицизма и јудаизма (у смислу религиозног и националног) управо кроз готски мотив „мрачне религије“ (нарочито кроз посебне „подмотиве“ крвавог ритуала и канибализма). Ми смо нешто раније, када смо говорили о готској слици католичке обредности као својеврсном *gobbledygook*-у, опскурантском и помпезном жаргону, помињали улогу латинског језика у конституисању представе о римокатолицизму као нечег „опскурантског“ и „анахроног“, како би госпођа Шортли рекла: „нереформисаном“. Латински језик постаје знак „нереформације“.

Керол Дејвисон користи један израз да би описала приказ католичанства у готској фикцији: *priestcraft* (Davison 2004: 29). Ова ријеч *priestcraft* (свештичарење?) представља директну алузију на *witchcraft* (вјештичарење, употребу магијских чини и латинских инквокација). Сама употреба ове ријечи говори у прилог нашем описивању религиозности готске фикције као „мрачне религије“. Свештенорадње Римске цркве, у готском жаргону, постају нешто мрачно и магијско. Већ у овом псеудомагијском аспекту постоји веза између протестантског антикатолицизма и ранијег католичког антисемитизма. У средњовјековној хагиографској литератури често срећемо лик Јеврејина негативца који се бави недозвољеним мрачним

вјештинама и у дослуху је са демонским силама, те помаже, као посредник, хришћанину који, ради неке користи или тајног знања, жели да склопи пакт са ђаволом. Овакве мотиве (који се касније настављају готово неизмјењени у текстовима готске фикције, нарочито кроз лик „Јеврејина луталице“, мотив којем Керол Маргарет Дејвисон посвећује добар дио своје студије о готици и антисемитизму) можемо срести у популарним средњовјековним текстовима попут хагиографије Светог мученика Кипријана (претходно мага) у којој извјесни Аглаид уз помоћ једног Јеврејина покушава, кроз црну магију, да заведе дјевицу Јустину и у *Повијести о покајању Теофила* (на средњовјековном западу познатој по својој тринаестовјековној драмској верзији *Le Miracle de Théophile*) у којој Теофил уз помоћ јеврејског чаробњака долази у додир са демонским свијетом.¹⁰⁵ Можемо наћи својеврсну иронију у чињеници да се овај средњовјековни мотив „демонског Јеврејина“ у неким католичким хагиографским и семихагиографским текстовима прометнуо у мотив „демонског католика“ у готској фикцији у времену послје протестантске реформације.

Католички свештеник у „Расељеном“ тако представља (код О'Конорове наравно пародичан) одјек овог готског поступка демонизације. Он је старац који је конструисан као помало дјетињаст и сенилан, но који, паралелно, у свијести госпође Шортли постаје мрачни агент који покушава да оствари неку врсту власти и тајанственог утицаја на ум госпође Мекинтајер чинећи од ње свог *голума*.

Ови мотиви јудаизма и католицизма као „мрачне религије“ остварују занимљиву интеракцију у економији готске фикције: „Демонски, спектрални Јеврејин постојао је много прије демонског, спектралног католика у британском свјетоназору, и готски су романописци обилно користили богату средњовјековну иконографију која је приказивала 'демонског Јеврејина'“ (Davison 2004: 9).

Ова готска веза између јудаизма и католицизма у протестантској свијести учињена је експлицитном у једној сцени О'Конорине приповијетке

¹⁰⁵ Видјети: Yohalem 2005.

„Храм Светог Духа“ која, од свих О'Конориних приповијетки, можда најдословније и најтемељније пропитује сакрамент еухаристије. Два младића која се спремају да постану баптистички проповједници и двије дјевојке, полазнице католичке интернатске школе коју воде калуђерице, налазе се у чудној игри завођења. То је нека врста љубавног састанка. У том процесу који личи на удварање, два момка – будућа проповједника, дјевојкама уз гитару и усну хармонику, „са псећим дражесним погледом“ (O'Connor 1971: 240), пјевају једну евангеличку девоционалну пјесму.¹⁰⁶ Ова пјесма звучи као „истовремено љубавна пјесма и химна“ (O'Connor 1971: 240). Дјевојке које се све вријеме кикоћу, узвраћају момцима, Венделу и Корију, пјевајући „извјежбаним, манастирским гласом“ (O'Connor 1971: 241) свечану еухаристијску химну Светог Томе Аквинског *Tantum ergo Sacramentum*. Наравно, овај раскорак (смјењивање римоване *hillbilly* „љубавне пјесме“ о Исусу са средњовјековном химном на латинском језику у контексту економије адолесцентског удварања и забављања) изазива готово комичан ефекат. Но, за нас је овдје битна једна друга ствар: када дјевојке заврше са пјевањем, младићи, који све вријеме дјелују збуњени пред непознатим и компликованим латинским ријечима пјесме, констатују: „То мора да је нешто јеврејско“.¹⁰⁷

Прво питање које можемо поставити јесте зашто би Вендел и Кори (јужњачки баптисти, протестанти) помислили да је средњовјековна католичка химна на латинском нешто „јеврејско“? Одмах треба примијетити да у дијелу химне који О'Конорова наводи у приповијетки, ту заиста и има „нечег јеврејског“. У стиху *et antiquum documentum, novo cedat ritui* (O'Connor 1971: 241), ово *antiquum documentum* вјероватно се односи на јеврејско богослужење. Може се рећи да ова ријеч означава неки старински текст, „антикварни документ“ (видјећемо тек колико је тај мотив древног текста проминентан у готској фикцији у којој се често јављају прашњави манускрипти који искрсавају и понекад откривају једно врло проблематично

¹⁰⁶ „I've found a friend in Jesus, He is everything to me, He is the lily of the valley, He's the one who set me free!“ (O'Connor 1971: 240).

¹⁰⁷ "That must be Jew singing." (O'Connor 1971: 241)

и прогањајуће породично наслеђе), но овај се термин овдје често преводи као „старински обичај“, да означи неку древну, данас анахорну праксу. Јеврејско богослужење је, тако, нешто „старинско“, „застарјело“. Примијетимо како се антисемитизам (како у „католичком“ средњем вијеку, тако и у његовим модерним „протестантским“ инсценацијама) према јудаизму односио као према некој непријатној породичној тајни.

У овом се одломку из „Храма Светог Духа“ јудаизам јавља као предак хришћанства, „стари документ“ који презентује поријекло хришћанства у јеврејској старозавјетној традицији.

Обред Католичке цркве, која је себе видјела као легитимног наследника старозавједне јеврејске синагоге, сада постаје нови обред („*novos ritus*“ из Аквинчеве химне). У средишту ове промјене са старог обреда на нови стоји *Sacramentum* – еухаристија.

Наравно, ово помињање Јевреја у контексту католичке химне коју дјевојке пјевају пред протестантским младићима, није случајно. Можемо тврдити да код О'Конорове овај комични лапсус Вендела и Корија, заправо има једну дубљу ироничну поенту. Веза која се овдје успоставља између ритуалности јудаизма и католицизма (кроз „грешку“, омашку и неукост младића из приповијетке „Храм Светог Духа“) може се најбоље разумјети тек у контексту готског дискурса и анализе готских мотива.

Керол Маргарет Дејвисон у својој монографији о антисемитизму у готској фикцији истиче једну врсту неочекиваног, компликованог и, у најмању руку, контроверзног односа главних просвјетитељских фигура према Јеврејима и јудаизму. Овдје стално морамо имати у виду једну ствар: да је просвјетитељство „родно мјесто како секуларних европских националиста тако и самог готског жанра“ (Davison 2004: 15). Када Шортлијева не успијева да разлучи религиозну разлику од националне онда је то, за нас, нешто врло знаковито, јер управо у том неразлучивању које се непрекидно изражава кроз готски жанр, као да се поново дешава оно симултано рађање секуларног национализма и готског жанра у епохи просвећености. Гизак је представник стране нације, а његова религија је ту готским поступком сведена на „мрачну

религију“ која представља не толико пријетњу вјерским начелима Шортлијеве и Мекинтајереве колико њиховој идеји америчке националне еманципације. Религиозна, антикатоличка параноја у „Расељеном“ настаје као израз секуларног национализма и идеје америчке изузетности, а не као нека теолошки образложена критика католичких догми и вјерских пракси. Ова се О'Конорина прича тако може читати и као критика једне специфичне америчке секуларне „религије“ и идеологије ексепционализма. Религија, као што је то често случај у готској фикцији, атрофирала је, у „Расељеном“, у реторику и семантику мрачњаштва и назадности.

Шортлијева и Мекинтајерева саме нису религиозне у смислу неке изразите „побожности“ која би сама собом могла да генерише неки априорни отпор туђем вјероисповиједању. Када Шортлијева каже (послије почетног ентузијастичног узвика госпође Мекинтајер „Овај човјек [Гизак] је мој спаситељ!“) да сумња да спасење може доћи од ђавола, употреба ове религијске ознаке затиче и чуди и саму госпођу Шортли:

Госпођа Шортли је одмахнула главом али није казала ништа више. Било је јасно да није имала шта томе да дода, јер јој је ова интуиција [да је Гизак, на неки начин, послат од ђавола] дошла изненада баш у том тренутку. Она никад није нешто много размишљала о ђаволу јер је осјећала да је религија нешто прије свега намијењено оним људима који немају довољно мозга да избјегавају лоше ствари и без ње. За људе попут Шортлијевог, који су били предузимљиви, то је била тек једна друштвена прилика за пјевање химни. [...] Са доласком ових расељених лица, морала је да поново добро размисли о многим стварима (O'Connor 1971: 203-204).

Госпођа Шортли тако постаје религиозни фанатик тек кад се сусретне са етничком другошћу. Она тек тада почиње да чита своју Библију „са новом пажњом“ (O'Connor 1971: 209). Религиозне слике су овдје инструментализоване у дискурсу ксенофобије. Коријени готске религиозне фасцинације у „Расељеном“ имају своје секуларно извориште. Религија у

готском дискурсу госпође Шортли постаје, као што смо рекли, тек логика параноје: покушај осмишљавања и давања псевдорационалне структуре националистичкој параноји. Позивање на религиозност, реформацију, сујевјерје, ђавола, постаје начин да се надомјести одсуство аргументације. Фасцинација религијом изражава се кроз готске мотиве: мрачни обред, назадност, неререформисаност, сујевјерје, демонско, конспирацију, подривање поретка, инфилтрацију, конверзију постигнуту обманом и лукавством итд.

Већ смо прије говорили о томе да готска фикција представља својеврсни жанр анксиозности еманципације. Овај термин је овдје изузетно важан за разумијевање једног новог облика антисемитизма који се јавља у периоду европске просвећености, а који детаљно анализира Керол Маргарет Дејвисон. Дејвид Симпсон (David Simpson) је примијетио да је једна од преокупација просвјетитељства било и „дефинисање националних особености“.¹⁰⁸ У овој је динамици новог концепта секуларних нација „јеврејско питање“ представљало значајан изазов. Јевреји и јудаизам често су у реторици значајних просвјетитељских фигура функционисали као „антагонистички 'унутрашњи непријатељ“ (Davison 2004: 16). Навешћемо само неколико најзанимљивијих фактура из студије Керол Маргарет Дејвисон да бисмо указали како се дискурс о јеврејству од стране личности попут Имануела Канта, Волтера и просвећених француских деиста готово не разликује од дискурса о католичкој религији и Европи госпође Шортли, неуге и конфузне жене са америчког Југа. У свему томе као да постоји једна урнебесна иронија коју О'Конорова изгледа намјерно жели да постигне јер је Шортлијева лик који наступа са позиције еманципације: опсједнута је, наиме, реформацијом и борбом против сујевјерја, те треба да епитомизује наводне америчке вриједности слободе и вриједног рада.

„Имануел Кант је“, каже К. М. Дејвисон, „промовисао слику рабинског јудаизма као нечег опскурантског, ауторитативног и фосилизованог“ (Davison 2004:16). Или како би то рекла госпођа Шортли: „Они никад нису напредовали нити се реформисали. Они имају једну исту религију већ хиљаду

¹⁰⁸ Према: Davison 2004: 16

година“ (Davison 2004: 206). Имамо исти мотив „фосилизованости“ религије. У новој економији еманципације, јудаизам је нешто анахроно, старинско. Ријеч „готско“ би се чак могла превести као „старинско“ јер је њена првобитна употреба означавала управо то. Но у том старинском квалитету јудаизма, већ постоји нешто опасно. Кант даље, по Дејвисоновој, управо као и госпођа Шортли, прави везу између старинске, „фосилизоване“, неререформисане религије и пријетње друштвеном поретку.

У „разговорима за столом“ (Tischgespräche) са његовим познатиком, теологом Јоханом Фридрихом Абегом (Johann Friedrich Abegg), Кант је наводно

изнио мишљење да су Јевреји били „друштвени вампири“ који су штетни за цивилно друштво због њиховог отпора асимилацији. На сличан су начин и волтеријански теисти и хобсовски атеисти промовисали „чудовишну слику јудаизма“ у Француској. У тим дебатама фигура Јеврејина представљала је парадигму неграђанина (Davison 2004: 16).

Религиозност Гизакових, исто тако, није само нешто старинско и неререформисано, већ се кроз готску параноју Шортлијеве конституише и као пријетња за сам „амерички начин живота“. Америка, како је то често аргументовано, настаје као „просвјетитељски пројекат“: како тврди Фидлер, „просвјетитељска визија Америке [...] постала је супстанца оног нашег најдубљег саморазумијевања и наше [америчке] судбине“ (Fiedler 1960: xxiii).

Готска фикција на тлу Америке се често тумачила као „негација просвјетитељског националног наратива“ (Savoy 1998: 5), но ми већ сад можемо казати да је ова идеја (о готици као контрапросвјетитељском жанру) проистекла из једног поједностављеног доживљаја просвјетитељства. Готска фикција, можемо закључити на основу онога што смо до сада казали, није толико негација просвјетитељства колико израз унутрашњих напетости, парадокса, проблема са којима се просвјетитељски пројекат суочавао. И у „антикатоличком“ дискурсу госпође Шортли и у овим антисемитским опаскама просвјетитељске авангарде непрекидно се јавља оптужба за

„заосталост“, „назадност“, прикованост за непросвећену прошлост. Абегов Кант у овом одломку из „разговора за столом“ који наводи Дејвисонова у сред сриједи своје еманципаторске забринутости за „цивилно друштво“ користи као метафору готски мотив *вампира*, на начин врло сличан ономе на који госпођа Шортли помиње ђавола. „Угроженост еманципације“, парадоксално, форсира готски дискурс.

Волтер, можда најпрепознатљивија икона епохе просвећености, је у оквиру одреднице о Јеврејима у свом *Dictionnaire philosophique* оптужио старозавјетне Јевреје за

масакрирање њихових непријатеља [...] и канибализам, бестијалност и приношење људских жртава. Узет у својој укупности, просвјетитељски портрет јеврејства приказује Јевреје као дубоко „аномалне“, „дивљачке“, „назадну нацију“ заточену у прошлости и у једном „ирационалном, фанатичном, и сујевјерном систему вјеровања“ (Davison 2004: 17).

Када читамо ове коментаре, више не можемо а да се одмах не сјетимо госпође Шортли. „Они тамо непрекидно ратују“, говори госпођа Шортли о европској постојбини Гизакових. Европски свијет постаје слика велике кланице, ирационалности, непрекидних ратова и сукоба, холокауста, хрпе људских тијела као израза неког бестијалног и ирационалног „приношења људских жртава“, „нешто што се у Европи дешава сваки дан, јер тамо нису напредовали као ми у овој земљи“ (O'Connor 1971: 196).

Можда је шокантно у свему овоме да госпођа Шортли у овој приповијетки не функционише као некаква неука, рурална, ксенофобична појава која обитава у некој забаченој фарми на америчком Југу и вјерује у ђаволе и вампире, колико као глас унутрашњих напетости просвјетитељства на којем, како смо видјели, почива амерички национални мит. Готски се дискурс јавља не као семантика непросвећености, простог и неуког, претјерано религиозног свијета, већ сасвим обрнуто: као идиом „напредних“ и „еманципованих“. Као еманципаторски покушај да се изађе на крај са наводно пријетећим етничким, културним и вјерским алтеритетом.

Општа конфузија националног и религиозног (а та је „конфузија“ већ присутна у самом термину „Ј/јевреј“ који симултано означава вјеру и нацију) која одликује дискурс госпође Шортли, помаже у конституисању јеврејске персоне господина Гизака. Антисемитска параноја је, кроз дискурс антикатолицизма, дословно репородукована у догађајима на јужњачкој фарми у „Расељеном“.

3.10. Мотив ритуала и ритуализованост у готској перцепцији римокатолицизма

Готово да не можемо довољно да нагласимо значај који ритуал и обред имају у прози Фленери О'Конор. То је тема којој ћемо се враћати када будемо тумачили неке друге О'Конорине приповијетке попут „Храма Светог Духа“. За сада је довољно да укажемо да се антикатоличка и антисемитска параноја, у њиховим историјским и фикционалним манифестацијама, здружују можда најтјешње управо у мотиву „ритуала“ и ритуалности. Ритуал је у готици један суштинска инстанцијација оног мотива који смо описали као „мрачну религиозност“.

Чини нам се да теоријска и историјска анализа готске фикције може бити врло интересантна ако се прати са паралелним читањем О'Конориног текста. Управо на тај начин ћемо сада анализирати један „обред“, „ритуал“ који се експлицитно јавља у тренутку кулминације приповијетке „Расељени“.

Три мотива параноичног наратива у готској динамици „Расељеног“: *ужас мисцегенације* (расна разлика, али и колонијална другост, „субалтерност“, у овој приповијетки представљена сликом Африке у којој „једу људе“), *јеврејска персона* Гизака (он, као неумрли, лутајући изгнаник, чудесно преживјела жртва холокауста) и *антикатолицизам*, спајају се у слици ритуалног.

Меги Килгур (Maggie Kilgour) примијећује да су „током средњег вијека Јевреји били оптуживани за канибализам, као и католици у времену

послије реформације“.¹⁰⁹ Оптужбе за канибализам, „крволочност“ овдје су биле темељно везане за јеврејске ритуалне праксе. Јеврејски кошер обреди припремања хране укључивали су „ритално клање“ те су, стога, били „демонизовани као канибалистички“ (Davison 2004: 31). Са друге стране, католичка миса са трансупстанцијацијом као својим мистичким средиштем била је тумачена (у свјетлу католичке догме да су хлеб и вино које конзумирају вјерници у току мисе хлеб и вино тек по својим акциденцијама, док су по својој супстанци право тијело и права крв Исуса Христа) као „монструозни обред“ (O'Malley 2006: 133).

Застрашујући приказ конзумције меса и пијења крви, нарочито када је представљен као аналоган испијању вина, као у Луисовом роману, не може бити раздвојен од антикатоличке фасцинације и ужаса (horror) које је изазивало учење о „стварном присуству“ [Христовог тијела и крви у хлебу и вину Еухаристије] (O'Malley 2006: 134).

У средишту готске „мрачне религиозности“ готово је увијек присутан ритуал крви. Можда није потребно доказивати колико је проминентан мотив конзумације крви у готској фикцији. Довољно је да се сјетимо ликова Дракуле и вампира. Готско „истицање испијања крви нарочито евоцира католичку еухаристију гдје је дословно, у складу са догмом о трансупстанцијацији, 'њихово пиће крв' као што вино постаје крв Христова“ (O'Malley 2006: 133). Ако је Стокеров роман *Дракула* описиван као „сам по себи, једна продужена фантазија католицизма“ (O'Malley 2006: 160), онда то значи да је овај роман, који иначе спада у ред најпрепознатљивијих готских текстова, типичан примјер функционисања готске „мрачне религиозности“. Овај утисак је у дослуху са схватањем готске фикције као повратка старинских и анахроних форми: у протестантском или у неком другом „еманципаторском“ контексту сада се појаљује један обред старине, догма и ритуална пракса „религије која није реформисана хиљаду година“. Но тај повратак из прошлости у

¹⁰⁹ M. Kilgour према Davison 2004: 31.

садашњост, то „искрснуће“ древних вјерских форми у просвећеној садашњости постаје већ нешто „деформисано“.

Вампиризам у Стокеровом роману представља необичан „теолошки аргумент“ (O'Malley 2006:159). Он, са једне стране, указује на инвазију странаца. Вампир је обично нешто страно, небританско, што ипак прикивено дјелује у домаћем контексту. Вампир обично долази са стране, са Континента, а онда кроз један ритуал (који укључује конзумацију крви), своје жртве иницира, „посвећује“ у сопствени „облик живота“. Вампирски је ујед тако врста вјерске *конверзије*, религиозног преобраћеништва, пародија „пољупца мира“ из католичке мисе (када свештеник каже: *Offerte vobis pacem*) кроз који се вјерник потврђује као члан тајне заједнице (једном када су „оглашени“ и катекумени напустили скуп), сопствене „парохије“.

Вампири, у готској фикцији, јесу дословни „парохијани“, ако имамо у виду грчку етимологију те ријечи која је сложеница састављена *пара-* и *-оикос*: то је нешто што иде или борави „уз“ дом или кућу, паралелно са „домаћим“ животом, нешто можда „паразитско“, што живи са нама, а чега не морамо ни бити увијек свјесни.

[Пароикос] је израз која је у Септуагинти одабран да преведе хебрејску ријеч за странца. *Parokoi* је ријеч која означава расељена лица (*displaced persons*). *Parokoi* су људи који нису код куће гдје год да се налазили. Они не дијеле исту културу [са већинским становништвом], немају исте коријене, исту вјерску припадност. У Новом завјету супстантив *paroikos*, глагол *paroikeo* и именица *paroikia* користе се да означе странце (Richard 2000: 30).

О'Конорина приповијетка „Расељени“ ("The Displaced Person") коју овдје анализирамо могла би се на језик Септуагинте превести као Пароикос. Ријеч *пароикос* тако означава расељено лице, некога са вјечитим имигрантским статусом, припадника вјерске заједнице-Цркве (=парохијанина), неког чија је заједница увијек мањина у свијету. То је термин којим су рани хришћани описивали слику своје Цркве, но који успјешно може и да опише само јеврејско искуство имиграције. У готском

контексту, то постаје и израз инфилтриције, тајног друштва, заједнице која тајно борави у самом „нашем дому“. Но, како примијећује Кристофер Херберт (Christopher Herbert) „срж теолошког аргумента у *Дракули* лежи у упорној сугестији да вампирizam није толико инвазија странаца, колико мрачна мутација хришћанских форми“ (према O'Malley 2006: 159). „Мрачна религиозност“ готике тако се може описати као „мутација“ старинских вјерских форми. Појава католичких сакрамената представља једну врсту ерупције прошлости, „ерупцију оног средњовјековног у садашњости, један анахронизам који је подједнако опасан и за слободу и за просперитет“ модерности (O'Malley 2006: 20). Вјера у стварност еухаристије је, за протестантске, антикатоличке полемичаре била, као и готово сви ритуали римокатолицизма, тек једна „мутација“, „изопачење“ „изворног“ хришћанског наука.

Прича о вампирима јесте прича о ритуалу крви у оквиру једне тајне заједнице која постоји паралелно са „просвећеним и еманципованим“ свијетом.¹¹⁰

„Расељени“ се завршава окрвављеним, умирућим Гизаком и католичким обредом еухаристије. Да су крв, насиље и обред здружени у самом финалу приповијетке свакако представља иронично реизвођење једне готске конвенције. Како примјећује Керол Дејвисон, „готово сви табуи који су у самој сржи овог жанра – као што су инцест, братоубиство, мисцегенација и кастрација – укључују крв, било у дословном било у фигуративном смислу“ (Davison 2004: 39).

Религиозни знакови који долазе из прошлости представљају нешто од чега се свијет „одродио“. Религиозни мотиви (католицизма или јудаизма) у готској фикцији налик су на чудне симболе у неком тексту који је писан

¹¹⁰ Није вјероватно пука коинциденција да је у Стокеровом роману, последњи дневнички унос Џонатана Харкера „онај у којем детаљно описује свој упад у мрачну унутрашњост Дракулиног замка и своје откриће грофа, надутог од крви, датирано 30. јуна – на годишњицу проглашења новог еухаристијског празника 1849. године од стране Пија Деветог – Светковине предрагоцјене крви“ (O'Malley 2006: 148).

језиком којим нико више не говори. Та нејасност, неодгонетљивост лако може да прерасте у нешто пријетеће.

Ако је тачно оно што је казано за Стокеров роман – да он представља „развијену фантазију католицизма“, да је у питању спектрално реизвођење знакова католичке, средњовјековне сакралности која, лишена свог теолошког значења, сада постаје нешто „готско“ (мрачни ритуал крви, нешто континентално, истовремено „нееманциповано“ и „аристократско“, „девијантно“), онда се треба сјетити да је лик Дракуле, како је то примијећено, изграђен у складу са антисемитским стереотипима, доминантним у посљедњој декади британског деветанестог вијека (малокрвност, изражен нос итд.).¹¹¹ На сличан начин, готски дискурс ксенофобије у „Расељеном“, видјели смо, стално осцилира између антисемитских и антикатоличких конвенција. Када говоримо о мотиву крви, можемо примијетити да је антисемитизам, у својим конкретним историјским појавама, био везан за један наводни ритуал крви. Од средњовјековног доба па све до средине двадесетог вијека постојала је једна нарочито малигна представа о неком тајанственом јеврејском обреду који је био перципиран као нека врста „мрачне пародије хришћанских религиозних пракси“ (Davison 2004: 40). Јевреји су тако, у антисемитској параноји, сагледавани као вјечити извршитељи Христове смрти. Та је смрт нешто што се стално морало обнављати кроз ритуалне чинове. Овдје, наравно, већ постоји једна сличност са антикатоличком реториком која је римокатоличку мису видјела као управо то: непрекидно симболичко обнављање Христове смрти на крсту, која се, по реформаторској теологији, десила у једном историјском периоду и постигла спасоносни учинак (једном за сва времена), те је њено ритуално понављање у римској миси било перципирано као један узалудан и бласфеман обред перпетуирања Христовог жртвовања. Жан Калвин, један од протагониста реформације, тако римску мису види као обред у којем се Христос увијек и изнова жртвује (McKim 2015: 108).

¹¹¹ Критичари су примијетили да је, на примјер, један од напрепознатљивијих готских ликова, Стокеров гроф Дракула, са својим савршено блиједим лицем повезан са деветнаестовјековним стереотипом Јевреја (Hogle 2002: 12).

У О'Конорином „Расељеном“ ова трауматична ерупција прошлости, европског свијета и неререформисане религиозности постиже свој врхунац у сцени примања Еухаристије. То је тренутак када Еухаристија, код О'Конорове, није симбол, комеморација догађаја, већ је дословни сакрамент, *сакраментални перформатив* који мијења ствари у свијету, који, у свом врхунцу, осујећује готски наратив ксенофобије и чини Гизакове становницима фарме а „расељава“ Мекинџајереву.

3.11. Параноја као готски мотив и стварање „чудовишта“ у „Расељеном“

Параноидни дискурс госпође Шортли, како смо видјели, поступно ће, последице инцидента потенцијалне мисцегенације, преузети и госпођа Мекинџајер. У једној ноћној мори, Мекинџајерова сања како се Гизакови уселавају у њену кућу:

„Ноћу уопште није могла да заспи, а када би ипак заспала сањала је расељеног. [...] Једне ноћи је сањала како се господин Гизак и његова породица уселавају у њену кућу а како она мора да се одсели код господина Шортлија“ (О'Конор 1971: 321). Параноја Шортлијеве и Мекинџајереве дословно репродукује ксенофобичну матрицу антикатолицизма Ђасинта Акилија. Наизглед безазлена вјерска машина сада дјелује у нашој земљи и има подмукли циљ: да нас истјера из наше сопствене куће, да преузме контролу над домом.

Главни медијум успостављања контроле, у параноичном наративу, није толико сам Гизак колико свештеник. „Пољак не зна гдје је шупаљ“, рекла је госпођа Шортли. 'Кладим се да га свештеник наговара на ово, и то је све. Ја кривим свештеника“ (О'Конор 1971: 209).

Сјетимо се како је свештеников изговор енглеског, за становнике фарме, чудан: он говори енглески, али то ради чудно, као да има сламу у грлу. Сам Гизак слабо познаје енглески језик. Вјерска и етничка разлика сада бивају

изражене кроз говор. Алтеритет бива конструисан кроз граматику неререформисаности и перверзије: „Видјела је пољске ријечи, прљаве и неререформисане, како блате чисте енглеске изразе, све док све не буде подједнако блатњаво“ (O'Connor 1971: 209).

Како Гизак усваја енглески језик, параноја пропорционално расте. Параноја је у овој приповијетки увијек везана за мотив трансгресије, односно, у дословном значењу: преласка границе. Гизакови долазе из Европе на мјесто на којем „не припадају“. Исповиједају религију која овдје „не припада“. Господин Гизак покушава да уда своју рођаку за црнца, те се тиме спрема да прекрши „најтемељнији табу Југа“ (Sykes 2009: 157): покушавајући да „споји тијела која треба да остану растављена“ (Sykes 2009: 157), он прелази границу разлике коју је друштво успоставило.

Прави „хорор мисцегенације“ је, навели смо прије ту мисао Јулије Кристеве, у томе што брише границу између бијелаца и црнаца. Када граница алтеритета није јасна, наступа параноја. Параноја функционише као потрага за јасном границом између „нас“ и „њих“. Свештеник који доводи Гизакове чини од фарме, властитог посједа Мекинтајереве, *страно мјесто*. Гизаково присуство чини границе нејасним.

Преврћући се у кревету, госпођа Мекинтајер бунца, препирући се са свештеником: „Он [Гизак] је вишак, и он је овдје пореметио равнотежу“ (O'Connor 1971: 321). Присуство Гизакових п(р)оказује проблематичност која је у срцу тог дубоко нормираног свијета, те као да разоткрива саму идеолошку природу тих дистинкција, идеју да свако треба да остане на мјесту на којем јесте. Кроз ово подривање граница, Гизак постаје готско чудовиште. Чудовишта су, уз духове, вјероватно најпознатији мотив готске фикције.

Џозеф Кембел (Joseph Campbell) је „чудовиште“ описао као нарочиту врсту присуства или „ужасавајућег указања које разара све наше стандарде хармоније, поретка и моралног понашања“.¹¹² Чудовиште је нешто некатегоризовано, нешто што се не може уклопити у распоред познатог и

¹¹² Campbell према Kearney 2003: 99.

домаћег свијета, свијета у којем смо ми „своји на своме“. Ноел Керол, говорећи о улози мотива чудовишта у хорор жанру, сматра да су то они ентитети који се не могу категоризовати, смјестити или уклопити у неку познату билошку класификацију (Carroll 2004: 40). Да останемо у теоријском оквиру који смо претходно успоставили када смо говорили о готској фикцији: чудовишта, један од темељних готских мотива (сјетимо се само *Франкенштајна* Мери Шели), јесте медијум епистемичке анксиозности.

Гизаково неразумијевање расног табуа, његово „слепило“ за нешто што треба да је, наводно, самоочигледно и саморазумљиво, већ преиспитује тај табу, чини га „неинитуитивним“: проказује га као друштвени конструкт и конвенцију. Гизак преиспитује границе свијета у који долази. Његова појава је, стога, нешто чудовишно. Ријеч „чудовиште“ први пут ће сићи са усана Мекинтајереве управо у тренутку када схвата да Гизак не разумије у чему је проблем са мисцегенацијом: он је слијеп за социјалне границе. Као што је чудовиште хорора оно биће које је некако „изван“ граница природе, Гизак постаје „чудовишан“ једном када ступи с ону страну друштвеног оквира (одређеног расном границом).

Туђе слепило за наводно самоочигледне границе успоставља епистемичку параноју. Да би се граница сачувала, онај који је не види мора бити отписан као нешто потпуно страно, нељудско, некатегоризовано.

Ова је опсједнутост јасним али непрекидно угроженим границама једна од темељних одлика готике. У претходном, теоријском поглављу овог рада навели смо утисак Ен Вилијамс да је готика суштински везана за „анксиозност у погледу граница и трансгресије граница“. То је, по Вилијамсовој, „суштинска карактеристика ових дијела“ (Williams 1995: 16). Готика је оптерећена сталним покушајем утврђивања разлика: готски мотиви и конвенције „представљају 'тада' и 'тамо' културе“ (Williams 1995: 19). Ово је нарочито акутно у дискурсу госпође Шортли: могло би се посебно говорити, на примјер, о фреквенцији са којом она користи ове прилоге као у реченицама типа: „*Тамо* нису довољно напредовали“. Шортлијева је опсједнута овим сталним успостављањем просторне разлике.

„Готика систематски репрезентује другост која је, наравно, релативан појам“ (Williams 1995: 19). Готски ужас у „Расељеном“ добија на снази управо онда када није могуће видјети разлику између „нас“ и „њих“. „Расељени“ је можда идеалан текст за тумачење ове врсте готске параноје.

Муж госпође Шортли, попут његове супруге која је забринута за „чисте енглеске ријечи“, поново се враћа, видјели смо, питању језика као последњег бастиона разлике. Чак и кад разлика између „нас“ и „њих“ није у боји коже (као што је то код црнаца) или у цртама лица (као код Кинеза), дакле, у нечем визуелном као самоочигледном, следећи корак самоочигледности је аудитиван: језик. Граница је нешто што стално треба одржавати:

„Па“, казао је господин Шортли, „ако бих поново неђе путовао, била би то или Кина или Африка. Одеш на једно од тија мјеста и одма мош да кажеш у чему је разлика између тебе и њих. Ако одеш на нека друга мјеста једини начин на који можеш да то знаш је ако они проговоре. Па и онда не мош вазда да знаш јер пола њих сада збори енглески. Ту смо ми направили грешку“, рекао је „- пустили смо све те људе у наш језик. Било би масу мање муке кад би свако зборио само свој језик“ (O'Connor 1971: 233).

Овдје можемо изнова, на нешто другачији начин, разумјети онај наводни парадокс који се јавља и код О'Конорове (али и код Фокнера): како то да бијели ликови (или ликови који могу „проћи“ као бијелци, у случају Фокнера) страдају као жртве расизма? Да би се разумио овај парадокс, потребно је схватити да иза њега, нарочито код О'Конорове, дјелује готска матрица епсистемичке анксиозности. Као што видимо из ксенофобичног дискурса господина Шортлија, расизам, барем у периоду послије аболиције, не функционише више само као нешто непосредно, експлицитно брутално и дерогаторно. Ропство више не постоји, али постоји и даље она јасна друштвена хијерархија која га је чинила могућим. Границе и даље морају бити јасне.

Господин Шортли би ишао у Африку, јер ту је барем „све јасно“. Боја коже конституише разлику између „нас“ и „њих“ у једној тренутној, моментарној инстанци виђења: друштвена стратификација и даље функционише, односно и даље је експлицитна. Ако господин Шортли пође негдје друго, нпр. у Пољску или у Русију, та разлика је већ један корак мање очигледна: она сада зависи од језика, од нечије воље да проговори: разлика се више не успоставља тренутним чином визуелне идентификације. Визуелно средство утврђује разлику најексплицитније. Аудитивно је тек на другом мјесту. Али и то није довољно поуздано средство јер данас, како каже господин Шортли, „пола њих говори енглески“.

Већ смо помињали увид Мише Кавке да у готици постоји својеврсни парадокс гледања: ми желимо да видимо нешто, али управо је готски ефекат у томе што тај „објекат“ непрекидно „одлијева“ нашем погледу, што смо непрекидно закинути за његову експликацију (Кавка 2002: 227). Оно што је заиста ужасно за господина Шортлија је то што тај „објекат разлике“ остаје сада непрекидно скривен: разлика није експлицитно показана, али ипак постоји.

Гизак је проблем на фарми Шортлијеве, а не, рецимо, црнци на фарми, јер Гизак пропитује (доводи у питање) „саморазумљивост“ расне дистинкције. Црнци су „подређени“ у тој хијерархији фарме Шортлијевих. Они су јефтина радна снага, а Гизак је бијелац који је истовремено, на неки начин, изједначен са њима и који је спреман да пређе једну добро утврђену границу јужњачког свијета четрдесетих година прошлог вијека. Он сам је нешто што својим присуством доводи у питање расистичку хијерархију коју Шортлијеви и Мекинџереви виде као нешто „природно“.

3.12. Насиље и обред: теолошка инверзија ГОТСКИХ МОТИВА

У готским текстовима постоји, по Лезлију Фидлеру, барем једна „конзистентна слика“ – Католичка црква као непријатељ (Fiedler 1960: 120).

Смрт господина Гизака у приповијетки може се тумачити као убиство у којем саучествују сви ликови који живе на фарми госпође Мекинтајер. Кроз читаву приповијетку дискурс параноје непрекидно ескалира. Госпођа Мекинтајер је прво задовољна Гизаковим учинком на фарми, но пошто открије да он жели да избави своју рођаку из логора удајом за црнца, Гизак постаје „чудовиште“, терет кога се треба ослободити.

Дискурс алијенације завршава Гизаковом смрћу. Он умире у незгоди, која, како је наговијештено, није само незгода. Гизак гине под точковима трактора кога господин Шортли оставља иза Гизакових леђа на узвишици, „заборавивши“ да га до краја закочи. Док трактор полако иде према Гизаку који лежи на земљи поправљајући неку машину, господин Шортли, црнац са фарме и госпођа Мекинтајер посматрају ту сцену у тишини. Та тишина их чини дословним саучесницима бруталне смрти.

Госпођа Мекинтајер је [из даљине] фиксирала погледом ноге господина Гизака који је сада био испружен на земљи. Чула је како се кочница великог трактора откочила и, погледавши горе, видјела је како је почео да се креће напријед, као да је прорачунавао сопствену путању. Касније се сјетила да је видјела црнца како је тихо скочио у страну, измакавши трактору, као да га је ослободио млаз који је прокључао из земље, и да је видјела господина Шортлија како окреће главу, са невјероватном успореношћу, и у тишини зури преко свог рамена и као да је почела да вришти да би упозорила „расељеног“ али то ипак није урадила. Осјетила је како се њене очи, очи господина Шортлија и очи црнца спајају у један поглед што их је заувјек замрзнуо у саучесништву, и чула је потмули шум који је Пољак испустио када је точак трактора сломио његову кичму. Два су човјека потрчала да помогну, она је пала у несвијест (O'Connor 1971: 234).

Поступна и прогресивна алијенација господина Гизака као католичког елемента, оваплоћења присуства Римске цркве и Европе на америчком, домаћем тлу, бива непрекидно грађена уз обилату употребу готских мотива и

средстава. А његова смрт као да постаје гротескна и пародична реинсталација познате сцене из *Монаха* Метјуа Луиса у којој игуманија женског манастира у Мадриду, приказана у роману као демонски репрезент Католичке цркве, бива линчована од стране руље вођене импулсима праведног гњева. Игуманија манастира Свете Кларе која, у Луисовом роману, репрезентује бескрупулозну и сујевјерну природу католичанства, на крају доживљава својеврсну насилну правду, у крешенду романа, када је руља, слиједећи образац катаризичне освете, усмрћује у колективном чину.

Монах није био само генерично трансгресиван. Луисов приказ језиве освете руље над опатицом може бити тумачен као апологетска рефлексивна на [револуционарно] насиље у Француској; дјеловање руље је можда било екцесивно, али, на другој страни, опатица је приказана као инкарнација „класног“ зла, која на крају добија оно што је заслужила (Miles 2002: 53).

Готика је, као необичан наратив еманципације, често представљала и одјек борбе против „сила мрака“: „Као што је архетип сентименталног романа пројектовао борбу средње класе са утврђеном секуларном влашћу [...] готика је пројектовала борбу ове класе са еклезијалним ауторитетом, који је представљен као пријетња слободи“ (Fiedler 1960: 129).

Занимљиво је примијетити шта заправо О'Конорова ради са овим класичним готским заплетом (који како, примијећује Роберт Мајлс, представља апологетски одјек „Септембарског терора“ у оквиру којег је гиљотиниран велики број припадника француског клера и монаштва као контрареволуционарних елемената). Она непрекидно користи готске мотиве да би их на крају „изневјерила“: да би их проказала као елементе идеолошког дискурса.

„Расељени“ није готска прича *per se*, већ су готски мотиви и конвенције јасно ограничени на параноидни и идеолошки дискурс алијенације Гизакових. Гизак као симбол католичког странца, непријатеља, на крају бива убијен у једном колективном чину. Но управо у том чину изневјерена је готска динамика: убијање демонског странца, непријатеља

(репрезента пријетеће религије и начина живота), не доноси осјећај олакшања, избављења, правде задобијене кроз катарзичан чин освете, већ напротив изазива осјећај ужаса, празнине, опустошености.

Када господин Гизак умре, нико нема осјећај да је умрло чудовиште, да је чин насиља био, како каже Мајлс поводом Луисовог *Монаха*, ексцесиван али, у суштини, оправдан. Готски наратив алијенације показује се, тек кроз оно што изгледа као убиство, као нешто од почетка „лажно“: као реторика ксенофобије која је служила да оправда смрт невине особе.

Ово је нарочито важно за ову О'Конорину приповијетку: догађај са Гизаковима, њихово логорашко искуство, патња кроз коју су прошли, боравак у Америци и коначно насилна смрт Гизака-оца, нема у себи ничег „готског“. Ликови Гизакових постају готски ликови тек у хистеричним и параноидним наративима госпође Шортли (која је сумњичава од самог почетка и која ће, пошто у једном тренутку доживи срчани удар, нестати са сцене, а њен ће муж преузети њену мисију“ разоткривања Гизакових) и госпође Мекинтајер (која се придружује параноидном наративу чудовишности тек пошто Гизак покаже спремност да прекрши најдубљи табу Југа и омогући мисцегенацију).

Готски мотиви и конвенције присутни у овој приповијетки заправо нису друго до реторичка средства алијенације вјерске, етничке и националне другости. Паралелно са готским наративом, перспективом Шортлијеве и Мекинтајереве, који од Гизака поступно прави чудовиште којег се треба на било који начин ослободити, траје и један други наратив кога читалац тек поступно постаје свјестан.

Ко год је макар површно упознат са новозавјетним текстовима, примијетиће како је Гизакова смрт конструисана као нека врста евокације Христовог страдања. Као када се у филму Тарковског *Андреј Рубљов*, у снијегом завејаном руском селу наједном уприсутњује сцена распећа. Ентони ди Ренцо ће тако примијетити да је читава ова прича иронична реинсталација Христове пасије, страдања смјештеног не више у амбијенту Палестине већ у простору једне мале америчке, руралне фарме (Di Renzo 1993: 32). Господин Гизак, странац, испрва прихваћен са ентузијазмом од стране госпође

Мекинџајер, на крају доживљава насилну смрт у којој сви помало учествују као кривци. Његова смрт постаје мјесто колективне кривице читаве заједнице.

Паралалено са конструисањем Гизака као чудовишта, он бива, дакле, конструисан и као „христолошки тип“. Може се тврдити да господин Гизак представља „лик који је најближи фигури Христа у фикцији О'Конорове“ (Sykes 2009: 152). Говор о Христу и говор о Гизаку се необично и иронично преклапају на неколико мјеста у приповијетки. На почетку, задовољна учинком Гизака, госпођа Мекинџајер ће ускликнути: „Овај човјек је мој спаситељ“ (О'Сонног 1971: 203). Од тог тренутка Гизак се потајно образује као христолошки тип, Христос који, као у догађајима јеванђеља, остаје „непрепознат“ од масе која тражи његову смрт.

Већ смо казали да се сцена Гизаковог убиства завршава тренутком у којем он прима еухаристију. Њега је прегазио трактор, присутни су чули пуцање његове кичме, његово тијело је сломљено. У тој „сломљености“, „скршености“, Гизак се најдословније открива као христолошки тип, будући да се Христово тијело, у обреду еухаристије „за нас ломи на отпуштење грјехова“. Сцена убиства Гизака тако постаје не само евокација Христовог страдања,¹¹³ већ и тренутак католичке мисе, најсветијег ритуала у којем свештеник, призивајући сјећање на Христову смрт на крсту рукама ломи хостију на три дјела. Мотив обреда који се, како смо видјели, у готској фикцији често јавља као знак нечег мрачног и насилног, овдје прати Гизакову смрт и „преклапа“ се са њом, афирмишући његово асоцирање са Христовом жртвом.

Када се чује звук ломљења кичме (експлицитни мотив насиља који је, већ у сљедећој сцени асоциран са обредом), госпођа Мекинџајер, свједок и нијеми саучесник Гизаковог убиства, пада у несвијест.

Сјећала се, кад је дошла себи, да је некуда трчала, можда у кућу и опет напоље, али није могла да се сјети ради чега, ни да ли се

¹¹³ Ова се приповијетка „на алегоријском нивоу може третирати као рекапитулација јеванђелског наратива Пасије [Христовог страдања], испричана из перспективе свјетине“ (Sykes 2009: 157).

поново онесвијестила када се вратила. Када је напoкoн дошла до мјеста гдје су били трактори, хитна помоћ је већ била стигла. Тијело господина Гизака било је скривено повијеним тијелима његове жене и двоје дјецe и једним црним тијелом, које је нагнуто над њим, мрмљало ријечи које није могла да разумије. Прво је помислила да то мора да је љекар, а потом је, са осјећајем нелагоде, у њему препознала свештеника који је пристигао са амбулантним колима и спустио је нешто у уста смрсаном човјеку. Минут касније, устао је и погледао прво на мушкарчеве ноге у окрвављеним панталонама, а потом на његово лице које није скретало поглед са ње, но које је било повучено и безизражајно као остатак околине. Она је само зурила у њега јер је била превише шокирана овим доживљајима да би била сва своја. Њен ум није могао да изађе на крај са свим што се дешавало. Осјетила је као да је наједном у некој страној земљи гдје су људи повијени над тијелом –урођеници (natives), а она је са стране гледала, као потпуни странац док су мртвог човјека одвозили амбулантним колима (O'Connor 1971: 234-235).

Еухаристија, главни знак католичко-протестантске разлике, овдје постаје медијум „измијештања“ госпође Шортли са њене сопствене фарме. Улоге су сада обрнуте. На неки ироничан начин, параноидна фантазија госпође Мекинтајер се остварила. Гизакови у последњој сцени постају „урођеници“ (natives) који, на њеној фарми, упражњавају, свој древни обред. Она постаје странац на својој земљи. Готска мрачна фантазија (о интрузији странаца и ерупцији древног, архаичног обреда крви) се код О'Конорове остварила као теолошка метафора Христове смрти.

4. ТЕКСТ И ТАЈНА КАО ГОТСКИ МОТИВИ У ТРИ О'КОНОРИНЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ

Видјели смо у другом поглављу овог рада како се Лутерова херменеутика може читати као нека врста готског наратива. Тешкоћа у тумачењу, интерпретацији, изазива јављање духова и демона, анксиозности и маније. Тумачење текста носи одређене опасности: иманентно читање светих текстова показује се испрва као нешто „бласфемно“ (као неко полагање права на тајно знање). Лутер је налик на неког ко мора да се издвоји из „текстуалне заједнице“ (израз Брајана Камингса¹¹⁴) и да се суочи са опасношћу, нејасноћом текста. Ова „текстуална нејасноћа“ пратиће нас кроз готово цјелокупну историју онога што називамо „готским“ у књижевности. Прије него што укажемо на значај овог текстуалног мотива у О'Конориној прози, потребно је дати неколико кратких напомена о историјату готске *текстуалности*.

4.1. Мотив „манускрипта“ у готици

Читање рукописа, у готској фикцији, поприма облик некромантије, спиритистичке сеансе у којој се допушта духовима мртвих да проговоре о оном ужасу који их је на крају и довео до превремене смрти, као што је то случај у Џејмсовом *Окрету завртња*. У том Џејмсовом тексту, окупљено друштво чита рукопис преминуле жене, њено свједочанство, текст исписан „старим, изблиједјелим мастилом“ (James 2008), налик на писмо, „паучинасти, блиједи рукопис“ Чарлса Бона из Фокнеровог романа. Рукопис, до сада закључан у фиоци, открива се пред нашим очима (као што је библијски текст, у лутеранској перцепцији, скривен од „обичних вјерника“ и придржан само „посвећеницима“, клерикалној касти, наједном постао

¹¹⁴ Cummings 2002: 18

предмет истраживања, „откривен“ у Лутеровом преводу са латинског, са језика обреда, тајанствених чинова и инкантација, на народни језик).

Но то „откривање“ текста не рјешава много тога: у Џејмсовом дјелу ми остајемо са осјећајем загонетности. Мртви комуницирају са нама путем текста, али они имају своје тајне које ипак задржавају за себе, или су чак у питању мистерије које ни сами не могу ријешити. Као и у лутеранској херменеутици, тако се и у готици ми непрекидно суочавамо са интринсичном непоузданошћу текста. Пред Лутером се текст Писма отвара и затвара. У посљедњој секвенци лутеранске херменеутике, интерпретатор остаје резигниран, готово разочаран, са празним длановима попут просјака. Ријечи, које по Монтењу, само умножавају конфузију, постају налик на птице у аугурском ритуалу одгонетања.

Видјели смо да Миша Кавка специфичност готике у односу на хорор, види у томе што нас хорор жанр изазива да се усудимо да видимо неки ужасни објекат (грозно чудовиште, неки застрашујући чин). Ми смо, на неки начин, натјерани да се суочимо са експлицитношћу ужасног и страшног. Но, по Кавки, у готском тексту, ми не покривамо очи рукама зато што је пред нама нешто страшно и ужасно, већ смо у једној врсти напетости да сазнамо истину, да видимо оно што је од нас увијек скривено (Кавка 2002: 267).

У хорору, по Кавкиној дистинкцији, ми се плашимо да видимо нешто што нам се нуди, док у готици ми желимо да видимо нешто што остаје скривено, загонетно и проблематично. Употребљавали смо израз „епистемичка анксиозност“ у нашем прелиминарном покушају одређења бити готске фикције. Ми желимо нешто да знамо: то је нешто налик на ону страшну тајанственост искуства „мрачне“ католичке Европе, екстремног искуства холокауста који су заувјек скривени ћутљивошћу Гизакових, *gobbledygook*-ом њихове нетранспарентности у „Расељеном“. Желимо да знамо нешто скривено попут готово свих ликова у Фокнеровом *Авесаломе*, *Авесаломе!* или попут господе која слуша читање рукописа у *Окрету завртња*, али је та наша жеља непрекидно осујећена, фрустрирана. Готика је, на један темељан начин, наратив *фрагментираниости*: као да увијек постоји

нешто недоречено и необјашњено (необјашњиво). То је значење онога о чему смо говорили у првом, теоријском поглављу рада: готика је наратив тајни.

У Ековом *Имену руже* (*Il nome della rosa*), дјелу које садржи различите готске мотиве попут лавиринта, злочина у римокатоличком контексту манастира, неприродне сексуалности потакнуте целибатом, „привидно натприродног“ (по којем су познати и романи Ен Радклиф), тајних пролаза и одаја, доминира готски мотив опасног и пријетећег рукописа, манускрипта који дословно усмрћује оне који покушају да проникну у његове тајне. Парадоксално, у питању је текст о смијеху.

Сам мотив манускрипта, тајанственог текста, прати готску фикцију од самих њених званичних почетака са Волполовим *Отрантским замком*. Као и у Ековом постмодернистичком роману, и у Волполовом авангардном готском тексту употребијена је конвенција „пронађеног рукописа“. Наратор предговора Волполовог романа нас обавијештава да је пред нама неки текст из римокатоличке давнине, написан вјероватно у неком свештеничком или монашком контексту, у мистерији и тами калуђерске одаје.

Пронађени манускрипти, слојеви текстуалности у готском дјелу, функционишу као „паратекстови“.¹¹⁵ „За разлику од паратекста историјског романа, који инсистира на аутентичности текста, готски паратекст *опонаша* (*mimics*) аутентичност и, чинећи то, производи језиве (*uncanny*) дестабилизације фиктивног и реалног“ (Spooner 2017: 139). Уметнути текст који се јавља у оквиру готског наратива (проналазак рукописа, текстуалних свједочанстава, доказа, писама итд.) истовремено функционише у оном дословном деридијанском одређењу писаног текста као „енигме истине“.¹¹⁶ „Нарација кроз серије пронађених докумената“ као да представља саму историју као „процес писања, као серију докумената који морају бити протумачени“ (Spooner 2017: 139). У средишту готског текста као да постоји напетост херменеутике, трајни покушај да се установи истина текста. Но, као

¹¹⁵ Израз *paratext* у контексту тумачења мотива „манускрипта“ у готици користи Кетрин Луиз Спунер (Catherine Louise Spooner). Видјети Spooner 2017: 139.

¹¹⁶ Derrida према Castricano 2001:45

у неком кошмару, ова се текстуална евиденција готово увијек показује као нешто фрагментирано: нешто што прије успоставља загонетку него што је рјешава. Текстови, да парафразирамо Монтења, стварају сумње и умножавају разлике (Cummings 2002: 26).

Као у првом готском роману, *Отрантском замку* Хораса Волпола, и *Стари енглески барон* (*Old English Baron*) наводно је заснован на једном старом манускрипту, али тај манускрипт је црвоточан, умрљан и непотпун. На једном мјесту, „ликови манускрипта су *збрисани* временом и влагом. Реченице су читљиве тек ту и тамо, али ипак недовољно да се успостави цјелина приче“, на другом мјесту, „из манускрипта је ишчупано мноштво листова“ (Elliott 2013: 196).

Текстуалност готике инаугурише поетику неразумљивости, фрагментираности и непотпуности. Мотив „пронађеног манускрипта“ у „готским романима (Волпола, Ривове (Reeve) и Радклифове) превасходно је имао функцију „да истакне вјеродостојност кроз симултано образовање пукотина (слијепих тачака) преко нечитљивих пасуса (видјети Мишрину дефиницију готике као 'наратива пукотине' ('narrative of gap'))“ (Van Gorp 2016: 22).

Умјесто да „паратекст“ рукописа, текстуалног фрагмента, послужи као нека врста „предсобља“ ("vestibule"), „прага“ (*threshold*)¹¹⁷ који нас уводи у разумијевање текста, уметнути одломци, пасуси рукописа, искрсла писма (уопште, сама текстуалност унутар готског текста), дословно утјеловљују ону дијалектику о којој говори Миша Кавка: ти текстови често нуде објашњење које није објашњење, тумачење које није тумачење. Они истовремено откривају и скривају. Пронађени манускрипт, почевши од *Отрантског замка*, игра улогу мистификације самог примарног наратива.¹¹⁸ Текстуални

¹¹⁷ Изрази које, у одређењу *паратекста* (иако овдје ту ријеч, на трагу Спунерове, употребљавамо у нешто другачијем значењу), користи Жерар Женет (Genette) у 'Introduction to the Paratext' (Genette 1991: 261).

¹¹⁸ Уп. Van Gorp 2016: 22.

уметак није „предсобље“ колико „међупростор“: нешто „лиминално“ – простор отворен за указивање духова, за манифестацију оног неразумљивог.

Фуко (Foucault) је готску фикцију описивао у контексту „мрачних простора, тамног вела који спречава пуну видљивост ствари, људи и истина“.¹¹⁹ На неки начин, нејасност текста постаје епистемичка метафора за проблематичност знања о свијету. То је још једно наслеђе лутеранске херменеутике: успостављање везе између свијета и текста. Од жеље да се стварност разумије као нешто „црно на бијелом“, дошло се до херменеутичке тешкоће - фрагментираниог текста који се распада, коме недостају странице и у коме мрље скривају од нас важне информације. Готика се, како ћемо доказивати касније, може читати као осујећени аргументативни ход, као проблематизовање евиденције. Доказни супстрат (текстуалне и тјелесне реликвије) непрекидно бивају проблематизоване: показују се као нешто „паучинасто“, материјално нестабилно.

Текстуални одломци који се јављају у О'Конориној прози (писма и цитати из отворених књига) постају мјеста која не откривају ништа конкретно већ стварају *језу* указивањем на неку тајну, на нешто неразумљиво. Они указују на неку нејасну и конфузну истину. Све што нам говоре ти текстуални фрагменти је да постоји нешто скривено, тајанствено и мрачно. Објекат готске истине као да пада у ону слијепу тачку (процијеп, пукотину) о којој говоре Ван Горп и Мишра. Ми гледамо, али не видимо.

4.2. Фрагментирани породични „текстови“: мотиви онеспособљености и заточења

Текст као готски мотив се јавља у барем три О'Конорине приповијетке: у „Добрим људима са села“, у „Бескрајној грозници“ и у „Зашто се буне безбожници?“. У све три приповијетке пронађени или скривени „текст“ се показује као нека врста нејасне, опскурне евиденције о некој узнемирујућој

¹¹⁹ Foucault према Castricano 2001: 137.

тајни. Ти текстови функционишу као псеудодокази. Они указују на неку тајну, али не успијевају да је експлицирају. Готика често садржи мотив непоузданости текста и проблематичности евиденције. Текст се показује као неки онострани говор делфијског пророчишта у познатом Хераклитовом фрагменту по којем богови ништа не говоре изравно, већ само показују/указују („*ouk legein, ouk kryptein, alla semainein*: [Аполон, делфијско божанство] 'не објављује, не крије, али даје знаке' које треба протумачити, превести на људски језик“¹²⁰). Нешто се открива, али се и даље не „објављује“. Текст постаје дословна „онострана“ порука, нешто „спиритистичко“ попут помјерања столица или лупкања о сто - сабласна и загонетна „Морзеова азбука“ комуникације са духовима. У том смислу треба разумјети мисао Дејвида Пантера да је „посједнутост (haunting) форма цјелокупне текстуалности“ (Punter 1998: 1), те да је „у контексту модерности, готика парадигма цјелокупне фикције, текстуалности саме“ (Punter 1998: 1).

Мотиви манускрипта/рукописа и пронађеног текста су изузетно важни за разумијевање ове три О'Конорине приповијетке, но, на почетку, је битно и да анализирамо мотив нетранспарентности (тајновитости, криптичности) који се јавља у сва три текста, а који ће бити пресудан за разумијевање функције мотива „пронађеног рукописа“ и његове готске економије у О'Конориној прози.

4.2.1. Одрасли живот у дјечјој соби: Хулга, Азбери и Волтер

Протагонисти све три приповијетке су људи у својим касним двадесетим или (у случају Хулге Џој Хоупвел из „Добрих људи са села“) раним тридесетим годинама. Сви они, на неки начин, дијеле једну врсту „инвалидности“ или опште неспособности.

¹²⁰ Наведено према Markovski 2009: 190.

Хулга Џој Хоупвел из „Добрих људи са села“ је као дјевојчица остала без ноге у некој ловачкој незгоди и сада носи протезу. Ми смо упознати са једним насилним детелем: сачмарица је буквално разнијела Хулгину ногу, при чему она ни за тренутак није изгубила свијест (O'Connor 1971: 275). У својим раним тридестим, Хулга Џој Хоупвел, која је у међувремену постигла докторат из филозофије, сада живи са мајком, једноставном, здраворазумском женом. Будући да је трајно физички онеспособљена, она зависи од мајчине бриге. Но, као и у другим О'Конориним приповијеткама, породични дом поприма облик емоционалног затвора и постаје мјесто заточеништва.

Дјеца (обично у касним двадесетим и раним тридесетим) у О'Конориној прози, паралисана било физичком болешћу, инвалидношћу или просто неком врстом унутрашње слабости, инертности, неспособна су за самосталан живот и принуђена да живе у родитељском дому који је једино уточиште које им је остало али је истовремено и замка, клопка из које не могу да се ослободе.

Азбери Фокс из „Бескрајне грознице“, двадесетпетогодишњак, принуђен је да се врати из Њујорка натраг у родитељски дом, смјештен негде дубоко на руралном Југу. То је мјесто од којег је одувијек желио да побјегне. Пошто није успио да се пробије као писац у Њујорку, Азбери, оболио од непознате и тешке болести, враћа се родитељском дому, фарми његове мајке, посљедњи пут – да ту умре. У грозници која га држи прикованог за кревет, Азбери искушава једну дословну врсту инвалидности, паралисаности. Једном када се врати у родитељски дом он ће постати дословно „дијете“, у потпуности зависно од родитељске бриге. Поновни боравак у простору одрастања, повратак у дјетињство једном када се ушло у период одраслости, у О'Конориној прози, поприма облик паралисаности, дословне немоћи, заточења. Породични дом, за ове О'Конорине ликове, указује на немогућност бјекства. Родитељски дом постаје *неприродна* средина: ово продужено дјетињство (са његовом слабешћу, потпуном зависношћу од других) производи нешто „абнормално“ и „чудовишно“.

Једном када се ушло у прошлост (родитељског дома, дјечје собе), ушло се истовремено у простор убрзане физичке и менталне детериорације. Како се његова болест све више продужава, Азбери Фокс постаје „непотребна ствар“ у кући своје мајке. Неко ко није у могућности да било шта промијени, ко је принуђен да непрекидно доживљава себе кроз сопствени „промашај“. Азберијева сестра прва примјећује да болест њеног брата неће бити окончана скором смрћу, већ да је у питању једна врста трајне онеспособљености. „Запамти моје ријечи“, наставила је његова сестра [обраћајући се мајци], 'све што ће се десити је то да ће он овдје наредних педесет година боравити само као украс“ (O'Connor 1971: 373). Смрт, као нека врста ослобођења и „романтизовано“ финала (промашени писац жели да бар задржи ту романтичарску повластицу ране смрти, попут Харта Крејна (Hart Crane)) непрекидно бива одлагана. Док у раној смрти умјетника већ постоји нешто „поетско“ што се може романтизовати, што може перцепцији сопственог промашаја дати неку врсту привлачне патничке ауре, бескрајна парализованост одраслог човјека у дјечјој соби изгледа као нешто застрашујуће. То, а не смрт, је ултимативни ужас. Азбери се враћа кући да би наставио да живи живот без живота.

„Зашто се буне безбожници?“ је вјероватно једна од најенигматичнијих О'Конориних приповијетки. У питању је најкраће О'Конорино прозно дјело: овај текст од четири странице већ сам по себи функционише као текстуални „фрагмент“ (Shonk 2013). Протагониста овог текста је двадесетосмогодишњи Волтер Тилман који живи са родитељима и одраслом сестром. Волтер, на огорчење своје мајке, није ожењен и нема посао (као ни Азбери Фокс и Хулга Џој Хоупвел). Он живи са родитељима „лишен свега што се може назвати амбицијом“:

[Волтер] остаје енигматичан, дјелимично и због тога што га видимо само кроз неодобравајући поглед његове мајке, за коју је он попут неког тајанственог кода (cipher) чија непротумачивост је доводи до лудила – „попут неке упијајуће израслине ... која само апсорбује, а не избацује ништа“ (Shonk 2013).

И ова приповијетка, као и претходне двије, садржи мотив инвалидности. На самом почетку, сазнајемо да је Волтеров отац доживио мождани удар и остао парализован. Док га амбулантна кола доводе кући, гдје ће остатак свог живота провести као биљка, потпуно одузет, његов син Волтер посматра тај приказ са необичном неузнемиреношћу. Тијело Волтеровог оца је можданим ударом „припремљено за смрт“ (O'Connor 1971: 483). Једини траг свјесности и живота је његово „лијево око, окренуто на горе“ које као да је „чувало његову личност“ (O'Connor 1971: 483). Посљедње уточиште личности у парализованом тијелу остаје око – мотив који ће се, како ћемо видјети касније у раду, непрекидно јављати у готској фикцији. Овај мотив ока као јединог „живог“ органа у парализованом тијелу, појачава утисак клаустрофобије, затворености. Но, у несрећи која је задесила породицу, госпођа Тилман, мајка, види барем једну добру ствар: „Можда је управо овај удес био потребан да би се Волтер тргнуо“ (O'Connor 1971: 483).

Сада када је *pater familias* трајно онеспособљен, Волтер треба да постане „мушкарац у кући“. Но, то је улога за коју је он потпуно незаинтересован. Док болничари уносе његовог парализованог оца, Волтер устаје само да им отвори врата са књигом међу чијим страницама држи прст, да запамти гдје је стао са читањем (O'Connor 1971: 483). Очева парализа јавља се као једна споредна секвенца у мистериозном унутрашњем животу Волтера Тилмана. Он отвара врата за очев (вјероватно) посљедњи улазак у кућу, као што би отворио врата било којег другог дана поштару или достављачу. Његова мајка непрекидно покушава да га „тргне“ и позове на одговорност:

„Одговорност је сада на теби“, рекла је грубим, финалним гласом. [...] „Ти сад треба да преузмеш ствар у своје руке и да водиш бригу о кући [...] ако желиш и даље овдје да останеш“. [...] „Мислио сам да је ово дом“, рекао је, „али нећу да тврдим“ (O'Connor 1971: 485).

Госпођа Тилман је, са једном врстом ужаса, суочена са потпуном неспособношћу њеног сина. Она непрекидно покушава да га тргне, но ти су поступци налик на дрмусање непокретног човјека. На крају га, у очају, провоцира, позивајући га на његову „мушку одговорност“:

„Неко треба да натјера ове црнце да раде.“ „Ја не умијем да натјерам црнце да раде“, промрмљао је. „То је посљедња ствар за коју сам способан.“ [...] „Волтере“, рекла је, „ти си мушкарац, а ја само жена.“ „Жена твоје генерације“, рекао је Волтер, „више вриједи него иједан мушкарац моје.“ Њена уста су се искривила у чврсту линију запрепашћења и њена глава се тресла, готово непримијетно. „Ја бих се стидјела да тако нешто кажем“, промрмљала је. Волтер се спустио у столицу и отворио своју књигу (O'Connor 1971: 485).

У кући Тилманових, није само отац трајно онеспособљен. Један посебан облик „парализе“ захвата и самог Волтера: он готово да не напушта кућу. Као да се налази у неком стању трајне онеспособљености за брак и посао, Волтер Тилман нема ни пријатеље. Он, иако је физички здрав за разлику од Обрија Фокса, и без тјелесних недостатака попут Хулге Џој Хоупвел, ипак дијели са њима једну сличну врсту онеспособљености за нормалан живот. Он, попут Хулге и Азберија, постаје заточеник породичног дома, дјечје собе, премда је његово „заточеништво“ енигматично утолико што изгледа као нешто добровољно.

4.2.2. „Фрагментираност“ породице и простор куће

У све три приповијетке, породични контекст је здружен са сликама заточеништва и онеспособљености. Да је заточеништво мотив који се често јавља у готској фикцији вјероватно није потребно детаљније образлагати. Мотиве затворености и заточења налазимо у класичним готским текстовима попут Стокеровог *Дракуле* и Луисовог *Монаха*. У роману Шарлоте Бронте *Џејн Ејр*, прва жена Едварда Рочестера пролази кроз вишегодишње заточеништво на тавану куће: то је она „лудача на тавану“ ('the madwoman in the attic') из наслова познате студије Сандре Гилберт и Сузан Губар. Породични домови у готској фикцији често скривају поремећене чланове породице, деформисана тијела и умоболне рођаке, попут Фокнеровог „идиота“ Цима Бонда из *Авесаломе, Авесаломе!* (који као да представља

„душу“ Сатпенових стотину, знак унутрашње деформисаности саме породице, те, који као дух куће, једном када се Сатпенових стотину сруше у прах и пепео, опстаје на згаришту као жалосни, изгубљени дух који сабласно вришти).

Кућа и породица у готском тексту постају мјесто скривања тајне. Домаћи простор је тијесно испреплетен са наративом скривања и скривености. Готски домови и готске породице су представљени као системи, „прстенови“ скривања тајне о поријеклу, крви, болести, злочину.

Готски се наратив о породици, иначе, показује готово увијек као нешто *фрагментирано*, недоречено: слика породице, као неки компромитовани *текст о поријеклу* и идентитету, стално је проблематизована у готској литератури. Фред Ботинг (Fred Botting) примијећује како је готска фикција опсједнута сликом разарања и расипања породице:

Мајке су одавно мртве, очеви ријетко остају присутни. Дјеца без родитеља остављена су да лутају дивљим и мрачним предјелима без заштите и имовине и често без јасне свијести о себи која долази са породичним именом и положајем (Botting 2002: 284).

Овај је Ботингов опис дословно тачан за прозу Фленери О'Конор. Породице у њеној прози су дисфункционалне: синови и кћерке или одрастају без родитеља и дома, или, напротив, свој одрасли живот проводе као дјеца – одрасли синови живе са мајкама, а очеви су нестали или умрли. Малољетници у њеним дјелима препуштени су самима себи, те лутају мрачним и загонетним предјелима Југа.

Постоји један породични пардокс у О'Конориној прози: дјеца су без родитеља, а одрасли су у власти родитеља. Породица, као извор идентитета, „имена и положаја“ у друштву, структурира свијет ликова. Но, недостатак цјеловитог породичног контекста (дисфункционалност, „начетост“ те структуре) указује на једну врсту „измјештености“ и конфузије која је присутна у значајном броју готских текстова. Готски текст се већ кроз мотив породице показује као нешто недоречено, непотпуно, од самог почетка

„осујећено“. Тајна поријекла и идентитета, она „шира слика“ („породичне сличности“, да искористимо Витгенштајнов термин), остаје нешто тајанствено. Ниуједном од О'Конориних романа и приповиједака о којима говоримо у овом раду нећемо наћи интегралну породичну слику: родитеље и дјецу.

Када говоримо о готској текстуалности, овај детаљ, мотив куће и породице, је веома значајан. Заточеништво је нешто готско тек уколико указује на неку тајну, на неку нерепрезентативност. Загонетност је нешто, могло би се аргументовати, интринсично текстуално. Заточеништво у контексту породице (потиснутост, затвореност врата и прозора куће у готском тексту) је нешто готско уколико постоји нешто опсцено, насилно, поремећено, наказно – нешто што не треба да се појави пред нашим очима. То је она дијалектика скривања/откривања о којој говори Кавка. Куће и породице нешто скривају, посједују скривене и тајне одаје – зазидане лешеве (као у „Поовој „Црној мачки“ 'The Black Cat'), отроване „просце“ (као у „Ружи за Емилију“), мрачне тајне репресивне хијерархије (у самостанској крипти у Луисовом *Монаху*) итд.

Већ сама идеја затворених капака куће, неизлажења, везаности за унутрашњост домаћег простора генерише готску атмосферу. Готово увијек када помислимо да кућа нешто крије, пред нама се појављује готски идиом као средство говорења о тој нетранспарентности дома. Занимљив примјер начина на који се енигматичност затворених прозора, неизлажења, породичне тајне лако „готицизује“ је роман *Убити птицу ругалицу (To Kill a Mockingbird)* Харпер Ли (Harper Lee). На кући Редлијевих, капци и врата су затворени (Li 2016: 26), а Артур Редли, познат и као Бу (*Boo* је ријеч застрашивања, као када се приђе некоме са леђа), није изашао из куће тридесет година (Li 2016: 7). Овај боравак у кући, нетранспарентност породичног живота, дјеци Мејкомба већ намеће одређену готску оптику сагледавања Буовог лика. Бу, који не излази из куће, постаје готски лик: „У кући је живио зловни фантом“ (Li 2016: 25), размишљају дјеца. Буова готска

персона конструисана је кроз мотиве конзумације сировог меса и крви.¹²¹ Само Буово заточење чини од његове физичке супстанце гротескну појаву:

Бу је висок близу два метра, судећи по траговима. Преко лица му се пружа дугачак храпави ожиљак; оно зуба што му је остало жуто је и кварно; очи су му буљаве, а бале му готово непрестано цуре (Li 2016: 30).

Заточење је везано за гротескност тијела. Трајна скривеност у породичном дому, у тами куће, производи чудовишна тијела, „извитоперава“ саму физичку супстанцу ликова. Утамничење производи чудовишта. Стална повученост чини од повученога неку врсту чувара тајне, „кербера породичног пакла“, да парафразирамо израз којим је код Фокнера означена усједјелица Роза Колдфилд.

4.3. Мотив нетранспарентности у три О'Конорине приповијетке

Повученост у простор дома, у готском тексту, представља енигму коју треба ријешити: за дјецу Мејкомба, у роману Харпер Ли, „интровертност“ Буа Редлија бива осмишљена кроз готски мотив заточења: „Џем је замишљао да га је господин Редли непрестано држао ланцем привезаног за кревет. Атикус је рекао да није, није тако, има и других начина да се људи претворе у утваре“ (Li 2016: 28).

Ове ријечи које изговара Атикус у роману Харпер Ли значајне су и за тумачење ове три О'Конорине приповијетке. Заточеност у којој бораве Хулга Џој Хоупвел, Азбери Фокс и Волтер Тилман није само физичка, већ је и ментална. Постоји у овим приповијеткама један детаљ који се може расвијетлити у контексту теоријског спора између картезијанске и бихејвиористичке концепције „унутрашњости“.

¹²¹ „Зато су му шаке и окрвављене – ако једеш живе животиње, никад више не можеш спрати крв“ (Li 2016: 28).

Поједностављено казано, за бихејвиористе је унутрашњи свијет нешто што постаје очигледно кроз спољашње манифестације фацијалних експресија, гестова и ријечи. Бихејвиористичка концепција у теорији сазнања (увијек ћемо се изнова увјеравати како је истраживање готике везано за појашњење неких епистемолошких перспектива) супротставља се идеји потпуне менталне приватности: постоји нешто у мени што нико не може сазнати, што се никако не може открити или наслутити кроз фактуре понашања. Ова идеја нетранспарентности, на неки начин, генерисана је картезијанским дуализмом. Дух се, као и духови готике, појављује као знак „нетранспарентности“, неодгонетљиве тајне, епистемичке анскиозности.

4.3.1. „Буба у кутији“: тајанствени објекат готике

Дух и тијело су, у картезијанској теорији, двије различите супстанце. У том контексту увијек постоји нешто ментално што се не мора (или, можда, и не може) очитовати у тјелесном животу гестова и експресија. Витгенштајн, у овом контексту, даје познату метафору „бубе у кутији“. У *Филозофским истраживањима* (Wittgenstein 1986: 100), он наводи следећи мисаони експеримент. Претпоставимо да свако од нас има *нешто* (Витгенштајн то зове „буба“, али то не мора бити ниједна буба какву ми знамо). Свако од нас има неку тајну кутију или претинац у коме се налази тај тајанствени објекат. Нико не може погледати у туђе кутије – ми само знамо оно што је у нашој кутији и о томе не говоримо. Витгенштајн нас подстиче да замислимо да се тај чудни објекат у кутији непрестано мијења, трансформише, модификује. Ми тада не можемо користити ријеч „буба“ као нешто саморазумљиво. Нико не зна шта „буба“ значи за оног другог. Ова „буба“ је метафора неког менталног садржаја. Картезијанска поента би била да свако од нас има кутију с бубом – то је нешто ментално и нетранспарентно о чему други не могу ништа знати. Моја „буба“ никад не излази из кутије. Кутија је направљена од компактног, непробојног, непрозирног материјала. Само ја могу познавати сопствени ментални живот: други су ту суочени са нерјешивом загонетком.

Ово је добра метафора за размишљање о херменеутичкој енигми у ове три О'Конорине приповијетке.¹²² Буба у Витгенштајновом примјеру лако нас може асоцирати са Фројдовим коцептом *Das Unheimliche* који је одиграо значајну улогу у теоријским разматрањима природе готске књижевности. Овај Фројдов термин означава нешто што је на сталној граници познатости и непознатости, скривености и откривености. Та ријеч означава нешто „дефамилијаризовано“ (енглески је превод те ријечи вижезначница *uncanny*, као чудно, тајанствено, необично, пријетеће, опасно, застрашујуће). *Unheimlich* је „оно што пада с оне стране границе рационалног – што никад не постаје јасно“ (Punter 2007: 131). Тај се тајанствени садржај у мраку кутије непрекидно мијења, остаје трајно скривен и чудан. Тај садржај кутије није једноставно „буба“ (ту језик, његова комуникативност, доживљава колапс), већ је то оно *нешто* – неодређена ријеч која често описује сам готски објекат ужаса – као у роману Стивена Кинга *To (It)* или у О'Конориној приповијетки „Храм Светога Духа“ у којој се мистериозна „наказа“ ('freak') скривена у циркусу, у шатору за одрасле, описује криптично као оно „знаш-на-шта-мислим“ (the you know what) (O'Connor 1971: 246). Епистемолошки проблеми лако могу бити „преведени“ у готске наративе.

4.3.2. „Ментални садржај“ и спектрализација сопства у „Добрим људима са села“

Мотив затворености у дом, у собу дјетињства, указује на неку готску енигму у унутрашњем животу Хулге Џој Хоупвел, Азберија Фокса и Волтера

¹²² Већ ријеч „буба“ има одређену готску ауру. Инсекти гмижу, бораве обично на мрачним мјестима, као у затвореној кутији коју помиње Витгенштајн. Њихов облик изазива гађење: библијски текст забрањује њихову конзумацију описујући их ријечју „гадост“ (на примјер у Левитској књизи 11: 23). Постоји, даље, код великог броја људи једна готово инстинктивна аверзија према бубама и инсектима која је допринијела њиховом присуству у хорор филмовима и у готским текстовима. У Луисовом *Монаху*, на примјер, бубе се хране крвљу која истиче из Амброзијевог тијела. Оне често мутирају, мијењају свој облик (као што је садржај Витгенштајнове кутије подложен трансформацији). Можемо се сјетити овдје и проминентне улоге мотива инсекта, као фетиша и форензичког доказа, у филму Џонатана Дема (Jonathan Demme) *Кад јагањци утихну*, заснованог на истоименом роману Томаса Хариса (Thomas Harris), који садржи различите готске конвенције. Овај филм и роман, у контексту разматрања мотива серијског убице у готској фикцији, помиње Никола Никсон. Видјети: Nixon 1998: 234.

Тилмана. Постоји нека „буба у кутији“ коју њихови родитељи (мајке) непрекидно покушавају да виде, да истјерају напоље (као што дјеца покушавају да истјерају Буа Редлија из мрачне куће у роману *Убити птицу ругалицу*), али тај се унутрашњи садржај увијек показује као нешто „нерепрезентативно“. Веза родитеља и дјеце је прекинута, осујећена неким унутрашњим, менталним садржајем, нетранспарентношћу која их дочекује кад год се сусретну лицем у лице са својом дјецом. Хулга Џој Хоупвел и њена мајка не успијевају да успоставе комуникацију: оне, у једном темељном смислу, не дијеле заједнички језик.

Хулга, доктор наука и инвалид нихилиста, са мајком говори неразумљивим филозофским жаргоном: „Она цитира опскурни *tumbo jumbo* својој шокираној мајци“ (Di Renzo 1993: 74). Сам говор постаје нешто криптично, на граници бесмислености. Ријечи се бацају у лице, не да открију, него да сакрију, мистификују. Омиљени филозоф Хулге Хоупвел је, како примијећује Ентони ди Ренцо, Никола „Малбранш који је вјеровао да је ум оно што је једино стварно“ (Di Renzo 1993: 74).

„И говорила је тако чудне ствари!“, размишља у једном тренутку госпођа Хоупвел о Хулги Џој, својој кћери:

Својој сопственој мајци је рекла – без упозорења, без изговора, усред ручка, са црвеним лицем и пуним устима – „Жено! Зашто се не усуђујеш да икада погледаш унутра? Да ли си икада погледала у саму себе и запитала се шта је то што ти *ниси*? Господе!“ викнула је и поново се усредсредила на свој тањир, „Малбранш је био у праву: ми нисмо наше сопствено свјетло. Ми нисмо наше сопствено свјетло!“ До дана данашњег, госпођа Хоупвел није могла да схвати шта ју је изазвало. Само је успјела да каже, надајући се да ће је Џој чути, да мало осмијеха никоме није наудило (O'Connor 1971: 276).

У овом одломку, Хулга Џој Хоупвел се сама открива као херменеутичка загонетка својој сопственој мајци: она је позива да „погледа унутра“ (као у Витгенштајновом примјеру). Но већ се овај херменеутички

оптимистички позив (оно извикано: „погледај у самог себе, у своје срце, упознај оно што носиш у себи“ итд.) показује као нешто проблематично у наредној реченици.

„Погледај у себе“ сада постаје везано са „усуђивањем“: „Усуди се да погледаш“ (O'Connor 1971: 276) већ у себи носи једну врсту опрезности, опасности. Оно „унутрашње“ („буба у кутији“) асоцирана је са неким ужасним објектом. Миша Кавка на врло сличан начин одређује објекат хорора: ми смо изазвани да видимо. Но, одмах затим, Хулга сугерише да је то гледање нека врста негативности, *via negativa* (као у *негативној теологији*): ми можемо видјети само оно што нисмо. Да останемо у дистинкцији Мише Кавке, „објекат хорора“ постаје полако „објекат готике“. Експлицитни („графички“) објекат хорора¹²³ постаје нетранспарентни објекат готике: то је нешто што не открива себе. То је објекат који проблематизује сам процес гледања (видимо тек оно што „није“). Постоји нешто у самом „срцу таме“, нешто скривено (окултно, *qualitas occulta*), али је то нешто проблематично. Мотив посматрања, који је (како ћемо у наредним поглављима темељније аргументовати) кључан за разумијевање готске фикције, непрекидно се јавља и у О'Конорином дјелу. „Огорчена жена са докторатом, Хулга 'изгледа као неко ко је постигао сљевило снагом воље и намјерава да тако и остане“ (Di Renzo 1993: 74).

Одмах затим Хулга додаје (цитирајући вјероватно најпознатију Малбраншову мисао): „Ми нисмо наше сопствено свијетло“ (O'Connor 1971: 276). Потребно је свијетло да би се видјело то унутрашње, скривено „нешто“, али ми сами не можемо да обезбиједимо то свијетло. Онај почетни позив Хулге Џој Хоупвел открива се као „редунтантан“: „погледај у самог себе“ постаје налик на ону сцену из фикционализованог живота барона Минхаузена: „извуци самог себе из живог блата држећи се за сопствени перчин“. Ту Минхаузену фантастичну згоду (када је самог себе извукао из

¹²³ Ми овдје, бар за сада, не улазимо у то колико је ова дистинкција Мише Кавке оправдана (вјероватно постоје примјери који говоре против оваквог разликовања), већ једноставно желимо да истакнемо да је она, у сваком случају, веома корисна за размишљање о жанровским особеностима готике.

живог блата вукући се за сопствену косу), Адорно (сасвим иронично) одређује као метафору самог „философског посла“ (Adorno 1986: 51).

У сва три текста која анализирамо у овом поглављу, унутрашњи живот је везан за неку енигму личности. Унутрашња суштина (о којој говори Хулга Џој Хоупвел) показује се као нешто непробојно и нетранспарентно. Размишљање о тој „унутрашњости“ постаје налик на оно шаливо Адорново навођење Хегеловог утиска да нека наводно дубока унутрашња, мисаона „концентрација“ на крају нема ниједног другог садржаја осим оног „хм, хм“ (Adorno 1986: 132). Сваки покушај да се „уђе унутра“, да се говори о оној тајанственој личној тајни постаје, како би рекао Ентони ди Ренцо, *tumbo jumbo*.

Хулга Џој Хоупвел у једном тренутку каже:

„Ми смо сви проклети [...] али су неки од нас барем скинули повез са очију да би се увјерили да не постоји заправо ништа што би се могло видјети. То је нека врста спасења“ (O'Connor 1971: 288).

Деформисано тијело одводи Хулгу Хоупвел у подручје „менталног“. Погледајмо ову ријеч „спасење“ у контексту „негледања“: то је већ нешто налик на платонистички „рај философа“ у коме обитавају само духови заузети чистом спекулацијом (који, како се то каже, „мисле мишљење“), лишени било какве сензорне евиденције, пошто су одбацили пропадљивост и слабост тијела.

Одбацујући тјелесност (тијело које она сагледава кроз сопствену инвалидност), Хулга живи искључиво као ум. Она своје тијело доживљава дословно „картезијански“: као нешто што је у сталном процесу декомпозиције, нестабилности, преобликовања. То су мотиви који су кључни за разумијевање тјелесности у готској фикцији:

Оно на шта се сва ова дјела [готске фикције] ослањају је способност самог људског тијела да постане у периоду нормалног људског живота нешто страно (alien). Оно временом губи интегритет; остарјело и сазрело тијело мијења облик, волумен и

пропорцију; детериорира; отиче и скупља се; репродукује само себе на ћелијском плану, истовремено и кроз родитељство и канцер. Инвалидно тијело (сопствено или туђе) подрива дистинкцију познатог и страног (Stoddard Holmes 2016: 183).

Тјелесност је у сталном преобликовању док је мисао, оно ментално, нешто компактно, цјеловито, неподијељено – оно што истрајава и када тијело изгуби свој идентитет – кроз промјене и коначно распадање. Опсејднутост идентитетом тијела и ума (сјетимо се само мотива духова) стално је присутно у готској фикцији. Духови у готици скоро увијек представљају знак неког „проклетства“. Онострани живот је знак менталне несмирениости, узнемирености ума.

Квентин Компсон у *Авесаломе, Авесаломе!* постаје дух прије своје физичке смрти, самоубиства које помиње хронологија дата на крају романа. Он је нека врста духа од самог почетка, не само зато што се он у *Авесаломе, Авесаломе!* јавља послје *Буке и бијеса* у којој је починио самоубиство. Ми његово лице, примијећује Ентони ди Ренцо, никада не видимо: „[О]н је ум који очајава у празнини“ (Di Renzo 1993: 147). Хулга Хоупвел личи, како смо видјели, на неког ко је себе ослијепио и прекинуо сваку сензорну инволвираност у спољашњи свијет: њено тијело постаје једна врста затвора – она празнина у којој борави ум без лица.

Постојање „духа који мисли“ показује се као нека врста пакла (заточености и безизлаза). Брајан Дејвис у свом *Уводу у филозофију религије* наводи један духовит утисак Бернарда Вилијамса (Bernard Williams) поводом идеје „платонистичке бесмртности“. Ако се живот послје смрти састоји искључиво од

чисто интелектуалне активности, коју су наравно многи филозофи видјели као идеалну будућност [...] могу да разумијем зашто неки људи не би били баш нарочито одушевљени таквом [могућношћу]. Мислим, замислите да се очекује да су рај или будући живот резервисани за [вјечну] чисто интелектуалну контемплацију, а ја

сам, рецимо, весели лик са приморја који воли да лудује (Davies 1993: 232-233).

Госпођа Фримен, која ради као испомоћ на фарми госпође Хоупвел, Хулгине мајке, истовремено, како сазнајемо, посједује један готски сензиблитет: фасцинирана осакаћеним удом Хулге Џој Хопвел, она је посједовала „нарочиту склоност према детаљима тајанствених инфекција, скривених деформитета, насиља над дјецом“ (O'Connor 1971: 274). Њена љубопитивост за све што је „настрано“, за људске тајне, медицински и полни живот и његове бизарне „специфичности“, природно је усмјерава према Хулги. Хулга постаје за њу загонетка: њена физичка супстанца постаје налик на кутију у којој се налази оно *нешто*: „Било је то као да су округласте очи госпође Фримен, челичног зашиљеног погледа, довољно дубоко продрле (penetrated) иза њеног лица и дошле до неке тајанствене чињенице (secret fact)“ (O'Connor 1971: 275).

Поглед који уприсутњује анксиозност откривања (жеља да се зна нешто тајанствено) овдје је асоциран са *аутопсијом* (као у тексту Тима Бјелавског о аутопсији у Фокнеровом *Авесаломе, Авесаломе!*): поглед госпође Фримен је „челично зашиљен“ ('steel-pointed eyes'), те он пенетрира иза Хулгиног лица. То је покушај да се уђе унутра, да се унутрашњост открије погледу.

Тјелесно треба да нам открије истину менталног. Овај покушај да се, на основу тјелесне евиденције, проникне у неку менталну тајну, често је присутан у готским текстовима. Тајна треба да буде нешто скривено, а које је боље мјесто за то од оног „непробојног“ менталног простора. Картезијанска идеја, о којој смо прије говорили у контексту Витгенштајнове „бубе у кутији“, јесте везана за суштинску нетранспарентност туђих менталних садржаја. Не могу бити сигуран шта други мисле. Хулгино бјекство од њеног сопственог деформитета поприма картезијанске контуре сумње у сопствену тјелесност. Картезијанска перспектива омогућава да тијело постане нешто „провидно“ – подвргнуто скептичкој сумњи, оно је у опасности да нестане заједно са спољашњим свијетом. Унутрашњи садржај постаје оно неупитно.

Физичка деформисаност често, у готским текстовима, указује на „нешто друго“: ожиљци на лицу, повреде, функционишу као неки мистериозни текстови, као упозорења на неки „унутрашњи“ деформитет. Можемо употријебити једну метафору: тијело је криптични, неразумљиви готски манускрипт, а оно ментално је нека врста смисла, садржине текста. Постоји нека загонетка у погледу Хулге Џој Хоупвел. Њена мајка и госпођа Фримен се непрекидно суочавају са нечим „проблематичним“ – скривеним и неразумљивим. Ријечи Хулге Хоупвел су криптичне, неразумљиве, мрачне. Она је „текст“ који треба протумачити.

4.3.3. „Одлазак у подземне дубине“: мотив гроба и исповијести у „Бескрајној грозници“

Сличну врсту „криптичности“ налазимо и у приповијеткама „Бескрајна грозница“ и „Зашто се буне безбожници?“. И у тим приповијеткама тијело, онеспособљеност и неразумљивост налазе се у тијесним везама. Готика се овдје показује као потрага за доказом: имамо неку нејасну материјалну евиденцију, али то је увијек нешто криптично што захтијева тумачење.

Азбери Фокс себе упоређује са „птицом у кавезу“ (O'Connor 1971: 364), он говори о „ропској атмосфери дома“ (O'Connor 1971: 364). У једном тренутку он замишља своју смрт у експлицитном готском кадру. Та сцена Азберијеве фантазматске смрти вјероватно је, у визуелном смислу, један од најочитијих примјера јужњачке готике у О'Конориној прози:

Отишао је да спава мислећи о мирном очишћеном мјесту на породичном гробљу [које се налази у оквиру фарме] гдје ће ускоро и он лежати, и недуго затим видио је како његово тијело бива ношено у спорој процесiji према гробу док су његова мајка и Мери Џорџ посматрале призор незаинтересовано са својих столица на тријему куће. Док је пратња са ковчегом пролазила преко насипа, оне су могле да виде обрнути одраз процесije у води језера. Витка, мрачна фигура у римској реверенди слиједила је

поворку. Имала је мрачно, оловно лице које је показивало суптилну мјешавину аскетизма и корупције. Азбери је положен у плитки гроб (O'Connor 1971: 373-4).

Ова „мрачна фигура“ је исусовачки свештеник кога је Азбери Фокс срео за вријеме свог боравка у Њујорку. Он је приказан уз употребу дословно готских конвенција: „мрачна фигура“, црна „реверенда“ римокатоличког свештенства, мјешавина „аскетизма“ и „корупције“ (мотиви су то који готово увијек прате католичке свештенике у готским романима).

Но, Азбери налази неки спокој у слици своје сахране. Његово тијело (мјесто које крије неку тајну) биће положено у земљу, *закопано* (ту ријеч, видјели смо, у контексту тајне, користи Маргарет Атвуд¹²⁴ у одређењу готске фикције). Сјетимо се израза као што су „закопана тајна“ или „као у гробу“ да се означи потпуна дискреција, безбједно чување тајне. Маштање о сахрани постаје криптовани „текст“ о скривању, склањању од погледа. Одлазак у земљу чини Азберија безбједним. Но гроб у које ће он бити положен је плитак. Та „плиткост“ је нешто што пријети да компромитује „садржај“: тајне могу „испливати“ на површину и бити откривене.

У својој болести (за коју он мисли да је смртоносна), Азбери је натјерао своју мајку да позове једног језуитског свештеника из оближњег града. Језуити, за Азберија Фокса, посједују једну врсту интелектуалне ауре: свештеник из његове фантазије о сахрани, послје обреда стоји под дрветом близу гроба и пуши цигарету (O'Connor 1971: 374). Сам Азбери није религиозан: његово инсистрање на томе да његова мајка (средњокласна америчка бијела протестанткиња која дијели једну традиционалну врсту јужњачке евангеличке сумњичаности према „романизму“) позове католичког свештеника у кућу представља једну врсту провокације: „[Н]ишта није толико иритирало његову мајку“ (O'Connor 1971: 371). Но, жеља да види свештеника није тек нека ситна пакост према мајци: потреба да се она натјера да испуни његову, за њу тако непријатну, „последњу жељу“. Жеља да се говори са свештеником пред смрт, већ указује на неку ургентну потребу за

¹²⁴ Atwood према Howells 2007: 413.

исповијешћу. Овај мотив исповијести дословно указује на неку мрачну тајну. Нешто је потребно рећи, изговорити о себи. Потребно је, *in extremis*, казати неку посљедњу истину о сопственом животу.

Но, свештеник који долази је неко ко се не уклапа у Азберијеве фантазије о језуитима који пуше цигарете и воде необавезне „дубоке“ разговоре на духовне теме, пуне савремене „бултмановске“ неизвјесности, пропитивања природе вјере, као што старац Зосима, у причи коју измишља Фјодор Павлович у *Браћи Карамазовима*, у једном тренутку каже: „Credo, али не знам у шта“ (Dostojevski 2017: 164).

Свештеник који долази Азберију је слијеп на једно око (обратимо пажњу на стално понављање мотива очију и сљевила), наглув и строг. Он нема никакве интелектуалне претензије. Он никад није чуо за Џојса о чијем дјелу Азбери с њим жели да разговара. Незаинтересован за било какву врсту разговора о књижевности и умјетности, смислу живота итд., он је више налик на свештеника који у *Госпођи Бовари (Madame Bovary)* самртници удјељује посљедњу помаст, те хитрим и извјежбаним покретима баца памук натопљен уљем којим је помазао болесницу у ватру камина, а затим сједа поред ње (као неко ко нема времена за губљење), да је отворено упозори да ће она ускоро умријети и да је вријеме да своје самртничке патње сједини са Христовом муком јер ће још мало изаћи пред Божји суд (Flobet 2005: 352-3). Азбери ипак успијева да каже свештенику да нема с ким да прича (O'Connor 1976: 375). Ово је довољно да, као и у „Добрим људима са села“, осјетимо присуство неке тајне. Он покушава да нешто вербализује. Постоје мотиви (сахрана, плитки гроб, свештеник који долази тешко болесном младићу, потреба да се са неким повјерљивим прича) који указују на нешто тајанствено.

Готски нас наратив, каже Џеј Елис (Jay Ellis), „одводи у подземне дубине у којима можемо сусрести, мапирати и обухватити чудовишну 'другост'“ (према Nogue 2016: 159). У готској је хеременеутици спознаја везана за нешто мрачно, скривено, закопано (у сопству). Сјетимо се мотива полагања у гроб о којем фантазира Азбери Фокс. „Свака готска прича је

паукова мрежа тајни испредана и размотавана кроз ток приче¹²⁵. И у „Бескрајној грозници“ присутна је стална атмосфера тајанствености: тајне су везане за нешто неизрециво, невербализовано. Фленери О'Конор непрекидно ствара једну врсту наративне анксиозности: имамо непрекидни осјећај да је потребно да се нешто сазна, да постоји нешто неизречено. Указивање на то „тајанствено“, у ове три О'Конорине приповијетке, увијек је посредовано мотивима домаћег простора и фрагментиране породице, заточености и тјелесне (и/или менталне) онеспособљености. Нешто важно стално остаје нетранспарентно. Да би се открила тајна, мора се сићи на мрачно мјесто.

4.3.4. Мотив дефамилијаризованости у „Зашто се буне безбожници?“

Овај мотив нетранспарентности нарочито је експлицитно дат у приповијетки „Зашто се буне безбожници?“. Видјели смо како Чарлс Шонк користи синтагму „неразумљиви кôд који ју је доводио до лудила“ ('maddeningly incomprehensible cipher') када говори о Волтеру Тилману у перцепцији његове мајке (Shonk 2013). Овај мотив криптованости присутан је на све четири странице ове најкраће О'Конорине приповијетке. Текстуалност кôда је доминантан мотив овог прозног текста.

Лице Волтера Тилмана представља неку врсту непробојне маске (као у случају лица Хулге Џој Хоупвел и пенетрирајућег, челичног погледа госпође Фримен). Суочена са лицем свог сина, госпођа Тилман дијели ону врсту текстуалне анксиозности господина Компсона и Квентина, у *Авесаломе*, *Авесаломе!* који, суочени са древним, изблиједјелим писмом Чарлса Бона, размишљају о несталности, крхкости и слабости „прозирног“ текста који лако може ишчезнути пред њиховим очима и заувјек задржати своју тајну за себе.

Гледала га је [Волтерова мајка, госпођа Тилман] све вријеме, тражећи неки знак на његовом великом, благом лицу – [знак] да га

¹²⁵ Видјети одредницу: 'Secrets' у *Glossary of the Gothic*.

је некакав осјећај ургентности дотакао, неки осјећај да сада мора да стане на своје ноге, да сада мора да уради нешто, било шта – било би јој драго да га види како прави макар неку грешку, чак како упада у неки хаос који је сам произвео, јер би то значило да је бар покушао нешто – али није могла да види ништа. [...] Стајао је ту са својим полуосмијехом и није проговарао. Попут упијајуће израслине, мислила је, која све прима у себе, а не избацује ништа. Као да је гледала у странца који је користио блиско, породично лице. [...] Имала је тренутачно откривење да је он бескућник. Био је бескућник овдје и био би бескућник било гдје (O'Connor 1971: 484).

Госпођа Тилман покушава да нешто „прочита“ из Волтеровог лица, али се суочава са празном страницом – њен „бихејвиористички“ покушај да открије тајну менталног живота њеног сина остаје трајно фрустриран. Госпођа Тилман се тресе, њено срце прескаче, њене се усне грче у запрепашћењу (O'Connor 1971: 485). Она мора да „ухвати дах“ (O'Connor 1971: 485). У потрази за знаком неке унутрашње истине о Волтеру, госпођа Тилман показује типичне знаке анксиозности. Жеља да се сазна истина код ње је нарочито акутна.

Анксиозност коју смо ми у првом поглављу везали за Лутерову херменеутику (за његов пројекат тумачења текста) овдје је такође везана за знакове, за читање лица, за откривање „текстуалне“ тајне. Сасвим је умјесна бихејвиористичка метафора да смо „прочитали некога“ када смо опазили одређени фацијални израз, тјелесни покрет, соматску фактуру која открива некакав "унутрашњи живот".

Можемо казати (свјесни оног разликовања хорора и готике које успоставља Миша Кавка) да је страх емоција која се јавља када је нешто присутно и непосредно (неко је ушао у кућу, присуствујемо нечему ужасном итд.), а анксиозност је везана за нешто што још увијек одсуствује, што постоји као нека перспектива, нешто још увијек нејасно. Можда би било могуће тврдити да је анксиозност (више него страх) темељна емоција готске фикције.

Страх, могло би се даље аргументовати, настаје тамо гдје је нешто „попуњено“ присуством неког објекта или догађаја, док је анксиозност везана за „празнину“, одсуство објекта. Ту дистинкцију на врло интересантан начин појашњава приповијетка „Зашто се буне безбожници?“. Госпођа Тилман не успијева да „прочита“ сопственог сина: у тој нетранспарентности он се показује као нешто страно. Волтер Тилман је за своју мајку дословно отјеловљење оног фројдијанског *Das Unheimliche*. То је појам за који, како тврди Џеролд Хогл, готска фикција пружа најбољу илустрацију (Hogle 2002: 6). Чак сам Фројд у одређењу тог појма користи готску приповијетку „Пјешчани човјек“ ('Der Sandman') Е. Т. А. Хофмана (E. T. A. Hoffmann).

У тој се Хофмановој приповијетки (која, такође, на занимљив начин уприсутњује готску текстуалност, будући да је она дата као извод из кореспонденције, писаног, интимног текста који посредује тајанствене догађаје), јавља *мотив нетранспарентности*. Постоји нешто чудно у дјевојци Олимпији којом је фасциниран Натанаел, протагонист приповијетке. Она готово да не изговара ништа осим уздаха, њен глас је некако чудан, њени покрети такође. Сви осјећају да постоји нешто проблематично у погледу Олимпије (у начину на који хода и гледа, у сиромаштву њеног вокабулара). Но, нико није сигуран шта је тачно извор тог „чудног“ (unheimlich/uncanny). На крају се открива да је она заправо неживи објекат, вјешто израђена лутка.

Un-heimlich је ријеч која означава нешто *нефамилијарно* или дефамилијаризовано. Као кад у познатом постоји слутња нечег непознатог. То је оно дословно *језиво* (још један могући превод термина *uncanny*): када откријемо да неко ко нам је интимно познат крије неку ужасну тајну. Када се у простору познатог, домаћег, фамилијарног, суочимо са нечим скривеним, мрачним, непознатим. Као када бисмо у кући у којој живимо годинама одједном нашли скривени пролаз у неку собу за коју нисмо ни знали да постоји. Сусрет са том тајном собом одједном би нас отуђио од нашег интимног простора.

Нешто слично доживљава госпођа Тилман. Волтер постаје кућа са тајном одајом. У њеном породичном дому борави странац који је преузео

обличје њеног сина. У једном тренутку госпођи Тилман то постаје јасно. Сјетимо се како она говори о Волтеру као о странцу са породичним лицем: то је дословни готски *unheimlich*.

Волтер постаје за госпођу Тилман нешто што се открива као објект гађења. Гађење је (овдје је потребно сјетити се термина Јулије Кристева 'the abject' – ријеч која означава оно „засорно“, „одбојно“, „гадно“, „непријатно“). То „абјектовано“ (што ће наћи своју апликацију у бројним текстовима који се баве готском фикцијом) Кристева описује кроз слике леша, екскременталног, тјелесног отпада и излучевина (Kristeva 1982: 3). Све су то моменти кроз које се сопствено тијело (оно што нам је најфамилијарније) одједном показује као мјесто гађења, одбојности. Њено сопствено дијете сада се показује као нешто „абјектовано“, што је „испало“ из њеног тијела као непознати, аморфни објект – човјек који је нетранспарентан, нестабилан, безобличан. „Мрачна тајна“ често посједује капацитет изазивања гађења.

Остала је укопана на мјесту, ригидна, а њен поглед га је фиксирао са гађењем. Њен син, њен једини син. [...] Није било невиности у њему, није било искрености, никаквог убјеђења било у гријех било у спасење (election). Човјек који је стајао пред њом кокетирао је са добрим и злим по сопственом хиру и могао је да препозна толико различитих страна у сваком проблему да би остајао паралисан, неспособан да ради било шта; није био у стању чак ни да натјера црнце да раде. Било које зло могло је да се насели у том вакууму. Бог сами зна, мислила је и задржавала дах, Бог сами зна на шта је он све спреман (O'Connor 1971: 485).

Мотив неспособности (онеспособљености, парализе), какав смо срели и у „Добрим људима са села“ и у „Бескрајној грозници“, сада се јавља експлицитно и у овој приповијетки. Волтер не успијева да се помјери, да крене даље, онеспособљен сваким питањем које може искрснути.

Нетранспарентност Волтера сада се показује као нешто дословно пријетеће: тајне су нешто мрачно. Соба коју нисмо до сада примијетили мора да крије неку мрачну загонетку. „Било које зло могло је да се насели у том

вакууму. [...] Бог сам зна на шта је он спреман“ (O'Connor 1971: 485). Тајанственост је онај модус који омогућава стварање анксиозности. Ако је нешто сакривено у мраку, лако је замислити нешто страшно: ако постоји нека тајна у подруму или на тавану, или дубоко у мраку ума, онда се тај мрак често мора испунити чудовиштима. „Било које зло“ је израз која дословно указује на анксиозност више него на страх. Страх као да је генерисан конкретним, непосредним злом (када видимо лице чудовишта), а „било које зло“ већ указује на нешто нејасно (нешто као да је на тавану, у кући, али не знамо шта). Тајна је нешто мрачно. Мрак указује да нам је природа тајне још увијек непозната.

„Готика је облик фантазије који олакшава обликовање анксиозности“ (Michasiw 1998: 237). Она је „облик фантазије“ или један специфичан тип фрустриране жеље за кохерентношћу, за објашњењем. Готика је онај облик фантазије који се јавља у покушају да се разумије оно што увијек остаје нејасно, проблематично и нетранспарентно. Односно, готика је логика анксиозности: покушај да се догађаји осмисле тако да анксиозност добије на снази.

Када смо у првом поглављу казали да је најтачнија дефиниција готике то да је она нешто „мрачно“, онда је то имало један епистемички призив. Готика је анксиозност нетранспарентности – жеља да се испуне „празна мјеста“, да се објасни свијет. Сјетимо се онога што каже госпођа Тилман: „Било које зло могло је да се насели у том вакууму“ (O'Connor 1971: 485). Готика је *horror vacui*, облик кенофобије. То је потреба да се изађе на крај са празнином мрака. Нешто ту мора да буде. Празни простор је облик позивнице за нешто – он тражи да буде испуњен.

Говорити о објектима је варљиво. Боље да говоримо о сценама, поставци, у којима или на којој се дешава анксиозност. [...] Готика, стога, дефинише сцену, терен, географију - [простор] за нешто ужасно. [...] Не: 'Канибалистичко чудовиште је у дјечјој соби и пружа своје канце према глави једног од близанаца', већ прије: 'Канибалистичко чудовиште би *могло бити* у дјечјој соби, или би

могло бити негдје другдје, или би могло бити у дјечјој соби маскирано у једно од дјецe'. Или: можда уопште и нема никаквог канибалистичког чудовишта, али ово изгледа као мјесто на којем би се оно могло налазити (Michasiw 1998: 237- 238).

„Бог сам зна на шта је он спреман“ – реченица коју изговара госпођа Тилман не указује на нешто конкретно, на неко специфично зло које је везано за тајну њеног сина, већ указује на атмосферу, као када кажемо: ова мрачна атмосфера собе. Ако чудовишта постоје, онда би ово било одговарајуће мјесто да се она укажу. Или, као када кажемо: толико тога се десило у овом замку, да нас не би зачудило да духови покојника овуда лутају ноћу. Атмосфера је у готици, како смо казали, везана за нетранспарентност, за немогућност да се нешто јасно види и опише.

Када, дакле, говоримо о готској атмосфери, онда то није нешто што је просто једна од особина жанра (то је жанр о атмосфери итд.), већ је то знак анксиозности: као да постоји неки мрак који нам не дозвољава да видимо „готски објекат“.

Госпођа Тилман, у тој општој незаинтересованости, „чудности“ њеног сина види једну необичну и застрашујућу врсту ургенције. Његова „пасивност“ није нешто што се лако може објаснити: то је нека врста акумулирања, припремања за нешто катастрофално.

Подсјећао ју је на некога ко ишчекује неки велики догађај и не може због тога да било шта започне јер би сваки посао тада морао да буде прекинут. Будући да је увијек био беспослен, претпостављала је да он можда жели да постане умјетник или филозоф или тако нешто, али то ипак није био случај. Није желио да пише било какав текст који би морао да потпише (O'Connor 1971: 486).

Ми ћемо видјети да је тајна текстуалности у „Добрим људима са села“ везана за филозофију, а у „Бескрајној грозници“ за умјетност. У све ове три приповијетке постоје различити типови текстуалности – нека врста текстуалне мимикрије. Но, природа текстуалности у „Зашто се буне безбожници?“ на неки начин остаје најтајанственија. Та је приповијетка у много чему другачија, специфичнија. Но у

сва три дјела, текстуалност је уведена као готски мотив: као наратив тајне и неразумљиви мрачни рукопис, текст исписан шифрама.

Ова опсједнутост тајном, у контексту мотива текстуалности у О'Конориној прози, већ у себи садржи једну модернистичку варијанту готике. Ми смо ментални свијет ликова изнова и изнова упоређивали са уклетим собама, манускриптима, коридорима. Та је аналогија већ симптом модернизма. Кетрин Спунер тако наводи утисак Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) (у њеном осврту на студију Едит Биркхед (Edith Birkhead) *Прича страве (The Tale of Terror)*) да готика није просто нешто застарјело, већ прије да су жанровски термини готике „у модерном периоду преиспитани“:

„Ми сада дрхтимо пред аветима унутрашњости, а не пред распаднутим тијелима барона и подземним дјеловањима утвара.“
[...] [У питању је] модернистичко разумијевање готике као унутрашње драме а не драматичног спектакла. [...] Готика [у модернизму] постаје, не толико детерминишућа ознака текста, већ једно од оруђа које се корисити у уприсутњењу унутрашњег ужаса. Ови текстови садрже готске инциденте, епизоде, слике, тренутке и трагове: готика их, можемо рећи, опсједа (Spooner 2007: 40).

Уопште узев, у О'Конориним су приповијеткама употребљени готски мотиви, од којих је текстуалност (у бројним значењима које та ријеч може имати у готском тексту) можда најзаступљенији. Текстуално се увијек јавља у контексту посредовања тајне („унутрашњег ужаса“ који помиње Кетрин Спунер). Родитељи не доживљавају само своју дјецу као неки енигматичан текст (у метафоричном значењу), већ се и сусрећу са различитим дословним текстуалним фрагментима и „доказима“.

4.3.5. Текст и готски *анагноризис*: мотив „препознавања“

Марио Прац је примијетио, говорећи о неким особеностима британске књижевности раног деветнаестог вијека (што је, приближно, оно доба које Роберт Мајлс описује као период „готске помаме“ (Miles 2002: 43)) да је један од честих

мотива литературе тог периода био мотив родитеља који проналазе своју давно изгубљену дјецу (Praz 1951: 43). То је мотив на који ћемо често наилазити у готској фикцији, почевши већ од *Отрантског замка*. Била је то „темељна одлика тих 'прича страве“ (Praz 1951: 43). Оне су често садржале сцену „препознавања“, у којој је, по Працу, било нечег „грчког“ (Praz 1951: 43). У готској прози је, како смо видјели и до сада у овом раду, идентитет и иначе нешто што је стално проблематизовано. Можда је превише смјело да се тврди да је готика на неки начин везана за проблематизовање загонетке идентитета.

Но, примјетимо како се код Фленери О'Конор дешава нешто супротно у односу на овај сусрет дјеце и родитеља о којем говори Прац: познато, у њеној прози, као да се увијек показује као непознато. Видјећемо то на бројним примјерима у овом раду: историја Југа се показује као нешто непознато, доминантна религија хришћанства се открива као нешто у суштини страно и чудно, породични домови, фарме и имања постају налик на мјеста у неким далеким страним земљама, људска тијела, са својом уобичајеном морфологијом, постају гротескне карикатуре. На крају, дјеца постају дословни странци својим родитељима. Но управо ту препознавање постаје акутна потреба.

Рекли смо помало загонетно да је готика наратив који тежи кохерентности, цјеловитости. Ту је и коријен „епистемичке анксиозности“ у контексту које смо описивали жанр. Готика представља увијек осујећени (или барем, проблематизовани) подухват чувања познатости свијета. Желимо да сачувамо приватност свог дома, фамилијаризованост свијета (као у „Расељеном“), но онда се јављају извјесна „ометања“. Анксиозност настаје као знак алармираности, могућности да постоји нешто мрачно, непознато и необјашњиво (искуства Гизака, нпр.).

Готика се не јавља само у оним тренуцима у којима родитељи препознају своју давно изгубљену дјецу (као у британској књижевности почетка деветностог вијека), већ се готска атмосфера јавља и онда када родитељи треба да сазнају неку истину о животу своје дјеце. То је блиско ономе што су Грци звали ἀναγνώρισις. У књижевном тексту дешава се један тренутак увида: час у коме сазнајемо неку веома важну истину. Нешто је било пред нама све вријеме, али тренутак спознаје, као у

Краљу Едиту, све мијења. Иако су ствари биле све вријеме присутне, онога тренутка када схватимо њихову природу више ништа није исто. Не сама садржина тајне, него њено откриће имају разорну снагу.

У три О'Конорине приповијетке које тумачимо постоје одређени тренуци препознавања и они су, што је и типично за готску текстуалност, дати кроз медијум текста и манускрипта.

4.4. Мотиви текстуалног фрагмента и рукописа у „Добрим људима са села“ и у „Бескрајној грозници“

Родитељи налазе неки текст који треба да открије нешто о унутрашњем животу, енигми личности њихове дјеце. Текст је, на неки начин, већ у себи знак „раскорака“. Текст указује, како сугерише Ен Вилијамс, на одсуство. Размислимо о природи писама: она указују на неку удаљеност. Књиге су говорење/причање у одсуству. „Као наративи 'другости' која је [често] просторно и временски удаљена, готска фикција нужно наглашава писање прије него сам говор“ (Williams 1995: 66). Усмено говорење у готском тексту само продубљује недоумице. Са тиме смо се срели у ове три приповијетке Фленери О'Конор које анализирамо у овом поглављу. Хулга Џој Хоупвел говори бесмислице, Азбери Фокс не успијева да каже било шта лишено мрзовоље и патетике, Волтер Тилман не говори скоро ништа. Они, иако присутни, на неки су начин удаљени. Ту се јавља мотив текста на који наилазе (или на који треба да наиђу) њихове мајке. Протагонисти су способни да говоре само у одсуству – преко текста.

4.4.1. „Ужас и фантазам“: мотив текстуалног фрагмента и његова функција у „Добрим људима са села“

Мајка Хулге Џој Хоупвел једног дана, када њена кћерка изађе из просторије, користи прилику да узме књигу коју је она мало прије тога читала. Она жели да види шта њена кћерка чита – како проводи своје вријеме. То је покушај да се уђе у њен свијет. Отворивши књигу насумице, госпођа Хоупвел чита следећи текст:

Наука, на другој страни, мора да потврђује увијек изнова сопствену трезвеност и озбиљност, и да обзнани да је она искључиво заинтересована за оно-што-јесте. Оно *ништа* не може за науку бити што друго до ужас (horror) и фантазам. Ако је наука у праву, онда бар једна ствар остаје неупитна: наука жели да спозна ништа ничега. Такав је, дакле, дословно научни приступ оном *ништа*. Ми га знамо тако што желимо да знамо оно ништа ничега (O'Connor 1971: 280).

Није вјероватно потребно неко дубоко познавање филозофије да би се у овом одломку препознао карактеристични Хајдегеров идиом („оно-што-јесте“, „ништа ничега“). Одломак који је у питању вјероватно је једна дионица Хајдегеровог текста „Шта је метафизика?“.

Филозофија (Хулга Џој Хоупвел је, подсетио се, докторирала филозофију) уприсутњује дословни проблем тумачења. Будући да, како се то обично каже, језик за филозофију није нешто „подразумијевајуће“, већ је сам по себи нешто „проблематично“,¹²⁶ енигма Хулгине личности, за госпођу Хоупвел, се демонстрира кроз пословично компликован филозофски идиом. Постоји једна анегдота да је Авицена, један од значајних арапских тумача Аристотела, *Метафизику* прочитао барем четрдесет пута. У свјетлу ове чињенице, могли бисмо помислити да „филозофија можда није толико љубав према мудрости, на шта нас упућује етимологија, колико страст за разумевањем“ (Кара-Пешић 2010: 5).

Проблем разумијевања, тумачења овдје нас симболично уводи у „проблематичност“ филозофског текста. У жељи да се суочи са „унутрашњошћу“ своје кћери, госпођа Хоупвел наилази на Хајдегеров текст (и то ни мање ни више него о *ничему*). Постоји нешто, заправо, иронично у тој сцени у којој се текст аутора чији је језик пословично перципиран као „замршен“ (са бројним неологизмима и једном готово засебном семантиком) јавља у контексту посредовања енигме личности, неке унутрашње тајне. Рецимо овако: издвојени, деконтекстуализовани одломак Хајдегера овдје треба да нам неке ствари учини јасним.

¹²⁶ Овој „проблематичности“ и комплексности филозофског језика, значајну пажњу посвећује Адорно у књизи *Филозофска терминологија* (1986).

Госпођа Хоупвел суочена са овом анализом „ништа ничега“, наликује на неку интуитивну, *hillbilly* верзију Рудолфа Карнапа (Rudolf Carnap) који у свом дјелцу *Философија и логичка синтакса* као флагрантан примјер дословне бесмислености исказа метафизике наводи (наводну) Хајдегерову мисао „Ништа ништи“. Оно што ради Карнап са једним Хајдегеровим фрагментом из текста „Шта је то метафизика?“ заправо је врло слично поступку О'Конорове која један други фрагмент истог Хајдегеровог текста „експроприра“ и умеће у текст своје приповијетке.

Карнап пред своје читаоце ставља одломак Хајдегеровог текста, фрагмент истргнут из контекста, да би указао на један „искривљени“, опскурни идиом који треба да функционише као „специмен метафизичке бесмислице“: „Конфузија изазвана Хајдегеровим лингвистичким искривљењима је карикирана тако што је један одломак издвојен из оригиналног текста“ (Sorensen 2017) а онда презентован широкој публици. Карнап наводи у својој књизи један цитат из Хајдегера у којем се јављају реченице попут: „Гдје да тражимо ово ништа? Како да пронађемо ово ништа? ... Ми знамо ништа... Анксиозност открива ништа. Ништа као такво је присутно... Шта рећи о овом ништа? Ништа ништи“.¹²⁷ Карнап жели да укаже на бесмислени идиом (као када кажемо „Знам ништа“ умјесто „Не знам ништа“). Једини начин да се утврди да ли су Хајдегерове реченице смислене, по Карнапу, јесте да се упитамо да ли се оне уопште могу замислити као одговори на неко питање које се умјесно може поставити (Sorensen 2017). Исти критеријум можемо примијенити и у контексту тумачења функције Хајдегеровог фрагмента у О'Конориној приповијетки: можемо се упитати шта овај нејасан одломак из књиге коју чита Хулга Џој открива њеној мајци, госпођи Хоупвел? Било би нечег нарочито умјесног у одговору: *ништа*.

Поред Карнапове оптужбе да се Хајдегерови искази показују као дословно бесмислени, неки су други критичари инсистирали да се у оваквим Хајдегеровим одломцима ми не сусрећемо просто са „одсуством значења“, са семантичким дефицитом, већ прије са „превише значења“ (Sorensen 2017). У том смислу

¹²⁷ Carnap према: Sorensen 2017.

(вишезначности), Хајдегерови су искази поређени са „загонеткама“ и „еквивокацијама“ (Sorensen 2017).

Овај енигматичан и неразумљив уметнути текст готово да преузима функцију готског манускрипта. Већ смо говорили о готској природи текста: он је нешто што стално тражи посредовање, тумачење. Мајка Хулге Хоупвел користи одсуство своје кћери да би, на неки начин, ушла у њену приватност. Читање књиге у коју је њена кћерка тако често уроњена, овдје функционише на неки начин као читање туђе кореспонденције. Текст треба да нам открије неку тајну. Сусрет са текстом кодиран је кроз мотиве тајновитости („док је власник одсутан, док нико не гледа“ итд.). Текст нам омогућава поглед у приватност: као кроз неку врсту шпијунке или кроз какву рупу у зиду.

Текстуални фрагменти се, у О'Конориној прози, а често и у самој готској фикцији, јављају као одређене „фрактуре“ кроз које ми треба да „гледамо“ – као неко ко је добио прилику да „завири“ у нешто тајанствено, да погледа „иза“.

Овај наведени Хајдегеров одломак о оном *ништа*, на неки начин подсећа на једну Пантерову карактеризацију готске фикције. „Овдје наилазимо управо на онај парадокс на који, без сумње, указује Дерида: оно што је изван текста је заиста ... *ништа*. Готска фикција је опсједнута управо овим: њу опсједа ово *ништа*“ (Punter 1998: 4). Интересантно је како се овај познати Деридин став (*Il n'y a pas de hors-texte*) који наводи Пантер као карактеризацију готске текстуалности ослања на Хајдегеров фрагмент који проналази госпођа Хоупвел. Она жели да сазна истину о својој кћери и на располагању јој је само текст: у њему *постоји* „ништа“ а изван њега *нема* ничега. Треба примијетити да овај „енигматичан [Деридин] израз“ (Reynolds 2002) не значи да је цјелокупна стварност „просто семиотичка или лингвистичка“, већ да су „процеси разликовања“ и тумачења „на које се може наићи у контексту лингвистичке репрезентације на неки начин симптоми општије ситуације која се тиче свега осталог, укључујући тијело и оно перцептивно“ (Reynolds 2002). У питању је поступак који користимо у овом поглављу када указујемо како се сами ликови ових О'Конориних приповиједака могу тумачити као „текстуалне“ загонетке.

Хајдегеров одломак у О'Конориној приповијетки истовремено указује на бесмисленост и на „превише значења“. Текст који налази госпођа Хоупвел је истовремено бесмислен и загонетан. Он је бесмислен утолико што је у питању очигледна иронија: нама се експлицира „препотентност“ једног „уско стручног“ филозофског језика. Постоји нешто комично у тој слици: то је мјесто гдје се филозофска персона Хулге Џој Хоупвел приказује као нека „тако компликована личност“ коју, наводно, није нимало лако разумијети. Она је урођена у Хајдегера као што би неко други био урођен у љубавни роман. Текст је „бесмислен“ у смислу да заправо уопште није битно шта он значи: довољно је да је то нешто „превише интелектуално“ и нејасно. Он је само текстуална експликација оног, како Ди Ренцо каже, *tumbo jumbo*-а који Хулга користи у конверзацији.

Но, текст са собом носи и загонетност: он можда ништа не „казује“, али зато „показује“ (да искористимо ту Витгенштајнову дистинкцију). Фрагмент Хајдегеровог текста можда ништа не говори изравно госпођи Хоупвел (то су за њу само необичне и чудне, *бесмислене* ријечи), али он ипак „указује“ на нешто. Он некако уприсутњује сам мотив готске текстуалности – функције текстуалног „трага“ у готском тексту. То је текстуална загонетка (онако како, видјели смо, неки филозофи описују Хајдегерове реченице), текст испуњен еквивокацијама, двосмисленостима, опскурним изразима, попут неког готског *гримоара*, „књиге сјенки“. Текст не рјешава загонетку, него указује на загонетност, попут мотива манускрипта који је компромитован, оштећен, црвоточан, који непрекидно скрива своју тајну од читаоца.

Обратимо ли пажњу на садржај тог фрагмента и његову функцију, примијетићемо да он функционише као пародични готски текст. Он указује на потребу да се нешто сазна („наука жели да спозна ништа ничега“). Желимо нешто да знамо. Али шта је то што желимо да сазнамо? Шта остаје од те жеље за спознајом? То *ништа* за науку јесте, говори Хајдегер, призивајући један специфични готски репозиторијум, *horror* и *phantasm*. За науку, која његује „трезвеност и озбиљност“ тај објекат спознаје непрекидно остаје нешто нејасно, чак – застрашујуће. Та немогућност спознаје показује се као хорор, односно ужас који производи фантазме (указања/авети/духове). Иако овај одломак остаје за

госпођу Хоупвел нека мрачна бесмислица, он се заправо може читати као *метатекст* који говори нешто о самом жанру и природи готске текстуалности.

Хајдегеров фрагмент почиње са тежњом науке да нешто сазна и опише. Но, та жеља постаје нешто „осујећено“ – немогућност науке да нешто „сазна“, појми и опише показује се као *horror*. Ноел Керол је, говорећи о хорору, казао да је он жанровски одређен присуством нечег чудовишног са чим наука не може да изађе на крај (Carroll 2004: 145). „Хорор захтијева да се уобичајена научна објашњења у једном тренутку напусте у корист натприродног [...] објашњења“ (Carroll 2004: 146).

Керол допушта могућност да је просвјетитељски идеал научног објашњења свијета (идеја да језик науке мора бити „тоталан“, да мора бити подесан да опише цјелокупну стварност) на неки начин подлога јављања оног ужасног у хорору. Просвјетитељство је епоха у којој је, како тврде Адорно и Хоркхајмер, филозофија „изједначавала истину са научним системом“ (Adorno, Horkheimer 2002: 66). Хорор жанр „претпоставља нешто попут просвјетитељског модела научне реалности да би генерисао онај неопходан осјећај нарушавања“ природних закона (Carroll 2004: 158).

Говорећи о ономе што измиче капацитету науке, Хајдегер је принуђен да употреби мотив ужаса и „фантазма“ (авети, указања). Готика (то је једна од особености које она дијели са хорор жанром) је често описивана као наратив који напушта или пропитује сцијентистичку перспективу свијета која је доживјела свој филозофски тријумф у епохи европске просвећености. Овај Хајдегеров фрагмент, у својој вишезначности, тако говори нешто о самом жанру.

Дерида је, како наводи Маргарет Керол Дејвисон, дефинисао сабласти и авети (*specters*) као „између осталог, оно што неко замишља, оно што неко види и оно што неко пројектује – на имагинарно платно на којем се ништа не може видјети“ (Davison 2004: 7). Зар страница текста на коју наилази госпођа Хоупвел не функционише на исти начин? То је нека врста платна (празног простора) на коме се ништа не може видјети. На празном платну образују се ријечи као што су „ужас“ и „фантазам“. Госпођа Хоупвел мора да затвори књигу у ужасу, са готском

емоцијом недоречености, опскурности, мрачне тајне која није ријешена него само продубљена:

Ријечи су биле подвучене плавом оловком и оне су на госпођу Хоупвел дјеловале као нека *неразумљива зла чаролија*¹²⁸ (evil incantation in gibberish). Хитро је склопила књигу и напустила собу дрхтећи (O'Connor 1971: 277).

Духови, фантазми који се помињу у Хајдегеровом тексту, указују на постојање нечег нерепрезентативног – они означавају колапс језика науке. Сабласт значи да постоји нешто опскурно, нека тајна. Авет означава кризу језика и говорења: то су „проклети“ духови који не могу да пронађу сопствени мир, у непрекидној потрази за тијелом, солидном супстанцом. Они покушавају да нешто поруче, упозоре, да кажу нешто о себи, али никад изравно. Дух означава нешто осујећено, непотпуно, фрагментирано.

Фантом је ријешен да сачува скривеност тајни прошлости, да заштити сахрањене табуе, погрешно усмјеравајући его. Приче о духовима се могу разумјети као средства помоћу којих траума прошлости може бити откривена, али само ако смо ми спремни да [та средства] декодирамо. Као у случају сна, дословни садржај приче о духовима, она очигледна порука коју дух доноси, је заправо трик који треба да погрешно усмјери его и да га спријечи да схвати право значење; право значење духа и његове поруке је латентно и може бити откривено [„ексхумирано“, disinterred] тек кроз симболичку интерпретацију дословног садржаја. Теорије Абрахама и Торока сугеришу да поруке које фикционални духови носе нису друго до диверзиона средства, и да ми морамо копати дубље да откријемо њихова права значења (Killeen 2009: 133).

Духови (фантазми) који се јављају у текстуалном одломку сами функционишу као слике готске текстуалности. Хајдегеров текст у овој је приповијетки „преозначен“ готском текстуалношћу. Текст се показује као нешто

¹²⁸ Курзив је наш.

криптовано, мрачно, нејасно – „прича о духовима“. „Идеја фантома или фантазма као 'расцјеп' [„празног мјеста“, *gap*], дисрупције“ (Wolfreys 2016: 642) указује „на фантазматско као простор фрагментираних репрезентација“. ¹²⁹ Текстуралност и текстуралне метафоре (фрагментираност, нејасноћа, неразумљивост, опскурност итд.) кључне су за тумачење готских мотива и њихове функције. Готика је, заправо, врло „текстуални“ жанр. У извјесном смислу, она указује да „не постоји ништа изван текста“ (Дерида), а да је сам текст нешто „контаминирано“, нејасно, „збркано“. У питању су наративи текстуралне клаустрофобије. Када прочита одломак из књиге, госпођа Хоупвел мора да истрчи напоље, на зрак.

Кроз реакцију госпође Хоупвел, Хајдегеров текст је уведен као експлицитни готски фрагмент, „текстуална реликвија“. То су бесмислице (*gibberish*), језик магијских чини (*incantation*), нешто мрачно и зло (*evil*). Наравно, читалац је увијек свјестан једног „раскорака“: оно што је за госпођу Хоупвел готски текст (одломак из *Књиге сјенки*, нешто из мрачне библиотеке Џона Дија, елизабетанског некроманта и окултисте, скривено у лабораторији на врху куле), заправо је текст еминентног њемачког филозофа и (контроверзног) ректора. Ми овдје заправо присуствујемо пародији готског мотива пронађеног рукописа.

У *Нортенгерској опатији* (*Northanger Abbey*) Џејн Остин (Jane Austen), главна јунакиња Кетрин, опсједнута готским романима, проналази у закључаној фиоци „свитак папира завучен у најтамнији део преграде, очигледно ради тога да буде што боље скривен“ (Ostin 2015: 153). Када сутрадан ујутро, Кетрин одлучи да при дневном свијетлу анализира тај тајанствени рукопис (који вјероватно садржи неку древну породичну тајну - што је конвенција често присутна у готским романима Ен Радклиф које она „гута“), јунакиња открива да је у питању „списак рубља“ и „рачун од ветеринара“ (Ostin 2015: 155-6). Она проваљује у интимни простор (попут госпође Хоупвел) у жељи да пронађе неку „готску тајну“ и налази нешто тривијално. На неки начин, Хајдегеров одломак у „Добрим људима са села“ није никакав тајанствени текст, никакав готски рукопис препун злих наума и магијских чини. Тај текст је *метакоментар* природе готске фикције – мјесто које О'Конорова користи да иронично укаже на присуство готске текстуралности.

¹²⁹ Уп. одредницу Wolfreys 2016: 642.

У већини О'Конориних приповиједака, како ћемо видјети, готика није објективна атмосфера текста, већ је на неки начин везана (као у *Нортенгерској опатији*) за сензибилитет самих ликова, за њихову перцепцију. Као да увијек постоји раскорак између онога што читалац види и онога што виде ликови. Тај раскорак омогућава комички ефекат: као када се, на примјер, одломак једног цијењеног филозофског дјела поистовијети са црномагијским гримоаром. Као и код Остинове, у питању је дословна пародија мотива „пронађеног рукописа“ и „тајанственог текста“.

4.4.2. Мотив „закључаног манускрипта“ у „Бескрајној грозници“

Мотив рукописа/манускрипта је на сличан начин, као и текст у „Добрим људима са села“, присутан и у „Бескрајној грозници“. Како сазнајемо, Азбери Фокс је за свог боравка у Њујорку, за вријеме првих знакова болести, написао једно „писмо“ својој мајци. У питању је текст који обухвата двије свеске:

Није желио да то буде прочитано прије његове смрти. То је било нешто налик на писмо које је Кафка упутио свом оцу. [...] Он је знао да његова мајка неће одмах разумјети то писмо. Њеном превише дословном уму ће вјероватно требати неко вријеме да открије његов значај, али је мислио да ће она бити способна барем да види да јој он опрашта све што му је урадила. Заправо, он је претпостављао да она може схватити шта му је урадила једино преко тог писма. Он није претпостављао да је она уопште тога свјесна. [...] [3]ахваљујући том писму она би могла доћи до болне спознаје и то би било, мислио је, једина вриједна ствар коју је могао да јој остави (O'Connor 1971: 364).

Азбери Фокс, за разлику од Хулге Хоупвел, сам пише текст који ће открити његову „унутрашњост“ и тајну личности. Штавише, рукопис је једини начин да се говори о том тајанственом („она може схватити шта му је урадила само преко тог писма“). Текстуралност се поново јавља као нешто „готско“: медијум који треба да

посредује „болне тајне“. Готски је текст, како је то казао Стивен Брум (Steven Bruhm), наратив трауме (Bruhm 2002: 268).

Пошто је написао писмо (које је, истовремено, нека врста исповједног текста и *L'accuse...!* упућеног мајци), Азбери Фокс ће га запечатити (као тестамент) и на полеђини написати: „Отворити искључиво послије смрти Азберија Портера Фокса“ (O'Connor 1971: 370). Овај ће тајанствени рукопис који посредује Азберијеву тајну (енигму личности) потом бити закључан у фиоци (као у роману Џејн Остин): „Оставио је коверат у фиоци стола у својој соби и закључао га унутра, а кључ је увијек носио са собом, у цепу пицуме“ (O'Connor 1971: 370).

Постоји неки текст који нешто објашњава, али он је недоступан, закључан на неком мјесту. Азбери свуда са собом носи кључ. Готски рукопис значи да је наша тајна добила неку врсту постојања које је независно од нас, да има сопствени „живот“ – то је оно што ће моћи да „говори“ послије наше смрти: као када протагонист Кишове приповијетке „Јуриј Голец“ чује снимљену телефонску поруку – глас преминуле жене, као нешто што долази „са неба или из пакла, свеједно“ (Kiš 2018: 30).

Исповиједни рукопис тако треба да постане глас „из гроба“, говор из сопствене смрти. Текст постаје нешто „спектрално“: он омогућава да мртви наставе да причају, да чаврљају и шапућу, да и послије смрти наставе да буду опсједнути својим тајнама, да, механички и репетитивно (као на „секретарици“ телефона) увијек понављају један исти текст, неку истину о себи.

Манускрипт закључан у фиоци је мотив који се јавља и у Џејмсовом *Окрету завртња*. Читање писма треба на Азберијеву мајку да остави онај ефекат који прича о духовима, исповјест преминуле жене-дадиље, оставља на узориту господу која слушају читање писма (скривног у ладици) у Џејмсовом дјелу. Азбери је „осјетио да, чак иако она не буде могла да га разумије одједном, писмо ће је ипак оставити у стању неке истрајавајуће грознице,¹³⁰ а можда ће је чак навести да себе види онаквом каква јесте“ (O'Connor 1971: 365).

¹³⁰ Ова се ријеч *chill* може превести и као језа, ознака једне типично готске емоције, овдје везане за откривање неке „ужасне тајне“.

Писмо треба да покаже неку истину о којој се не може говорити. Готски рукопис показује „истрајавање“ текста тамо гдје се говор/глас открива као превише слаб, подложен дрхтању, конфузији, „издаји“. Текст је нешто што не мора да рачуна са слабошћу тијела, да се ослања на стаменост и издржљивост која је потребна да би се говорило о трауматичном. Већина, „ако не и све готске конвенције“, а то је нарочито тачно у случају мотива текста у готској фикцији, „изражавају неку анксиозност у погледу значења“ (Williams 1995: 67).

Но, ми смо већ казали како је код Фленери О'Конор често присутан један иронични раскорак између готске атмосфере и праве „садржине“ текста. Ми можемо казати да се у „Бескрајној грозници“ дешава нешто слично као и у *Нортенгерској опатији*, онда када у мрачној соби, у закључаној ладици, Кетрин проналази тајанствено писмо, неколико страница испуњених рукописом, само да би касније открила да је у питању нешто свакодневно и обично попут рачуница о домаћинским издацима.

Ми, наравно, никад нећемо видјети интегралну верзију Азберијевог писма (које обухвата двије свеске), но за тим неће бити ни потребе. Једна „фактура“ тог текста биће довољна да проникнемо у његов садржај.

У питању је експлицитно тривијалан текст, без очигледне поенте. Његова псеудоартистичка реторика п(р)оказује Азберија као пародију умјетника (на начин на који се Хулга Цој Хоупвел показује као пародија филозофа: „погледај оно *ништа* што је у теби“ итд.). Писмо је текст неталентованог двадесетпетогодишњака који за свој умјетнички неуспјех и неталенат криви своју „конзервативну“ мајку:

Ако ће читање [тог писма] бити болно за њу, његово је писање за њега било готово неподношљиво – јер да би се суочио са њом, требало је прво да се суочи са самим собом. „Дошао сам овдје [у Њујорк] да бих побјегао од ропске атмосфере дома“, написао је, 'да бих пронашао слободу, да бих ослободио имагинацију, да бих прахнуо попут сокола из кавеза и бацио се у вртлог 'кружећ и кружећ у све ширем луку' (Јејтс)¹³¹ и шта сам нашао? Био сам

¹³¹ Јејтсов стих из пјесме *The Second Coming* дали смо у преводу Милована Данојлића.

неспособан за бијег. Налик на неку птицу коју си укротила, те сада сједи напухана у свом кокошињцу и одбија да изађе вани.“ Сљедеће ријечи биле су подвучене двапут. „Ја немам маште. Ја немам талента. Ја не могу да стварам. Ја немам ништа осим жеље за тим стварима. Зашто ми и то ниси одузела? Жено, зашто си ме спутала?“ (O'Connor 1971: 364).

Ако постоји нешто што госпођа Фокс неће разумјети, по самом Азберијевом признању, у овом текстуалном галиматијасу, онда је то можда стога што ту и нема шта да се разумије. Текст, препун патетичних екскламација, разоткрива Азберија као неког ко „размажено“ оптужује мајку да је у њему од дјетињства гушила све креативне импулсе. Он, нешто касније, патетично говори о „свом богу, Умјетности“ (O'Connor 1971: 373). Артистичка персона Азберија Фокса представљена је као дословна пародија оног типа умјетничког сензибилитета о коме О'Конорова пише врло критички у свом есеју „Природа и сврха књижевности“ ('The Nature and Aim of Fiction'). Вријеме настанка ове приповијетке (1958. година) био је и период нарочите проминенције пјесника тзв. *beat* генерације:

Ако сте читали оне врло вокалне писце из Сан Франциска, вјероватно сте стекли утисак [пише Фленери О'Конор] да прва ствар коју морате урадити да бисте постали умјетник, јесте да се потпуно ослободите стега разума и да је све што потом изађе из вас од огромне вриједности. Свачија неспутана осјећања се сматрају вриједним пажње управо зато што су неспутана и зато што су осјећања. [...] Идеја [књижевног стварања] привлачи велики број погубљених личности, оних који су просто обременјени поетским осјећајима или су погођени сензибилитетом (*afflicted with sensibility*) (O'Connor 1970: 82, 85).

Азберијева идеја умјетничког стварања тако постаје пародична верзија неспутаности (једног истрајавајућег „романтизма“ битника), попут Гинзберга који лупа у бубањ и говори *slam* поезију.¹³² У писму Меријат Ли (Maryat Lee) од 6. јуна

¹³² Један занимљив детаљ је да је Азбери за вријеме свог боравка у Њујорку дошао у контакт са зен будизмом. Неки његов пријатељ из Њујорка „дубокоумно“ му тумачи филозофију зена: „Иако

1959. године, Фленери О'Конор, говорећи о Азберијевом лику у „Бескрајној грозници“ каже како је у претходном броју *Вилиџ воиса (The Village Voice)* прочитала интервју са Анаис Нин (Anais Nin) „који ме је готово натјерао на повраћање, али који ми је дао и доста идеја о Азберију“ (O'Connor 1980: 331).

Азбери, дакле, утјеловљава дословни клише умјетника Америке педесетих који носи црну ролку, говори о спутаности и слободи, занима се за зен и (површно схваћена) „људска права“, те посједује неку врсту наивног друштвеног активизма. Он се дружи са црнцима који раде на фарми његове мајке, но он је у тој својој „широкоумности“ неподношљиво снисходљив и самозадовољан. Он је бијелац који црнцима нуди цигарету (јер је то знак да он њих доживљава као себи равне), те жели да напише драму о црнцима и тако допринесе њиховом ослобођењу. Све што он ради је пародија, артистички *mode du jour*.

Умјесто мрачне тајне, у Азберијевом смо рукопису суочени са „осјећајношћу“ (у погрдном смислу у којем ту ријеч користи Фленери О'Конор), као што се протагонисткиња, љубитељка готске прозе у *Нортингерској опатији* суочава са папирићима и рачунима за вуну умјесто готског манускрипта.

4.5. Готска интертекстуалност: генеалогичка готских мотива у „Добрим људима са села“ и у „Бескрајној грозници“

Готски мотив „тајанственог текста“ или „скривеног рукописа“ у ове је двије приповијетке употребљен пародично. Овај поступак пародије указује на још један слој текстуалности у „Добрим људима са села“ и у „Бескрајној грозници“. Саме ове приповијетке представљају пародије на одређене претходне готске наративе. Поред „уметнутог текста“ (фрагмента из Хајдегерове књиге и рукописа Азберија Фокса), ове су двије приповијетке „опсједнуте“ и претходним, неексплицитним „готским“

бодисатва треба да усмјери бескрајан број створења у стање нирване, у стварности не постоји ни бодисатва нити било каква створења која негдје треба упутити“ (O'Connor 1971: 360). Постоји, дакле, неко „егзистенцијалистичко“ и „дубоко“ наравоученије у овом псеудобудистичком, артистичком и помодном зен клишеу: све је лаж и илузија.

текстовима. Оне непрекидно иронично указују на своју текстуалну прошлост и генеалогiju.

4.5.1. Функција традиционалних готских мотива у приповијетки „Добри људи са села“

Радња приповијетке „Добри људи са села“ нуди дословни готски сиче. То је застрашујућа прича о дјевојци коју искоришћава и заточава типични готски злочинац (лик који није мотивисан користољубљем, већ чистим, „филозофским“ злом). Овдје се потврђује као тачна она карактеризација готике коју нуди Лезли Фидлер: то је жанр који тематизује „моћ таме“ (Fiedler 1960: 109) и експлицитно присуство зла.

Хулга Џој Хоупвел је пародија неискусне, наивне, чисте дјевојке коју заводи дволични лик, вук у јагњећој кожи, деветнаестогодишњи лажни продавац Библија, Менли Поинтер, „вјероватно једно од најфаличкијих (most phallic) имена у књижевности“ (Di Renzo 1993: 75). Представљајући се као скромни, сиромашни, неискварени и побожни момак који зарађује за живот продајући Библије од врата до врата (један од оних „добрих људи са села“), Менли Поинтер је заправо округли и мрачни нихилиста који свјесно „таргетира“ рањиве и емотивно нестабилне женске особе које онда излаже бесмисленом и округлом ритуалу понижења.

4.5.1.1. Наивна хероина и готски злочинац: мотив завођења

Но, постоји већ нешто пародично у овој мимикрији готске наративне матрице, готских мотива и конвенција у „Добрим људима са села“. Мотив наивности, наивне дјевојке-протагонисткиње, иронично је дат кроз лик Хулге Џој Хоупвел. Хулга са докторатом из филозофије и са идејом сопствене супериорности, постаје дословна готска „наивчина“ коју заводи и којом манипулише деветнаестогодишњи злочинац. „Пошто погрешно протумачи или разумије снагу зла, наивна женска жртва губи невиност након изложености неприродној [готској] поставци (settings)“ (Snodgrass 2005: 247). Овај „губитак невиности“ означава стицање искуства у погледу праве природе свијета. Готски је текст нека врста „тешке педагогије“ која наивну протагонисткињу образује у жену. Заточена наивна

дјевојка готског романа на крају, на неки начин, одраста кроз сусрет са оним ужасним. Хулга Џој Хоупвел, тридесетдвогодишња дјевица која се никада није пољубила (пародија лика неискварене и чедне готске хероине), бива заведена и обманута. Њен филозофски, атеистички нихилизам иронично се показује као „невиност“ тек у сусрету са правим нихилизмом Менлија Поинтера.

Један „стереотипни сценарио“ готског романа укључује „безазлену дјевицу која покушава да умакне похотном предатору, фанатичном чудовишту. [...] Стални мотиви готске фикције укључују рањиву, наивну дјевојку, бездушног злочинца, физичко и емотивно заточење, [...] сексуално буђење“ (Snodgrass 2005: 153). Сви ће ови мотиви бити *експлицитно* присутни у овој О'Конориној приповијетки.

Продавац Библија који долази у дом њене мајке успијева да убиједи Хулгу да изађе са њим у шетњу. Он њој личи на сирото дијете које је одрасло на селу и не зна ништа о животу, те посједује некакав наиван поглед на свијет. То је све оно што ће, иронично, на крају постати тачно за саму Хулгу Џој Хоупвел. Она жели да заведе Менлија Поинтера и због једног „филозофског“ разлога. Постоји у томе већ нешто комично: Хулга Џој Хоупвел постаје пародија просвјетитељског филозофа који се упушта у различите „романтичне“ авантуре зато што чак и у сексуалности постоји неки „научни“ интерес. То није уживање, већ истраживање. „Сматрајући да је Менли рањиви, невини и наивни фундаменталиста, она жели да га заведе да би доказала да је њен софистицирани, књишки нихилизам супериорнији од његове простодушне вјере“ (Di Renzo 1993: 76). Она је нека врста педагога који наивног, неисквареног хришћанског фундаменталисту треба да изведе из „стања самоскривљене незрелости“ (Кант).

Њен флерт и романтични излет са Менлијем Поинтером постају нека врста „просвјетитељског“ пројекта: она треба да ослободи Менлија који се ослања искључиво на вјерске ауторитете, „традицију, утврђене вриједности“ (Berlin 1999: 70), те у чину сексуалног завођења види обнављање идеје „просвећености“: Менли Поинтер, као дијете које вјерује у приче из Библије, треба да, под њеним вођством, „нађе петљу“ да одбаци седативну религиозност и да се суочи са тешком истином свијета.

Током шетње, пар одлази у напуштени амбар. Пошто су се попели у поткровље амбара, Хулга и Менли су скривени у сијену. То је мјесто на којем се дешава сцена која је, по много чему, јединствена у О'Конориној прози. То је можда најексплицитније еротична сцена у њеном дјелу у којем, иначе, примјетно одсуствују репрезентације романтичне инволвираности, мушко-женског односа и сексуалности. У овој пародији, „варијацији на познату шалу о фармеровој кћери и путујућем трговцу“ (Di Renzo 1993: 75), просвјетитељско науковање о аутономији субјекта непрекидно је прекидано сценама трапавог флерта и љубавног сусрета:

Дјевојка га је гледала готово њжно. „Душице јадна“ ('You poor baby'), мрмљала је. „Ти ништа не схваташ“, и повукла га је за врат према себи. „Ми смо сви проклетни“, рекла је, „али неки од нас су скинули повезе са очију и видјели да не постоји ништа што се може видјети. То је врста спасења“ (O'Connor 1971: 288).

Мотиви сљепила и скидања повеза са очију, поткровља напуштеног амбара (као замраченог мјеста скривања), као и епистемолошка амбиција да се напакон открије нека истина о свијету (да се пређе из *δόξα* у *ἐπιστήμη*, из мњења у знање) чини од ове јединствене еротске сцене у О'Конорином опусу пародију епистемолошког мита, Платонове „алегорије пећине“. Људи заточени у мраку, везани ланцима (примијетимо имагинаријум готског романа) треба да буду „ослобођени“: да изађу на свјетлост и виде истину: да изгубе вид, ослијепе у сусрету са анихилирајућим свијетлом. Хулгина нихилистичка верзија овог мита (треба скинути повез да би се видјело да нема ничега што треба да се види) доживљава нагли обрт: она је заправо та која је заточена (на крају и дословно) у мраку незнања и дезорјентисаности.

Глумећи заљубљеног наивца, Менли Поинтер тражи од Хулге неки доказ љубави. Пародични пастиш сентименталистичког романа овдје поприма гротескну форму: он тражи да Хулга пред њим скине своју вјештачку ногу, те да му дозволи да је види у најрањивијем стању. Он захтијева доказ љубави, неки љубавнички *temento* (простетичко помагало умјесто напарфемисане марамнице са монограмом). То је облик дословне интимне нагости: она треба да се открије у својој неспособности, експлицитној љубавној зависности од вољене особе. Љубав тражи

доказе: то је оно стање у којем је човјек изведен на чистину, гдје се свјесно излаже могућности емотивне или физичке угрожености да би посвједочио да нема неке друге планове и да мисли „озбиљно“. Кад је у питању љубав, ствари треба да постану озбиљне. Језик љубави је нешто „форензичко“ већ тиме што је увијек усмјерен на потрагу за доказима, евиденцијом: од почетка је везан за несигурност, методску сумњу. Љубав је, оvdје, типично представљена као потрага за сигурношћу: за материјалном евиденцијом која указује на нешто унутрашње – на мотив, интенцију (као питање које опсесивно мучи љубавнике који стално траже доказе љубави или преваре).

Сцена у сјеништу (hayloft) у „Добрим људима са села“ је вјероватно „једна од најбизарнијих репрезентација“ романсе у „нашој [америчкој] скорашњој књижевности“ (Schloss). Хулгин и Менлијев рандеву у сјеништу представља бурлеску конвенцију америчког удварања. Сцена је набијена клишеима првог љубавног искуства: отежаним дисањем, љепљивим уснама, неспретним пољупцима, захтијевањем „доказа љубави“ (Schloss). [...] Дрвена нога постаје залог дјевичанства“ (Di Renzo 1993: 75).

Као и сви залози дјевичанства (фетишистички детаљи, постељина прве брачне ноћи) и овај доказ који тражи Менгли Поинтер, тај мemento чедности, „дрвена нога“, такође је нешто опсцено. Од тог тренутка радња приповијетке тоне у хаос опсцености. Ми осјећамо да нешто није у реду, док Хулга скида своју дрвену ногу и предаје је младићу кога је срела сасвим недавно.

Пошто је узео Хулгину дрвену ногу, Менли отвара свој трговачки кофер. Но у коферу се налазе само двије Библије. Једна књига је изнутра издубљена да сакрије пљоску са вискијем. Поред оскрнављених Библија, у коферу се налази паковање кондома и шпил карата са порнографским, опсценим приказима. „Добар момак са села“, безопасни *Jesus freak*, одједном се открива као психопата који заводи и онеспособљава своје жртве, узимајући бизарне фетише као успомене на своја злодјела. Не постоји ништа посебно у вези Хулге, као да поручује Поинтер, док јој објашњава да је једној жени на сличан начин одузео стаклено око (O'Connor 1971: 291).

Њено лице постало је готово љубичасто. „Ти си хришћанин!“ сиктала је. „Ти си прави хришћанин! Ти си исти као сви они – говоре једно, раде друго. Ти си савршен хришћанин. Ти си...“

Младићево лице се искривило у љутиту гримасу. „Надам се да не мислиш“, рекао је сталоженим, инигнираним гласом, „да ја вјерујем у те будалаштине! Ја можда продајем Библије, али добро знам шта је шта, и нисам сисао весла и знам куда идем“ (O'Connor 1971: 290).

Менли Поинтер функционише као отјеловљење типичног готског „демонског странца“. Заводник Хулге Цој Хоупвел открива се као подвојена личност, трговац Библијама који посједује мрачног, психопатског *doppelgänger*-а.

Менли се на крају открива као врста демона, зли геније са сардоничним смислом за хумор, који је истовремено и мајстор прерушавања. Он чак нестаје кроз отвор на поду (trapdoor) попут ђавола у средњовјековној драми (Di Renzo 1993: 80).

Мотив који смо срели у бројним готским текстовима овдје се изнова јавља: иза маске побожности крије се нешто хладнокрвно, демонско и ужасно. Менли Поинтер је насљедник свих оних готских фратора који иза смјерности и религиозности скривају неко демонско сопство (попут Амброзија у Луисовом *Монаху*). Иза кринке побожности, крије се застрашујућа истина потпуне бездушности. Но, док је у старијим текстовима британске готике, овај мотив некако требало да укаже на репресивност саме институције Цркве, римокатолицизма и неприродност целибата, у О'Конориној приповијетки он представља нешто другачији тренутак истине.

У једном тренутку Хулга Цој Хоупвел се суочава са дефамилијаризованом верзијом своје сопствене идеологије. Пред њом није наивни деветнаестогодишњи сељак који је „сисао весла“ и који вјерује да је Јона био у утроби велике рибе три дана и три ноћи или да је постојала нека барка у којој су могли да се смјесте примјерци свих животиња на свијету. Она се сусреће са човјеком који уз циничан осмијех одбацује религију и који одавно зна оно што Хулга жели да га научи: да

кад скинеш повез, не постоји ништа што можеш видјети. Он је радикална, консеквентна верзија Хулгиних убјеђења. Умјесто да еманципује Менлија Поинтера, сељачића и протестантског, заосталог вјерског чудака, она пред собом открива монструозну верзију сопствене „еманципације“, идеје у коју и сама вјерује.

Мели Поинтер је најрадикалнији облик ослобођења од свих облика вјеровања:

„И да ти кажем нешто, Хулга, [...] ниси уопште толико паметна као што мислиш. Од кад сам се родио, ја не вјерујем у ништа“, [рекавши то] његов шешир боје тоста испарио је у рупи на поду, а дјевојка је остала сама, сједјећи у слами, обасјана прашњавим свјетлом (O'Connor 1971: 291).

Пошто је убацио дрвену ногу у кофер, Поинтер је склизнуо низ отвор поткровља, одмакавши мердевине, а Хулгу оставља саму и непокретну у заборављеном и напуштеном амбару.

Мотив заточене дјевојке је, по Марију Працу, „редовни тип“ који се јавља у готској књижевности, односно „у оном успјешном литерарном жанру“ који су „измислили“ Ен Радклиф, Луис и Матурин:

Час је то маркиза Манцини у *Сицилијанској романси* (1790), заточена од стране свог округног супруга у ужасној тамници; час Емили де Сан Обер, предивна и високо морална сиротица затворена од стране округног Монтонија у мрачном замку Удолфо (*Тајанства Удолфа*, 1791); час Аделин из *Шумске романсе* (1791); прогоњена и мучена у једном другом мрачном замку; па поново несрећна Елена у најбољем од свих романа Ен Радклиф, *Италијан*. [...] Елена је коначно заточена у мрачној колиби на неком напуштеном мјесту јадранске обале, да би је ту усмртио злочинац Спалатро (Praz 1951: 112).

Наводимо ове примјере из Працове књиге само да бисмо указали како је то један добро образложен и толико познат и анализиран готски мотив, да говорење о њему скоро већ у себи има нешто пародично и патетично. Томе није одолио ни

Прац који користи подругљиве изразе попут „високо морална сиротица“, „несрећна Елена“ итд. Овај мотив жене која је преварена и заточена од стране неког мрачног мушкарца у неком затвору, крипти, колиби, самостанској ћелији – постао је пежоративна слика жанра. То је наупечатљивије изразио Фредерик Џејмсон (Fredric Jameson) када је готику о(т)писао као жанр у којем „на једном индивидуалном нивоу“ сусрећемо „утамничену жену, тероризовану и виктимизовану од стране неког опаког мушкарца“.¹³³ Није стога чудно да се, пародирајући готски текст, О'Конорова одлучила управо за овај мотив. Мотив хероине прогоњене од демонског мушкарца сусрешћемо на бројним мјестима у О'Конориној прози али увијек у пародичној форми.

У приповијетки „Тешко је наћи доброг човека“ ('A Good Man Is Hard to Find'), тај је принцип прогоњене, невине дјевојке оличен у причљивој, полусенилној старици, а у приповијетки „Можда спасавате сопствени живот“ ('The Life You Save May Be Your Own'), тип наивне и невине хероине оличен је у „умно заосталој“ дјевојци коју бескрупулозан једноруки мушкарац жени ради аутомобила, а потом (на првом брачном путовању) оставља саму и дезорјентисану на бензинској пумпи поред аутопута. Готска наивност овдје је дата у гротескној и хиперболичној форми. Занимљиво је примјетити како Хулга Хоупвел, доктор наука, доживљава исту судбину као и дјевојка са „менталном ретардацијом“. Она је, на крају, у истој мјери потпуно немоћна и дезорјентисана.

4.5.1.2. Мотив „непознатости познатог“ (фројдијански *unheimlich*)

Хулга је суочена са застрашујућом истином. То је омиљена О'Конорина завршница. Ликови откривају како је оно у шта су све вријеме вјеровали нешто непознато и страшно. Познати свијет се губи у тренуцима трауматичне обамрлости ликова – заточени на таванима, паралисани болешћу, понекад чак и *in extremis*, они откривају непознати свијет, заслијепљени (или дословно ослијепљени) свјетлошћу изласка на површину.

¹³³ Jameson према: Michasiw 1998: 238.

У Хулгином случају, [...] као и у Азберијевом, али и у случају толиких других О'Конориних модерних младих људи, постоји нешто адолесцентско у њиховом одбацивању њихове религије и Југа. Често изгледа као да они треба да науче памети своје заостале родитеље и О'Конорова их често приказује како им излажу пажљиво осмишљене, унапријед спремљене говоре. [...] Хулга сусреће путујућег трговца Библијама [...] који јој изгледа превише наиван како у погледу његове вјере у традиционални морал, тако и погледу његових религиозних убјеђења. Она одлучује да га освијести и уведе у период модерности, тако што ће га прво завести а затим искористити његову сексуалну кривицу да би га ослободила робовања Исусу. Када се попне у поткровље амбара [...] она открива да је Поинтер понио са собом на овај састанак издубљену Библију у којој је сакривен виски, кондоме и опсцени шпил карата и успијева чак да јој отме дрвену ногу. Она тврди да не вјерује у Бога, примијећује [Поинтер], али он сам, како тврди, не вјерује у ништа од кад се родио. Ово заправо значи да Хулга у суштини и не зна како је то живјети у свијету без Бога, и да такав свијет није величанствен и слободан како она замишља, већ површан и ситан и округан и настањен људима попут Менлија Поинтера (Burt 2007: 348).

Овдје је умјесно да се поново сјетимо Фројдовог термина *unheimlich*. То *unheimlich* (или *uncanny*) је, да понудимо саму Фројдову дефиницију, „она класа застрашујућег која нас одводи натраг нечему што нам је одавно познато, са чим смо некада били упознати“ (Freud 1971: 220). Ово „застрашујуће“ у Фројдовом тумачењу означава могућност да будемо преплашени оним познатим. Оно што нам је било познато, сада се открива у неком непознатом свијетлу, као нешто застрашујуће и монструозно. То је појам који је везан за различите врсте *дублера*, двоструких личности (нешто што имамо и у овој приповијетки), за неживе предмете који се показују као нешто живо, за мртваце који се враћају из смрти и тако даље.

У овој О'Конориној приповијетки, Хулга је суочена са сопственим погледом на свијет који се открива као нешто непознато и монструозно. Оно што се „враћа“ као нешто непознато и застрашујуће је њена визија свијета. Оно у шта она вјерује, њен идеал ослобођења од окова религиозности и традиционалног морала, сада се не показује кроз представу свијета у којем је свако способан да дише пуним плућима и слободно слиједи своје идеале и импулсе. Напротив, еманципација о којој фантазира Хулга Хоупвел открива се у својим радикалним консеквенцама као нешто ужасно, непознато, страшно и застрашујуће.

Постоји један очигледан контрапросвјетитељски импулс у О'Конориној прози. О компликованом односу просвјетитељског идеала еманципације и готске фикције (на примјеру прозе Фленери О'Конор) већ смо говорили и говорићемо још. За сад је довољно да примјетимо како „Добри људи са села“ садрже књижевну верзију оне идеје о изневјереном „антрополошком оптимизму“ епохе просвећености. За разлику од традиционалне готске фикције, гдје су мрак и тама, људско зло и перверзија често везани за неку „снагу прошлости“ (за нешто анахроно, „католичко“, „сујевјерно“, „континентално“, за племиће и аристократију старог, феудалног поретка, *ancien régime*-а, или, пак, за неку „колонијалну другост“: Индијанце и Африканце премазане бојама који скалпирају или једу своје непријатеље: једном ријечју, за нешто „непросвећено“, „предмодерно“), код О'Конорове је овај идеолошки поредак „обрнут“: није нееманципована прошлост та која у свом „средњовјековном“ мраку сујевјерја крије готска чудовишта и бескрупулозне злочинце обузете демонским страстима (попут фрај Амброзија из Луисовог романа или оца Шедонија из *Италијана* Ен Радклиф). Напротив, готски ужас се сада показује као нешто везано за „еманципаторску“ перспективу: као да чудовиште не долази из мрачне фанатичне и религиозне прошлости, него из неке врсте „будућности“.

Прошлост и будућност су овдје употребљени као дословно идеолошки термини и реторички знакови. Користећи све оне готске мотиве добро познате британске деветнаестовјековне готике, која је била традиционално „антикатоличка“ (Burnham 2014: 236), попут наивне протагонисткиње која се суочава са мрачним злочинцем (често репрезентом неке „снаге прошлости“, попут Цркве), заточености, онеспособљености, скривеног и мрачног простора (сјениште

у напуштеном амбару функционише као нека врста јужњачког аналога готске крипте), О'Конорова у коначном пародира сам традиционални готски наратив.

Умјесто да се сусретне са неком мрачном идеологијом прошлости, са opakим сујевјерјем и црквеним лицемјерјем (она прво говори Менлију Поинтеру да је он исти као сви хришћани; своју сопствену позицију она тумачи кроз окулатуру традиционалне готике Луисовог или Матуриновог дјела: она је жртва религиозног лицемјерја и покварености), Хулга Џој Хоупвел сусреће се са сопственим „просвећеним“ увијерењима искривљеним до чудовишности (Менли Поинтер је одмах увјерава да он не вјерује у ништа: да је он мајстор нихилизма, а она тек наивни ученик): свијет који она жели (ослобођен религиозности и традиционалног морала) сада поприма лице Менлија Поинтера који јој са сардоничним осмијехом отима ногу.

За О'Конорину прозу је *mutatis mutandis* тачно оно што Лезли Фидлер каже поводом Едгара Алана Поа: *Авантуре Артура Гордона Пима* су заправо „антивестерн маскиран формом коју дословно травестира“ (Fiedler 1960: 374). О'Конорина приповијетка се показује као пародија готског текста, дословна „травестија“ жанра. Тумачење ове приповијетке заправо је суштински везано за тумачење функције готских мотива у њој.

4.5.1.3. Мотив „крипте“

Крипта као мјесто заточења (готски мотив који, по Џоди Кастрикано, има одређени „текстуални“ значај и епистемолошку функцију¹³⁴) у О'Конориној приповијетки постаје напуштени амбар, удаљен од кућа (тако да нико не може чути Хулгина запомагања). На америчком Југу не постоје инквизиторске крипте средњовјековних манастира и замкова у које силазе калуђери са кукуљицама и бакљама или у којима полудјели, умоболни племићи, попут Жила де Реа, крију трагове својих злочина. За ту сврху послужиће стари амбар – он функционише као мјесто скривања и изолованости (ту жртви нико не може притећи у помоћ). То је симболична крипта: мјесто гдје су злочинац и жртва изоловани у интимности

¹³⁴ Видјети: Castricano 2001: 29.

готског „мрака“. „Заправо, крипта је модел и метод произвођења скривености“ (Castricano 2001: 29), каже Џоди Кастрикано, асоцирајући је са Хајдегеровим тумачењем термина *ἀ-λήθεια* као „не-сакривености“.

О крипти, дакле, не треба мислити само као о метафори за оно несјвесно, „скривено, тајно, подземно (или) латентно“ нити као о нечем дословном, већ прије као о термину који реферише на праксу писања која рачуна са гробом, сахраном и повратком - аспектима које Дерида назива „метафоричношћу самом“ (Castricano 2001: 29).

Готска крипта се тако показује као облик текстуалности, текстуална метафора: то је мјесто гдје значење није просто скривено, већ се увијек, на неки начин, показује и скрива „производећи чудну *fort/da* тензију која се, како Делез и Гатари кажу поводом писања, увијек бави 'тајном'“ (Castricano 2001: 29).

Крипта је мјесто које кодира истину: указује на нешто скривено. Инквизиторске крипте (чест мотив у готској фикцији) увијек су представљене као мјеста збивања једне ужасне херменеутике: истина се мора открити кроз средства мучења и черечења. Истина добија облик исповијести. Крипта на неки начин функционише као простор присилне исповијести, мјесто које указује на „насилност“ тајне. Крипта је мјесто гдје насилни чиновници омогућавају да истина напослетку буде откривена, да изађе на видјело, да тако кажемо, буде „испљунута“ заједно са крвљу.

Код О'Конорове је управо крипта (сјениште амбара) мјесто коначне истине о Хулги Џој Хоупвел коју из ње, инквизиторском мајеутиком трауме, извлачи Менли Поинтер: она је неко ко ништа не зна, ко на крају остаје сломљен у сопственој истини. У посљедњој сцени, она је дословно онеспособљена и парализована.

4.5.1.4. Мотив личног имена у готици и истина сопства

Она „нетранспарентност“ Хулге Џој Хоупвел, њена унутрашња енигма, сада се открива као дословно *ништа*: као нешто празно. Напуштајући своје лажно

сопство (свој „књишки“ свјетоназор, интелектуалну сујету, своје теорије којима је осмишљавала сопствени живот и физичку трауму), Хулга наликује на Каравађовог (Caravaggio) апостола Павла који је пао са коња на путу за Емаус и изгубио вид. Говорећи о сличностима које повезују Каравађово сликарство и прозу Фленери О'Конор (тема је то којој ћемо се враћати), Марк Боско (Mark Bosco) користи израз „насилне епифаније“ (Bosco 2009). У „Обраћењу Светог Павла“, апостол који је кренуо да прогони хришћане у Дамаску, обасјан натприродном свјетлом, нашао се под коњским копитима, слијеп и потпуно немоћан. Сусрет са истином и свјетлошћу, открива се као чин насиља, пада, повреде и контузије. Коначни ударац истине у О'Конориној прози садржи „нешто религиозно“ (као код Каравађа) и истовремено трауматично.

Рецимо овдје још једну ствар: Хулгино право име је Џој, а име „Хулга“ она узима као неку врсту „скраћенице“ њеног унутрашњег стања. То је нека врста „сценског имена“ њене лажне персоне. Када је имала двадесет једну годину, Џој Хоупвел је законски промијенила своје име у „Хулга“:

„Госпођа Хоупвел је била сигурна да је размишљала и размишљала све док није пронашла најружније име у било којем језику. Онда је отишла и промијенила то предивно име Џој [Радост], без да је мајци казала ишта о томе“ (O'Connor 1971: 274). „Хулга“ је ријеч која посредује њен деформитет, нешто што акустички указује на „ружноћу“. Већ само то име (Hulga) је „вјероватно анаграм ријечи 'ружан' (ugly)“ (Rohman 2014: 283).

Име „Хулга“ изгледа да потиче од старонорвешке ријечи *hulda* која описује нешто тајанствено и скривено.¹³⁵ Већ то име указује на неку тајну (мотив који је, како смо видјели, непрекидно присутан у овој приповијетки). У „Добрим људима са села“ лично име (Хулга-Џој) указује на неку врсту „двострукости“, мотива који је значајан за тумачење готске фикције прије свега у контексту „подвојених личности“, унутрашње дивизије, *doppelgänger*-а.

Но, већ ова проблематика личног имена може функционисати као готски мотив: Дејвид Пантер примијећује да је „готика често драма имена: [...] ко има

¹³⁵ Mike Campbell. "Behind the Name: Meaning, origin and history of the name Hulda". *Behind the Name*. доступно на: <http://www.behindthename.com/name/hulda-1> [Приступљено: 05. 10. 2017.]

право да носи породично име, ко стално узурпира туђе име?“ (Punter 2014: 24). Као и у традиционалним текстовима британске деветнаестовјековне готике који су, како смо видјели наводећи Марија Праца, везани за неку врсту откривања правог идентитета (мотив који је у готици присутан барем од *Отранског замка*), и у овој О'Конориној приповијетки мотив личног имена везан је за откривање правог идентитета. Када се, у финалу приповијетке, Менли Поинтер руга Хулги-Џој („Ниси толико паметна као што мислиш, ја не вјерујем у ништа од свог рођења“), он ће је ословити именом „Хулга“, али „као о да о њему [том имену] није мислио богзна шта“ (O'Connor 1971: 291). Њено је име сада нешто „девалвирано“ што не производи никакав ефекат. Оно је лишено оне снаге и асертивности коју је требало да изазове („Када је госпођа Хоупвел мислила о том имену, замишљала је труп брода ратне морнарице“ (O'Connor 1971: 274)). Умјесто да укаже на неку врсту прихватања сопственог инвалидитета као неке „филозофске“ предности, неке стамене, стоичке „филозофије живота“, истрајавања у оном „ружном“, то име наједном постаје нешто неумјесно. Као што нам Каравађо приказује Савла у тренутку у којем постаје Павле, и ова О'Конорина приповијетка завршава тренутком у којем Хулга поново постаје Џој. Како је примијетио Марк Боско, промјена имена у Библији (као што Аврам/Абрам постаје Авраам/Абрахам кроз обрезаше) често је везана за чинове насиља (Bosco 2009). Напуштање имена означава напуштање старог начина живота.

Име које је означавало личност Хулге-Џој, њену нихилистичку персону, сада не значи више ништа: Менли Поинтер га у посљедњем обраћању Хулги-Џој користи сакрастично. Увијек изнова ћемо у дјелу Фленери О'Конор наилазити на овакве завршнице: читав један каталог готских мотива и конвенција употријебљен је само да би на крају био изневјерен – да би се посљедња слика готског ужаса наједном пред нама показала као неки религиозна верзија *unheimlich*-а: као религиозна поента, неочекивано библијско откровење које ликове оставља, као на Каравађовој слици о Светом Павлу, заувјек замрзнуте у тренутку неког увида, губитка старог сопства. „Постоји нешто религиозно у вези са овом приповијетком“ (O'Connor 1980: 221), навели смо, још на почетку, утисак оног студента књижевности поводом „Тешко је наћи доброг човека“. Но тај је нејасни увид дословно тачан за цјелокупну О'Конорину прозу.

Затворена и заборављена у напуштеном амбару, „у прашњавом свијетлу“ (мотив који ћемо лако препознати у оном златном снопу што пада на Светог Матеја у Каравађовој представи Христа који позива Матеја-цариника), Џој је лишена било какве рационализације и псеудонаучне реторике. То су сцене испитивања сопствене немоћи, слепила, сломљености – суочавања са истином о себи и свијету. Повез је на крају дословно скинут, али само да би се видјела сопствена немоћ. За ликове О'Конорине прозе, ови екстремни моменти као да указују на онај тренутак о којем говори Света Катарина Ђеновска¹³⁶: када душе, пошто напусте тијело и сагледају саме себе по први пут у сопственој „ружној“ истини (њихова унутрашњост постаје прозирна за њихов сопствени поглед), оне се добровољно „бацају“ у чистилице – у дугу, али очишћујућу таму која ће услиједити након заслепљујућег открочења. „Што више виде, то је екстремнија њихов бол“ (Catherine 1946).

У О'Конориној прози ликови често доживљавају неки облик симболичне (а понекад и праве) смрти, послије које остаје нешто скривено од читаоца – перспектива једног новог истинитог живота испуњеног неком врстом жаљења и повреде. Откривање истине код Фленери О'Конор увијек је везано за трауму и патњу. Да је патња нешто што има неку дубљу сврху (ово је вјероватно оно „нешто религиозно“ о чему је говорио онај студент књижевности), већ открива једну „чистилицу“ перспективу њене прозе које је и сама Фленери О'Конор била свјесна.¹³⁷ Патња није код О'Конорове нешто узалудно (готски „тријумф таме“), већ је везана за неку врсту хеуристике. Да би се било оно што човјек стварно јесте, у прози Фленери О'Конор, мора се проћи кроз лед и огањ чистилица.

Ову је поенту врло лијепо изразио Џад Рохман: „Остављена 'без ноге на коју може да стане', Хулга је иронично учињена поново цијелом (made whole). Отето,

¹³⁶ Светица италијанског ћинквећента којом је О'Конорова била фасцинирана и коју често помиње у својој кореспонденцији. Нпр. 1979: 113.

¹³⁷ Она често помиње чистилице као мотив у својој прози. На примјер у писму Џону Линчу (Lynch) од 25. новембра 1956. она завршетак приповијетке „Расељени“ тумачи у контексту католичке догме о чистилицу: „Расељени постиже одређену врсту искупљења кроз које је уништена фарма, која је била нешто зло, а госпођа Мекинтајер је постављена на пут нове врсте патње, не чистилица како га замишља Света Катарина (као реализацију), већ чистилица као почетка патње“ (O'Connor 1979: 118).

смањено и осрамоћено, једноного чудовиште је за корак ближе да поново постане Џој (Joy, Радост)“ (Rohman 2014: 284).

4.5.2. Пародична употреба мотива јужњачке готике у „Бескрајној грозници“

И приповијетка „Бескрајна грозница“ се, у бројним детаљима, попут „Добрих људи са села“ ослања на претходне текстове. И ти претходни текстови се, на неки начин, могу описати као „готски“. Размислимо само о сизижу приповијетке „Бескрајна грозница“: имамо младог умјетника који је принуђен да живи са мајком и сестром. Осујећен у свом умјетничком развоју, он је дословно „заробљен“ у својој кући. У њему је оживљена слика америчког „романтика“ који је у непрекидном покушају романтизовања сопствених искустава. Он очекује да умре млад – то је повластица коју дијеле бројне иконе романтизма. Пропаст је, за правог америчког романтичара, потврда аутентичности.

У „Бескрајној грозници“ неостварени писац Азбери Фокс живи са мајком и сестром. Он је принуђен да живи са мајком која је оличење малограђанских, средњокласних вриједности (параноје респектабилности, „реда и рада“). Умјетник је неко ко је суштински усамљен, без свог правог сродника. Постоји нешто „трагично“ у његовој личности. Ономогућен да се потпуно оствари у свијету који није, како се то каже, скројен по његовој мјери, млади умјетник бјежи у свијет умјетности, у књижевни израз.

Када овако представимо ту преовладавајућу романтичарску особеност личности Азберија Фокса, онда нас то већ подсећа на нешто из драма Тенесија Вилијамса. Сјетимо се само *Стаклене менаџерије* (*The Glass Menagerie*).

4.5.2.1. (Де)фикционализација стварности у „Бескрајној грозници“ и *Стакленој менаџерији*

Том Вингфилд је пјесник који је осуђен на живот са мајком и сестром. Фигура оца у Вилијамсовој драми (као и у О'Конориној приповијетки) упадљиво

одсуствује. Његова мајка, Аманда, је јужњачка жена која не разумије свог сина. Боравак у породичном дому представља неку врсту заточености. Вилијамс нас у сценографским напоменама за ову драму обавјештава, на примјер, да се у стан Вингфилдових може ући само преко противпожарних степеница. Већ је то, како је примијетио Харолд Блум, слика клаустрофобије, заточености, немогућности бјекства (Bloom 2007: 27). Том Вингфилд на крају успијева да побјегне из породичног дома и отисне се, попут Артура Рембоа (Arthur Rimbaud), на далека мора, у непознате егзотичне земље, праве романтичарске „хетеротопије“, мјеста која су, како каже Фуко, „тамо нигдје“ („*мјесто оног ништа, ова хетеротопија без географских маркера*“) ¹³⁸. Мјесто на којем на крају затичемо Тома Вингфилда је географски непрецизно: то су анонимни градови далеког и великог свијета. Он пали цигарету, води један меланхолични монолог (са много *pathos*-а). То су градови са својим неонским свијетлима, задимљеним баровима у којима се сусрећу незнанци, са биоскопима у којима се у мраку смјењују слике неког далеког живота. ¹³⁹ Том Вингфилд је на крају заглављен у својој рембоовској фантазији. На крају свијета, он проналази праву Америку, која није и не може бити нешто стварно.

Примијетимо како овдје постоји једна занимљива наративна матрица: умјетник одлази из неке неподношљиве, малограђанске, јужњачке стварности (обично персонификоване мајком) да би живио у великим градовима, у којима он заиста пати, али то је једна врста романтичне и меланхоличне патње за којом умјетник сам трага и жели да је посједује. Драма се завршава у фантазији.

Ову је особеност Вилијамсове поетике, поводом *Трамваја званог жеља* (*A Streetcar Named Desire*), примијетио и Стивен Матерсон (Stephen Matterson) који у њој види једну врсту готског сензибилитета:

Она [Бланш Дибуга] може да изазове дивљење зато што се чврсто држи романтичарског вјеровања да је измаштани живот заправо прави идентитет личности, но, истовремено, она стимулише драму будући да је тај измаштани живот чини неспособном да функционише у стварном [...] свијету. [...] Супституисање

¹³⁸ Foucault 1984.

¹³⁹ Уп. Vilijams 2002: 90

актуалне стварности имагинарном могућношћу је суштински романтичарски чин и сам Вилијамс је романтичар у срцу. Такви су и бројни његови протагонисти: они су људи који сањају, људи који могу постојати у стварности искључиво кроз бројне тешкоће или кроз неки облик самообмањивања, људи који осјећају да су спутани или прогоњени [haunted] актуалношћу (Matterson 2016: 383).

Ми смо већ видјели да је готика (или готска атмосфера) на неки суштински начин везана за текстуалност. Текстуални мотиви се тако непрекидно јављају у дјелима које описујемо као „готске“. Матерсон управо кроз један текстуални мотив сагледава готску атмосферу Вилијамсових драма. У питању су „фрагментираност“ и „заробљеност у тексту“:

На неки начин, који је потпуно карактеристичан за готику, Вилијамс обично испитује имагинацију која је у непрекидној али увијек осујећеној потрази за конгруенцијом са фрагментираном и тешком стварношћу (Matterson 2016: 383).

Наратив о Тому Вингфилду је дословно „текстуалан“: постоје текстуалне празнине које говоре о некој његовој тајни,¹⁴⁰ а он сам завршава заробљен у

¹⁴⁰ Вјероватно је у питању хомосексуалност, тема која ће постати експлицитнија у каснијим Вилијамсовим драмама. О овој теми у *Стакленој менаџерији* пише и Мајкл Палер (Michael Paller). Он указује на бројне кодове тајанствености који окружују личност Тома Вингфилда. Он говори о његовој „склоности ка тајнама“ (нешто што је, како смо доказивали, тачно и за Азберија Фокса): „Могао бих ти рећи ствари због којих не би могла да спаваш!“, каже Том Аманди у тренутку бијеса“ (Paller 2005: 24). Постоји много тога о чему Том не може изравно говорити својој мајци (уп. Paller 2005: 24). Палер такође указује на мотив „интрузивног“ читања интимног текста: „Аманда прекида Томово писање. Она је нарушила његову приватност гледајући преко његовог рамена у оно што он куца на машини“ (Paller 2005: 40). Текст је нешто што садржи тајне, што нас може компромитовати ако допадне у погрешне руке. Овај се мотив, видјели смо, јавља учестало и код О'Конорове. Палер указује на бројне аспекте двоструког живота Тома Вингфилда који конституишу његову хомосексуалну персону. Постоји могућност да се у том кључу чита и „Бескрајна грозница“. Мотиви текстуалне тајне, нетранспарентног Азберијевог боравка у Њујорку, стереотипа о преосјетљивом умјетнику, Азберијеве потребе да непрекидно указује на неку личну тајну (кроз закључани манускрипт који треба прочитати тек после његове смрти и који ће, као што је случај у Вилијамсовој драми, садржати ствари због којих његова мајка неће моћи да спава), као и мотив мистериозне болести, могу указивати на неку врсту сексуалне тајне. Приметијемо да и свештеник који посјећује Азберија нарочито инсистира да Азбери исповиједи „гријехе против чистоће“ иако ми ништа нећемо сазнати о Азберијевом романтичном и сексуалном животу. Хомосексуалност се може тумачити као значајан готски мотив јер се она, у готским текстовима, јавља као драстичан облик „чудовишне тајне“, „неприродног“ и двоструког живота, дневног и ноћног дијела личности. Кели Харли, позивајући се на Шоволтерову, указује да је у готским текстовима (попут

имагинарном, фикционализованом свијету. Он постаје романтичарски јунак, ослобођен конкретног постојања у материјалном универзуму: лик који настањује сопствену фикцију. Писање и стварност су у том ултимативном чину постали једно исто.

Текстови Фленери О'Конор и Тенесија Вилијамса су често описивани као примјери тзв. јужњачке готике. Та је ријеч (готика) у америчком контексту нарочито конфузна. Када се говори о готици у Вилијамсовом дјелу, онда та скраћеница треба да значи неку врсту nelaгоде и нешто „мрачно“:

Готски је фокус његовог дјела присутан у свијести о усамљености и губитку, осјећају пропадања и физичког насиља што су све аспекти јужњачког романтизма. Његове теме су бјекство индивидуа заробљених сопственим окружењем, усамљеност и недостатак комуникације између људских бића неспособних да помире тијело и дух (Freeman Leavitt, Holditch 2011).

То су теме које смо већ сусрели говорећи о поетици готске фикције: у питању су мотиви заточења, покушаја бјекства и заробљености. Но, једна специфична особеност готске прозе је то што су ова искуства клаустрофобије и заточења на неки начин суштински „текстуална“. Ова текстуална „заробљеност“ означава поступно „фикционализовање“ ликова Вилијамсових драма. Они, напуштајући стварност у којој се не сналазе, постају ликови фикције. То, поред Матерсона, примијећује и Кристофер Бигзби (Christopher Bigsby) говорећи о поетици Вилијамсових драма:

Он сам [Вилијамс], будући до неурозе опсједнут проласком времена, посједовао је романтичарску вјеру у неискварљивост [incorruptibility] умјетности. [...] Његове драме се тако тичу губитка оне игре у којој судбина може бити само одгођена али

Стивенсоновог *Чудног случаја др Цекила и господина Хајда*) она готска нетранспарентност личности, „неизговорљивост“ ('something *unspeakable* about Hyde') суштински везана за сексуалну тајну (прије свега, хомосексуалност). Хомосексуалност је у готском тексту нешто чудовишно (трансгресивно) асоцирано са „пријетњом општем здрављу“ (Hurley 2002: 199). О паници, зарази, интрузији, мимикрији, трансгресији и нетранспарентности као о готским мотивима већ смо говорили када смо анализирали приповијетку „Расељени“. Нешто слично би, *mutatis mutandis*, могло важити и за овај случај.

никад и побијеђена. То има за посљедицу да велики број [његових ликова] завршава у смрти, дословној или симболичној. Лаура у *Стакленој менаџерији* и Бланш у *Трамвају званом жеља* су издвојене из живота, те постају фиктивне личности које могу опстати само у фикцијама које их на крају потпуно присвајају; једна се сели у неживи свијет настањен стакленим животињама, друга напушта драму постајући сопствени изум. Та логика се наставља у *Камино реалу* у којем су ликови дословне фикције, ликови из књижевног текста (Bigsby 2008: 13).

Примијетимо како се мотив фикционализовања често јавља у готским текстовима. Ликови напуштају стварност, да би боравили у сопственој фикцији. Они више не припадају стварном свијету, те постоји нешто „сабласно“, „спектрално“ у самој њиховој појави. Овај сабласни квалитет фикционализације можда је најексплицитнији у дословно готском лику госпође Хавишам из *Великих очекивања* (*Great Expectations*). Та слика жене која свој живот проводи између четири зида оронуте куће у вјенчаници, у вјечној младости, заробљеница, истовремено, носталгије и трауме, представља једну од „најмоћнијих готских сцена у роману (и уопште у цијелом Дикенсовом дјелу).“ (Willis 2012: 20).

Када ликови изгубе дотицај са материјалним свијетом, они постају нешто „гранично“ (што је, како смо прије навели, позивајући се на Ен Вилијамс, једна од темељних преокупација готске прозе). Већ у овом „граничном“ постоји нека сродност са духовима и аветима. Готика је, како смо образлагали на примјеру Фокнеровог романа позивајући се на Тима Бјелавског, везана за губитак тијела, тјелесности, материјалности. Ликови се, на овај или онај начин, „спектрализују“, постају (дословни или метафорични) духови, попут Розе Колдфилд у *Авесаломе*, *Авесаломе!* која је већ на првим страницама романа приказана као дух заробљен у мрачној соби,¹⁴¹ са увелим тијелом усједјелиштва, једна од оних „причљививих, бијесних, збуњених духова“ (Faulkner 1990: 4).

¹⁴¹ Она, Роза, припада својој опсесивној „фикцији“: опсесивној потреби да говори о Сатпену и Елен и дјечи: Хенрију и Џудит, и њеном оцу који се закључао на тавану и умро.

Рецимо експлицитно: готика је наратив губитка материјалности/тјелесности, спектрализације. Велики број Вилијамсових некадашњих „јужњачких љепотица“ толико „инвестира“ у фантазију, да граница између стварности, делузије и самозаваравања за њих постаје потпуно арбитрарна и илузорна што је често тумачено као једна од важних карактеристика америчке готике (Sivils 2014: 93). Готика често представља причу о губитку стварног свијета (кроз делузију, лудило или насилну смрт).

Ако се особеност Вилијамсове поетике може тражити и у овом мотиву „фикционализовања“ ликова, онда се у „Бескрајној грозници“ дешава нешто потпуно супротно: Азбери Фокс пролази кроз болан процес „дефикционализовања“. Примијетимо како се „Бескрајна грозница“ може читати као нека врста пародичног наставка *Стаклене менаџерије*. Пошто је успио да побјегне од куће, од тјескобног окружења мајке и сестре у велики град, у Њујорк, Азбери је ипак принуђен, због јављања непознате и тешке болести, да се покуњено врати назад. Тај повратак је један облик губитништва који Том Вингфилд никада неће искусити. Како смо већ видјели, ликови Вилијамсових драма одлазе да би постали „фикције“, попут самог Томовог оца који, напуштајући породицу, бјежи из Америке у егзотични Мексико, мјесто на којем је нерестриktivно могуће живјети ексцес фантазије.

Та бјекства дословно фикционализују ликове: они сада постоје као актери фантазије. Нестају из простора дома, домаћинства, да би отјеловили жељу за авантуром, самоостварењем: да би постали романтичарски јунаци. Они постају актери сопствене опсесије.

Па ипак, Азбери се враћа натраг у своју дјечју собу. Но и ту он покушава да „фикционализује“ сопствену личност. Он са собом носи двије исписане свеске, пародичну верзију Кафкиног *Писма оцу*, као неку врсту истине о себи, текстуалну, истинитију верзију себе која ће преживјети његову физичку смрт. То је једино његово фикционално дјело које није уништено.¹⁴² Суочен са својим неталентом, Азбери оставља за собом само један текст. То његово писмо мајци функционише

¹⁴² Из једне згоде сазнајемо да је Азбери имао амбицију да потане драмски писац (O'Connor 1971: 361), што такође може бити додатна алузија на дјело Тенесија Вилијамса.

као сакросанктна текстуална реликвија: као што Лутер последије своје смрти својим поштоваоцима „није оставио светачке мошти“ већ *corpus* текстова (Cummings 2002: 19), Азбери Фокс жели да остави писмо као неки облик готске тјелесности – рукопис као свједочанство о себи и о сопственим тајнама. Текст, у дјелима готског жанра, често функционише као *реликвија*: нешто што је остављено „иза“, оно што преостаје након смрти, „остатак“ прошлости коју сада треба дешифровати и протумачити.

Азбери Фокс, као и Том Вингфилд, а по Бигзбију и сам Вилијамс, вјерује у „неискварљивост умјетности“. Умјетност је, за њега, онај коначни идеал, смисао, чак и дословно божанство. Када Азбери Фокс говори о „свом богу, Умјетности“ (O'Connor 1971: 373), умјетност је већ ту перципирана као облик есхатолошког спасења: она треба, као неко божанство, да Азберија награди за вјерну службу тако што ће му дати повластицу ране смрти: „Он је изневјерио свог бога, Умјетност, али је био ипак вјерни слуга и Умјетност му је послала смрт“ (O'Connor 1971: 373). Рана смрт постаје онај тренутак романтичарске „легендарности“: посљедња Азберијева прилика да себе „фикционализује“.

Намучен животом и својим сензитивитетом, Азбери Фокс мора да умре зато што је „превише осјећајан“ да би боравио у стварном и окрутном свијету. Његова фантазија о сопственој смрти (процесија са ковчегом преко сумрачног пејзажа са језерцетом и исусовцем који пуши цигарету испод дрвета) од смрти прави неку врсту фантазије и фикције. Он је, попут Тома Вингфилда, романтичарски јунак, „приказ оног *poète maudit*, табуизирана фигура за коју је његов благослов заправо проклетство, осјетљиви млади човјек који је превише добар за свијет који никад није припадао њему“ (Fiedler 1960: 95).

Но ова ће романтичарска осјећајност (експлицитно присутна код Тенесија Вилијамса) у О'Конориној прози доживјети бруталну пародију. У једном писму, О'Конорова ће рећи да је „Бескрајна грозница“ прича о „јадном младом човјеку који стиже до тачке у којој се његове умјетничке делузије суочавају са стварношћу“ (O'Connor 1979: 271). Ликови у њеној прози и иначе на крају доживљавају врло болан сусрет са оним „стварним“: са реалношћу као таквом (коју, код О'Конорове треба схватити у једном теолошком, томистичком смислу).

У њеној је прози непрекидно тематизован тај повратак из „текста“, ослобађање из текстуалног (какво смо већ видјели у „Добрим људима са села“). Она је заинтересована да прикаже те тренутке, како би Марк Боско рекао „насилне епифаније“, које означавају болни излазак из домена фантазматског и фиктивног. Занимљиво је да ми готово никад не видимо живот у тој стварности: онај наставак живота послје изласка из фантазматског. То је тренутак у којем се њене приповијетке завршавају. Ликови остају парализовани оним коначним сусретом у финалу њених приповиједака: то је тренутак послје којег за њих више ништа није исто – али њихово даље кретање, живот у стварности, остаје изван текста, невидљив за нас. Ослободивши се текста, ликови улазе у стварност која више није фикционална.

Азбери се враћа на Југ да би умро. Дом, мјесто рођења, тако бива асоцирано са неком врстом фокнеровског „подземног свијета“: у питању је готски сумрачни пејзаж кроз који ће се пронијети Азберијево мртво тијело и бити похрањено у гроб, као у Ел Грековом *Погребу грофа Оргазе*. Овај фокнеровски мотив Југа као „земље мртвих“ наликује на неку псеудосредњовјековну фантазију инспирисану *транслацијама*, обретењима и преносима светачких реликвија у процесијама: у овим се текстовима непрекидно крећу поворке са сандуцима, а живи ћеретају као немирни духови (попут Розе Колдфилд и Квентина и Шрива). Ови мотиви сахране, умирања и „спектрализације“ живих функционишу у оквиру „фрагментираних готског наратива“ (као у *Авесаломе*, *Авесаломе!* и у *Док лежах на самрти*). Тај мотив користи и Вилијамс „да би представио Југ као подземни свијет и земљу мртвих“ (Matterson 2016: 385). Вилијамсов Том Вингфилд напушта Југ, мјесто на којем се може једино постепено умирати, да би живио у свијету сопствене фикције. Повратак на Југ, у овим дјелима, значи смрт.

Сви ови мотиви (заточеност, фрагментираност, онеспособљеност, унутрашња тајна која се обично тиче сексуалне склоности) јављају се, у контексту јужњачке готике, код аутора попут Вилијамса и Карсон Мекалерс. То су аутори према чијој је прози Фленери О'Конор, како видимо на основу њене кореспонденције, гајила постојану одбојност.¹⁴³ Код Вилијамса и код Карсон

¹⁴³ Видјети, на примјер: O'Connor 1979: 88, 121, 192.

Мекалерс, готски мотиви треба да укажу не више на „оно натприродно“, како се сама Мекалерсова изразила говорећи о термину „јужњачка готика“,¹⁴⁴ већ на једну врсту унутрашњег ужаса: не на дословну заточеност хероине у крипти, већ на осјећај друштвене спутаности. Ликови код Вилијамса (а нарочито код Мекалерс) постају готска „чудовишта“ кроз окулатуру једне ограничене средине: бунтовници, мушкобањасте дјевојке, хомосексуалци, умјетници, сањари, људи претјеране осјећајности који имају у себи нешто „наказно“ и „чудовишно“. Они постају парије које друштво не разумије и одбацује од себе. Готски ефекат у дјелу Мекалерсове и Вилијамса везан је за осјећај трагичности. Готика постаје израз „неприпадања“: Џејмс Проктер (James Procter) и Анђела Смит (Angela Smith) набрајају још неке типове ових „нових чудовишта“ попут средњошколских усамљеника, „фрикова“, људи који су прошли кроз искуства одрастања у патолошким, дисфункционалним породицама (Procter, Smith 2007: 95).

4.5.2.2. Евапорација тијела у текст: спектрализација као темељни мотиви јужњачке готике (О'Конор, Вилијамс, Фокнер)

У средишту јужњачког, готског сензитивитета писаца попут Карсон Мекалерс и Тенесија Вилијамса налази се идеја суштинског раскола између стварног, материјалног свијета (који је увијек ситничав, округан и ускоуман) и менталног свијета (који је на неки начин „текстуалан“ будући фиктиван и имагинаран). Можемо говорити о „текстуалности“ тог свијета јер је он оно мјесто „скривене истине“ субјекта. Том Вингфилд је пјесник који, на крају, живи своју поезију. Он постаје отјеловљење сопствене поетске осјећајности, сопствени *текст*.

На основу нашег досадашњег истраживања можемо, надовезујући се на Бигзбија, казати да је готика наратив који тежи претварању стварности у „текст“: „текст“ је суштински мотив готике јер указује на затворени, аутономни простор. Текст захтијева интерпретацију, али остаје, на неки начин, „некомуникативан“. Он, деридијански казано, уприсутњује „енигму

¹⁴⁴ Carson McCullers према: Downey 2016: 365.

значења“. Када говоримо о тексту ми морамо рачунати са фрагментираношћу, компромитованошћу рукописа, нејасним или нечитким одломцима, спорним мјестима, проблемима тумачења. Текст је присуство гласа одсутног субјекта. Он је, могло би се аргументовати, по својој природи нешто „готско“. Како ликови код Вилијамса постају „фикционализовани“ (у смислу у којем ту ријеч тумаче Матерсон и Бигзби), они добијају нешто „спектрално“. На крају нам заиста Том Вингфилд личи на духа. Он је неко ко сада говори из сопственог „текста“: између њега и стварности постоји непремостиви јаз. Његов посљедњи монолог (носталгично размишљање духа), открива Тома Вингфилда као заувјек заробљеног у сопственој фикцији, у свијету у који је побјегао од бруталне стварности. Управо о томе у контексту анализе готског сензибилитета у Вилијамсовом дјелу језгровито и јасно говори Кристофер Бигзби:

Вилијамс је био јужњачки писац и посједовао је фасцинацију јужњачког писца готиком – романтичким подухватом замјене искуства језиком. [...] То значи да Вилијамс уприсутњује ону конфронтацију која се налази у средишту Лоренсове прозе, између свијета духовног сензибилитета, физичког задовољства и људске њежности на једној страни и материјалног, механичког, стерилног свијета на другој. [...] Његово [Вилијамсово] вјеровање је да је суштина живота заправо „врло гротескна и готска“ (Bigsby 2008: 15).

„Искуство је замијењено језиком“, сугерише Бигзби. Управо та замјена уприсутњује енигму личности (коју посредују текстуални фрагменти) у „Бескрајној грозници“ и у „Добрим људима са села“. Азбери Фокс и Хулга Цој постају „загонетке“ јер су на неки начин издвојени из стварности и живе у простору фикционалности. Ми смо видјели да готска фикција често тематизује проблем идентитета (заборављени породични идентитет, замјена идентитета, енигма идентитета, амнезија, узимање новог имена, маскирање итд.). Готски је проблем идентитета, такође, често везан за текст. Текст често посредује истину о породичном наслеђу, о некој сопственој, вјешто скриваној тајни итд. Прави идентитет је код Вилијамса постао нешто

„текстуално“ – то је онај „измаштани живот“ који се за друге често показује као нешто неразумљиво („нечитко“).

Но шта је то интринсично готско у овом расколу између (како Бигзби каже) „искуства“ и „језика“? Са том смо се темом већ сусрели у „Добрим људима са села“. Бројни текстови јужњачке готике (а ту прије свега имамо у виду Фокнера и Вилијамса) приказују једну посебну врсту „спектрализације“ ликова. Тијело у тим готским текстовима ишчезава да би оставило простор за дух.

Када кажемо „дух“, онда та ријеч мора остати намјерно нејасна. Дух означава (у картезијанском контексту) ону менталну супстанцу (*res cogitans*), али може да означава и утвару, авет (дух као *spectre*, сабласт). Ми смо видјели да се Хулга позива на Малбранша, на његову филозофску теорију која, да је драстично упростимо, указује на то да је дух оно „једино стварно“ (Di Renzo 1993: 74). Тијело нестаје (физичка стварност се уклања) и замијењује је текст. Хулга ће тек на крају бити на један бруталан начин враћена у тијело. Постаће дословно зависна од свог тијела. Оно ће, са својом слабошћу, постати чињеница коју она неће моћи да игнорише.

Примијетимо овдје како је О'Конорова књижевност описивала као „умјетност утјеловљења“ ('incarnational art') (O'Connor 1970: 68). Ријеч „утјеловљење“ се често помиње и у њеној кореспонденцији. По њеном сопственом признању, за њу је *утјеловљење* (хришћанска догма о Богу, Духу који на себе преузима људско тијело и постаје човјек) она „коначна реалност“ (O'Connor 1979: 92) која је предмет њене фикције. Када ликови у њеној прози из готских духова („умова“ који се „спектрализују“) постају у завршници свјесни свог тијела у свој његовој гротескности, „грубости“, онда ту постоји јасна теолошка поетна коју О'Конорова жели да учини јасном. Готска „спектрализација“ („из искуства у језик“), код О'Конорове се преокреће у теолошку поенту (из језика, *verba* у тјелесност, *carne*).

Готска транзиција из тијела у текст (из „искуства“ у „језик“) једна је од кључних особености онога што зовемо јужњачком готиком. То је експлицитно присутно код Фокнера. Текст (са својом загонетношћу)

непрекидно замијењује тијело. То је поента коју у свом занимљивом тексту истиче Тим Бјелавски. У Фокнеровом је роману леш (*corpse*) замијењен „тијелом текстова“ (*corpus*)¹⁴⁵. Тијело је стално у процесу нестанка, евапорације. Болесна Елен је, у *Авесаломе, Авесаломе!*, представљена као неко ко се поступно разлаже (блиједи у духа) и прије своје физичке смрти: „Изгубила је свакако нешто меса, али било је то као када лептир улази у неку дизолуцију“ (Faulkner 1990: 67). Елен је „ноћни лептир ухваћен у вртлог и притиснут о зид, притиснут о њега, слабашно бијући крилима, без неке нарочито упорне везаности за живот“ (Faulkner 1990: 67). Кад Елен умре, процес евапорације тијела се наставља до његовог потпуног нестанка.

Када Квентин ноћу наиђе на гробље Сатпенових у мраку кедрова, он примијећује Еленин гроб:

Обје равне плоче пукле су на средини под сопственом тежином (у удубљењу у којем су попадале цигле са зида гробнице била је глатка, готово непримијетна стаза коју је утабала нека мала животиња – вјероватно опосум – генерације неких малих животиња, пошто у гробу већ дуго није било ничег што су могле да поједу), мада је натпис био прилично читљив: *Елена Колдфилд Сатпен. Рођена 9. октобра 1817. Умрла 23. јануара 1863.* (Faulkner 1990: 153).

Њено тијело нестаје у смрти, дословно ишчезава: остаје само оно „равнато удубљење за које му је Џудит рекла да је Еленин гроб“ (Faulkner 1990: 100), депресија земљишта у коме више не постоји ништа испод „хиљаду фунти тешког мермерног споменика“ (Faulkner 1990:100). Нестанак тијела замјењује текстуална реликвија: „сасвим читљив натпис“ на гробу.¹⁴⁶

Писмо Чарлса Бона постоји управо тамо гдје више нема тијела: Чарлс Бон нестаје – „ишчезао је, не оставивши нигдје ни костију ни прашине“ (Faulkner 1990: 58). Он за собом оставља само једно писмо о којем смо већ говорили. Хенри и Бон фантазирају о коначној могућности бјекства. О једној

¹⁴⁵ Bielawski 2009

¹⁴⁶ Уп. Bielawski 2009.

врсти „пакла“, вјечности – али „не папиног пакла“ (Faulkner 1990: 277) већ једне врсте менталне, загробне изолације у којој ће Хенри, Бон и Цудит моћи напоскон да буду заједно, лишени тјелесне супстанце и сјећања, сензорне евиденције, сведени на менталне субјекте, духове:

И тако ћемо најзад бити заједно тамо гдје припадамо. [...] И бићемо заједно у мучењу и нећемо морати да се сјећамо љубави и блуда, а можда у мучењу чак и не можеш да се сјетиш зашто си доспио тамо. А ако не можеш да се сјетиш свега тога, можда то и није мучење (Faulkner 1990: 277- 8).

Оно што Ди Ренцо каже за Квентина Компсона (да је он „ум“ без лица који „очајава у празнини“¹⁴⁷), тачно је овдје и за Бона и Хенрија. Фокнер тематизује раскол између материје и духа, искуства и језика, тијела и текста. То је оно „готско“ у јужњачкој готици. Сјетимо се Томаса Сатпена који кроз битке Грађанског рата, вуче са собом монументални породични надгробни споменик наручен из Италије, са именима и датумима. Пародију тог мотива (текста који истрајава тамо гдје тијело не може да се одржи), имамо и у Азберију Фоксу који са собом носи гломазно исповједно писмо мајци које треба да буде прочитано послје његове смрти, један *eulogium*, својеврсну надгробну бесједу. У питању је текст који ће заузети мјесто које је држало тијело. Једно (иако недовољно) објашњење сензибилитета јужњачке готике могло би се изразити кроз мотив „евапорације тијела“.

То се дешава и у драмама Тенесија Вилијамса: Том Вингфилд нестаје, као и његов отац. Од оца остаје само фотографија¹⁴⁸, од Тома Вингфилда лирски монолог, нека врста непослатог писма. Оно се и не може послати јер нема гдје да стигне. Ликови драме постали су духови. „*Стаклена менаџерија*

¹⁴⁷ Видјети: Di Renzo 1993: 147.

¹⁴⁸ Тим Бјелавски, говорећи о готској сличности фотографије и текста, наводи мисао Валтера Бенјамина (Walter Benjamin): „'Фотографија је гробље. Мали надгробни споменик, фотографија је гроб за живог мртваца. Она прича причу – причу о духовима и сјенкама.' [...] Фотографија постоји, дакле, у оном непријатном лиминалном простору између живих и мртвих. Као писани текст и као балсамовани леш, мртва фотографска слика изгледа сувише жива, превише добро 'очувана' да би приказивала смрт“ (Bielawski 2009).

је драма о духовима (ghost play)¹⁴⁹: већ у првој сцени драме, тек покретима је наговјештено да ликови једу (не постоји ни прибор, ни храна).¹⁵⁰ Материјални свијет је у непрекидном повлачењу. Исто тако и Бланш Диубуа напушта спољашњи, рационални свијет да би ушла у *лимб* луднице и менталне болести. Она остаје заробљена у транзицији између „искуства и језика“, „стварности и фикције“. Лудило се често и перципира као једна врста „измјештености“ из стварности у неки потпуно аутономни свијет. Лудило често означава онај тренутак у којем је фикција истиснула стварност.

Морали смо да укажемо на ове примјере да би једна ствар постала очигледна: Азбери Фокс је замишљен као пародична реинсталација овог мотива „евапорације тијела“, фикционализовања „искуства у језик“ какво, видјели смо, налазимо код аутора попут Фокнера и Вилијамса. Он је умјетник који постепено копни, повлачи се у себе, фантазира о смрти као ултимативном нестанку. Он на крају, као што отац Тома Вингфилда постаје фотографија која надгледа живот у стану Винглидових, треба да постане текст који ће „прогонити“ живе горчином и кривицом. Текст (као и фотографија) у готском тексту прогони, тј. има „спектрални“ квалитет.

У овом расколу између свијета и језика („текста“), код Вилијамса, предност је дата увијек „тексту“. У драмама Тенесија Вилијамса, „имагинарни живот је прави идентитет личности“ (Bigsby 2007: 383). То је став који ће Фленери О'Конор дословно „деконструисати“ у својим приповијеткама.

Фантазије Азберија Фокса, као и Хулге Цој Хоупвел у „Добрим људима са села“, биће дословно распршене. Симболичка смрт ликова тако код О'Конорове представља облик „новог рођења“ и неку врсту буђења. Идеја „подијељеног свијета“ која је у средишту сензибилитета јужњачке готике (код Тенесија Вилијамса и Карсон Мекалерс) била је нарочито одбојна О'Коноровој: „Увијек сам осјећала нагон за повраћањем кад бих чула да људи

¹⁴⁹Оваква карактеризација драме може се наћи у непотписаном тексту објављеном у *Њујоркеру* 8. октобра 2013. Доступно на: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-misstep-in-the-glass-menagerie> [приступљено: 25. 10. 2017.]

¹⁵⁰ Viliјams 2002: 21

причају о усамљености Умјетника“ (O'Connor 1979: 184). Стварни свијет (са својим тривијалностима, спутаностима и тешкоћама) и имагинарни свијет језика и фантазије (слободе имагинације, умјетничког сопства, стваралаштва и маште) код Вилијамса се непрестано удаљавају: Том Вингфилд постаје морнар и одлази све даље и даље у фантазматско. Но, код О'Конорове се (као планете у Фон Трировој *Меланхолији*) ова два свијета приближавају, да би у једном тренутку изазвали катастрофу и општи колапс. Тренутак распршавања романтичарских илузија, облик Азберијеве „симболичке смрти“ (Enjorlas 2009: 42), у приповијетки је означен пуцњем. Истину о његовој болести открива му мајка:

Доктор је ушао унутра правећи гримасе, а његова мајка се смјешкала: 'Реци драгичка, душице!' вриснула је. Њен глас је одјекнуо у њему снажно као да је опалила пушка (O'Connor 1971: 381).

Тајанствена романтичарска болест која „конзумира“ Азберија Фокса и испија његово тијело претварајући га у духа, напосокон је разоткривена, „рашчарана“, лишена своје романтичарске ауре. Азбери Фокс не умире од неке поетске тегобе и усуда попут Чатертона, Шелија, Бајрона или Харта Крејна. Он има бруцелозу, крављу грозницу коју је добио вјероватно јер је пио непастеризовано млијеко. Болест наравно није смртоносна али је хронична и непријатна: до краја свог живота Азбери ће патити од онеспособљавајућих напада дрхтавице. Он неће умријети, али ће наставити да живи као болешљиви син и брат, везан за мајчино домаћинство нераскидивим везама хроничне болести.

То је тренутак колапса Азберијевих илузија: незамисливо је да би код Вилијамса један трагични романтизовани „проклети пјесник“ попут Тома Вингфилда добио неку тако вулгарну болест коју преносе говеда. То је крај артистичке персоне Азберија Фокса: он је тек „неспретњаковић“ који није знао да се не смије пити непрокувано кравље млијеко. То је чињеница која је позната свима на руралном Југу, осим Азберију који је хтио да, као прави умјетник, буде у непосредном дотицају са „дивљином“ доживљаја,

непосред(ова)ном и грубом стварношћу, која је овдје оличена у непрокуваном млијеку које Азбери узима директно из „дивљег срца живота“ (Joyce 2004b: 150), из крављег вимена. Све се завршава пародијом. Не постоји ништа „романтично“ у бруцелози. Ниједан велики амерички пјесник није умро од кравље грознице.

У посљедњој секвенци, умјесто у некој романтичарској, ефектној конзумацији живота трагичном смрћу, Азбери напoкoн види себе у бруталној истини. Кроз крављу грозницу, он се „деспектрализује“, постаје дословно „тијело“, упућен на грубу, животињску тјелесност – као на „животињску кожу“ (Пост. 3: 21) коју добијају Адам и Ева приликом изгона из рајског врта. О том повратку у стварност (у тијело) Лоренс Енжорла пише као о једној општој особености О'Конорине прозе:

Без изузетка, на крају се те куле од слоноваче показују као подједнако кршљива склоништа: у климактичним сценама, у којима је ликовима коначно откривена њихова сопствена себичност и трагикомичност, крхки [приватни] свјетови доживљавају колапс, а [актери] остају ужаснути и натјерани да се напoкoн суоче са стварношћу. У свим приповјеткама илузорна потрага за идентитетом младића или дјевојке, њихов умјетнички хуманизам или њихови варљиви идентитети, су изненада анихилирани а они су принуђени да прихвате своју праву природу коју су све вријеме негирани (Enjorlas 2009: 36).

О'Конорина проза представља пародичну мимикрију оне „логике открића“ коју, у свом подухвату дефинисања хорор жанра, помиње Ноел Керол. Као што у хорору¹⁵¹ често имамо „процесе разоткривања, открића, доказа, објашњења, хипотезе и конфирмације“ (Carroll 2004: 182) нечег скривеног и чудовишног, тако и код О'Конорове имамо пародију показивања (експлицитне сензорне евиденције која чини крунски доказ) оног

¹⁵¹ А то *mutatis mutandis* може важити и за готику, само што би се могло додатно аргументовати, на основу више пута помињане дистинкције између хорора и готике коју успоставља Миша Кавка, да у готском тексту увијек постоји нешто додатно фрустрирано у том подухвату, нешто што спрјечава да он буде доведен до краја.

„чудовишног“. Но, „чудовишно“ ту није више неко грозно биће из оностраности или гроба, већ је то наше „право сопство“, оно што смо све вријеме одбијали да видимо: наша себичност, обичност, ситничавост, сујета, зависност од других, емотивна и тјелесна фрагилност. Постоји једна врста епистемичке илуминације (у сусрету са објектом хорора) о којој говори Енжорла поводом О'Конорове:

Њих [Азберија Фокса, Хулгу Хоупвел и неке ликове које ћемо тек срести] очекује симболична смрт – смрт њиховог ега – и погађа их у интензивном тренутку просвјетљења у погледу њихове праве природе која им се открива на крају као нешто сасвим обично, а не јединствено (Enjorlas 2009: 42).

Ликови хорор прича прво не вјерују да постоји нешто ужасно и мрачно (чудовиште о којем наука ништа не може да каже), но онда се поступно (обично у посљедњим тренуцима живота) увјеравају својим очима и на својој кожи: од скептика постају вјерници, кроз један паранаучни слијед потврђивања хипотезе евиденцијом.

Ликови на крају остају згрожени и „ужаснути“ попут Азберија Фокса који је у последњој сцени свјестан „ужаса (*terror*)“ од кога „не може да побјегне“ (O'Connor 1971: 382). О'Конорова пародира епистемичку анксиозност готике (потребу да се из анксиозности, *anfechtungen*-а, дође до извјесности, *certitudo*). Овај осујећени епистемолошки напор (за који смо тврдили већ да је карактеристичан за готски текст) дешава се непрекидно код О'Конорове. Енжорла наводи мисао Џозефине Хендин (Josephine Hendin): „Не трагајући ни за спасењем ни за надом, О'Конорини јунаци траже само извјесност. Али све што успијевају да сазнају у потпуности, да 'сазнају сигурно', је изолација, бијес и смрт“.¹⁵² Потреба да се нешто сазна, одводи нас до оног чудовишног што је све вријеме било пред нашим очима.

¹⁵² Hendin према: Enjorlas 2009:41.

4.5.2.3. Мотив натприродног указања у „Бескрајној грозници“: духови и Дух Свети

О'Конрова у једном писму помало енигматично каже како је забавља када критичари њену прозу описују термином „хорор прича“. Они тада, пише О'Конорова, говоре о „погрешној врсти хорора“ (O'Connor 1979: 90). Но, није у питању само она врста „унутрашњег ужаса“ који је, у епохи модернизма, замијенио „трула тијела барона и тајне животе вукодлака“ о којима говори Вирџинија Вулф („Ми дрхтимо пред унутрашњим духовима...“¹⁵³). Не ради се о томе да О'Конорова просто указује да је ова обична стварност (потпуно материјалистичка), нешто ипак страшније од духова и демона готике. Онај коначни сусрет са овим „обичним чудовишним“ (сусрет ликова са својом правом природом), код О'Конорове, пародира готске мотиве на један значајнији начин (од оног који је присутан у модернизму: прави су духови у нашем унутрашњем свијету итд.).

За О'Конорову, наиме, заиста *постоји* нешто „натприродно“ у том ултимативном сусрету, у коначном ужасу у којем видимо себе у огледалу, али као нешто потпуно *unheimlich* (сопствено лице, оно најпознатије, одједном се открива као нешто страног). То је извор готског ужаса. Готика, како тврди Патрик О'Мали, садржи „сугестију натприродног“ дешавања (O'Malley 2006: 12). То је „начин писања који је нарочито склон натприродном, гротескном и ужасавајућем“ (Luck 2014: 125). И у О'Конориним посљедњим „епифанијама“ ликова (откривања ужасне и очигледне истине о себи) постоји један осјећај дејствовања натприродног. Свијет није просто „рашчаран“ своје тајне, већ је тајна сада негдје друго.

Да сумирамо: О'Конорова у својој прози пародично изневјерава онај традиционални поступак јужњачке готике на који смо наишли и код Фокнера и код Тенесија Вилијамса. У питању је „фикционализовање“ ликова, замијењивање тијела текстом. Код О'Конорове ликови се „дефикционализују“. На крају њених приповиједака, оно ужасно је

¹⁵³ Woolf према Spooner 2007: 39.

експлицитно везано за „незаобилазност“ тијела. „Текстови“ уступају да би оставили мјеста гротескној тјелесности. Но, тај сусрет са собом, са сопственим ограничењима (која су увијек представљена сликом тјелесности), дат је кроз пародију готског мотива натприродности. Постоји нешто „трансцендентно“ у тој коначној конфронтацији са оним што је све вријеме било пред нама.

Када се Азбери врати из Њујорка у своју дјечју собу, ту је присутан један злослутни знак – једна „бабарога“ из дјетињства, „Бућко“, страшни, измишљени лик који борави у закључаној соби на спрату куће у *Прољећима Ивана Галеба* Владана Деснице. То је *нешто*, једна ствар којој је дјечја машта дала застрашујуће и пријетеће контуре.

На плафону собе се налази један чудан облик који је створила влага, фигура која је ту била за вријеме Азберијевог дјетињства и одрастања, те која је у њему својим чудним обликом изазивала страх. Сада, у данима своје болести, прикован за кревет, Азбери је суочен са том фигуром још једном. Она је нешто омиозно:

Са врха као да су се спуштали дуги облици налик леденицама, исцртани капањем воде директно изнад његовог кревета, на плафону. [Д]руга влажна мрља направила је ужасну птицу са раширеним крилима. На мјесту кљуна имала је леденицу, а мање леденице висиле су и са њених крила и репа. Била је ту још кад је био мали, и увијек га је дражила, чак и плашила. Често је имао утисак да се та птица креће и да се спрема да мистериозно слети и зарије леденицу у његово чело. Затворио је очи и помислио: „Бар нећу још дуго морати да је гледам“. И одмах је утонуо у сан (O'Connor 1971: 365-6).

На крају приповијетке, тренутак спознаје да болест од које болује није смртоносна, да ће остатак свог живота Азбери провести трајно онеспособљен, неспособан за самосталан живот, активира овог „баука“ дјетињства. Посљедњи кадар приповијетке приказује птицу која, у Азберијевој свијести, сабласно оживљава, спуштајући се на њега. Ужас о коме је размишљао као

дјечак, сада као да постаје нешто стварно. Када чује вијест коју му преноси мајка – да неће умријети него да ће остати у заглављен у некој врсти свакодневног, трајног умирања које ће трајати можда и деценијама – Азберијев шок посредован је експлицитним готским мотивом. Мрља на зиду која оживљава је дослован готски мотив већ по томе што је окарактерисана „морфолошком варијабилношћу“ (Peaty 2015: 56).

Готска су чудовишта често представљена као нешто „аморфно“, што представља даље развијање оне идеје „епистемичке анксиозности“. Птица у „Бескрајној грозници“ је Роршахова мрља, те(к)ст чије је значење нешто „флуидно“, увијек везано за одговор реципијента. Она нема јасне контуре. Овај је мотив, на примјер, присутан у приповијетки Стивена Кинга „Сплав“ (‘The Raft’) у којој се мрља која плута на површини језера показује као људождерско чудовиште. Мрље, аморфни облици, чудне сјенке, представљају објекте који појачавају епистемичку анксиозност утолико што немају јасан геометријски облик. Геометрија је, још од антике, са својим прецизним и „задовољавајућим“ облицима, представљала неку врсту „визуализације“ једноставног и непроблематичног когнитивног процеса. Геометријски облици су суштински „јасни“. Није чудно да Сократ (нпр. у *Менону*) користи геометријске фигуре (које црта штапом по пијеску) да би демонстрирао своју теорију *анамнезе*, знања као присјећања, подсјећања на оно што је душа у међувремену заборавила. Правилни геометријски облици су демонстративни (когнитивно „проходни“). Аморфни предмети увијек указују на неку тешкоћу разумијевања: то је нешто „безоблично“, тешко спознатљиво, нејасно. У представљању оне „заstraшујуће птице“ О’Конорова свјесно користи ову готску конвенцију коју Гвинет Пити назива „морфолошком варијабилношћу“. Оно пријетеће се показује као нешто аморфно што може да поприми различите облике. Готске монструозности су често некохерентне (скрпљене, попут Франкенштајновог чудовишта, од мртвих и трулих тијела).

Примијетимо још како се један од доминантних готских мотива може условно означити као „оживљавање неживог“. Ту спадају не само мртваци који се враћају у живот, већ и неживе ствари које на неки сабласни начин

показују елементе живота (објекти који се помјерају, портрети који уздишу и трепћу). Оживљавање неживог предмета (на примјер, слике) представља, како тврди Меги Килгур, „уобичајену готску конвенцију“ (Kilgour 1998: 47). Штавише, сам Фројд као један од типичних примјера оног *unheimlich* („језивог“) наводи несигурност у погледу тога да ли је неки објекат жив или нежив (Freud 1971: 226). Један такав готски мотив можемо наћи у Кафкиној приповијетки „Домаћинова брига“ („Die Sorge des Hausvaters“). Постоји нешто што се зове Одрадек – објекат налик на „пљоснат и звездаст калем за конач“ (Kafka 2009: 329). У питању је предмет који је, иако налик на неживу ствар, ипак „жив“: он се креће по кући, понекад одлази у друге куће, може да говори (језивим дјечјим гласом) и да се смије (специфичним смијехом организма који не посједује плућа).

„[Т]о није само калем“ (Kafka 2009: 329). Он прогони домаћи простор:

„Наизменично се задржава на тавану, на степеницама, по ходницима, у предсобљу“. Ово вребање не указује на пасивност одбаченог отпада, већ на активну злу намјеру – намјера која можда нема за сврху ништа друго сем да подсјети домаћина на оно што лежи изван круга његовог дома, а што припада различитом и нужно потиснутом поретку (Schwenger 2006: 81).

Неживи објекат који се наједном показује као жив указује на угроженост интимног простора. Дом више није довољно сигуран, није довољно интиман, ако у њему може трајно да борави нешто непознато и тајанствено. Јављање таквог објекта, дакле, указује на простор „трансцендентног“ (који је у готском тексту готово увијек застрашујући и опасан), на неку врсту натприродне „провале“ у домен стварности. Одбачени и непотребни објекат оживљава као нешто страшно. Томе свједочимо у самој завршници „Бескрајне грознице“.

Рушење Азберијевих илузија, оличених у романтизовању сопствене ситуације, праћено је једним готово натприродним знаком (оживљавањем неживог). Азбери није изашао из своје фикционалности да би се суочио са грубом, вулгарном материјалном истином. Ту врсту увида (спознаје о себи)

прати искуство дословно натприродне провале у његов живот. Најупечатљивији готски мотив јавља се на самом крају:

Момак је пао на јастук и зурио у плафон. Његови удови, исцрпљени од вишенедјељне грознице и температуре, потпуно су утрнули. Стари је живот у њему био потпуно исцрпљен. Чекао је долазак новог. У том трену осјетио је почетак језе, врло специфичне језе, тако лагане да је подсјећала на топли талас који прелази преко дубоког океана хладноће. Дах му је био кратак. Ужасна птица која је све те године његовог дјетињства и његове болести била замрзнута изнад његове главе у тајанственом ишчекивању, наједном као да се покренула. Азбери је преблиједио и последњи траг илузије био је ишчупан из његовог погледа, као у неком вихору. Видио је остатак својих дана – себе слабог, крхког, сломљеног, али и даље живог. Живјеће од сада суочен са очишћујућим ужасом [purifying terror]. Слабашан, посљедњи немогући отпор отео се из њега. Али је Дух Свети, украшен ледом мјесто ватре, наставио, своје неумољиво силажење (O'Connor 1971: 382).

Посљедња реченица приповијетке као да наједном преокреће ствари наглавачке. Готски мотив (нешто из дјетињства што је будило страх у дјетету; аморфни облик који наједном оживљава и почиње да се креће; оно „пријетеће“ што долази из оностраности да би указало на „рупу“ у компактности интимног простора куће) сада је асоцирано са Светим Духом, Богом хришћанства. Оно што је све вријеме грађено као готски мотив наједном се открива као слика дословне хришћанске сакралности.

То је, примијетимо, ствар која ће се непрекидно дешавати у О'Конориним приповијеткама: нешто страшно и ужасно на крају је изненада повезано са библијским сликама. Готика је често описивана као нека врста књижевности о „натприродном“ у времену у којем је религиозна вјера изгубила, последице епохе просвјетитељства, онај суштински, пресудни значај који је имала за животе људи у претходним епохама. Како то изричу Су

Злосник и Аврил Хорнер, циљ готске књижевности био је у томе да „одржи идеју трансцендентног у друштву које се, од ренесансе на овамо, све више секуларизовало“.¹⁵⁴ Семантика готике, код О'Конорове, се завршава у библијској семантици. Примијетимо, за сада, како је у прози Фленери О'Конор на дјелу неки чудни облик повратка у прошлост: из контекста застрашујућег-трансцендентног одједном смо преведени у конкретно библијско трансцендентно. „Бескрајна грозница“ се завршава евокацијом догађаја Педесетнице из библијских Дјела апостолских.

Последњи пасус приповијетке који смо навели је семантички веома богат. Он на неки начин вјероватно пародира сцену из Џојсовог *Портрета умјетника у младости* (и „Бескрајна грозница“ је нека врста ироничног портрета младог умјетника) када Стивен Дедалус на плажи, у тренутку неке епифаније - открића нове и нејасне перспективе живота који се отвара пред њим - пошто је одбацио могућност свештеничког позива, види дјевојку – птицу: „њена сукња [...] подсјећала на реп голубице [...] груди као у птице [...] мека као груди [...] голубице“ (Јоусе 2004b: 150). Дјевојка пред њим, као да је, како осјећа Дедалус, преображена магијом у птицу (Јоусе 2004b: 150) да би послужила као знак „новог јеванђеља живота“ (Јоусе 2004b: 174), нове перспективе која се отвара сада када је Стивен одлучио да напусти могућност духовног служења: као брат и свештеник у реду Светог Игњација Лојоле. Дјевојка на плажи је нешто нејасно: то је нејасан али, за Стивена, ипак моћан знак. У питању је дословни тренутак џојсовске „епифаније“.

Та представа се јавља на крају једне етапе Стивеновог живота: то је час преокрета, његове одлуке да се преда сопственим противрјечностима, „дивљем срцу живота“ (Јоусе 2004b: 150). Он наједном жели да „силно довикне вихорима о свом избављењу“ (Јоусе 2004b: 148). Вихор и голубица знакови су Светог Духа, те је тренутак „епифаније“ нека врста секуларне Педесетнице, празника Светог Духа, „оног вјечног, мистериозног тајанственог Бића, коме као Богу свештеници приказују мису једном годишње, умотани у скерлет ватрених језика“ (Јоусе 2004b: 129).

¹⁵⁴ Horner & Zlosnik према: Davison 2014: 487.

Птица, вихор¹⁵⁵ и Свети Дух јављају се и у посљедњој сцени „Бескрајне грознице“. И то је, такође, тренутак преокрета: но, ипак, драматично супротан ономе који доживљава Стивен Дедалус. Дедалус се окреће од свештеничког позива да би се суочио са неком још увијек нејасном, али ослобађајућом перспективом. Азбери Фокс је, с друге стране, принуђен да се одрекне своје „стваралачке личности“, да свој дотадашњи живот види као промашај. Птица у оба случаја функционише као знак нечег новог и нејасног. Но, код О'Конорове, није у питању секуларизовање религиозне представе (слике Педесетнице), већ нови *unheimlich* повратак „старе“ религиозности. Оно што је испрва перципирано као нешто малигно, пријетеће и опасно, сада се открива као сакрално. Повратак оног заборављеног, мрачног и архаичног (што је чест мотив готских текстова) сада се открива као нешто дословно свето.

Код О'Конорове, динамика *Портрета* је обрнута: умјетничка перспектива се затвара једном за свагда, да би се открио неки нејасан осјећај религиозног „очишћења“, „аскете“ болести и непокретности, „новог дјетињства“ и везаности за мајчино крило. Као и увијек код О'Конорове, стварни живот (живот изван фантазматског) од нас остаје скривен. У тренутку просвјетљења („експлозије“ ове нове перспективе свијета и живота), приповијетка се завршава.

4.5.2.4. Мотив двоструког свијета

Птица се у О'Конориној приповијетки јавља као сложени симбол: у питању је готски мотив аморфне, нејасне пријетње, ноћне море дјетињства која се најједном супстанцијализује, оживљава и силази да напаствује Азберија – да зарије свој кљун- леденицу у његово чело. Сјетимо се мотива птица у Хичкоковим *Птицама*. Птица која силази да пробије чело Азберија Фокса (да ли у халуцинацији грознице или некој врсти „виђења“) постаје мотив напаствовања и унакажености као у Хичкоковом филмском *тексту*.

¹⁵⁵ „[К]ао у неком вихору“ (O'Connor 1971: 382)

Птице преузимају простор људског живота. Њихово присуство је омиозно. Готски су мотиви, примијетимо још једном, увијек везани за нешто нејасно, за опскурно поријекло, за енигматичну природу оног чудовишног које се наједном јавља у простору свакодневног живота.

Птица у О'Конориној приповијетки указује на нову визију свијета. То се дословно уклапа у значајну дефиницију готике коју нуди Патрик О'Мали. Готика је означена као жанр који непрекидно тематизује „дискурзивну ерупцију“ трауматичног које је увијек „искривљено до сугестије натприродног“ (O'Malley 2006: 12). Оживљавање птице уприсутњује трауму тако што сугерише једну врсту омиозне оностраности.

Готски су текстови, како смо видјели позивајући се на Дејвида Пантера, опсједнути сликом „двострукости свијета“: свијет је, у готском дјелу, на неки чудесан начин подијељен на свијет који је доступан, транспарентан, „припитомљен“ за безбједан живот људи у кућама и становима. Али паралелно са тим свијетом који је познат, усторојен (да парафразирамо Ноела Керола) по законитостима науке за коју не постоје нерјешиве и мрачне тајне, постоји и један други свијет, паралелни свијет који је загонетан и мрачан.

„Постоји нешто иза“, пише Исаија Берлин, „постоји нешто у мрачним дубинама несвјесног или историје; постоји нешто чиме никако не можемо да овладамо, што фрустрира наше надубље тежње“ (Berlin 1999: 107). Готика је опсједнута дуплицираношћу: свијет је у готском тексту често двострук. Испод људских насеља налазе се подземни градови, пролази, канализација у којој борави нешто опасно и непознато: малигно и онострано као у роману *Оно* Стивена Кинга. Постоје два свијета која се додирују, но тај је сусрет увијек страшан. Не само свијет, већ се и људска природа у готском тексту често показује као суштински подијељена. Готска дјела тако настањују подијељене личности, *doppelgänger*-и, као у случају др Цекила и господин Хајда.

Птица на крају приповијетке функционише као готски мотив који посредује ову двоструку свијета: њено „оживљавање“ је тренутак у коме се

оно „онострано“ актуализује, постаје експлицитно присутно. Слика „дуплицираности“ свијета присутна је у „Бескрајној грозници“ од самог почетка.

На првој страници приповијетке видимо како у хладно јутро Азбери стиже из Њујорка у Тимберборо, мјесто на руралном Југу, у породични дом – да би ту умро. Док се вози у колима са мајком, он наједном, већ на почетку, за тренутак осјећа да у свијету који види постоји нешто „скривено“, наговјештај „дуплицираности“, још једне стварности која је замаскирана, потиснута, но која у сваком тренутку може да „експлодира“:

Небо је било хладно-сиво а изненадно сунце, као неки источњачки силник, дизало се над црном шумом која је окруживала Тимберборо. Бацало је чудну свјетлост на једносратне куће и бараке. Азбери је осјетио да ће управо свједочити некој величанственој трансформацији, да се равни кровови могу сваки час преметнути у високе, растуће куле неког егзотичног храма посвећеном богу за кога није још знао. Илузија је трајала само час, а онда се поново окренуо мајци (O'Connor 1971: 357).

Познати свијет крије неку другу стварност – нешто „егзотично“ и „религиозно“ (егзотични храм за непознатог Бога). Егзотичност (нешто страно и удаљено) и сугестија религиозног често су здружени у готским текстовима. У готској се окулатури не показују само афричке или индијанске вјерске праксе као нешто „мрачно“ и „пријетеће“ (ирационално, уклето и крвожедно), већ и католицизам (у британској готици, прије свега) постаје нешто дословно страно, небританско, везано за медитерански простор, са опскурним и нејасним, превише компликованим системом вјеровања који укључује бројне „хијерархије анђела“ и светаца, црквених чинова и структура.

Католицизам је, за британске антикатоличке полемичаре који учестало користе готски идиом у репрезентацији Римске цркве, увијек у експанзији, у офанзиви, у сталним покушајима ширења свог утицаја. Постоји једна ствар коју смо примијетили када смо тумачили приповијетку „Расељени“: један од

темељних страхова готике је могућност да нешто страни, удаљено, егзотично (понекад и туђа религиозност која је нејасна и опскурна) овлада домаћим простором („наше државе“ и „наше куће“).

Наравно, као и увијек код О'Конорове, у овом је одломку очигледна и алузија на библијски текст: на проповијед апостола Павла на атинском Ареопагу¹⁵⁶ - када говори Атињанима да су „народ побожан“ јер имају статуу и „Непознатог Бога“ (αγνωστος Θεός) који, по Павлу, није нико други до Бог кога он проповиједа. Сјетимо се начина на који Стивен Дедалус у *Портрету*, користећи изразе са којима је био упознат у католичкој школи, описује Духа Светога – „као мистериозно и тајанствено Биће“. Већ на самом почетку имамо сугестију онога што ће се догодити на крају: непознато божанство се јавља у посљедњим секвенцама приповијетке – у тренутку праве епифаније. Та епифанија остварује онај „готски“ омен са почетка: познати простор (куће, живота, фарме итд.) наједном постаје непознат, стран и егзотичан.

О'Конорине се приповијетке готово увијек завршавају сликом „расељености“ и „искоријењености“: познати свијет се губи, и све постаје ново и непознато. Ликови у О'Конориним приповијеткама на крају постају странци у свијету у којем су живјели годинама. Познато окружење се открива као нова земља. Нешто што је ту било све вријеме скривено, наједном постаје очигледно. У питању је откривање познатог као непознатог и страног – поступак који је у средишту значења Фројдовога термина *unheimlich*. Готски мотиви истрајавају све до овог „препознавања“ – као семантика непознатог, заборављеног и потенцијално опасног и пријетећег.

Текст који пародира бројне конвенције јужњачке готике на крају, пародично, завршава указањем духа. Но, умјесто готских духова, Азбери Фокс је суочен са Светим Духом. Ова слика је врло корисна за разумијевање динамике употребе готских мотива у О'Конориној прози. Готске конвенције су на крају пародирани да би указале на сакрално значење.

¹⁵⁶ Уп. Дап 17: 22-31.

Она готска „подијељеност свијета“, код О'Конорове се не указује кроз слику подземног, малигног простора који остаје скривен а онда искрсава, већ као једна врста „метафизичког, есхатолошког и анагошког домена“ (Rohman 2014: 280) који се на крају „открива“, уприсутњује у свакодневици. Док се кроз готске мотиве и конвенције, читаоци и ликови непрекидно припремају за готску ескалацију, сам крај њене приповијетке представља обрт: изненађење и промјену перспективе. Умјесто „подземног“, ми смо суочени са „надземним“: умјесто готских духова, ми свједочимо присуству Светог Духа. „Духови знају да буду врло силовити [fiere] и инструктивни. Они бацају необичне сјенке“ (O'Connor 1970: 45). Тумачећи ову О'Конорину мисао, Чад Рохман истиче како то нарочито важи за Светог Духа. Дух Свети је најприсутније указање у О'Конориној „готици“.¹⁵⁷

Птица која силази са плафона на крају „Бескрајне грознице“ је комплексан симбол. Она је знак оностраности, представа која епитомизује Азберијев страх који га посједа још од дјетињства. Но, та је птица попут голубице, представе Светог Духа, која, као да се одвојила од сторпа неке барокне цркве (можда римске *Chiesa di Gesù*, сједишта језуитског реда) и силази тријумфално на болесног Азберија. То је симбол хришћанске епифаније (тренутак када се апостолима на Духове открива пуна истина о Христу и када се, на Богојављање, појављује голуб у сцени објаве, откривања Христове божанске природе). Но истовремено та птица је и орао који силази на онеспособљеног Азберија Фокса, пародичног, романтичарског „окованог Прометеја“.

Строп исусовачке цркве у Риму није овдје тек случајно поменут. Марк Боско (и сам исусовац и предавач на Лојола универзитету у Чикагу) у свом тексту о сличностима теолошких и умјетничких стратегија код О'Конорове и Каравађа, у контексту тумачења идеје „насилне епифаније“ (као једног поступка који повезује „лошег момка италијанског барока“¹⁵⁸ и

¹⁵⁷ Уп. Rohman 2014: 280.

¹⁵⁸ За овакву карактеризацију Каравађа, видјети најаву предавања Марка Боска на Лојола Меримаунт Универзитету на тему: 'Catholic Baroque Aesthetics: Caravaggio & Flannery O'Connor', на линку: http://cal.lmu.edu/event/catholic_baroque_aesthetics_caravaggio_flannery_oconnor#.Wd3bc4-ORIU [приступљено: 25. 10. 2017.]

двадесетовјековну америчку књижевницу која је већину свог живота провела на фарми у руралној Џорџији) примијећује једну сличност између барокне перспективе простора и О'Конорине прозе:

Брзопотезни [sweeping] утисак вертикализације на строповима многих барокних цркава сугерише прелазак из људског у неки божански домен, но ту је, ипак, присутан и један контраефекат: небеса као да се стропоштавају на свијет. Композиција на стопу цркве Светог Игњација у Риму (1691.) Андреа Поца [Pozzo] добро илуструје ову поенту. Масивна фреска представља међународну мисију исусовачког реда, драматично визуализујући одјељак из Јеванђеља по Луки 12: 49, када Христос каже: „Дошао сам да бацим огањ на земљу и како бих волио да се већ запалио“ (Bosco 2009).

Силна птица која слијеће на Азберија представља знак колапса свијета, „стропоштавање неба“: тренутак у коме се божанско показује као оно непознато и пријетеће (знак оне двострукости свијета) што се јавља у готским текстовима, но која се, код О'Конорове, изненађујуће показује као нешто „целестијално“ и дословно сакрално.

4.6. Мотив текстуалног фрагмента у приповијетки „Зашто се буне безбожници?“

Готика је, у прози Фленери О'Конор, готово увијек везана за дискурс заборављања и неразумијевања. Она је језик конфузије у сусрету са непознатим. Када смо, позивајући се на Кристофера Бигзбија, као једну од темељних особености готике означили прелазак „из искуства у језик“, онда је значајно да поновимо да је код О'Конорове готика, на неки начин, увијек везана за „језик“. Или да кажемо прецизније – за „текст“. Она је суштински текстуална и у О'Конориној прози се јавља кроз обиље мотива и конвенција, увијек тамо гдје је „искуство“ (стварност) на неки начин скривено од нас, односно замијењено „текстом“.

У „Добрим људима са села“ и у „Бескрајној грозници“ готски дискурс и готски мотиви увијек су везани за „текстуалност“ (текстуални фрагмент и рукопис). Суочавање са текстом (рукописом, фрагментом) јавља се као израз потребе да „језик“ надомјести „искуство“. Готско осмишљавање догађаја, код О'Конорове, дешава се тамо гдје текст стоји између ликова и стварности. Сјетимо се само како Гизакови у „Расељеном“ постају *Goobledygook* – ријеч која означава опскурни идиом, неразумљиви „текст“.

Текст се показује као препрека која „остаје између нас заувјек, попут мрачне мрље, жаљења, забуне“.¹⁵⁹ Постоји нека препрека разумијевању, те се готика открива и као врста епистемичке алармираности.

Тумачили смо мотив текста у „Бескрајној грозници“ и у „Добрим људима са села“. Показивали смо како се мотив текста у ове двије приповијетке јавља у оквиру пародирања готских конвенција. Госпођа Хоупвел наилази на одломак из књиге своје кћери и послјије неколико редака она мора да склопи књигу – у питању је нешто мрачно што на њу дјелује попут магијских чини. Провалила је у интимни простор своје кћери и затекла је нешто узнемирујуће. Но, ми смо све вријеме свјесни да је у питању одломак Хајдегеровог текста, а не нејасна евиденција неке мрачне истине о Хулги Хоупвел, нешто „сотонистичко“. И у случају Азберија Фокса, један мистификовани рукопис који треба да његовој мајци открије истину о њему, показује се као псеудопоетско испразно и арогантно „нагваждање“. Текстуално сопство Азберија Фокса (писмо, „тијело“ састављено од двије исписане свеске) показује се као „текстуално чудовиште“, дисфункционални омнибус препун компулзивности узвичника, цитата, незрелости и самосажалења. Постоји нешто „клиничко“ у том тексту: он функционише као хистерично тијело, нека врста језичке конвулзије. Оба текста (и у „Бескрајној грозници“ и у „Добрим људима са села“) су дословни *goobledygooks*.

¹⁵⁹ *J'eus peur que cette lettre reste entre nous, a jamais, comme une tache noire, un regret, un faux pas.* Hervé Guibert, *L'Image fantôme* (према: Sarkonak 2000: 28).

Ове се приповијетке завршавају изласком из текстуалног. На крају текстови постају редувантни: Хајдегеров одломак и Азберијев рукопис се показују као непотребни.

Текстуални фрагмент се јавља и у приповијетки „Зашто се буне безбожници?“. Но, постоји нешто јединствено у погледу ове приповијетке. Она се, за разлику од осталих О'Конориних приповијетака, завршава текстом, текстуалним фрагментом. После текста не постоји више ништа. Не постоји епифанија на крају: искуство које ће замијенити „језик“. У овој се приповијетки све завршава текстом, односно – текстуалном загонетком.

Ми смо већ видјели како је Волтер Тилман за своју мајку нетранспарентан: „Могло је бити да је све вријеме гледала у странца који је користио познато лице [породично лице, *family face*]“ (O'Connor 1971: 484). То је, како смо видјели, дослован примјер оног Фројдовога *unheimlich* (*uncanny*). Нешто познато, фамилијарно (*heimlich*), сада се јавља као непознато, дефамилијаризовано (*unheimlich*). „Готика је“, како истиче Џеролд Хогл, „пружала најпознатије примјере оних чудних и сабласних (*ghostly*) ликова у којима је Фројд видио отјеловљење свог концепта *unheimlich*“ (Hogle 2002:10).

Та нетранспарентност отвара простор за чудовишност. Волтерово унутрашње сопство остаје трајно скривено: „Стајала је ту, укочена, погледа упртог у њега са запањујућим гађењем. Њен син. Њен једини син“ (O'Connor 1971: 485).

Ни у једној О'Конориној приповијетки не постоји оволики јаз између мајке и сина: то је одбојност која иде до гађења. Поглед госпође Тилман анатомски испитује Волтерово лице као текст: она покушава да пенетрира (попут „челичног и оштрог погледа“ госпође Фриман у „Добрим људима са села“) иза лица које је сада тек маска : „Његове очи и његова лобања и његов осмијех припадали су породици, али испод свега тога био је неки човјек потпуно различит од сваког кога је познавала“ (O'Connor 1971: 485).

Сјетимо се онога што смо у претходном одјелку казали о мотиву двострукости свијета. У готици увијек постоји нешто „видљиво“, доступно и површинско, но иза тога постоји још једна реалност, још један свијет – обично врло мрачан и опасан. Можемо се сјетити занимљивог наслова књиге Макса Финчера о готици и романтизму *The Penetrating Eye* (*Пенетрирајуће око*). „Жеља да се открију тајне је дефинишућа наративна карактеристика готике“ (Fincher 2007: 27).

Постоји нешто „окултно“ што већ по себи представља сценографију за готско присуство пријетећег, непознатог и злог. Готика се, код О'Конорове, јавља као ексцес маште потакнут сликом тајновитости. То је начин на који су неки аутори представљали саму идеју готске фикције као сценографије за „нешто [потенцијално] ужасно“. ¹⁶⁰ Није у питању то да је, рецимо, у соби неко чудовиште скривено у ормару или испод кревета, већ прије осјећај да, уколико уопште постоји чудовиште, онда би ова соба била идеално мјесто да се на њега наиђе. ¹⁶¹ Простор на неки начин мора бити тајновит и језив.

Нетранспарентност Волтера Тилмана, његов недокучиви ментални свијет, тако постаје простор који је отворен за нешто готско чудовишно: „Није било невиности у њему, ни искрености, ни убјеђења било у гријех било у спасење. [...] Било које зло могло се населити у том вакууму“ (O'Connor 1971: 485). Нетранспарентност постаје простор који је упражњен за чудовишта (за „било које зло“).

Тајна на крају приповијетке није рјешена у неком чину „насилне епифаније“ (Bosco 2009). Ми остајемо са текстом који проналази госпођа Тилман. Док стојимо замишљени над тим текстом, Волтер Тилман се све више удаљава од нас. Тек тај текст чини ствари, наизглед, потпуно нејасним. Волтер Тилман је постао текстуални знак, загонетка коју је немогуће пренијети у стварност. Оно што ми видимо су само текстуални фрагменти који треба да посредују Волтеров лик. Наше знање о Волтеру Тилману посредовано је текстуалном евиденцијом коју проналази његова мајка:

¹⁶⁰ Уп. Mickasiw 1998: 238.

¹⁶¹ Уп. Mickasiw 1998: 238.

Било је немогуће рећи шта Волтер зна или шта мисли о било чему. Читао је књиге које нису имале никакве везе са оним што је било потребно да се уради сада. Често би наишла на неки чудни, подвучени одломак у књизи коју би негдје одложио и била би замишљена над њим [would puzzle over it] данима (O'Connor 1971: 486).

Живот са сином постаје непрекинути подухват скупљања доказа и тумачења текстуалних фрагмената (загонетки). Жеља да се открије тајна увијек остаје фрустрирана, осујећена. Госпођа Тилман, као типични лик готског текста, постаје заробљеник „језика“, текстуалне загонетке.

Текстуални Волтер Тилман постаје дух, авет која се не може истјерати на чистину. Његово текстуално сопство (какво се указује госпођи Тилман) представља експлицитно уприсутњење херменеутичке тешкоће и епистемичке анксиозности готике. „[P]ијечи указују на празнину и, истовремено, покушавају да је испуне“ (Lutz 2015: 112).

Сјетимо се како у *Авесаломе, Авесаломе!* нетранспарентност Томаса Сатпена, његовог *плана* и његове *невиности*, потиче вртоглаве фантазматске сценарије и фикционалне реконструкције које укључују и жанровски лик адвоката. Текст, ни код О'Конорове ни код Фокнера, не успијева да изведе ствари на чистину. У питању је оно о чему је говорио Монтењ поводом Лутера: ријечи само умножавају забуне.

Када говори о језику (нарочито *писаном* тексту), Дерида је готово принуђен да употребљава готске мотиве и метафоре: текст је

врста крипте јер његов квалитет неегзактности значи да он увијек упућује на неку врсту празнине. Оно што ми као индивидуе доживљавамо не може никада бити прецизно изражено средствима комуникације која су толико широка да су подесна за све људе. Оно што не може бити казано или написано пада у мјесто губитка или смрти (у крипти), како то Дерида замишља (Lutz 2015: 112).

Волтер Тилман, она његова нетраспарентна суштина, оно иза његовог лица, очију, лобање и осмијеха, већ пада у „простор губитка или смрти“. Поглед његове мајке долази до *лобање*, али не може да продре даље. Лобања и текстови овдје указују на смрт: то су слојеви који крију неку тајну, нешто „закопано“ – неко скривено, за сада потпуно нејасно значење. Волтер Тилман постаје дух, страни ентитет који прогони дом Тилманових и са укућанима комуницира кроз текстуалне фрагменте. Текстови на које наилази госпођа Тилман јесу дословне реликвије, јер тајна њеног сина, *нешто* у вези његове личности, пада изван текста – у оно што Дебора Луц (Deborah Lutz) описује, позивајући се на Дериду, као *смрт* или *губитак*. Иако је њен син пред њом, он функционише као „дух“ јер је његова тјелесност неподложна бихејвиористичком тумачењу. Да би открила истину, госпођа Тилман је упућена на текстуалне реликвије. Реликвија дословно значи „оно што је остављено иза“.

Читање рукописа или текстуалног фрагмента у готском тексту постаје облик некромантије – комуникације са духовима. Ову инхерентну *готичност* писаног/штампаног текста као да примијећује и Ђорџио Агамбен (Giorgio Agamben), како га наводи Дебора Луц: „[С]ве ријечи су мртва слова, дјелови 'мртвог језика који нам завјештавају мртви'“. ¹⁶² Текстуални фрагменти на које наилази госпођа Тилман тако указују на *спектралног* Волтера, на ентитет који нема јасну материјалну супстанцу. Она је принуђена да текстовима попуњава празнину.

Ријечи наликују на пронађене предмете, тврди Џералд Бернс (Gerald Burns), нешто што подижемо са пода, очистимо од прашине и користимо. Оне, тако увијек реферишу на прошлост, на оно што је било мртво и сада оживљава. Ријечи су као реликвије. [...] Дијана Фас (Diana Fuss) се пита: „Зар није сваки текстуални исказ мртавац који говори, растјеловљени глас одвојен од живог, дишућег тијела?“ (Lutz 2015: 112).

¹⁶² Agamben према: Lutz 2015: 112.

Све ће ово бити чудно тачно за приповијетку „Зашто се буне безбожници?“. Спектрални квалитет писаног текста непрекидно бива присутан у овом О'Конорином најкраћем дјелу. Госпођа Тилман подиже отворену књигу, („пронађени предмет“) и у њој налази „референцу на прошлост“ (далеку, средњовјековну, „готску“ историју: ријечи давно умрлих, кореспонденцију која је записана као говор духова). На крају, остаје збуњена, уплашена оним што је прочитала. У посљедњој реченици приповијетке, остављамо госпођу Тилман са осјећајем „непријатног слабог ударца“ (O'Connor 1971: 487) у њеном тијелу док, очајна, у рукама држи књигу коју чита њен син.

„Један одломак на који је наишла у књизи коју је оставио на поду у горњем купатилу, остао је злослутно (ominously) уразан у њеној свијести“ (O'Connor 1971: 486). Одломак који слиједи је најдужи цитат у О'Конориној прози уопште, и чини десет посто ове приповијетке, те истовремено „приближава (intimates) значење приче“ (Hooten Willson 2017: 210). Најкраће О'Конорино прозно дјело садржи најдужи текстуални фрагмент, „цитат“:

„Љубав треба да буде пуна срибе“, почињао је [одломак], и помислила је да њена сигурно јесте. Била је бијесна све вријеме. Али ишло је даље: „Пошто си већ презрео мој захтјев, можда ћеш услишити моју опомену. Шта има да тражиш у кући свог оца, о ти мекопутни (effeminate) војниче! Гдје су твоји бедеми и ровови, гдје је зима проведена на првим линијама фронта? Слушај! Војне трубе одјекују са небеса и гледај – наш Војсковођа (General) напредује потпуно наоружан, иде посред облака да покори читав свијет. Из устију нашега краља излази двосјекли мач да посјече сваког ко му стане на пут. Устани напокон из свог дријемежа, и похитај на бојно поље! Напусти сјенку и изађи на сунце.“ (O'Connor 1971: 486).

За разлику од „Добрих људи са села“, овдје ће нам бити откривен *извор* текстуалног фрагмента. Већ то указује на значај овог текста. Постоји нешто у поријеклу текста и у његовом контексту са чим нас ова приповијетка (иако има свега четири стране) ипак упознаје. То је информација која је значајна:

Окренула је књигу да би видјела шта чита. Било је то писмо Светог Јеронима упућено Хелиодору у коме га грди што је напустио пустињу. У фусноти се каже да је Хелиодор припадао оном знаменитом кругу који се окупљао око Јеронима за вријеме његовог боравка у Аквилеји 370. године. Затим је пратио Јеронима на Блиски исток са намјером да пригрли испоснички живот. Раздвојили су се кад је Хелиодор одлучио да скрене за Јерусалим. Он се временом вратио у Италију и у годинама које су усљедиле постао је истакнути клирик – као епископ Алтинума.

То је било оно што је он читао – нешто што за сада није имало никаквог смисла. Но онда јој је синило – као неко непријатан слаб ударац – да је војсковођа са мачем у устима, који напредује да би починио насиље - Исус (O'Connor 1971: 487).

Постоји нешто посебно у овој приповијетки, нешто што Волтера Тилмана издваја од свих других, њему сличних ликова у О'Конориној прози – од Хулге Цој Хоупвел из „Добрих људи са села“ и Азберија Фокса из „Бескрајне грознице“, Цулијана из „Све што расте мора се срести“ и Везлија, интелектуалца и сина госпође Меј из „Гринлифових“ ('Greenleaf') и Томаса из „Утјеха дома“ ('The Comforts of Home'). Међу свим тим ликовима, он стоји некако издвојен, по нечему специфичан и посебан. Он са њима дијели, наизглед, један тип сличности: неоствареност, џангризаво мушко усједјелиштво, дане и часове проведене у испразном (псеудо)интелектуалном послу. Као и они, и Волтер Тилман наликује на лист из хербаријума, нешто „пресовано“ у загушљивој атмосфери породичног дома – куће, одраслог живота који протиче под патронатом родитеља, у лишености било које материјалне сатисфакције: посла, каријере, пријатеља. Но по нечему Волтер Тилман ипак стоји издвојен из тог свијета О'Конориних „промашених интелектуалаца“.

У тексту постоји један *осјећај*, нека општа атмосфера која његов лик даје у нешто другачијем свијетлу. Он је, за разлику од свих њих, *равнодушан*. Његова га равнодушност издваја из те галерије о'коноровских ликова, чинећи

од ове приповијетке, од овог, заправо, текстуалног фрагмента од четири стране¹⁶³, нешто сасвим другачије и посебно у цјелокупном О'Конорином опусу. Као да Волтер Тилман тек треба да се развије у нешто познато.

Можемо рећи овако: читава она атмосфера тајне која обавија Хулгу Џој и Азберија Фокса (рукописи његових исповијести и одломак тајанственог текста који Хулга чита) је иронична. Њихов тајанствени живот се открива као запањујуће тривијалан. Њихове „тајне“ су транспарентне: то су рањени људи, фрустрирани неуспјехом и неправдом живота. Њихова их сломљеност на крају открива као нешто свакодневно и обично. У средишту њиховог интимног свијета је фрустрација. У њима постоји нешто тривијално (што је учињено још експлицитнијим кроз ове поступке мистификација са пронађеним рукописима и текстовима). На крају, они су паралисани сопственом „обичношћу“ која постаје њихово „чистиште“ – „очишћујући ужас“ (O'Connor 1971: 382), она агонија која их прикива за кревете попут католичких мистициња. Постоји нека врста мистичне перспективе сломљености и болести у О'Конориној прози. Као да је Азберију и Хулги суђено да упознају себе кроз мукотрпан процес слабости и патње – кроз прерађивање искуства бола у мистичарску самоспознају и захвалност.

Постоји свакако нешто сувише јасно у вези Азберија Фокса. Унутрашњи живот Азберија Фокса и Хулге Џој је мистификација, „фикција“ (изражена кроз мотив текста, а „језик је, по својој природи, фикционалан“¹⁶⁴) од које на крају, уз бол, морају да одустану и да са напором аскезе прихвате себе. Но *нешто* је другачије у случају Волтера Тилмана. Он је *нешто* друго.

Ова кратка приповијетка нам не даје Волтера Тилмана. Она није о њему, већ о његовој мајци. Она је „безбожник“ (*heathen*) из наслова, како примијећује Чарлс Шонк: Ми Волтера видимо тек кроз поглед, окулатуру

¹⁶³ Цесика Хутен Вилсон нас обавијештава да је приповијетка „Зашто се буне безбожници?“ тек један *teaser* из незавршеног манускрипта који је требало да постане, да је О'Конорова дуже поживјела, њен трећи роман. Овај је фрагмент објављен 1963. године, годину дана прије О'Конорине смрти, у часопису *Есквајер* (*Esquire*) као посебна приповијетка (уп. Hooten Willson 2017: 191). Ми, у овом раду, стога, тумачимо „Зашто се буне безбожници?“ као посебан, аутономан текст, будући да је још за О'Конориног живота он био објављен као засебна прозна цјелина.

¹⁶⁴ *Le langage est, par nature, fictionnel* (према Sarkonak 2000: 45).

његове мајке (Shonk 2013). Он је непрекидно посредован мајчиним погледом и ни за тренутак не излази пред наше очи. Једина објективна ствар која указује на Волтера је фрагмент из књиге писама Светог Јеронима, заштитника преводилаца и тумача, који читамо заједно с његовом мајком. Текст Светог Јеронима тако уприсутњује енигму која тек треба да буде „преведена“ и протумачена.

Коначни шок, ужас сусрета са стварношћу, овдје, необично, не припада Волтеру него његовој мајци. Код О'Конорове, често су дјеца та која на крају доживљавају виолентни и понекад дословни *coup de grâce* (ударац милости, *terrible speed of mercy*, „стравичну брзину милости“ израз који О'Конорова користи на крају романа *Силовити присвајају небо*¹⁶⁵).

4.6.1. Мотиви двоструког свијета и јављања натприродног у приповијеткама „Зашто се буне безбожници?“ и „Паркерова леђа“

Сусрет са Исусом у О'Конориној прози често је посредован једном готском динамиком. Исус постаје неко ко долази из прошлости. Та је ријеч („Исус“), за већину О'Конориних ликова, девалвирана од било којег конкретног значења (као што ћемо видјети касније на примјеру приповијетке „Река“). Божје име је постало опсцени узвик попут псовке или једна од оних ријечи којима се изражава одређени психолошки експрес (запрепашћење, агресија, љутња, тјелесни ужитак). Ријеч је то која означава сувишак неке емоције која мора да се вербализује: „Исусе!“. Та је ријеч (попут узвика и рјечци), у постхришћанском свијету у којем живе О'Конорини ликови, нешто што не указује на неки конкретни субјекат. Та је ријеч тек дио људске „синтаксе“, те не реферира на било шта изван језика.

¹⁶⁵ O'Connor 2007: XII, 19.

О'Конорини ликови, попут госпође Меј из „Гринлифових“ вјерују у Исуса и гаје поштовање према религији, али „наравно, не вјерују да је ишта од тога [стварно] тачно“ (O'Connor 1971: 316).

Но један од таквих ликова, госпођа Тилман, Волтерова мајка из „Зашто се буне безбожници?“ сусреће се, у завршници приповијетке, са оним што овдје условно можемо описати као „никејски ужас“ – као *unheimlich* никејске вјере у којој се наједном Исус (као фраза, екскламација, знак нечег нејасно „религиозног“) показује као Бог, као Παντοκράτωρ, предмет никејског *Вјеровања (Credo)*. Навођење одломка из писма Светог Јеронима, једног од пост-никејских црквених отаца, дословно актуализује никејско вјеровање, дио који представља Христа као краља који долази „у слави да суди живима и мртвима“ и чијем „царству неће бити краја“.

У О'Конориној прози постоји експлицитна теолошка инспирација. Када смо казали да се у завршници приповијетке „Зашто се буне безбожници?“ готски ужас (језа препознавања) везује за теолошко тврђење (формулацију Никејског сабора о Христу као цару који долази да суди живе и мртве), онда, треба примијетити да се тај мотив „правовјерја“ непрекидно јавља у О'Конориној прози. Одговорајући на оно писмо Сесил Докинс, која О'Конорову обавјештава да је један њен бруцош рекао да у приповијетки „Тешко је наћи доброг човека“ има „нечег религиозног“ (O'Connor 1980: 221), а то је типично готска карактеризација (постоји нешто „нејасно религиозно“, неки осјећај трансцендентности у већини готских текстова), Фленери О'Конор ову опаску одмах развија: „Твој бруцош, који је рекао да овдје постоји нешто религиозно, је у праву. Ја догме Цркве узимам дословно и то је оно што, вјерујем, представља карикатуру која недостаје“ (O'Connor 1979: 221).

Овај зачуђујући прелаз са „нечег религиозног“ на дословну афирмацију црквене догме је типичан обрт у О'Конориној прози. Готска „сугестија натприродног“ (O'Malley 2006: 12) се код О'Конорове показује као теолошка поента у свијету који се, у времену секуларизације, „одродио“ од теологије „правовјерног“ хришћанства. У писму Ширли Абот (Shirley Abbott) од 17. марта 1956, О'Конорова се изразила још експлицитније:

Многи од мојих најревноснијих читалаца били би дословно шокирани и узнемирени ако би схватили да је све што ја пишем потпуно морално, потпуно католичко и да ова вјеровања дају мом дјелу његову главну особеност (O'Connor 1979: 147-8).

И још експлицитније, у истом писму, О'Конорва подвлачи: „Ја пишем са становишта хришћанског православља (orthodoxy)“ (O'Connor 1979: 147). Њене приповијетке тако често садрже патристичке и теолошке поенте са којима се сусрећу потпуно секуларизовани ликови који не успијевају да изађу на крај са таквим значењем.

Виген Гуројан (Guroian 2001) ће, на примјер, свој текст о О'Конориној приповијетки „Паркерова леђа“ ('Parker's Back') почети навођењем цитата из томоса Седмог васељенског сабора одржаног у Цариграду 787. године, на коме је утврђено иконопоштовање. То није случајно, будући да је у средишту те приповијетке проблем „визуелне репрезентације“ Бога.

Паркер је проблематичан млади човјек који је напустио морнарицу и сада живи у дезорјентисаном свијету и браку. Пије превише пива, а готово цијело његово тијело прекривено је тетоважама. У неком недискурзивном, конфузном и дирљивом покушају да успостави интимност и додир са својом суспрегнутом женом, протестантском фундаменталисткињом са Југа, одлучује да на своја леђа истетовира „Бога“. Он зна да је „Бог“ (шта год то било за Паркера) једино до чега је његовој ситничавој и фригидној жени¹⁶⁶, Сари Рут, стало. Он има неку нејасну идеју да би тетоважа Бога на његовим леђима била нека врста „пиктографског“ писма¹⁶⁷, говора који може да посредује интимност кроз слику, онда када ријечи то више нису у стању. Он и његова жена не успијевају да комуницирају, те та тетоважа треба да буде „прећутни језик“ интимности и блискости. Леђа, једини дио његовог тијела који је слободан од тетоважа (то је мјесто чувао за нешто баш важно), Паркер

¹⁶⁶ Сара Рут пристаје да има секс са Паркером само у прецизно назначено вријеме (да би испунила Божју заповијест) и то у потпуном мраку. „Њен презир према тјелесности је очигледан у овим мрачнокомичним идиосинкразијама“ (Di Renzo 1993: 43).

¹⁶⁷ Уп. „Тетоваже које украшавају његово тијело су хијероглифи светог текста“ (Di Renzo 1993: 55).

ће испунити представом онога што је његовој жени једино битно – неком, за Паркера још увијек нејасном представом „Бога“. Тај чин треба да истовремено одобровољи Сару Рут – да је припусти у свијет Паркерове фасцинације – да „текст“ који он пише на свом тијелу (читаво његово тијело је тетовирано различитим знаковима и сликама – од морнаричких симбола и животиња до портрета енглеске краљице) учини „блиским“ и интимним Сари Рут, тако што ће сада она на њему видјети лик онога што је за њу најважније. Тетоважа на леђима тако треба да буде дијалошки знак: она треба да отвори простор за интимност у њиховом браку, да Паркерово тијело постане „битно“ за Сару Рут. То треба да буде неки облик трајних „зарука“ између њега и ње.

Он жели да направи тетоважу Бога на леђима. Но та је ријеч нешто сувише нејасно. Када прегледа каталог тетоважа код тату мајстора, Паркер ће поред различитих религиозних представа и симбола застати код једне слике. Листајући каталог религиозних представа које се могу тетовирати („Добри пастир, Пустите дјецу, Исус који се смијеша“...), са једне од страница нечије очи су га накратко погледале. Наједном, „као да је тишина постала сам језик“ , Паркер чује глас који му наређује: „Врати се назад“ (O'Connor 1971: 521). Када окрене страницу коју је прешао, пред њим се налази лик Христа Пантократора, византијска представа Христа као сведржитеља и цара, мотив који смо срели и у „Зашто се буне безбожници?“.

Оно што фасцинира Паркера су Христове очи – строге и „свезахтјевне“ (all-demanding). У сусрету са погледом Христа Пантократора, Паркер почиње да дрхти. Христос који ће бити нацртан на његовим леђима постаје „готски објекат“ фасцинације. Будући да је Паркер типичан о'коноровски лик који живи у некој епохи „постхришћанства“ у којој се старе религиозне представе јављају као нешто „дефамилијаризовано“, као дословно фројдијанско *unheimlich*, он, стога, нема друге могућности већ да своје „религиозно“/„мистично“ искуство изрази кроз готску семантику.

Нешто натприродно, древно и „живо“ сада се налази на његовим леђима. Сусрет са религиозношћу, за Паркера постаје наједном извор шока. Пошто уради тетоважу и у одразу огледала поново сусретне очи византијског

Христа: „које су и даље гледале у њега – чврсте, непоколебљиве, свезахтијевајуће, уроњене у тишину“ (O'Connor 1971: 526), Паркер одлази да се напије. Слика је постала нешто живо, а то је, како примијећује Меги Килгур, један од темељних мотива готике (Kilgour 1998: 50).

Он наглим гутљајима испија боцу вискија у мрачној улици, и почиње да се креће као неко ко је посједнут, ко више не влада собом, ко на себи носи знак, додир натприродног присуства. Када његови пријатељи из кафане пожелеле да виде нову тетоважу, он не жели да је покаже, јер је, на неки нејасан начин, свјестан да је у питању нешто „свето“ што би се профанисало љубопитивим, неинволвираним погледима. Они ће му на силу скинути мајицу, само да би застали у некој врсти суспензије, недискурзивности, суочени са очима Христа Пантократора:

„Ајмо“, рекао је један дебели, „да видимо што је Паркер овај пут истетовирао“, и док се Паркер мигео у њиховим рукама, свукли су му мајицу. Паркер је осјетио како у том тренутку њихове руке попуштају, док је његова мајица спала са њега попут вела са лица. Наступила је тишина у просторији у којој се играо билијар и Паркеру се чинило да је она расла у кругу око њега и да се ширила све док није објумила темеље зграде и греде крова, горе (O'Connor 1971: 526).

Христове очи које „пенетрирају“ у присутне, попут мача, асоциране су са готским мотивом омиозног погледа. Мотив очију и опсједнутост погледом непрекидно се јављају у готским текстовима. Очи постају знак тајног живота, готске „сугестије натприродног“ (O'Malley 2006: 12).

Сјетимо се само како је тај мотив проминентан у једном од најзначајнијих готских романа – Матуриновом *Мелмоту луталици*. Већ на почетку романа, Мелмотове очи на портрету изгледају као да су живе, а сам његов поглед (како ћемо сазнати) довољан је да доведе човјека до лудила, да преузме власт над сопством. У једној каснијој сцени, налазимо на следећи опис:

Испрва, као што је увијек радио (када је могао) скривао је свој поглед од мене; сједио је постранице или окренут леђима, мијењао је положаје, сједишта, стављао свој длан преко очију; али када би понекад био изазван или затечен, и окренуо њихово свијетло према мени, осјећао сам да никада нисам видио такве пламене очи на лицу неког смртника. [...] Подигао бих руку да се заштитим од њиховог пенетрирајућег сјаја (Maturin 2017: 176).

Нешто необично у очима постаје израз натприродног живота, нечег *не-само-људског*. Очи тако указују да постоји нешто друго, неки други, мрачни свијет. Натприродно је у готици увијек мрачно, опасно и застрашујуће.

Паркер се сусрео са Христовим погледом и осјетио је Христово *божанство* (теолошку садржину хришћанског, никејско-цариградског *правовјерја*), али он, будући да нема никаква теолошка знања, нити је икада примио било какво религиозно образовање, то искуство може да изрази само као нешто готско „натприродно“: кроз мотиве тајанственог присуства, пенетрирајућег погледа, опсједнутости и шока. Све се то дешава по мраку, у мрачном граду, у прљавим улицицама, у опскурним баровима.

Када се Паркер врати кући да изненади Сару Рут својом тетоважом, дешава се, како примијећује Ентони ди Ренцо, „пародија великих хришћанских васељенских сабора трећег и четвртог вијека. Муж и жена расправљају о светости икона и о природи Бога“ (Di Renzo 1993: 43).

Сара Рут према Паркеровим тетоважама генерално гаји однос готске фасцинације: оне су, за њу, нешто одбојно, но истовремено привлачно. Постоји нешто „ужасно“ што не желимо да видимо, но што нас истовремено привлачи. „Све то ту“, казала је негдје прије Сара Рут показујући на Паркерове тетоваже, „није ништа боље од онога што би безумни Индијанац урадио. То је само хрпа таштина. [...] Таштина над таштинама“ (O'Connor 1971: 515). Мјесто на којем ће се јавити слика Христа асоцирано је са „нечим што би урадио безумни Индијанац“, те идеје „сујевјерја“, „политеизма“, испразне „таштине“ у протестантско-фундаменталистичком дискурсу Саре Рут већ функционишу као припреме за њену реакцију на Паркерову нову

тетоважу. Овдје је дословно тачно оно што примијећује Маргарет Керол Дејвисон – да је готика настала као семантика протестантске бесједе (Davison 2016: 31), дискурса по којем је католицизам напустио свој хришћански идентитет и постао ташти, помпезни облик идолатрије (клањања светим сликама, тијелима светаца, папама и бискупима). Тако почиње и *Монах* Мејџа Луиса: асоцирањем вјерске католичке „помаме“ са идолатријом и сујевјерјем. И тај, један од најзначајнијих готских романа, тематизује опасност католичке „идолатрије“: слика Мадоне у ћелији оца Амброзија постаје сензуални знак, лик привлачне женске особе, мотив који њега одвлачи од Бога и уводи у идолатрију и, касније, у тјелесну трансгресију.

Када Паркер покаже тетоважу Сари Рут она је згрожена:

„Идолатрија!“ вриштала је Сара Рут. „Идолатрија! [...] Могу да поднесем лажи и таштину, али не желим идолопоклоника под својим кровом“ и зграбила је метлу и почела да га удара. [...] Сјео је ту и допустио да га туче све док готово није изгубио свијест и док се велике маснице нису указале на лицу тетовираног Христа (O'Connor 1971: 529).

Сара Рут, за коју „Бог нема изглед“ (O'Connor 1971: 529), како примијећује Ентони ди Ренцо, постаје агенс Христовог страдања – неко ко понавља догађаје Великог петка – Христово бичевање.

Сара Рут тражи Бога у својој Библији, али Паркер пише сопствено Писмо кроз бол и задовољство свог тијела. Тетоваже које красе његово тијело су хијероглифи светог текста, знакови које Сара Рут одбија да дешифрује јер су превише свјетовни и неконвенционални (Di Renzo 1993: 55).

„Паркерова леђа“ тако представља иронично обртање оне карактеризације готике какву нуди Патрик О'Мали као „епистемолошког склизнућа (epistemological slippage) из правовјерја у јеpec“ (O'Malley 2006: 88).

Као и у готском тексту и код Фленери О'Конор се јавља мотив двоструког свијета. Постоји свијет сензорне физичке реалности и постоји један други свијет, трансцендентан, непознат, неописан који, иако различит, није темељно одвојен од материјалног свијета, већ искрсава у њему и опседа га. Тај свијет натприродног је за О'Конорову не малигни свијет духова и демона, вампира и вукодлака, већ дословни свијет хришћанске теологије: Бога, светаца и анђела. Теолошка релевантност ове идеје „двоструког свијета“ није промакла ни Џесици Хутен Вилсон која примијећује да се О'Конорова обраћа

публици за коју је емпиријска стварност одвојена од трансцендентне, физичка стварност од духовне. [...] Да би премостила овај јаз, О'Конорова се враћа свијету који је постојао прије Лутерове реформације, патристичким и средњовјековним теолозима (Hooten Wilson 2017: 196).

Но овај сусрет са средњовјековним трансцендентним, за ликове који живе у секуларизованом, „постхришћанском“ свијету О'Конориних двадесетовјековних прича, постаје сусрет са нечим нејасним, насилним и неодгонетљивим. Они, као мајка Волтера Тилмана, често на крају са неком врстом шока и језе схватају „да је војсковођа са мачем у устима, који напредује да би починио насиље, био Исус“ (O'Connor 1971: 487).

4.6.2. Готска предисторија мотива манастира у „Зашто се буне безбожници?“

Слика Христа као краља-ратника, каква се јавља на крају приповијетке „Зашто се буне безбожници?“, била је нарочито популарна кроз читав средњи вијек. Ова идеја која указује на апокалипсу, на „други и страшни долазак“ имала је значајан одјек у етосу средњовјековног монаштва. Кетрин Ален Смит (Katherine Allen Smith) у својој студији здружује ову „касноантичку и раносредњовјековну“ представу Христа као ратника са војним алегоријама којима је обиловао средњовјековни монашки дискурс (Allen Smith 2013: 140).

Слике игумана (опата) манастира као војсковође и калуђера као војника (а манастира као војне утврде против сила таме) присутне су често у средњовјековним текстовима (Allen Smith 2013: 140).¹⁶⁸

Са свим овим средњовјековним мотивима ћемо се сусрести и у одломку текста који налазимо у „Зашто се буне безбожници?“, у питању је писмо које користи војне метафоре и алегорије у контексту монашког живота у пустињи. Свети Јероним прекорјева Хелиодора као дезертера који је напустио „поприште борбе“, односно живот у пустињи, да би се вратио у Италију, у кућу свог оца.

Религиозност са којом се суочава госпођа Тилман у овом епистоларном фрагменту није само неко опште хришћанство (какво се јавља у посљедњој инстанци „Бескрајне грознице“), већ је у питању нешто дословно средњовјековно и католичко. То примијећује и Џесика Хутен Вилсон наводећи Маријану Бернс која, упоређујући Волтера са протагонистима О'Конорина два романа, сугерише да ће и „он наћи Христа попут ове двојице јунака [Хејзела Моутса из *Мудре крви* и Френсиса Мариона Гарвотера из *Силовти присвајају небо*], но у овом случају његово вјеровање припада специфично предреформаторском хришћанству. Волтерово вјеровање биће другачије јер ће бити више католичко, више средњовјековно, биће *повратак изворима (ressourcement)*“ (Hooten Wilson 2017: 209).

Сусрет са религиозношћу овдје је означен мотивом монаштва (одласка у манастир) који је имао врло занимљиву улогу у готској фикцији. Постоји једно врло *иронично* понављање матрице готског текста у приповијетки у којој се госпођа Тилман суочава са тајном свог сина кроз текст који говори о нечем древном, „анахроном“ и монашком.

Отпор према монаштву као „неприродној институцији“ присутан је у готици кроз обиље примјера. Када смо поменули одређење Лезлија Фидлера

¹⁶⁸ Ове су се ратничке и војне алегорије задржале све до данас у обреду монашења Православне цркве гдје су дјелови монашке одјеће упоређени са војном опремом и оружјем (камилавка – шљем, бројанице – мач, мантија–оклоп). Уп. *Чин пострижения в малую схиму*. Текст доступан на линку: http://www.monasterium.by/biblioteka/trebnik_monasheskiy/posledovanie-malago-obraza-ezhe-est-mantiya/

о готици као жанру који се надовезује на протестантски етос и протестантску естетику¹⁶⁹, онда се још једна потврда те тезе може пронаћи у чињеници да је Лутеров експлицитни антимонашки дискурс наставио да траје у готским текстовима.

Лутер, некадашњи монах, припадник августинијанског реда, са нарочитом се жестином обрушио на (у његовој перцепцији, небиблијску) институцију монаштва. Манастир ће у каснијој готској фикцији, која се, да опет парафразирамо Маргарет Карол Дејвисон (Davison 2016: 31), развија директно из Лутерове предикаонице, постати дословни готски „двоструки свијет“: то је топос побожности и смјерности, но истовремено је то мјесто суштински везано за „нетранспарентност“ (фреквентни мотив у „Зашто се буне безбожници?“). Дејвид Пантер истиче да су, у готским романима, монаси постали „симболи католичког мрака“ (Punter 2002: 117), а „манастир или самостан је кроз историју ране готике, био мјесто лицемјерја и насилног заточења“ (Punter 2002: 118).

Лутер (али и каснија протестантска антикатоличка реторика) гајиће једну врсту негативне фасцинације „монашком собом“, ћелијом. Манастир је сагледаван кроз једну атмосферу тајновитости. То је дословно готска локација: мјесто које је издвојено из свијета, те представља неко истрајавајуће средњовјековље (како у архитектури и естетици, тако и у начину живота).

Када Мариен Бернс истиче значај писма Светог Јеронима (о монаштву и монашком начину живота), тврдећи да оно представља „неку врсту ироничног оквира“¹⁷⁰ за тумачење О'Конорине приповијетке, онда можемо тврдити како се овај дискурс о монаштву јавља у оквиру ироничне готске карактеризације лика Волтера Тилмана у перцепцији његове мајке.

За Лутера, монашка соба (ћелија) постаје мјесто заточења и потиснуте, „неприродне“ сексуалности. Тумачећи својој публици причу о уништењу Содоме из Књиге постања, Лутер у том библијском догађају види нешто актуално за догађаје реформације: он се извињава свијим слушаоцима и

¹⁶⁹ Видјети: Fiedler 1960: 113.

¹⁷⁰ Burnes према: Hooten Wilson 2017: 210.

читаоцима што мора говорити о извјесном „италијанском пороку“ о којем „невине уши Њемаца“ можда до сада нису ништа чуле. Та се италијанска „пошаст“ појавила у Њемачкој, по Лутеру, тек са монашким редовима (Luther 1986: 252) који су пристизали из Италије. Централна мета напада била је институција целибата коју су британски протестантски деветнаестојековни полемичари, по Патрику О'Малију, доживљавали као „готску перверзију“: као директан напад на хетеронормативност“ (O'Malley 2006: 50).

Примијетимо како је Лутеров напад на монаштво (оптужбе за лицемјерје и сексуални неморал итд.) везан за идеју угрожености породице, породичног дома. Овај ће Лутеров антимонашки дискурс бити дословно инкорпориран у касније готске текстове. Монаштво се у готици јавља као врло контроверзан мотив: то је истовремено израз протестантске еманципације од католичких, „мрачних“ средњовјековних пракси (знак једног новог, модерног погледа на свијет у коме је монаштво једна мрачна и анахрона институција), но употреба тог мотива у готици готово увијек садржи једну очиту „конзервативну“ инспирацију: у питању је параноја угрожености породице, „нормалних“ породичних односа, хијерархије нуклеарне породице (отац, мајка и дјеца). Ово је веома важно за разумијевање приповијетке „Зашто се буне безбожници?“.

Монаштво се од Лутера до Луиса и Матурина и деветнаестовјековних антикатоличких полемичара показује као пријетња нуклеарној породици. Узмимо, на примјер, целибат, то можда најдистинктивније обиљежје монаштва. Целибат (идеја доживотне лишности полног општења) је, у готском тексту, перверзија сам по себи. Целибат је, у деветнаестовјековној, протестантској Британији, сагледаван као пријетња друштвеном поретку (изједначен, како тврди О'Мали, по својој опасности са прељубом, преоблачењем у одјећу супротног пола, силовањем и предбрачним сексом). О'Мали примијећује како би за постмодерног читалаца овакав акценат на целибату као сексуалној девијацији могао бити неинтуитиван, но он доказује да је то просто била чињеница епохе (O'Malley 2006: 5).

Целибат је, у готској полемичкој идеологији, средство контроле које производи неприродну сексуалност:

У *Onatucci (The Abess)* Вилијама Хенрија Ајрланда (William Henry Ireland) мушка католичка хијерархија изложена је нападу у једној широкој денунцијацији коју изриче мати Викторија која тврди да је целибат застрашујућа перверзија природе, смишљена да се потакне исквареност међу хиљадама младих дјевојака. [...] Целибат лишава младе дјевојке уобичајеног благослова дома и дјете. [...] У Луисовом *Монаху* приказ сексуалне изопачености сугерише да је целибат у себи нешто перверзно уколико траје до тридесете године код неког, иначе вирилног мушкарца (Snoggrass 2005: 11).

Целибат (у коме очигледно живи и Волтер Тилман) сагледаван је као нешто „католичко“: нешто везано за „индивидуе које пате од вјерске маније, болести која је готово увијек симултана са поремећајима и неправилностима сексуалног система, те која је манифестација једног болесног (morbid) стања“.¹⁷¹

У британској антикатоличкој полемици, манастир је представљао неприродну мимику „праве породице“, те је сагледаван као неприродна породија породичног живота (O'Malley 2006: 52). Монаштво је, такође у готским текстовима, представљано кроз „злоупотребу“ појма „породице“ и саме породичне „номенклатуре“. „Манастир [постаје] вртоглави симулакрум 'сестара' и 'мајки игуманија'. [...] Католичке структуре ауторитета у коначном су подривале породицу чак и кад су опонашале њену номенклатуру“ (O'Malley 2006: 20). „Мајка“ као ознака за садистичку игуманију манастира Свете Кларе у Луисовом *Монаху* постаје иронична ријеч, злоупотребљени термин који сада означава паропородичну структуру. Репозиторијум термина за породичне релације бива (фројдијански) „дефамилијаризован“: ријеч

¹⁷¹ Цитат из антикатоличког трактата *The Conventional Lies of Our Civilization* из 1883., наведен је према: O'Malley 2006: 151.

„мајка“ и „син“ сада означавају нешто непознато и тајанствено, неку нову хијерархију и структуру.

Примијетимо како је криза породичних односа у „Зашто се буне безбожници?“ посредована сликом Јеронимовог писма о монашком животу. Волтер, син и брат, постаје нешто нетранспарентно, страни и туђе. Сама његова појава чини породичну номенклатуру нејасном и конфузном. Он је „син“, али се не понаша као „син“, као што су ријечи „мајка“, „кћерка“, „отац“ и „син“ постале „злоупотријебљене“ у контексту манастира. Волтерово понашање не може се протумачити позивањем на нешто што је, за госпођу Тилман, познато. Његови интереси га издвајају из породичне средине. Он је странац у породичном дому: „странац са породичним лицем“. Његова је „нетранспарентност“, „неприродност“ асоцирана са мотивом одласка у манастир (кроз писмо Светог Јеронима). Као кључ за тумачење лика Волтера Тилмана нуди се, иронично, средњовјековни текст о монаштву.

Волтер Тилман се показује као нешто „дефамилијаризовано“ и „страно“: лик који омета породичну динамику. Његова незаинтересованост за породични живот показује се, за његову мајку, као знак „неприродног“ и „пријетећег“. Он је улез у кући.

Поред идеја „нетранспарентности“, злоупотребе „породичне номенклатуре“ (у самој идеји монаштва), католицизам је перципиран, у готским текстовима, и као облик интрузије – страног присуства у „сопственом дому“. То су све мотиви који се јављају у карактеризацији лика Волтера Тилмана.

Ова идеја неприродности и интрузије („странац у дому“) везана је за антикатоличку перцепцију присутну у британском деветнаестом вијеку која је често налазила свој литерарни одјек у готским текстовима. Опасност коју је католичка идеја целибата и сакраманта исповијести представљала за протестантску идеју брака и породице као „домаће цркве“ у којој је мушкарац „првосвештеник“¹⁷² који егзерцира суверену власт над женом и дјецом (без

¹⁷² Уп. O'Malley 2006: 78.

посредовања неког другог мушкарца са стране, као што је то католички свештеник) често је истицана у деветнаестовејковним антикатоличким полемикама у Британији.

Један значајан примјер такве полемике био је напад Чарлса Кингслија (Charles Kingsley), англиканског проповједника, на Џона Хенрија Њумана, обраћеника из англиканства у католицизам и каснијег кардинала Римске цркве. Овој полемици Патрик О'Мали у својој студији о британској готици и антикатолицизму посвећује значајну пажњу. Овакве су полемике често у својој реторици користиле готске мотиве (ужас средњовјековља, манастирски мрак, абнормална психологија итд.). За нас је веома значајно да је сама Фленери О'Конор била упозната са овом полемиком (између кардинала Њумана и Кингслија).¹⁷³ Католицизам је, у оваквим популарним полемикама, непрекидно конструисан као „пријетња британском цивилном, религиозном и породичном животу“ (O'Malley 2006: 10). Различите католичке вјерске праксе сагледаване су као модули интрузије и одржавања тајновитости и нетранспарентности у породичном дому. Тако је католички сакрамент исповијести често представљан преко мотива интрузије у породични дом и подривања структуре патријархалне породице. Мотив исповијести (увијек посредован тајном), у овој антикатоличкој перцепцији, омогућава да у срцу породичног живота постоји трајна тајанственост, неповјерење, непознавање које на крају алијенира чланове породице једне од других.¹⁷⁴

Сам католицизам био је, у британском деветнестом вијеку, и кодно име за неку нетранспарентност унутрашњег живота. Интерес за католицизам

¹⁷³ У писму упућеном кореспонденткињи означеној као „А“ (данас знамо да је у питању била Бети Хестер) од 3. октобра 1959. године (четири године прије објављивања „Зашто се буне безбожници?“ као приповијетке у часопису *Есквајер*), О'Конорова саопштава да је читала јавну преписку између Њумана и Кингслија (O'Connor 1980: 352).

¹⁷⁴ У О'Малијевој књизи постоји репродукција једне карикатуре из 1858. године, објављене у ондашњој популарној штампи (у недјељнику *Punch*). На слици која је насловљена *Religion A La Mode*, приказан је породични салон неке енглеске породице више средње класе, у којој дама на каучу говори католичком свештенику своје тајне у светој исповијести. Но, призор приказује ту сцену по узору на традиционалну представу затицања у прељуби: пуначки супруг у одијелу и са цилиндром (налик, како примијећује О'Мали, на господина Џона Була, графичку персонификацију Британије) упада са подигнутим бичем и ремети ту сцену уз ријечи: „Нисам ја толика будала да трпим овакве одвратне бесмислице!“ (O'Malley 2006: 76). Муж је у овој представи „осујећен“, заобићен: други мушкарац је тај који је упознат са тајнама и гријесима његове супруге, а тиме је поткопан мужевљев ауторитет „као патријарха у породичној структури“ (O'Malley 2006: 78).

представљао је неку врсту „криповане поруке“ о некој унутрашњој тајни, о нечему о чему није било могуће говорити отворено. Личности које би биле, у деветнаестовјековној Британији, естетски заинтересоване за европски католицизам биле су сумњичене за неку врсту одступања од хетеронормативности. Било је у том интересу већ нечег проблематичног.¹⁷⁵ Сам Хорас Волпол држао је у својој кући у Стробери Хилу бројне католичке параферналије попут слике Светог Себастијана. То свакако није помогло његовој „репутацији“. Овај интерес за католичко средњовјековље, по О'Малију, дословно је репродуковао политку готског жанра који је здруживао „контитнетналну естетику, католицизам средњег вијека и хомоеротизам“ (O'Malley 2006: 14).

Присуство средњовјековног католицизма (кроз мотиве монаштва, манастира, текстова светих отаца) има своју очигледну ироничну функцију готизације Волтера Тилмана. Параноја његове мајке тако, на крају, има на располагању готски вокабулар. Нетранспарентност Волтера Тилмана повезана је са интересом за католички средњи вијек. Готска атмосфера ове приповијетке постаје јасна једном када схватимо да она представља искључиво перспективу Волтерове мајке. Нетранспарентност њеног сина добија готску динамику једном када она схвати да он проводи вријеме урођен у нешто средњовјековно и „анахроно“, преокупиран неким нејасним, мрачним „калуђерским“ („инквизиторским“) текстом о Исусу и насиљу.

Но, поред те ироничне функције у „готизацији“ Волтера Тилмана овај нам фрагмент открива још нешто. Можемо примијетити како присуство писма Светог Јеронима не служи само ироничној готској карактеризацији Волтерове личности, већ као да је у функцији откривања неке дубље истине о Волтеру самом. У једном тренутку, сјетимо се, Волтерова мајка анализира

¹⁷⁵ О'Мали наводи примјер Џона Раскина, ондашњег познатог критичара, чији је брак са Ефи Греј поништен, због његове наводне неспособности да тај брак „конзумира“. О'Мали нас обавјештава о једном ондашњем трачу: послјије гласина о „неизљечивој импотенцији“, говорило се да се Раскин спрема да пређе у католицизам (O'Malley 2006: 70). Нека интимна тајна тако је била тијесно везана за „католицизам“. Он постаје језик, идиом, којим се посредно исказивало оно о чему се није могло говорити изравно.

облик Волтерове лобање.¹⁷⁶ Мотив лобање и расутих књига, текстова и рукописа на које госпођа Тилман наилази као да подсјећа на традиционалну представу Светог Јеронима у умјетности. Погледајмо, на примјер, дјело фламанског сликара Пјетера ван Елста (Pieter van Aelst) *Јероним у свом студију*. Светац је приказан окружен књигама и текстовима, са традиционалном лобањом на столу. На столу су и пјешчани сат и свијећа, који, уз лобању, указују на неумитни проток времена.¹⁷⁷ Сјетимо се како Волтерова мајка непрекидно има осјећај неке ургенције када се суочава са својим сином. Са очевом болешћу вријеме безбрижности се завршило и Волтер сада мора да буде натјеран да узме живот у своје руке, да преузме бригу о породицу и симболичку улогу оца. За Волтерову мајку, вријеме неумитно истиче.

На зиду Јеронимове ћелије, на Ван Елстовом платну видимо и натпис, традиционални *emento mori: Cogita mori*. Овај подсједник („Мисли на смрт“) дословно је присутан у дому Тилманових: парализовани отац на самрти представља непрекидни и трајни подсјетник на иманенцију смрти. Америчка грађанска кућа, у О'Конориној је приповијетки поступно конструисана као монашка ћелија из четвртог вијека.

„Зашто се буне безбожници?“ може се, на неки начин, тумачити и као прича о открићу монашког позива у сред сриједе америчког, секуларног живота.

Примијетимо како се детаљ сина који је незаинтересован за свјетовни живот, материјално стицање и брак непрекидно јавља у анахоретским наративима. Отац који је умро или је на самрти, оставља сина који је незаинтересован за успјех у свјетовним потхватима, самог са мајком и сестром, као неку врсту неуспјешне главе породице. Син подноси неко вријеме такав живот, а онда напушта дом и одлази у пустињу. Такав ћемо слијед догађаја често сретати у хагиографијама пустињских отаца, прије свега

¹⁷⁶ „Његове очи и његова лобања и његов осмијех припадали су породици, али испод свега тога био је неки човјек потпуно различит од сваког кога је познавала“ (O'Connor 1971: 485).

¹⁷⁷ Ван Елстово платно и кратак попис мотива на тој слици могуће је видјети на линку: <http://art.thewalters.org/detail/35964/saint-jerome-in-his-study/> [приступљено: 25. 10. 2017.]

у најпознатијој верзији те врсте књижевности, у Атанасијевом *Животу Светог Антонија*, дјелу које ће Фленери О'Конор експлицитно поменути у приповијетки „Утјехе дома“ ('The Comforts of Home'). Томас, протагониста те приповијетке, позива се на ту хагиографију управо због детаља који је за нас релевантан. Антонијево напуштање породичног дома види се, из еманципаторске перпективе, као нешто „мрачно“ и немотивисано, као нека средњовјековна „претјераност“ и фанатизам:

Да је она [Томасова мајка] била интелектуалнија, могао је да јој наведе примјере из ране историје хришћанства да претјераност у врлини никада није оправдана, да умјереност у добру производи и умјереност у злу, да, да је Антоније Египатски остао кући и бринуо о својој сестри, не би касније био нападнут од демона (O'Connor 1971: 385-6).

Ову идеју монашке мотивације Волтеровог лика заступа и Цесика Хутен Вилсон која спекулише да Волтер треба да се развије у неку врсту монашког „контемплативца“ (Hooten Wilson 2017: 199), те истиче како Мариен Бернс у њеном тумачењу ове приповијетке наводи „бројне референце на монахе и нагађа да име 'Волтер' може алудирати на три различита истакнута средњовјековна монаха, укључујући једанаестовјековног Волтера Убогог (the Penniless), дванаестовјековног надбискупа кентерберијског Хубера Волтера или тринаестовјековног Волтера из Ковентрија“, те закључује да је О'Конорова често тражила инспирацију у „раној цркви, нарочито у животима светаца и мистика“ (Hooten Wilson 2017: 209).

Фигура Светог Јеронима је овдје значајна јер она указује на једну традицију према којој је Лутер гајио (најблаже казано) контроверзан однос (за разлику од Августина кога је изузетно цијенио). Јероним представља слику пустињског оца, испосника и научника. Он није само централни лик хришћанске библистике и један од великих западних отаца (уз Августина, Григорија Великог и Амброзија), већ је и проминентна личност пустињаштва и ранохришћанског монаштва, те оличава аксетску традицију према којој је рана, лутеранска традиција имала амбивалентан однос.

Ричард Ђаноне тврди да ако се О'Конорова окретала Светом Августину, Томи Аквинском и Пјеру Тејару у потрази за идејама, пустињацима се окретала у потрази за начинима исправног живота. За Волтеров лик, прототип пустињака је Свети Јероним (Hooten Wilson 2017: 209).

Хутен Вилсон даље наводи како су неке црте Јеронимовог карактера дословно реизведене у Волтеровом лику (Hooten Wilson 2017: 209). Један од највећих интелектуалаца ране цркве, полиглота и полимат, био је интровертан лик, нетранспарентан својим савременицима. Јероним је напустио високу позицију у ондашњој црквеној хијерархији, да би остварио пустињачки, монашки идеал на Блиском истоку. На ликовним приказима видимо га често из позиције уљеза (као што госпођа Тилман види свог сина) како нас, задубљен у своје књиге и рукописе, занијет читањем, не удостојава чак ни летимичног погледа. Био је то примјер свеца кога каснија побожност није могла сентиментализовати, „ушећерити на побожним сличицама“ и о којем никада неће бити „написано много побожног кича“ (O'Connor 1980: 173), како се О'Конорова изразила поводом Едит Штајн.

Приповијетка која је тематизовала проблем тумачења, текстуалну нејасноћу и унутрашњу нетранспарентност личности, завршава се, сасвим умјесно, личношћу Светог Јеронима, свеца заштитника херменеутике.

5. МОТИВ „ПОВРАТКА ПРОШЛОСТИ“ У ПРОЗИ ФЛЕНЕРИ О'КОНОР

Прије него се упустимо у анализу „повратка прошлости“ у прози Фленери О'Конор, иначе, мотива који је изузетно важан за размијевање природе готске фикције, потребно је дати неколико кратких, додатних напомена о готском размијевању прошлости. Можемо истаћи један парадокс односа према прошлости у готској фикцији. То је жанр који је, наизглед, опсједнут прошлошћу. Но, та се „опсједнутост“, фиксираност не показује као занимање за саме догађаје прошлости, као историјски интерес за „документовањем“, разјашњавањем конкретних догађаја, стања, личности итд, већ као усмјереност на оно што Лезли Фидлер описује као саму „прошlost прошлости“ (*the pastness of past*) користећи термин (колико нам је познато) Томаса Стернса Елиота. Док у историјским романима, тврди Фидлер, прошlost представља некакав конкретан интерес (покушај да се остане досљедан клими епохе, историјској увјерљивости ликова) који подразумјева прецизно истраживање и познавање конкретних историјских особености, дотле је готика заинтересована, прије свега, за сам квалитет „прошлости прошлости“ (*the pastness of past*). Та „прошlost прошлости“ је један општи „осјећај“, нејасни „дживљај нечег пропалог или превазиђеног или непоправљиво промијењеног“ (Fiedler 1960: 118).

Историја у готској фикцији често функционише као конфузија (какову осјећа Џон Покер Саш у О'Конориној приповијетки „Закаснели сусрет са непријатељем“ (*A Late Encounter with the Enemy*)), мјесто трауме, нешто од чега треба побјећи у еманциповану садашњост. У овом раду покушавали смо да покажемо како је готска фикција била, не (само) наратив контрапросвјетитељства, како би се то можда интуитивно могло претпоставити о том жанру о духовима, вампирима, вјештицама, манастирским зидинама и криптама, већ управо, на један необичан начин, један од језика еманципације – идиом њене анксиозности, алармираности, израз њеног осјећаја угрожености. Прошlost у готици је готово увијек нешто страшно и нејасно. То је жанр који демонстрира жељу да се раскрсти са

прошлошћу. Ако се, како тврди Фидлер, просвјетитељство може описати као „осјећај избављења од прошлости“ (Fiedler 1960: 151), онда готска фикција описује тешкоће на које тај пројекат „избављења“ наилази. Готика није толико фасцинација прошлошћу, колико страх и зазор од ње.

5.1. „Трауматична ерупција прошлости“ у „Закасном сусрету са непријатељем“

Приповијетка „Закасни сусрет са непријатељем“ за коју Ирвин Стрејт (Irwin Streight) тврди да се тематски и стилски разликује од осталих О'Конориних текстова, те да представља једину приповијетку у О'Конорином опусу у којој је протагониста „без сумње проклет (damned)“ (Streight 2011: 240), значајна је и по томе што је то јединствени примјер третирања Америчког грађанског рата у О'Конориној прози. „То је једина приповијетка О'Конорове која се експлицитно тиче опсесивне теме великог броја јужњачких писаца – Грађанског рата“ (Orvell 1991: 10).

Јужњачка прошлост и *antebellum* Југ присутни су у О'Конориној прози увијек као нешто „фантомско“, нешто што нема супстанце у себи, већ постоји тек као варљиво сјећање на далеку прошлост.¹⁷⁸ Предратни Југ никад код О'Конорове није нешто „стварно“. Плантажерске куће, о којима понеки ликови говоре, ми никад не видимо – не постоји никаква „археологија“ прошлости: нема „ископавања“ артефакта, појављивања олупина историје. „Костури и љуштуре“ кућа (Faulkner 1990: 105, 108) скоро никада се не откривају пред нашим очима, не излазе из мрака историје – осим у фантазији у којој су те куће потпуне и очуване. Прошлост Југа је, код О'Конорове, посредована фантазијом.

Једини археолошки артефакт у прози Фленери О'Конор, „ископина“ јужњачке прошлости из периода Грађанског рата, јесте протагониста

¹⁷⁸ „Фленери О'Конор и Тенеси Вилијамс су даље свели плантажерску кућу на пука сјећања на изгубљене домове“ (Downey 2016: 369).

приповијетке „Закаснили сусрет са непријатељем“, генерал Конфедерације, Тенеси Флинтрок Саш, сточетверогодишњи старац кога, обученог у генералску униформу, попут фараонске мумије, приказују на скуповима и излажу на бинама широм Југа.

Грађански рат, слика херојског пораза, части, витештва, кључни елемент јужњачког идентитета, у садашњости постоји као нешто „атрофирано“: сенилни старац постаје последња веза садашњости са херојском прошлошћу – једини гарант „истинитости“, стварног постојања те прошлости, доказ историје.

5.1.1. Атрофирана вјечност и живи мртваци

Постоји нешто „готско“ у самој слици егзистенције генерала Тенесија Флинтрока Саша. Његово тијело је потпуно атрофирало од неприродно дугог живота. Обученог у генералску униформу, његова га шездестдвогодишња унука излаже у инвалидским колицима на позорницама и скуповима као специфично породично наслеђе, артефакт који свједочи о значају њене породице. Његова стопала, док сједи у колицима, висе, „сасушена“ и „без осјећаја“ (O'Connor 1971: 135). Генерал Саш је

волио да буде изложен на било којој позорници. Сматрао је да је још увијек згодан мушкарац. [...] Имао је сиједу косу која је сезала до његових рамена, а није носио зубну протезу јер је сматрао да је његов профил упечатљивији (*more striking*) без ње. Када би био обучен у пуну генералску униформу, знао је сасвим добро да му нико не може парирати“ (O'Connor 1971: 135).

Непокретни старац без зуба постаје нешто „упечатљиво“, фрапантно. Његова физичка појава асоцира на нешто „ексхумирано“:

Његова стопала била су сада потпуно мртва, његова кољена радила су као зарђале шарке на вратима, његови бубрези радили су када

су могли, али је његово срце и даље упорно куцало (O'Connor 1971: 139).

Само његово физичко биће, његова „физиолошка“ појава наликује на мртво тијело које, упркос свему, још увијек задржава неке ограничене виталне функције. Генерал Саш је заробљен у затвору крхке физичке егзистенције.

Појава генерала Саша није, међутим, само физички атрофирана: он је заточен у некој врсти менталне „празнине“ у којој не постоји ни прошлост, ни садашњост ни будућност, само неиздиференцирано вријеме: „Прошлост и будућност биле су за њега иста ствар, једна заборављена, а друга још незапамћена; свијести да може умријети није посједовао више од мачке“ (O'Connor 1971: 139).

Он постаје некакав бизарни биолошки специмен: нешто што једноставно не може да умре, већ, мимо свих очекивања, постоји и траје у некој врсти „мутаве“, „одрвљене“ егзистенције. Његово је физичко трајање атрофирана вјечност.

Примијетимо како О'Конорова описује крхку, готово „посмртну“ егзистенцију генерала Саша:

Сваке године на Дан сјећања на војнике Конфедерације, био би фино спакован и посуђен на дан градском музеју гдје би био изложен у једној од четири пљесниве собе препуне старих фотографија, старих униформи, старе артиљерије и историјских докумената. Све је то било пажљиво чувано у стакленим сандуцима да дјеца не би могла да их додирују рукама. Носио би своју генералску униформу [...] и сједјео, са фиксираним, мрким погледом, унутар маленог простора ограђеног ужадима. Ништа на њему није сугерисало да је у питању жив човјек осим повремениог покрета у његових млијечним, сивим очима, но у тренутку када би одважно дијете дотакло његов мач, његова би се рука пружила напријед и одгурнула дјететову руку у трену (O'Connor 1971: 139).

Његова, непокретна, музејска егзистенција, заједно са хрпом старих предмета у стакленим витринама, посједује нешто „сабласно“. Воштана фигура која оживљава спремна да у тренутку удари по руци љубопитиво дијете као да претвара читаву ту музејску сцену у неку инфантилну, циркуску кућу страве. Ужас код Фленери О'Конор или има религиозно, сакраментално значење или је обична фарса.

Генерал Флинтрок Саш постаје реликт прошлости: медијум и „икона“ псеудорелигиозне фасцинације херојском прошлости. Но он сам је неспособан да се сјети прошлости која је за њега изгубила свако значење.

Како ћемо открити већ на почетку приповијетке, овај старац никада и није био генерал Конфедерације, а Тенеси Флинтрок Саш није његово право име. Лик генерала Саша се у „Закаслелом сусрету са непријатељем“ поступно деконструише, као у једној Поовој приповијетки коју наводи Фленери О'Конор у писму Бети Хестер. Говорећи о својим литерарним утицајима, О'Конорова помиње да је у једном периоду била фасцинирана прозом Едгара Алана Поа и чак наводи једну његову приповијетку о неком „фином, држећем господину који у својој соби скида дрвене ноге, перику, вјештачке зубе, гласовну кутију итд. итд.“ (O'Connor 1979: 98). Како О'Конорова одмах додаје: „Био је то утицај о којем радије не бих много размишљала“ (O'Connor 1979: 98).

О'Конорова вјероватно мисли на Поову приповијетку „Истрошени човјек“ ('The Man That Was Used Up') у којој је, занимљиво, главни лик такође генерал и ратни херој за кога се на крају открива да не посједује неку чврсту и интегралну тјелесну супстанцу већ је дословни агрегат¹⁷⁹ различитих техничких додатака и имплантаната. Поов генерал одржава своју физичку цјелину захваљујући техничком напретку – он је агрегат састављен од стаклених очију, гласовне кутије, перике, вјештачких удова и протеза – један сложени простетички механизам.

¹⁷⁹ *Aggregare* – придружити, спојити у једну цјелину.

На сличан начин и генерал Тенеси Флинтрок Саш посједује „тајну“ о сопственој супстанци. И он је нешто дезинтегрисано што се држи заједно захваљујући техничком напретку.

Његова ментална персона је производ холивудске продукције и технике. Никада није постојао никакав генерал Тенеси Флинтрок Саш. У питању је маркетиншка персона коју су осмислили холивудски филмски менаџери за потребе премијере неког холивудског филма о грађанском рату, у Атланти. У питању је вјероватно филм *Прохујало с вихором*.¹⁸⁰ Како то сумира Мајлс Орвел,

за јавност, Саш је посљедњи живући представник славне прошлости Југа, а О'Конорова на изузетан начин подрива ту слику откривајући да је право име генерала Тенесија Флинтрока Саша заправо Џорџ Покер Саш и да није био никакав генерал. Његово звучније име, титула и униформа су произведени од стране холивудских експерата за односе са јавношћу, поводом филма о Грађанском рату, на чијој је премијери Сашу указана почаст (Orvell 1991: 11).

Звучније име, титула и униформа тако су смишљени да би од извјесног, остарјелог Џона Покера направили „маскоту“ и промотера филма о јужњачкој славној историји. Умјесто херојске фигуре, пред нама је гротескна појава, „производ“ савремености и напретка који се, пред нашим очима, као у О'Конорином препричавању Поове приче, деконструише као нешто потпуно празно испод свих вјештачких додатака и елемената:

То није била иста она униформа коју је носио у рату између Држава. Он заправо и није био генерал у рату. Највјероватније је био пјешадинац; није памтио шта је тачно био; заправо, није се уопште ни сјећао рата. [...] Није памтио ни Шпанско-амерички рат у којем је изгубио сина, није се сјећао чак ни сина. Од прошлости није имао никакве користи јер није очекивао да је поново сретне.

¹⁸⁰ Видјети: Neil Scott 2002: 215.

За њега, историја је била повезана са поворкама, а живот са парадама, а он је волио параде. Људи су увијек тражили од њега да се сјети овога или онога – досадна, мрачна процесција питања о прошлости. Постојао је само један догађај из прошлости који је за њега имао некакав значај и о коме је донекле желио да говори: то је било прије дванаест година када је примио генералску униформу и када је био на премијери (O'Connor 1971: 135-136).

Прошлост за Џона Покера је нешто без значаја, одавно заборављено, изражено кроз „готску“ слику „мрачне процесције питања“.

5.1.2. Мотив повратка из смрти и натприродне интрузије

Посљедње појављивање „генерала“ Тенесија Флинтрока Саша дешава се на церемонији уприличеној поводом дипломирања једне класе студената на неком јужњачком колеџу. Унука „генерала“ Саша напоскон је нашла времена да дипломира у својим шездесетим годинама. Овај посљедњи, „закасни“ сусрет „генерала“ Саша са прошлешћу које се не сјећа и на коју не жели да буде подејећан, дат је у експлицитно готским нијансама.

Прије него га изведу на бину и покажу присутнима као реликвију прошлости, знак континуитета и јужњачког идентитета, старац осјећа да се на његовом тјемени ствара отвор: „Са своје стране, Генерал је осјећао да се нека мала рупа на врху његове главе шири“ (O'Connor 1971: 141).

Студенти у црним тогама који пролазе поред Генерала, сада подсјећају на мрачну процесiju:

Неколико фигура у црним одеждама пришло је и подигло његову руку и продрмусало је. Црна процесција је пристизала из свих улаза и скупљала се, уз звуке свечане музике, у ограђени простор испред њега. Изгледало му је као да музика улази у његову главу кроз малу рупу и помислио је на тренутак да ће и читава ова процесција такође покушати да уђе кроз њу (O'Connor 1971: 141).

Овдје можемо примијетити мотив који налазимо у бројним приповијеткама Фленери О'Конор а који можемо описати као рушење или колапс фантазматске „ограде“. У прози О'Конорове ликови имају своје херметичне свјетове у које на крају бива насилно „проваљено“. Њена проза обилује оваквим деструктивним интрузијама које дословно уништавају саму бит тих затворених свјетова. Гизак долази на фарму госпође Мекинтајер и фарма потом завршава у потпуној запуштености, Шортлијева умире од срчаног удара а Мекинтајерева остаје доживотни инвалид. Група дјечака-луталица опсједа имање госпође Коуп у „Кругу у ватри“ и подмећу ватру у шуми која гута цјелокупни животни капитал Коупове. У свјетове које су ликови створили да би се у њима осјећали добро и заштићено, бива насилно проваљено. Проза О'Конорове дијели са готском фикцијом овај мотив застрашујућих интрузија страног тијела у домаћи простор.

Идеја дома, домаћег живота, интимног простора непрекидно бива „искушавана“ код Фленери О'Конор. То је дословна готска стратегија: можда је најпрепознатљивији готски мотив управо онај који приказује неко пријетеће и страно присуство унутар сопственог дома или интимног простора. Сви знамо за један дословни жанровски заплет: породица живи у пространој кући или се усељава у нови дом. То је савршена породична кућа у предграђу довољно пространа за дјецу и пса. Тај дом представља тријумф средњокласног успјеха, остварење средњокласне фантазије о породичном дому. Но, послије усељења, ова фамилијарна идила убрзо бива прекинута неким натприродним и злослутним догађајима. Ноћу се чује ходање по тавану, врата се сама отварају и затварају, у подруму се проналази индијанско гробље, открива се да је у кући некада почињен неки злочин или су се обављали магијски обреди итд. Код О'Конорове је овај жанровски образац готово увијек иронично присутан: дом, мјесто породичне идиле, тај домен интимности, наједном бива прогоњен „духовима“ и демонским странцима. У „Кругу у ватри“ и „Расељеном“ фантазија дома и имања бива уништена готским присуством дјеце или демонског странца, „пријетећег“ ћутљивог радника на фарми који је дошао издалека и као да крије бројне тајне.

Кроз нешто слично пролази Генерал у „Закасном сусрету са непријатељем“. Његово симболичко имање је његов херметички ментални свијет будући да је све спољашње за њега потпуно атрофирало. Тај ментални свијет у овој приповијетки, функционише као нека врста „нерегенерисане“ бесмртности. Мотив нерегенерисане бесмртности је добро познати мотив готске фикције. У таквој бесмртности бораве читаве категорије готских ликова попут вампира, духова и лутајућег Јеврејина. Осјећај отварања рупе у његовој глави тако постаје тренутак „егзорцизма“, као сунчева свјетлост, која у вампирским наративима, заједно са распећем пржи вампирску пут. Агресивна „спољашњост“ продире у затворени интимни свијет.

Свршени студенти у црним тогама сада се појављују као мрачни хор из неке јакобинске драме освете да пророкују, предскажу смрт и проклетство Генералу:

Није му се свиђала ова црна процесија. Свака поворка која би требало да изиђе њему у сусрет, размишљао је иритиран, морала би да има покретну бину са лијепим цурама, као што је било на премијери. Ово мора да је било нешто повезано са историјом – то су увијек радили у оваквим приликама. Он није давао пет пара за све то. Све што се дешавало некада, не значи ништа човјеку који живи сада, а он је живио управо сада (O'Connor 1971: 141-142).

Прошлост је овдје повезана са мрачном процесијом, са људима у црним одежама, као у монашким кукуљицама псеудосредњовјековних готских романа Луиса и Радклифове, који дефилију поред Генерала.

Непокретни генерал од сто четири године, ветеран Грађанског рата се, у комичком обрту типичном за О'Конорову, приказује као човјек „садашњости“:

Он је есенција, прототип модерног човјека. Парадигма тјелесног, материјалистичког [субјекта] који је дефинисан искључиво кроз „сада“ и „овдје“, који је негирао могућност милости и у свом

солипсизму разумије свијет само кроз сопствене потребе (Streight 2011: 245).

У овом материјализму који утјеловљује лажни генерал Саш постоји већ један комични тренутак, мјесто откривања дискрепанције идеологије и стварности којима обилују приповијетке О'Конорове, будући да је човјек који постоји као готово потпуно ментални ентитет у изузетно крхкој прилици готово неупотребљивог тијела постао симбол материјалистичког и тјелесног начина живота који остаје трајно незаинтересован за била шта што се тиче онога што није тренутно присутно као опипљива стварност.

Док генерал Саш стоји збуњен на бини, осјећајући како се имагинарна рупа на његовој лобањи шири, око њега дефилију прилике у црном које прилазе микрофону и говоре о историји и помињу великане Конфедерације и мјеста окршаја са снагама Уније, на начин на који би се говорило о паду Јерихона, освајању Ханаана, пустошењу Јерусалима од Вавилонаца, о Исусу Навину са исуканим мачем, о Мојсију са уздигнутим рукама, о Давиду и Гедеону. Како ће примјетити Ирвин Стрејт (Streight 2011: 244), историја Југа преплиће се са библијском историјом спасења.

Говорници у црном се смјењују за микрофоном, и Генерал чека да помену његово име, али они непрекидно говоре о историји која за њега нема никакво значење. Његов „херметични“ ум као да је програмиран да не разумије ниједан говор, ниједан дискурс који се не тиче њега лично. То је хаос и конфузија ријечи у којима се помињу, за њега, сасвим бесмислене географске и историјске одреднице. Историја се, за њега, показује као готски хаос о којем говоре мрачне прилике – нешто безнадежно замршено, ирационално. Генерал је у својим инвалидским колицима налик на нестрпљивог духа, утвару која непримјећена од било кога, присуствује *incognito* сопственој комеморацији и слуша прилике у црини како говоре о прошлости и покушава, са напетом шћу, да у тој бујици ријечи разабере сопствено име, улогу и значај у тајанственим догађајима прошлости којих се више, из своје простетичке „бесмртности“, не сјећа.

Један од говорника каже: „Ако заборавимо прошлост [...] нећемо се сјећати будућности и то ће бити као да је и немамо“ (O'Connor 1971: 142). Генерал постаје слика заборава. Рупа која се отворила на његовој глави припушта у његов херметични ментални свијет процесију информација о генералима Конфедерације и великим биткама Југа.

Он је заборавио историју и није имао намјеру да је се поново сјећа. Заборавио је име и лице своје жене и имена и лица своје дјеце, чак и то да је имао жену и дјецу, заборавио је називе мјеста и сама та мјеста и оно што се на њима догодило (O'Connor 1971: 142).

„Рупа“ на његовој глави сада постаје онај медијум – једно ново чуло – уши које не може запушити, очи које не може затворити – чуло неоштећено тјелесном истрошеношћу, скрамом и старошћу – а кроз које сад разговјетно долазе до њега имена и датуми, личности и догађаји. Рупа на глави постаје натприродно чуло кроз које прошлост поново долази: нешто умрло сада долази као живо да прогони Генерала.

Миша Кавка у свом тексту о употреби готских мотива и конвенција на филму, каже како готика, са своје стране, преиспитује идеју да између смрти и живота, прошлости и садашњости, постоји неки фиксирани једносмјерни пролаз.

Оно што је умрло не може се вратити, оно што се већ догодило, остаје тамо гдје се десило, „како бисмо ми вољели да рационално мислимо“ (Kavka 2002: 211). Готски текстови, по Кавки, ипак стално указују на опасност повратка. Нешто мртво, или наизглед мртво, поново долази. Оно што је изгледало једносмјерно, сада се показује као двоструки пролаз.

Готика је жанр који непрекидно указује на *смртоносност прошлости*. Ако се вратимо у прошлост, наћи ћемо само сопствену деструкцију и смрт. Квентин Компсон, како је сугерисано у хронологији на крају *Авесаломе*, *Авесаломе!*, врши самоубиство пошто се, у пратњи Шрива, вратио из трауматичне прошлости Југа, као неко заувјек оштећен. Шрив, Канађанин, представник „нације без прошлости“ (он говори Квентину: „Ми никад нисмо

имало то што сте имали ви на Југу“) остаје непотресен, ведар, спреман да се шали до самог краја. Повратак у прошлост, у готском тексту, значи смрт. Готика је смрт измјестила из домена будућности (која је сада домен наде, оптимизма, „бесмртности“) и смјестила ју је у прошлост. Као некакав наротив еманципације, готски жанр указује на прошлост као локацију опасности, смрти и уништења.

И амерички Југ и католички Континент постају мјеста ексцесивности историје, а самим тим и готске локације. Готски текстови обилују својеврсним зазором од историје.

И у динамици готике коју описује Миша Кавка прошлост је симболично изједначена са смрћу. Повратак из смрти – темељни мотив готског ужаса – асоциран је са повратком из прошлости:

Слична опаска може се дати о самој историји, нарочито о граници између прошлости и садашњости, будући да је готика обично тумачена као нешто што се тиче прошлих догађаја. [...] Готика је језик једне специфичне невољности прошлости да оде (unwillingness of the past to go away). [Готика је језик] упада (incursions) и инвазија [...] прошлости у садашњост (Kavka 2002: 211).

Готика се често показује као наротив о успостављању просвећене колоније, (града и нације будућности) која је са свих страна окружена вребајућим и пријетећим мраком прошлости и неререформисаности. Ми смо већ прије наводили једну типично готску деветнаестовјековну интерпретацију уништења француске, протестантске колоније из шеснаестог вијека у Форт Каролајну на простору данашње Флориде, од стране Шпанаца-католика. Та фактура, одломак готске интерпретације функционише као микротумачење саме готске динамике: постоји нешто просвећено, ново, еманциповано што је под сталном пријетњом ексцеса историје, која је са своје стране увијек нешто хаотично, некакав „средњи вијек“ који, у свом мраку и сујевјерним обичајима, још увијек траје. Прошлост долази, као свештеник из „Расељеног“ на фарму Шортлијеве – „да уништи“ (O'Connor 1971: 210).

Прошлост у „Закаслелом сусрету са непријатељем“ постаје управо онај „непријатељ“ из наслова. Прошлост се враћа као нешто смртоносно. Ова приповијетка је дословна илустрација дефиниције готске фикције какву нуди Патрик О'Мали: „Готика је тематска или дискурзивна ерупција трауматичне прошлости у садашњости која је изобличена до сугестије натприродног“ (O'Malley 2006: 12).

У овој се приповијетки непрекидно помињу „прошлост“, „садашњост“ и „будућност“. Генерал покушава да умакне погубном дејству прошлости, њеној ерупцији, но у томе не може да успије јер „прошлост“ налази свој пут до њега, кроз отвор који се ствара на његовом тјемени и улази у његов ум као отров да би га на крају дословно усмртила: „Готика је репрезентација терора [...] који је произведен одбијањем прошлости да остане у прошлости“ (O'Malley 2006: 12).

Рупа на глави се шири:

Био је у доброј мјери иритиран рупом на глави. Није очекивао да се му се на глави појави рупа на оваквом догађају. Направила ју је ова спора, мрачна музика, и премда је музика споља готово потпуно утихнула, ипак је нешто од ње преостајало у рупи, продирући све дубље, опкољавајући његове мисли, припуштајући ријечи које је слушао у мрачне ћошкове његовог мозга. Чуо је ријечи, Чикамауга, Шајло, Џонсон, Ли, и знао је да је он био инспирација за изговарање ових ријечи које му ништа нису значиле. Питао се да ли је био генерал на Чикамауги или код Лија. Затим је покушао да види самог себе и пропетог коња на средини покретне бине препуне заносних дјевојака како споро пролази кроз центар Атланте. Но, умјесто тога ове старинске ријечи почињале би да се комешају у његовој глави, као да су покушавале да се истргну из сопственог мјеста и оживе (O'Connor 1971: 142-143).

Историја се овдје намеће кроз нејасне и мистериозне ријечи (као неки бесмислени *gobbledygook*), налик на инкантиције и средњовјековне, латинске литаније: *Чикамауга, Шајло, Џонсон, Ли* – те су, за лажног генерала, знак

нечег архаичног, *старинске ријечи*, ознаке нечег одавно умрлог што сада покушава да оживи у његовој глави.

Као и увијек код О'Конорове, нејасни и опскурни текст, готски *gobbledygook*, указују на неку заборављену теолошку поенту.

5.1.3. Средњи вијек као парадигма „готске“ прошлости

Прошлост је у готици увијек нешто „средњовјековно“. Парафразирајући израз којим Марио Прац описује Хораса Волпола, аутора првог готског романа, можемо казати да је готика „дилетантски медијевализам“ (Praz 1951: 36). Средњи вијек у готској фикцији губи своју историјску структуру и функционише као општа, готово ванвременска слика „сујевјерног мрака“, вјерских ратова, окрутности и чудних обреда. Како смо већ показивали, ова фасцинација средњовјековљем у готској фикцији није потакнута неком аутентичном фасцинацијом тим раздобљем (као нпр. у Ековом *Имену руже* или *Баудолину* или у *Кристини Лаврансовој* Зигрид Ундсет), већ једном посебном врстом „површности“, неком специфичном *нехајном неугошћу*, као кад би неко нехајан и неоптерећен прецизношћу рекао: „То је оно као нешто 'средњовјековно', нешто од прије сто или од прије милион година“.

„Средњовјековно“ у готској фикцији значи, прије свега, нешто анахроно, „старинско“, мрачно, насилно, оптерећено религијом до ексцеса. У готској фикцији, средњовјековље није неки прецизан термин колико дерогаторан израз, нехајни пежоративни опис за једно свеопште, нефиксирано доба непросвећености, кад су људи ратовали због неких нејасних ствари, вјеровали у неке немогуће концепте. Парафразирајући Патрика О'Малија, можемо казати да готика тематизује идеолошку, вампирску верзију средњег вијека у времену просвећености (O'Malley 2006: 205).

Полазећи од чињенице да је готска фикција у Британији често обиловала сликама, мотивима и атмосфером европског средњег вијека,

бројни критичари су истицали загонетност појаве и успона готске фикције у Америци, земљи „без историје [*history-less*]“ (Davison 2014: 489).

Америка, као нација утемељена на идеалима просвјетитељства, као политичка стварност која представља остваривање просвјетитељске визије у најдубљем смислу (Fiedler 1960: xxiii), није имала свој „средњи вијек“. Тако је присуство готике у Америци било нека врста литерарне загонетке коју лијепо сумира Фидлер: писати о америчкој готици значи „писати о судбини извјесног европског жанра у свијету страног искуства, [...] свијету без значајне историје и неке стварне прошлости; у свијету који је оставио иза себе терор Европе“ (Fiedler 1960: xxiv).

Бројни аутори, попут Дејвида Грејвена (Greven 2016: 473) и Лезлија Фидлера спекулишу, свакако не неутемељено и без разлога, како се средњовјековни замкови и манастири из романа Волпола, Луиса, Радклифове, Стокера итд. сада настављају у напуштеним плантажерским кућама, како су мрачни садистички прелати и витезови у црном постали црнци и Индијанци (Fiedler 1960: 146), како су безнадежни и конфузни средњовјековни „крсташки“ сукоби прерасли у слику рата између Сјевера и Југа, Уније и Конфедерације.

Средњи вијек се у готици готово увијек појављује као мрачна пародија. Истинитост претходне тезе о инкорпорацији европских псеудосредњовјековних мотива у амерички контекст, као да потврђује и примјер Фокнеровог дјела. У *Авесаломе, Авесаломе!* јужњачки генерали су упоређени са витезовима и краљевима европског средњег вијека, као њихове пародије.¹⁸¹ Ексцес рата који је перципиран као потакнут жељом за очувањем самих кодова јужњачког живота, његове (често нејасне) етичке и естетске структуре, постаје нешто што се упоређује са средњим вијеком да би добило

¹⁸¹ Јужњачки генерали, превише млади и неискусни, без довољно умјешности, али обучени у сву могућу „средњовјековну“ театралност и претенциозност, са мачевима, еполетама и перјем, пародије су средњовјековних ратника: Ричарда Лављега срца, краља и учесника Крсташког похода, Ролана, јунака средњовјековних епопеја и Бертранда ди Гесклина, војсковође из времена Стогодишњег рата (Faulkner 1990: 276).

неку врсту, не само епске величине, већ и мрачне, чудовишне¹⁸² готске монументалности.

Готика означава историју која је у свом вртоглавом, чудовишном порасту, ескалирању, те постаје налик на онај мистериозни шљем који се натприродно увећао до циновских димензија, а затим пао и сатро Манфредовог сина, принца Конрада у *Отрантском замку*. Нешто што смо хтјели да заборавимо, непрекидно се увећава, постаје нешто страно, *дефамилијаризовано (unheimlich)*.

Средњи вијек се јавља као фигура готске реторике: језик нејасне историје, хаоса, сукоба, конфликта, пада аристократије. Асоцирање хаоса историје са средњим вијеком тако је наставак оне опште тенденције готике која ријеч „средњовјековно“ као да користи у оном „нехајном“, еманципаторском значењу („Па нисмо ваљда у неком средњем вијеку!“) заосталости, архаичности, превазиђености, прошлости као такве, „прошлости прошлости“. Управо захваљујући тој неодређености, сам Југ као мјесто историјског ексцеса Америке може бити тумачен као нешто „средњовјековно“.

Шери Труфин тако каже да, иако Америка никада није имала средњовјековну прошлост, ипак (нарочито послвије Грађанског рата), Југ, са својим „аристократским претензијама, са сабласним изабљивањем робова и његовим оронулим споменицима непросвећеној прошлости“ постаје „аналоган варварском европском средњовјековљу“ (Truffin 2016: 187).

Кључну улогу у конституисању „средњовјековног“ америчког Југа имао је Грађански рат. Тај рат епитомизује сукоб модерности и „средњовјековља“, еманципације и назадности. Југ је, у тој културној економији, био сагледаван као мјесто аристократије, изабљивања, насиља, деканденције, архаичних друштвених кодова. Јужњачка „плантажерска елита била је привучена оним што је историчар Јудин Ценовезе звао 'предмодерним', тј. предбуржуаским вриједностима“ (King 1980: 21). Свијет

¹⁸² Ријеч *ogre* је, примијетимо, врло фреквентна у Фокнеровом роману.

Југа, у периоду прије Грађанског рата, као да постаје нека врста европског феудализма на тлу Америке: Ален Тејт је предратни Југ описивао као „најближе утјеловљење [...] традиционалног поретка средњовјековне Европе које је садржало и све њене контрадикције“ (King 1980: 101).

Док је Југ често прихватао ову средњовјековну слику о себи као једну врсту романтизоване, „реакционарске“ представе о „здрављу“ и витештву прошлости које је остатак свијета одавно изгубио, дотле је ова средњовјековна идентификација Југа, из позиције Сјевера, изгледала дословно „готска“:

Када је аболициониста Вендел Филипс рекао да је „Југ у тринаестом и четрнаестом вијеку“ он под тим није мислио на конкретно историјско раздобље, колико на саму идеју феудализма која је имала значајног одјека у готској традицији која ју је идентификовала са мрачним средњовјековљем (Dark Ages); била је то идеја коју је и [...] пјесник Џон Расел Ловел имао на уму када је јужњачке плантажере отписао као „полудјеле витезове“ (Gray 2016: 29).

Ми можемо аргументовати да и сам Грађански рат у „Закаснелом сусрету са непријатељем“ постаје некакав готски медијевализам: опскурна имена сукоба и војсковођа сада искрсавају посредована поворком у црним псеудосредњовјековним одежама. Лажни генерал постаје жртва готске историје која долази као нешто мрачно, из неког заборављеног „средњег вијека“. Као што је у „Расељеном“ господин Гизак био конструисан као „јеврејска персона“ иако није био Јеврејин, тако се и Грађански рат у „Закаснелом сусрету са непријатељем“ конструише као „средњи вијек“ иако је припадао периоду модерности. Ту имамо попис „старинских ријечи“ које означавају давно заборављене битке, људе у црним одежама (налик калуђерима средњег вијека) који постају посредници сјећања, као и сугестију религиозног значења тих сукоба. Постоји нешто „вјерско“ у слици Грађанског рата у овој приповијетки.

Ирвин Стрејт примијећује како имена мјеста ратних дејстава у Грађанском рату, које слуша Генерал, носе религиозну семантику: Шајло, мјесто на којем се одиграла позната битка 6. и 7. априла 1862. године представља апропријацију библијског Шилоха, „мјеста мира“, гдје је био подигнут шатор у коме је почивао Ковчег савеза, материјални знак Божјег присуства у старом Израелу (Streight 2011: 244). Грађански рат је конструисан као нешто древно, старинско, са неким нејасним религиозним одјеком, нешто што, кроз асоцирање са старозавјетним топосима и војсковођама (библијски Шилох је везан и за Исуса Навина, јеврејског војсковођу), на неки нејасан начин, постаје средњовјековни „свети рат“.

5.1.4. Заборав историје и мотив проклетства

У току тих евокација славних битака и јунака, лажни генерал умире. Његова је смрт дата кроз експлицитно готску динамику (менталне) клаустрофобије, прогањања, параноје, трауматског повратка прошлости, експлозије мрака:

Ријечи су почеле да иду према њему и он је рекао, Дођавола! Нећу поново да то слушам! И кренуо је да се склања, крећући се уназад, према ивици. Затим је угледао како фигура у црној одежди сиједа и чула се бука и црна скупина пред њим почела је да тутњи и да се слива према њему са свих страна уз звуке споре, мрачне музике, и он је рекао, Станите, дођавола! Не могу да радим двије ствари истовремено! Није могао да се заштити од ријечи и да присуствује поворци истовремено, а ријечи су се усмјеравале на њега врло брзо. Имао је осјећај као да трчи уназад а ријечи га прате попут сачме, промашујући га, али непрекидно се примичући. Окренуо се и почео је да трчи колико год је могао али би увијек открио да трчи према ријечима. Кретао се према њиховој правилној паљби и одговарао би им хитрим псовкама. Како је музика нарастала то се читава прошлост отварала пред њим ниодкуда, и осјетивши да је његово тијело изрешетано на хиљаду мјеста оштрим убодима бола,

пао је узвраћајући псовком на сваки ударац. Видио је тамно лице своје жене како га строго посматра кроз њене округле позлаћене наочари, видио је једног од својих ћелавих синова како га жмирећи гледа, а његова мајка кренула је ка њему са узнемираним изразом; тада се сукцесија мјеста – Чикамауга, Шајло, Мартасвил – обрушила на њега као да је прошлост сада постала будућност, а он је морао све то да истрпи. Тада, изненада, схвати да је црна поворка одмах уз њега. Препознао ју је јер га је са злослутном упорношћу из даљине пратила цијелог његовог живота. Уложио је толико очајнички напор да погледа изнад ње и да види шта долази послје прошлости, да је његова рука стиснула сабљу све док оштрица није дошла до кости (O'Connor 1971: 143).

У овом тренутку генерал је мртав. Прошлост – процесија локација Грађанског рада – као средњовјековна литија неког нијемог католичког братства са црним кукуљицама - сатјерала га је у ћошак, натјеравши га да се сјети свега – своје умрле дјеце, жене, чак и своје мајке.

Но, овај „закаснели сусрет“ са прошлошћу, са историјом, сопственом и општом, није нешто „доброхотно“, неки тренутак дочека оних који су већ умрли, већ је дословно смртоносан, анксиозан и унезвјерен, строг, какава су лица умрлих чланова његове породице. Сусрет са умрлим члановима породице овдје није неки дуго очекивани сусрет, већ мјесто стравичног указања бијесних духова. „Трауматска ерупција прошлости“ сада постаје и „трауматска ерупција“ натприродног – виђења, кошмарног указања. Црна поворка личности у мрачним одеждама, остаје прикривена, сакривена велом непознавања лица. Готика, како смо видјели, одвија се у дијалектици скривања и откривања (Kavka 2002: 227).

Прошлост која је била конструисана као готска пријетња: нејасна, свјесно заборављена историја, али упркос томе нешто опасно и пријетеће, сада се открива као извор знања, есхатолошка експлозија: прошлост је постала будућност – што је ултимативни ужас готске фикције. Готска

инвазија је готово увијек конструисана као долазак сила прошлости у мјесто које је конструисано као свијет будућности.

Преко Ламанша прелазе разни вампири у својим ковчезима само да би се пробудили и инфилтрирали у земљу просвећености преносећи заразу уједом; католичко свештенство улази тајним путевима у „еванђеоску“ Енглеску да би ширило своју „мрачну религију“ – ликови у црном (вампирски плашт, свештенички талар или реверенда) се појављују у готским наративима – право из срца прошлости – да би указали на застрашујућу могућност, на ултимативни ужас: будућност може постати прошлост. У ултимативној халуцинацији, лажни генерал види црну поворку и чује црну музику. „Закаснили сусрет са непријатељем“ је прича о вјечном проклетству, но то вјечно проклетство није просто ствар будућности (онога што ће доћи) него прошлости (онога што се већ догодило а што је Генерал заборавио).

5.1.5. Готска „историја трауме“ и библијска „историја спасења“: мотив историје у „Закасном сусрету са непријатељем“

Пародирајући готске конвенције, О'Конорова приказује непокретног лажног генерала као слику човјека модерности (особе која живи искључиво у садашњости и која нема никакву корист од сјећања на оно што се догодило).¹⁸³ То је човјек који је у потпуности „разведен“ од прошлости. Он, на неки начин, постаје алегорија самог готског жанра: читаво његово постојање непрекидно указује на прошлост (он је реликвија славне историје, музејски експонат, мумија, ратни трофеј, маскота филма о јужњачкој историји), но истовремено је та „прошлост“ увијек нешто празно, нешто чега се Генерал заправо не сјећа и чега и не жели да се сјећа. Читава његова појава представља лаж сјећања, историју као празни спектакл. И сама је готика „старински жанр“, жанр који се тиче историје, прошлости, но та је историја ту увијек нешто празно, нејасно, нешто што би било боље заборавити. То је

¹⁸³ Уп. Streight 2011: 245

жанр који ипак можда није заинтересован за прошлост, колико за садашњост која је, на неки начин, угрожена ескалацијом нејасне, неиспитане прошлости.

Генералов заборав омогућује да прошлост постане нешто натприродно и мрачно, нешто готско. Готска атмосфера је увијек атмосфера скривања, окуларне замућености, вела: готски су топоси прекривени маглом, сумраком, паучином, тешким засторима. Кад не видимо ствари јасно, кад нисмо сигурни што заправо видимо – ту „слијепу тачку“ често настањују духови и тајне. Ово се изнова дешава у тзв. „јужњачкој готици“, жанру који карактерише опсесија нетранспарентном, мрачном прошлошћу. Говорећи о роману *Авесаломе*, *Авесаломе!*, Радојка Вукчевић примијећује да то дјело има историју за „главну тему“ (Vukčević 1997: 195), те, у контексту Фокнеровог дјела, пише о „опсједнутости утварама прошлости“ (Vukčević 1997: 195). Ова типично готска карактеризација Фокнеровог третирања историје („утваре прошлости“) биће потпуно дословно остварена у овој О'Конориној приповијетки: прошлост се, за лажног генерала Саша, враћа као дословна процесција утвара, као *плес смрти*.

Готски мрак почиње да се креће у виђењу лажног генерала. Његов сусрет са вјечношћу тако је показан као сусрет са прошлошћу. Он је „готски“ лик *par excellence* по томе што он, наравно пародично, представља готску жртву историје, човјека модерности који покушава да заборави све што се догодило, да се ослободи трауме која се стално враћа. Он се суочава са остварењем параноје еманципације: нешто „превазиђено“, давно прошло сада оживљава и враћа се да уништи. Историја се у готици враћа у својој *unheimlich* форми – као у Фројдовом примјеру о дјетету које баца калем а онда га поново привлачи себи – *fort/da*. Оно што смо једном одгурнули од себе (*fort*), сада се враћа поново из мрака као нешто непознато и прогањајуће (*da*).

Но, код О'Конорове, готска прича о човјеку који страда у ерупцији трауматичне прошлости заправо се открива као прича о човјеку који одбацујући прошлост (која сада постаје „историја спасења“), одбацује и милост. Хришћанска поента о вјечном спасењу, о Библији као „историји спасења“, овдје је „замаскирана“ готским мотивима и атмосфером.

Наиме, у историји коју одбацује лажни генерал Саш крије се једна двострукост: историја Грађанског рата има и свог библијског дублера. Кроз ту семантичку двострукост, одбацивање прошлости никад није само просто одбацивање онога што се већ догодило и остало у некој импотентној незаинтересованој историји, већ је и негирање (да искористимо ријечи које свештеник изговара у току хришћанског богослужења) „свега што се ради нас догодило: крста, гроба, васкрсења, узласка на небо, сједења са десне стране, другог и славног доласка“ (Пурић et al. 2009: 175).

Ове ријечи хришћанског богослужења у еухаристијској молитви анафоре, које су О'Коноровој вјероватно биле познате, људско спасење сагледавају у перспективи „сјећања“ на догађаје који су се десили („сјећајући се, дакле, свега онога што се догодило“). У литургијској перспективи, спасење остаје трајно везано за способност сјећања, ко-меморације, оживљавања онога што се већ десило, на библијску историју крста, гроба, смрти и васкрсења, али, као што видимо у литургијској анафори, и на „други и страшни долазак“.

Овај тренутак краја историје (Други долазак и Страшни суд) смјештен је, у литургијској молитви, у „прошлост“, у област сјећања: „Сјећајући се ... другог и страшног доласка“. Када се у О'Конориној приповијетки каже да је „прошлост постала будућност“ и да се, ако заборавимо прошлост, „нећемо сјећати будућности“ (O'Connor 1971: 142), онда то није, како ми испрва можемо мислити, испразна реторичка акробација или чак некакав готски мотив оживљавања страшне, трауматичне прошлости (или барем није у првом реду то), већ је дословна инкорпорација литургијске динамике. Прошлост се актуализује. Прошлост сада укључује и „други и страшни долазак“. Симултаност прошлости, садашњости и будућности за Генерала Саша тако указује на есхатолошку перспективу ове приповијетке: то је прича о некој врсти „страшног суда“. У литургијској перспективи, сви догађаји људске историје (укључујући и Други долазак) смјештени су у прошлост. Заборав прошлости тако постаје облик дословног „проклетства“.

Ову полисемантичност историје у „Закаснелом сусрету са непријатељем“ анализира Ирвин Стрејт:

У посљедњим тренуцима свог живота, Генерал чује имена крвавих битака Грађанског рата и имена познатих јужњачких генерала. Он чује за „Чикамаугу, Шајло, Џонсон, Ли“ и пита се „да ли је био генерал у Цикамауги или код Лија“. Ова његова конфузија имена особе (Ли) и имена мјеста (као што је Чикамауга) је семантички, а можда чак и симболички, веома значајна. Генерал Роберт Ли, нека врста месијанске фигуре јужњачке историје, овдје је заборављен (Streight 2011: 244).

Ова асоцијација јужњачког генерала, ратних хероја, са месијанском фигуром је нешто што фигурира и у Фокнеровом *Авесаломе, Авесаломе!* Сјетимо се само сцене сахране Џарлса Бона, како је приповиједа Роза Колдфилд. Цудит крај раскопаног гроба, ноћу, док се одвија сахрана њеног несуђеног вјереника, каже:

„Он је био католик. Да ли неко од вас зна како се католици“ – и Теофилус Мекаслин рече: „Католик, ђавола; он је био војник. А ја вала знам како да се помолим за било којег војника Конфедерације“ и тада својим старачким, храпавим, грубим, гласним, какофонијским гласом врисну: „Јееееј, Форест! Јееееј, Џон Сарторис! Јееееј!“ (Faulkner 1990: 122).

Молитву опијела, неку „католичку“ молитву за умрлог Чарлса Бона, овдје замјењују узвици имена генерала Конфедерације, Нејтана Бедфорда Фореста и Џона Сарториса (који је фикционални лик у Фокнеровом опусу). Сlike Грађанског рата, његови топоси и актери, суптилно постају ликови, „ типови“ библијске историје спасења. Но спасењски аспект ове историје код Фокнера је, сасвим готски, „ометен“, „импотентан“. Грађански рат има, код Фокнера, псеудорелигиозни значај. То је „мрачна величанственост средњег

вијека¹⁸⁴ рат, налик на библијске сукобе у које се, као у окршајима старозавјетних племена, укључује сам Бог, одабирајући страну:

[К]ао да је била то нека фаталност и клетва на нашој породици и као да се Бог сам старао да се она спроведе и оствари до посљедње капи и остатка. Да, фаталност и клетва на Југу и на нашој породици као да је неки наш предак био изабран (elected) да установи потомство у земљи припремљеној за фаталност и већ проклетом њоме (Faulkner 1990: 14).

Библијски мотиви и репозиторијум калвинистичке теологије (изабраност, фаталност као калвинска, пуританска предестинација) функционишу као дословна готска „мрачна религиозност“ (некакав трансцендентни осјећај немоћи, колапса, непредвидљивости догађаја). Мотиви религије, у готској „мрачној религиозности“, атрофирају у нејасне знакове пријетње и опскурности, те калвинистичко учење о изабраности праведника за спасење постаје готско проклетство, католичко чистиште нестaje да би оставило дезорјентисане духове да лутају свијетом живих, васкрсење постаје застрашујући повратак из гроба итд. Лишени свог теолошког контекста, мотиви религиозности у готици постају нешто сабласно, спектрално.

Ми смо већ доказивали како у готском жанру врло често фигурирају псеудорелигиозни мотиви – ту смо увијек на прагу нечег религиозног али та религиозност никад није потпуно освијешћена. Постоји нека алузија, неки осјећај оностраности, религиозног значаја у свим тим духовима и вампирима готике, али је веза са неком конкретном, свјесном религиозношћу, религиозном „прошлошћу“ мотива, заувјек изгубљена, прекинута. Преостаје само нека нејасна аура.

Џоди Кастрикано, позивајући се на Тимотија Бахтија и Ричарда Клајна и на њихов концепт „сабласти теологије“ ('Ghost of Theology'), тврди да у епохи модерности, која је, у доброј мјери, раскинула са религиозним формама

¹⁸⁴ Уп. 'grim and castlelike magnificence' Сатпенових стотину (Faulkner 1990: 29).

које су потпуније осмишљавале свијет прошлости, религиозно функционише као „преостатак и подсјетник“ (remainder and reminder) на „категорије у које ми више не можемо да вјерујемо, али истовремено не можемо а да их не понављамо испразно, механички, на неки сабласни начин (to repeat hollowly, mechanically, in a ghostly fashion)“ (Castricano 2001: 113). Ови псеудорелигиозни мотиви у јужњачкој готици (духови, проклетства, изабраност, гријех, чистилиште, асоцирање Чарлса Бона са блаженм Карлом Добрим итд.) заиста функционишу као онај „остатак“ (remainder) о којем говори Кастрикано.

Тако су и духови који прогоне готске замкове, *реликвија*, сада заправо - *reliquiae reliquiarum*, католичке вјере у душе из чистилишта које могу да се указују живима.¹⁸⁵ Готика је облик заборављања, мјесто једног културног реза, раскида са „прошлошћу“. Колико год да се бави сабласном историјом, она је увијек жанр будућности, уприсутњење ситуација у којима су заувјек заборављени догађаји прошлости, те се у тој фикцији стално појављују тренуци у којима нам артефакти које налазимо, знакови прошлости, указују на неку „катаклизму“, на нешто нејасно: то постају чудни (*unheimlich/uncanny*) објекти. Готика је жанр непрекидног живљења у будућности у којој је прошлост тек једна мрачна фасцинација, нешто енигматично, заувјек неодгонетљиво. То је, барем за Фленери О'Конор, жанр ултимативне, потпуне и радикалне еманципације.

Библијско је тако код Фокнера употријебљено често као пародија, као знак „мрачне“, религиозности готике, „празно понављање“ религиозних форми (пакла, Бога, демона, проклетства, чистилишта, асоцијација са

¹⁸⁵ Света Перпетуа, мученица која умире почетком трећег вијека, у виђењу које ће касније постати један од „доказа постојања чистилишта“ види свог преминулог млађег брата у ритамима, и са ожиљком на лицу“ (Le Goff 1990: 49). Ако се слика овог указања одвоји од Перпетуине вјере и вјере Цркве, виђење постаје „готско“, нејасно, застрашујуће. Вјера у чистилиште ће се кроз своју секуларизацију трансформисати у слике духова који лутају по страницама готских романа и показују се живима. То је слика у којој већ постоји нешто „изопачено“ (*unheimlich/uncanny*) што у фројдијанској употреби ове ријечи указује на нешто што нам је једном било познато, а сад се појављује као непознато, сабласно, нејасно, као да се десио некакав церебрални рез који омогућава да у нечем познатом сад видимо нешто ново, нешто што нас збуњује, омета, што изазива у нама епистемичку анксиозност, жељу да видимо и препознамо истину тог чудног објекта.

библијским актерима)¹⁸⁶ и у том погледу Фокнеров опус је дословно „готскији“ од О'Конориног у мотивацији. Религиозна мотивација О'Конорине прозе тако не функционише као готски знак (нешто мрачно и нејасно што треба да драми ликова да неки „наговјештај натприродног“), већ је суштински аспект њене прозе. Што је за Фокнера нека псеудорелигиозна „сугестија“ (као псеудокалвинска параноја Розе Колдфилд о изабраности и проклетству, о Југу као земљи предодређеној за „пропаст“) која треба да догађаје учини „мрачнијим“, дубљим и тајанственијим (безнадежно замршеним)¹⁸⁷, код О'Конорове је дословна теолошка поента.

Код О'Конорове, библијске и сакралне алузије никад нису нека пародија, реторика, знак неке „сугестије натприродног“ (O'Malley 2006: 12), мотив готске псеудорелигиозности, „језик“ који радњи треба да да неку епску или мрачну димензију (као што је библијско и калвинистичко често на тај начин употријебљено код Фокнера), већ су херменеутички кључ за разумијевање њеног прозног дјела, а самим тим и динамике готских мотива у њеној прози. Библијско, можемо рећи, није реторика у О'Конориној прози (каталог асоцијација и метафора), већ дословна поента. Дobar примјер за то наводи Стрејт:

У интертекстовима О'Конорине „историје“ Југа, *Шајло* обезбјеђује семиотичку локацију за оно специфично раскршће на којем се мјесто, вријеме и вјечност некако сусрећу. [...] *Шајло* је чврсто укотвљен у заборављеној историји Грађанског рата. [...] У раној историји јеврејског народа, Шајло [у Даничићевом преводу Старог завета, Силом] је био назив мјеста које је било центар обожавања Јахвеа и главни простор за приношење животињских жртава. [...] Тако ово обиље одређења у овом јединственом означитељу повезује двије историје које Генерал одбија да препозна или да их се сјети. Историја која коначно насрће на њега укључује сукцесију

¹⁸⁶ Радојка Вукчевић наводи, на примјер, Фокнерово тврђење да су библијски мотиви и асоцијације у *Крику и бијесу* присутне тек као „оруђа“ (Vukčević 1997: 133) и да „новозавјетно жрвовање, као мотив, постаје [код Фокнера] овоземаљско жртвовање“ (Vukčević 1997: 126).

¹⁸⁷ „Као што примијећује Ирвинг, Фокнер је мајстор скоро-смисленог“ (према: King 1980: 129).

мјеста - Чикамауга, Шајло, Мартасвил – тако да у сопственој смрти он, на тајанствен начин, сусреће непријатеља, представника снага Уније на борбеном пољу, а метонимијски - свештену унију Божанства [Тројицу] у Силому коју такође треба разумјети као Генераловог непријатеља. Аргумент да је ово прича о проклетству људске душе је даље кодиран кроз силепсис у наслову „Закаснили сусрет са непријатељем“: на крају приповијетке, пажљиви читалац ће разумјети да „непријатељ“ истовремено означава човјека и Бога (O'Connor 1971: 244-5).

Оно што ми доживљавамо као експлицитно готски мотив у овој приповијетки – ерупцију прошлости или, да употребимо израз који користи Стрејт, „навалу историје“¹⁸⁸ крије, дакле значајну теолошку резонантност.

5.2. Заstraшујући повратак сакралне историје у прози Фленери О'Конор

Фројдов термин, придјев *unheimlich* (у енглеском се језику „одомаћио“ *uncanny* као превод тог појма) готово да не можемо једнозначно превести на српски језик. Тај, можда, најанализиранији мотив готике и главни „теоријски модел“ за тумачење готске фикције (Burnham 2014: 234) може превести као „заstraшујуће“, „чудно“, „страно“, „пријетеће“, „непознато“, „опасно“, „силно“, „стравично“, „језиво“ итд. Но, за Фројда, у питању је, прије свега, једна врста ужасавајућег непрепознавања, непрепознавања са кобним посљедицама што је један од централних мотива готске фикције.

Дејвид Пантер наводи неколика одређења ријечи *uncanny* базираних на Оксфордском рјечнику енглеског језика (*Oxford English Dictionary*). Та ријеч за непрепознавање, за нешто са чиме нисмо упознати (*un-canny*), што нам није блиско, „фамилијарно“ (*un-heimlich* или *un-familiar*) означава и нешто

¹⁸⁸ 'The history that finally rushes at him' (Streight 2011: 245).

зло(ко)бно (*malicious*), често „натприродно (partaking of a supernatural character)“ (Punter 2007: 129).

Једно од значења ове ријечи, по Дејвиду Пантеру, јесте и да укаже на „свијет далеке старине, непротумачивих знакова из прошлости као нечега што је некад могло бити разумљиво а што нам сада измиче“ (Punter 2007: 129).

Овдје треба примијетити једну суптилну дистинкцију у овом Пантеровом одређењу: *uncanny* не означава, заправо, нешто што је потпуно непознато, већ прије један сабласни облик препознавања. То је осјећај неког чудног, нејасног „препознавања“ – готски ἀναγνώρισις који је увијек „ометен“, непотпун. *Uncanny* није просто нешто о чему ми не знамо ништа, већ је неки чудан облик познатости, али будући да то „препознавање“ није сасвим јасно и потпуно, то је у њему присутно нешто „заstraшујуће“.

Uncanny подразумјева један чудан однос препознавања и непрепознавања, познатости и непознатости који се некако дешавају истовремено. То је ријеч која означава присуство непознатог у познатом, интимном. У готским текстовима овај концепт се јавља као повратак нечега што нам је познато али у некој заstraшујућој, страној форми. На примјер: неко умре и онда се врати из мртвих. Ми препознајемо о коме се ради, али то, на неки начин, више није иста особа. Ми почињемо да се плашимо онога што нам је некада било интимно познато и фамилијарно.

Нпр. у роману *Вољена* Тони Морисон, Вољена је нешто истовремено присно и познато („моје дијете“) али истовремено туђе и непознато (насилни дух убијеног дјетета, чудовиште, осветољубиви „вампир“). На неки начин Сета може да препозна своје дијете у дјевојци која се изненада појављује, но ту је препознавање истовремено здружено са непрепознавањем. Дух на крају мора бити егзорциран чином цјелокупне заједнице. Прошлост се у готици увијек враћа као нешто истовремено познато и непознато, као мрачно васкрсење.

5.2.1. „Застрашујуће“ и мотив препознавања

Прошлост која се јавља за Генерала у „Закасном сусрету са непријатељем“ постаје нешто дословно *unheimlich*. У црној процесији која га прати у његовој халуцинацији он препознаје нешто што му је на неки начин било познато одувјек: „Препознао ју је [поворку], јер га је са злослутном упорношћу из даљине пратила цијелог његовог живота“ (O'Connor 1971: 143). Његов сусрет са умрлим члановима породице које је давно заборавио такође указује на ову дијалектику препознавања и непрепознавања. Његова жена у њега гледа строгим погледом, он препознаје њене наочари са златним оквиром – један „протетички“, артифицијелни детаљ који је давно заборавио а који се сада јавља као нешто што посредује поглед, гледање, препознавање. Затим препознаје свог „ћелавог сина“ за кога је заборавио да га је уопште имао. Његов син „жмири“, као неко ко покушава да препозна нешто из даљине, као да је потребан дубљи, сконцентрисанији поглед да утврди шта се налази пред њим. Оба ова сусрета дата су кроз „ометеност“ погледа: кроз наочаре и жмирење. Препознавање постаје нешто спорно. Приповијетка се завршава напором препознавања. Његова мајка узнемирено иде према њему.

У овом сусрету са вољенима који су умрли постоји нешто узнемирујуће. Ликови жмире, гледају кроз наочари, примичу се да би видјели боље: као да ту већ постоји неко присуство непознатог у познатом. Мотив сусрета са оним што нам је требало бити познато – тренутак препознавања – овдје је нешто дословно *unheimlich*: истовремено домаће и страно. Генерал покушава да побјегне од повратка прошлости, од те ерупције нефамилијарности фамилијарног.

У историји која сада ескалира постоји нешто „свето“, светиња Силома које Генерал остаје несвјестан. Сам Бог, како је примијетио Стрејт, на крају постаје непријатељ из наслова. Свето се враћа као нешто застрашујуће. То непрепознавање се претвара у вјечно проклетство. Свој живот Генерал завршава хулом на Бога. Његове посљедње ријечи су псовка и богохуљење.¹⁸⁹

¹⁸⁹ 'God damn every goddam thing to hell!' (O'Connor 1971: 140).

Ово је, како тврди Стрејт, „можда најмрачнија секвенца дијалога у цјелокупној О'Конориној прози“, нешто „апокалиптично“ што „упућује читаоца на самоостварење [тих ријечи] у Генераловом насилном крају“ (Streight 2011: 245).

Света историја спасења постаје нешто „скривено“/„маскирано“ у историји Југа, америчког Грађанског рата. Тај нејасни осјећај, који дијеле и Генерал и читалац, да у свему томе постоји нешто „свето“, „сакрално“, „библијско“, „црквено“ (указивање на нешто из библијске старине, неки одломак из Старог Завјета који може да изазове можда и неку херменеутичку нелагоду код модерног читаоца) јесте управо оно што историју у „Закаснелом сусрету са непријатељем“ чини примјером оног фројдијанског „заstraшујућег“ (*uncanny/unheimlich*). Нејасно присуство светог постаје готска „сугестија натприродног карактера“, нешто што не припада „нормалном“, „свакодневном“ свијету, што су, између осталог, значења ријечи *uncanny* у *Оксфордском рјечнику* које наводи Дејвид Пантер (Punter 2007: 129).

5.2.2. „Заборав прошлости“ и употреба готских мотива у роману *Мудра крв*

Свијет прозе Фленери О'Конор је свијет „савремене ноћне море“ како истиче Ричард Ђаноне говорећи о роману *Мудра крв*.

Рањен шрапнелом, О'Конорин војник [Хејзел Моутс, протагониста романа *Мудра крв*] тражи уточиште од свеопштег крвопролића. Оштећен губитком смисла, он треба нешто за шта ће се ухватити. [...] Поратна Америка не обезбјеђује ни смисао ни сигурност. Обучен од стране свог дједа [евангеличког проповједника] да своју наду положи на Бога, Моутс се природно окреће религији да би учврстио своје сопство. Међутим у Токинхему [фикционални град у *Мудрој крви*] он наилази само на имагинарне христосе, псеудорелигије и суштинско невјеровање. [...] Кухињски апарати

се продају заједно са Светим Писмом. [...] Вјештачко и лажно доминирају. Будући да су интернализovali обману и бруталност, људи доживљавају емоционално и психичко насиље као нешто нормативно. [...] Смрт је свеопшта занимација (Gianonne 2012: 13).

Ликови у прози Фленери О'Конор остају суштински слијепи за религиозна значења. У свијету који се изнова јавља у прози Фленери О'Конор религиозни симболи (као што су евангелички, „фундаменталистички“ натписи поред пута) функционишу као некакав постмодернистички колаж, нешто што је извучено из сопственог контекста и сада постоји тек у цитату који је немогуће контекстуализовати.

Кроз О'Конорину прозу колају вјерски памфлети на којима крупним словима пише: „Исус те тражи!“ (O'Connor 2015: III, 17) или улични знакови са натписима „Исус спасава“ (O'Connor 2015: IV, 47).

Ријеч „Исус“ се користи као узречица или екскламација¹⁹⁰, а често и као псовка. Религиозна семантика постала је *gobbledygook* – опскурни и нејасни жаргон. „Историја спасења“ није нешто заборављено само у свијести лажног генерала Тенесија Флинтрока Саша већ и у спољашњем свијету који настањују различити О'Конорини ликови.

Драматичан примјер за тај заборав и непрепознавање налазимо у приповијетки „Река“ ('The River') „у којој О'Конорова користи готске конвенције да би истраживала свету тајну крштења“ (Rohman 2014: 282). Дјечак из те приповијетке, Хери Ешфилд, живи у породици која нема времена за њега, те бригу о њему препуштају плаћеној помоћи са стране, незаинтересованим бибиситеркама. Госпођа Конин, нова бибиситерка ће са малим Херијем отићи једног јутра у шетњу. Но, умјесто у уобичајени обилазак парка, она ће га одвести на протестантски *revival* поред ријеке гдје млади проповједник и харизматик Бивел у води до кољена крштава „поново

¹⁹⁰ „Исусе, то је трајало само четири недеље и мислио сам да ћу потпуно пролупати!“ (O'Connor 2015: III, 43).

рођене“, лијечи болесне и проповиједа јеванђеље. Дјечак ће, размишљајући о овом ходочашћу и одласку до ријеке, казати:

Више ствари сазнаш када изађеш из куће: овог јутра је, на примјер, сазнао да га је направио дрводеља по имену Исус Христос. Прије је мислио да је то био доктор који се звао Слејдвол, дебели човјек са жутим брковима који му је давао ињекције и који га је звао Херберт, али то мора да је била шала. У његовој кући су се доста шалили. Да је о томе размишљао прије, вјероватно би мислио да је Исус Христос ријеч попут „ох“ или „доврага“ или „Боже!“ или чак да је у питању неко ко их је некад за нешто преварио. Када је питао госпођу Конин ко је човјек на слици која се налазила изнад њеног кревета, она је гледала у њега неко вријеме са отвореним устима. Затим је казала: „То је Исус“ и наставила да гледа у њега (O'Connor 1971: 163).

Ријеч „Исус“ је у радикално секуларизованом свијету који настањују ликови Фленери О'Конор дословно остала без значења.

Хејзел Моутс, протагониста *Мудре крви*, одбацује Бога, јер вјерује да би одбацивањем тог концепта истовремено одбацио и концепт гријеха. Његова је „проповјед“ емнаципаторски раскид са религиозним и песимистичким погледом на људску природу. Хејзова проповјед представља негирање библијског концепта „Пада“:

Проповиједаћу свакоме ко буде хтио да слуша, на било ком мјесту. Проповиједаћу да не постоји Пад, зато што не постоји ништа од чега би се могло отпасти и не постоји искупљење јер није било Пада и неће бити ни Страшног суда (O'Connor 2015: VI, 17).

Хејз покушава да себе конструише као „мрачног романтичара“, као неког ко устаје против Божјег поретка да би инсистирао на невиности човјека – неки нови Иван Карамазов који не може да прихвати Божји свијет због неправде у њему и „враћа улазницу за рај“ (Достојевски). Ова идеја побуне

против Бога, представља израз једне нове еманципације од тиранског поретка прошлости.

Америка је, како истиче Фидлер, и као просвјетитељска и као романтичарска представа, била утемељена управо на „негирању Пад“ – трауме прошлости:

Како би се уопште могло одредити гдје се завршавао амерички сан, а почињао фаустовски кошмар; оно што је њима било заједничко била је нада да се могу прећи све границе и ограничења и да се може постићи мјесто слободе на коме се може некажњено негирати Пад, [...] као да је невиност, прије него кривица, била родно мјесто свих људи (Fiedler 1960: 127).

Хејз оснива „Цркву без Христа“ у којој је он нека врста проповједника нове религије ослобођења и невиности. Христос и Пад и цјелокупни репозиторијум хришћанства је, за Хејза, ствар прошлости. Но Хејзова егзистенцијалистичка проповјед – херојско одрицање од Бога, вјера да човјек постаје грешан и нечист тек онолико колико се примиче концепту Бога, у Токинхему остаје нешто „непримијећено“. „Дубина“ његове побуне и поруке остаје трајно несхваћена.

То је град религиозног „далтонизма“. Када у разговору са својом станодавком у Токинхему, на питање шта је по занимању, Хејз каже да је оснивач и проповједник „Цркве без Христа“ то не изазива никакву сумњичавост код станодавке. За њу је то само нешто нејасно религиозно. „Да ли је то нешто протестантско или страно?“ (O'Connor 2015: VI, 27), она пита Хејза. Она је толико незаинтересована, „блазирана у погледу религиозних питања да не види ништа проблематично у томе да је њен будући станар оснивач атеистичке цркве са само једним чланом“ (Di Renzo 1993: 23).

У Токинхему нико, не само станодавка, не разумије о чему Хејз заправо прича. То је свијет који је равнодушан према религији и у коме су религиозни концепти тек нешто нејасно. Као у игри глувих телефона, назив Хејзове цркве постаће још бесмисленији у перцепцији становника Токинхема.

Они ће почети да о Хејзовој „Цркви без Христа“ говоре као о „Христовој црква без Христа“. Хејзова „Христова црква без Христа“ постаје само још једна у мору протестантских конгрегација која проповједа јеванђеље које нико више не схвата озбиљно.

Када смо готику описали као некакав чудан језик еманципације, онда је то значило и то да је готика језик који се надовезује на заборав дословне религиозности, на заборав историје у којој хришћанство утемељује кључне догађаје сопствене вјере.

Постоји неки „рез“, раскид са прошлошћу, у секуларном свијету у којем се крећу О'Конорини ликови. Готски мотиви увијек у себи, како смо показивали, носе одређени прекид са традицијом католицизма из које углавном „ексхумирају“ мотиве ужаса. Повратак религиозних мотива тако, у О'Конориној фикцији, постаје повратак оног *uncanny/unheimlich* – нечег што нам је некад било познато, а што се сада враћа као нешто непознато.

У прози Фленери О'Конор предуслов јављања готског дискурса и готских мотива јесте управо „заборав“. Секуларизовани свијет у којем се крећу њени ликови тако постаје она публика која у сусрету са „светим“ и „сакраменталним“ (са јављањем форми хришћанске средњовјековне религиозности), са „натприродним“, нема друге могућности него да тај сусрет перципира као нешто „готско“. „Готско“ (као „архаично“, „древно“, „натприродно“¹⁹¹) постаје израз „збуњености“, „алармираности“ пред непознатим. Готика није само дискурс натприродног, већ прије свега, дискурс „заборава“.

Ноел Керол, када одређује хорор, каже да се хорор не бави само натприродним (јер се тај мотив јавља и у бајкама и у хагиографијама и у стриповима о суперјунацима итд.), већ да је потребно да то јављање буде везано за неку врсту реакције страха, ужаса, узнемирености.¹⁹² Можемо, на овом трагу, казати да готика суштински везана за епистемичку анксиозност.

¹⁹¹ То су све значења која смо ми до сада помињали говорећи о природи овог жанра.

¹⁹² Погледати: Сагтол 2004: 41.

Готски текстови непрекидно афирмишу питање значења.¹⁹³ Готика је, у прози Фленери О'Конор, везана за неку врсту „искоријењености“ из сакралне традиције. Тек та „искоријењеност“ (оно што смо означили као „рез“ који је присутан у свијету њених ликова, „далтонизам“ у погледу религиозних знакова) омогућава да нешто што се јавља из неке далеке религиозне прошлости (из неког „средњег вијека“) буде перципирано као нешто дословно готско. „Готско“ се може јавити само у свијету који је на неки начин раскинуо са „сујевјерном прошлошћу“, са вјером у натприродну перспективу.

Средњовјековни су текстови препуни чудесног, застрашујућег¹⁹⁴ и натприродног: мртви разговарају са живима, људи устају из мртвих, демонска бића опседају пустињаке и несрећне свјетовњаке. Па ипак ови текстови нису „готски“. Потребно је да свијет у којем се јавља натприродно буде на неки начин одвојен од традиције која те натприродне интрузије тумачи. Готска јављања су знак нечег некохерентног: она утјеловљују проблем интерпретације. Готска „указања“ су, како је то рекао Керол поводом хорора, могућа само у оквиру оне парадигме за коју су „чудовишта“ нешто страно, неочекивано, ненаучно.¹⁹⁵ Духови су готски када се јављају у свијету у којем њихово постојање није нешто подразумијевано. У готским текстовима, духови и вампири су нешто „необјашњиво“ и нејасно. Готика означава излажење из, ако тако можемо казати, методолошког оквира. Готска авет је

¹⁹³ Керол поводом хорора каже: „Сврха хорор жанра [...] је да представи, разоткрије и учини очигледним оно што је у суштини непознато и непознатљиво (Carroll 2004: 132).

¹⁹⁴ Сјетимо се само оне популарне приче о смрти Рејмона Диокреа (Raymond Diocrès), о застрашујућим, мрачним и узнемирујућим згодама које су пратиле бдијење над Диокреовим мртвим тијелом и обред сахране. Та је епизода везана за хагиографски наратив поштованог средњовјековног свеца, Бруна из Келна, оснивача картузијанског реда. Уп. „Smrt Raymonda Diocrèsa“ (2017). Ова приповјест, иако препричавана и са циљем да изазове слушачко/читалачко уживање у страшном и натприродном (поред њене очигледне моралне поуке), ипак је припадала свијету у којем овакви догађаји нису представљали епистемичку загонетку, будући да је, за средњовјековног човјека, позивање на религиозну традицију (о душама умрлих, рају и паклу) представљало прихватање епистемичко објашњење. О овој се приповјести, дакле, не би могло говорити као о готском тексту (и поред свих препознатљивих мотива као што су мистериозни, пријетећи глас, узнемирујуће појаве са тијелима покојника итд.) будући да је настала у контексту у коме овакве приче нису изазивале епистемичку анксиозност у погледу поријекла „мрачно натприродног“ и оностраног. У квалификацији „готско“, како смо више пута истицали у овом раду, постоји нешто изразито модерно.

¹⁹⁵ „По мом схватању, хорор је означен присуством натприродног које не може бити објашњено натуралистички, науком“ (Carroll 2004: 145).

увијек „то“ или „оно“, нешто неодређено, што пропитује границе искуства, језика, али и само устројство свијета.

Духови се јављају свуда на страницама готских текстова; блиједи симболи (пародије бесмртне душе у коју су људи почели да губе вјеру). У осамнаестом вијеку искуство рационализма учинило је лакшим да се вјерује да један нездрави утицај, један накнадни утисак који је ледио крв, надживљава физичко распадање, више него да се вјерује у неки интегрисани принцип добра који вјечно траје (Fiedler 1960: 112).

Духови су, на неки необичан начин, готско упозорење на смртоносност носталгије за прошлост. Они су „блиједи симболи“ – утваре које утјеловљују религиозни „далтонизам“ који налазимо и код О'Конориних ликова.

Готика функционише као пародија религиозности – онако како су духови пародија догме о души која преживљава физичку смрт, у коју је, у времену „еманципаторског“ осамнаестог вијека (у коме настаје и готска фикција), било све теже вјеровати. „За Питера Брокса, готика је форма постсакралне ере“.¹⁹⁶ Она никад није везана за искуство сакралности, већ за наговјештаје сакралности: за нешто нејасно „онострано“. Готика је, тврдимо на трагу Фидлера, „накнадна слика“ – неко фантомско сјећање на религиозну прошлост, на контекст сакралних знакова. Религиозно значење се кроз готску фикцију готово увијек јавља као пародија – симболи хришћанства су лишени образложеног, теолошког контекста и сада трају као пародије и извори страха. Страх је везан за нешто чије нам је поријекло непознато.

Камила Елиот примијећује да су три најзначајнија готска текста („готски триптих“) пародије религиозних догми: „*Франкеништајн* стварања човјека, *Цекил и Хајд* религиозног дуализма, *Дракула* светог причешћа и вјечног проклетства/спасења (Elliott 2007: 229).

¹⁹⁶ Peter Brooks према: Elliott 2007: 229.

За Фридриха Ничеа у *Веселој науци* пародија је једини могући одговор на смрт богова¹⁹⁷. „Моја публика“, пише Фленери О'Конор, „су људи који мисле да је Бог мртав. Или барем, то су људи за које ја пишем“ (O'Connor 1979: 92). Ако је „Бог мртав“, онда се осјећај религиозности (често здружен са насиљем) у прози Фленери О'Конор лако може доживјети као нешто „готско“, као нека „накнадна слика“ (Фидлер) која се враћа из прошлости, из смрти, да би прогонила. Није чудно да је Фленери О'Конор, у перцепцији својих „секуларних“ читалаца, често сагледавана као готски аутор. Готика је, код О'Конорове, повратак сакраменталног, сагледан из перспективе заборављања.

5.2.3. Однос готских и хагиографских мотива у прози Фленери О'Конор

Овај мотив „заборављања“ код О'Конорове као да је непрекидно истицан сликом сљепаца, немогућношћу да се види јасно. Готика је, како тврди Кавка, изразито „визуелни жанр“ (Kavka 2002: 209). У питању је опсједнутост гледањем.

Како примијећује Дејвид Фајн (David Fine) готска прича се увијек тиче „откривања нечега што је било скривено од погледа: гробови се отварају, скривено сопство постаје видљиво“ (Fine 2014: 477). Нешто што је сахрањено, прошло, заборављено, сада се открива. Готски је објекат увијек нешто „ексхумирано“, а готска фикција отвара простор за сусрет са нечим прошлим, заборављеним.

Готика је заинтересована за „мрачну страну људске личности“, и уопште за мрачну страну живота (Fiedler 1960: 109), но овај мрак већ у себи има нешто амбијентално – готски је амбијент „мрачан“, а тиме је већ истакнута проблематичност гледања: ми желимо да нешто видимо, али то не можемо видјети јасно јер нема довољно свијетла. Жеља да видимо јасно увијек је ометена.

¹⁹⁷ Nietzsche према: Elliott 2007: 229.

Потреба за свијетлом, постаје потреба за херменеутичком јасноћом – жеља да нам ствари буду јасне. Жмирење, наочари, напор да се јасније види јављају се, као што смо видјели, и у приповијетки „Закаснили сусрет са непријатељем“. У роману *Мудра крв* већ само име Хејзела Моутса асоцира на „свепржимајуће новозавјетне слике сљевила“: „Зашто видиш трун (*mote*) у оку брата свога...“ (Caron 2009: 59). Врхунац романа представља тренутак Хејзовог „обраћења“, покајања у којем он намјерно осљењује сам себе живим кречом. Физичко сљевило је у овом роману, као и на другим мјестима у О'Конорином опусу, непрекидно повезивано са постојањем неке „слијепе тачке“ – нечега што промиче како ликовима тако и читаоцима. У средишту њене прозе постоји нешто *нејасно* – нека нејасна мотивација.

Хејз Моутс, у тренутку свог покајања, наизглед немотивисано осљењује самог себе и излаже се различитим бизарним поступцима мортификације:

[П]оказује равнодушност према ужицима јела и пића, ослобађа се од власти новца тако што на крају мјесеца баца све што му преостане од пензионог чека [који је добио као ратни ветеран и рањеник], одбија удварања своје претходне младе љубавнице и своје станодавке госпође Флод. [...] Мртвљење тијела је његова специјалност. Он прелази безбројне километре са шљунком и сломљеним стаклом у ципелама, спава са бодљикавом жицом обмотаном око груди (Sykes 2009: 147).

Велики број читалаца овог романа наликује госпођи Флод, Моутсовој станодавци, која остаје запањена пред оваквим изненадним и необичним понашањем: то је нешто мрачно, „слијепа тачка“ романа.

Хејзове мортификације тијела подсећају на неке средњовјековне покајне чинове, на аскетске праксе. За госпођу Флод, то је нешто што се радило у мрачним манастирским ћелијама у давнини, а што сада постоји као нека бизарна аномалија која се, као кроз неку „дрвоточину“, пречицу кроз вријеме, јавља у напредној, урбаној Америци. Госпођа Флод у томе види

повратак нечег древног, застрашујућег и абнормалног. У питању је нешто што су „људи одавно престали да раде“ (O'Connor 2015: XIV, 47).

Религиозно се и у свијету *Мудре крви* појављује као нешто што увијек долази из прошлости – као дословни *готски повратак*. У свијести њених секуларних ликова религиозни мотиви су готово увијек готски мотиви.

Живот Хејзела Моутса у *Мудрој крви* прати дословни хагиографски наратив о грешнику који, у тренуцима свог покајања, врши драстичне поборе. Прије своје метаноје, проповиједајући, као усамљени проповједник „Цркве без Христа“, свијет без кривице и пада – Хејзел постаје нека врста „проницљиве пародије Сартра“, „бурлеска“ (Burt 2007: 352) Сартровог атеистичког егзистенцијализма. У једном тренутку Хејзел ће извршити и убиство у сцени која наликује на догађаје Камијевог *Страница*. Наизглед немотивисано и неузнемирено, Хејзел газди колима још једног лажног проповједника који се јавља као његова конкуренција. Послије тог догађаја, он открива да никако не може да напусти град, мрачни и зачарани Токинхем, који сада постаје нешто налик на Кафкин замак. Полицајац који га зауставља на излазу из града, опет наизглед немотивисано (као у неком *acte gratuit*), уништава његова кола. Кафка, Ками, Сартр – то су литерарне асоцијације на лик Хејзела Моутса. Његов је провобитни атеизам нешто савремено и *chic*. Он је лик који је грађан уз литерарне поступке који су поратних година били врло модерни и „европски“. Постоји нешто псеудоинтелектуално и „егзистенцијалистичко“ у Хејзелу проповједнику атеизма.

Први дио *Мудре крви* може се тако читати као пародија савремених романеских техника – као бурлеска егзистенцијалистичког романа и романа апсурда. Савремене верзије атеизма О'Конорова изражава пародијом романеских техника Сартра и Камија, Жида о свијету без Бога, о немотивисаним убиствима која врше психолошки нетранспарентни ликови – ироничне слике и прилике савременог човјечанства, човјека двадесетог вијека који, како се то обично објашњава, нема никакву чврсту структуру у којој може да нађе своје мјесто и оправдање својих акција итд. Све је то у *Мудрој крви* доведено готово до карикатуре.

Но, то нешто изразито *модерно* у тренутку Хејзеловог покајања (које никад неће бити обзнањено ријечима, него искључиво покорничким чиновима – „нијемом акцијом – као да га је, на крају, издао и сам језик“ (Sykes 2009: 147)) замијениће нека „аскетска прича“ – нешто потпуно „архаично“. Из онда актуалног егзистенцијалистичког атеизма, Хејзел Моутс прелази у нешто мрачно и „средњовјековно“. Роман представља иронични облик регресије.

Хејзел ће постати светац, подвижник чије тијело постаје „књига у којој он уписује знакове свог покајања“ (Sykes 2009: 147). Џон Сајкс примијећује да Хејз, у другом дијелу романа, дословно утјеловљује образац какав налазимо у анахоретским наративима – у животима пустињских отаца, те истиче како је О'Конорова овај роман писала у периоду процвата монашких звања на тлу Америке које је означило објављивање књиге Томаса Мертонa (који је и сам писао о О'Конорином дјелу) *Гора са седам кругова* (Sykes 2009: 147).

У писму Бену Грифиту од 9. јула 1955. године, О'Конорова истиче како је „Хејзел Моутс нека врста свеца“ (O'Connor 1979: 89). Ова прича о, како сама О'Конорова каже, „протестантском свецу“ „коју је само католик могао написати“ (O'Connor 1979: 70), показује ситуације у којима „Хејз 'открива' римокатоличка вјеровања и праксе без да их икада дословно сретне“ (Sykes 2009: 148).

5.2.3.1. Мотиви породичног наслеђа и абнормалне психологије у криптохагиографијама Фленери О'Конор

Код О'Конорове, харизматски псеудопротестантизам њених ликова који не припадају ниједној посебној конгрегацији често функционише као оно „несвјесно“ католицизма. Централни мотив романа *Силовити присвајају небо* може се описати као опсесија крштењем – жеља старог Мејсона Тарвотера да његов штићеник Франсис Тарвотер, послје његове смрти, крсти свог малољетног рођака Бишопa који је умно заостао.

Опсједнутост вршњем сакрамента, свете тајне, и то над дјететом које не може свјесно исповиједити хришћанску вјеру нити до краја схватити значај свете тајне крштења, представља експлицитно католичку мотивацију, будући да за већину јужњачких протестаната крштење није неки сакрамент (света тајна) који је дјелатан сам од себе, *ex opere operato*, већ је увијек зависан од вјере онога који се крштава (*sola fide* за коју је крштење тек спољашњи знак, а не нека сакраментална стварност у себи).

Приче о бизарним проповједницима, вјерским чудацима попут старог Мејсона Тарвотера чији је поглед „лудачки, боје рибе, са насилном и немогућом визијом преображеног свијета“ (O'Connor 2007: IV, 67) или Хејзела Моутса који се одаје чудним и гротескним облицима мортификација код О'Конорове заправо постају *криптохагиографије*. Овај нам се термин чини врло умјесним за опис једног доминантног литерарног поступка у О'Конорина два романа будући да се животи Хејзела Моутса и младог Френсиса Тарвотера могу читати као анахоретски текстови, хагиографије о грешнику који, послије свог покајања (или сусрета са ђаволом који ће физички напасти Френсиса, као некад Светог Антонија), одлази у „пустињу“ да окајава свој гријех. То је мотив који је често присутан у хагиографским наративима.

Но, у О'Конориним романима, ова очигледна „хагиографска“ матрица непрекидно, од ликова, бива перципирана као нешто „готско“: готска прича страве и повратка неког мрачног средњовјековног натприродног. Светост је, у секуларизованом свијету О'Конориних ликова, перципирана као облик „абнормалне психологије“, анахронизма, повратка мрачне прошлости. Криптохагиографија је, тако, умјестан термин, будући да већ у себи садржи асоцијацију на *крипту*, тај класични готски мотив таме и заточења, „подземног“ и скривеног.

Као што ће госпођа Флод примијетити да код Хејза постоји нешто „калуђерско“, тако ће и Рајбер, Франсисов ујак, глас секуларне свијести у роману *Силовити присвајају небо* упоредити старог, лудог „пророка и проповиједника“ Мјесона Тарвотера са Симеоном Стилитом.

Симеон Стилиг или Столпник је сиријски светац који је скоро четрдесет година свога живота провео на малој платформи на врху стуба виског преко петнаест метара у близини Алепа. Светост се у Рајберовом нарративу просвећености (он је у О'Конорином роману глас рационалности, еманципације, познат под именом *Schoolteacher*) показује као нека врста психичке болести (affliction):

Та је болест (affliction) била у породици. Лежала је скривена у крвној линији која је кроз све њих пролазила, исходећи из неког древног изворишта, од неког пустињског пророка или столпника (pole-sitter), све док се, у несмањеној жестини није појавила у старцу и у њему самом и, слутио је, у дјечаку. Оне које би то дотакло били би осуђени да се стално боре против тога или да се препусте тој власти. Старац је био у власти тих склоности, а он им се, по цијену сопственог живота, одупирао. Остало је питање шта ће урадити дјечак (O'Connor 2007: IV, 67).

Светост постаје типично готски мотив – психичка болест која се преноси са генерације на генерацију, путем крви, попут неког породичног проклетства, малигног, опасног породичног наслеђа. За Рајбера је та склоност нешто „древно“, „старинско“, „анахроно“ што преузима власт над личношћу и што захтијева константну борбу да се поврати аутаркеја над самим собом. Светост постаје „готска болест“, а светац наликује на неког далеког претка који је крио мрачну тајну, неку „древну болест“ и поремећеност која можда још увијек успавана кола породичном крвљу, спремна да се сваког часа активира и да преузме власт над личношћу. Светост постаје готско лудило, ирационалност, пријетња рационалном поретку свијета.

Едвард Гибон (Edward Gibbon), једна од најмаркантнијих просвјетитељских фигура Британије, ће у својем капиталном дјелу *Опадање и пропаст Римског царства (The History of the Decline and Fall of the Roman Empire)* поменути Симеона Столпника као примјер аскетског фанатизма који

је, касније, изродио инквизицију и све оне „римокатоличке призоре ужаса“ (Огњановић 2008: 129) који ће се јављати у готици.

Међу овим јунацима монашког живота, име и гениј Симеона Стилита били су обесмрћени његовим изумијевањем јединствене покре у ваздуху. Са тринаест година, млади је Сиријац напустио своје занимање пастира и приступио врло строгом манастиру. Послије дугог и болног искушеништва, за вријеме којег је Симеон наводно неколико пута био спријечен да изврши самоубиство из побожних разлога, преселио се у планинско подручје, тридесет или четрдесет миља источно од Антиохије. [Ту се] успео на стуб који је постепено увећавао од почетних три метра па до коначних деветнаест метара од земље. У овом посљедњем и узвишеном боравишту, сиријски испосник је одолијевао врућини тридесет љета и хладноћи многих зима. [...] Владар који би каприциозно осуђивао своје поданике на овакве муке, био би сматран тиранином, премда би осуда невољних жртава на тако дугу и мизерну егзистенцију превазилазила власт било којег тиранина. Добровољно мучеништво мора да је поступно уништило осјетљивост како тијела тако и ума и не може се сматрати да су фанатици који су наносили патњу самима себи били способни за било какву врсту емпатије за остатак човјечанства. Окрутна, неосјетљива нарав издвајала је монахе у сваком добу и простору; њихова строга равнодушност која је ријетко била ублажена личним пријатељством, била је запаљена вјерском мржњом; а њихова окрутна ревност је опслуживала свету институцију инквизиције (Gibbon 2012).

Примијетимо како се конструисање светости као морбидне психологије дешавало у оквиру просвјетитељског наратива. Фанатизам, бизарне покајне праксе, бруталност према сопственом тијелу никад нису нешто просто изоловано, већ представљају опасност и за сам друштвени поредак. Фанатизам светости, по Гибону, је породило инквизицију. Инквизиција је присутна у огромном броју класичних готских текстова као

институција која представља мрачну „истину“ католицизма – коначни ексцес и разоткривање окрутности и бездушности институције Цркве. У Луисовом *Монаху* и Матуриновом *Мелмоту луталици* инквизиција постаје знак „нечовјечности и мегаломаније католичке догме, која не показује никакву емаптију према обичном вјернику“ (Snodgrass 2005: 12). Аскетске праксе светаца у готици се јављају као облик окрутности према другима, неосјетљивог фанатизма, можда најдрастичније утјеловљеном у лику Игуманије у Луисовом *Монаху*.

Одломак из Гибоновог текста је веома важан за разумијевање функције готских мотива у О'Конориној прози. Примијетимо како Гибон, из еманципаторске позиције, сагледава лик и појаву Симеона Стилита као нешто дословно „готско“ – „старинско“, „мрачно“ и опасно. У Гибоновом тексту, он је даље упоређен са „крхким скелетом (meagre skeleton)“ (Gibbon 2012), вјерским фанатиком, претечом инквизиције и неосјетљивих и окрутних римокатоличких фанатика који се јављају у дјелима готске фикције (попут Амброзија и игуманије Свете Кларе у *Монаху*).

Одломак Едварда Гибона¹⁹⁸ који смо навели можда понајбоље показује како се „римокатолички призори ужаса“ (Огњановић) јављају не као посљедица контрапросвјетитељства (жеље да се оживи вјера у натприродно) већ се они, напротив, јављају у оквиру самог просвјетитељског дискурса о једном „мрачном фанатизму“ монаштва који је, неспутан, поступно уништио римско царство, гурнувши га у „мрачни средњи вијек“.¹⁹⁹ Примијетимо како

¹⁹⁸ Примијетимо како Гибон, у својој *Историји*, говорећи о раном монашком покрету, ранохришћанску историју сагледава кроз окулатуру каснијег протестанско-католичког односа, „напетости“ која је, како смо видјели, кључна за разумијевање „политике“ жанра. Говорећи, на примјер, о неком ранохришћанском презвитеру Вигиланцију (Vigilantius), Гибон истиче како је он био „протестант свог времена који се, иако неуспјешно, противио сујевјерју калуђера, реликвијама, свецима и празницима, а кога је Јероним поредио са Хидром, Кербером и Кентауром и сматрао га је самим оруђем демона“ (Gibbon 2012).

¹⁹⁹ „Ове екстравагантне приче“, пише Гибон о монашким хагиографијама, дословно репродукујући „политику“ готског жанра као језика алармираности еманципације, „које су нудиле само фикцију без генијалности или поезије, озбиљно су угрозиле разум, вјеру и морал хришћана. Невјероватност таквих прича је оштетила и осујетила способности ума: оне су компромитовале историјске чињенице, а сујевјерје је потиснуло свјетлост науке и филозофије“ (Gibbon 2012). Примијетимо како сличним „ламентом“ почиње и Луисов *Монах* – сликом Мадрида у којем „царује сујевјерје“, гдје нема „праве побожности“ и рационалне „жеље за знањем“ : „Немојте се заваравати да се ова свјетина овдје окупила из разлога побожности или жеље да сазнају нешто ново. Врло мало их је

се ту опет јавља идеја политичке алармираности: присуство нечег мрачног, неререформисаног, нетранспарентног на крају подрива читаво друштво. То је страх који се, као дословна параноја, јавља у „Расељеном“. Гизакови долазе да донесу своју „неререформисану религију“ и униште једно напредну и просвећену заједницу.

Гибон, утемељен у традицији просвјетитељства, описујући „хагиографију“ Симеона Стилита, нуди репозиторијум мотива који ће имати значајну улогу у готској фикцији попут калуђерске округлости, абнормалне психологије, самоубиства у манастиру, деформисаног тијела, пријетње еманципацији, мрачног сујевјерја и инквизиције.

Готика се, парадоксално, у прози Фленери О'Конор открива као неочекивани језик „просвећености“. То је алармираност просвећености: дискурс еманципације која, језиком кошмара, указује на узроке сопствене угрожености и пријетње свом поретку.

5.2.3.2. Светост као готски мотив у *Мудрој крви*

За читаоца који живи у времену последице просвјетитељства сусрет са хагиографским текстом често може бити „шокантан“: „Мало је ствари везаних за хришћанство које тако интензивно могу шокирати савремено људско биће као што је жанр житија“ (Нешић 2014: 485). О'Конорова се ослања управо на ову „шокантност“ неких житијних мотива за савременог читаоца.

„Пажљиво и одговорно тумачити (било које) житије значи посматрати га као прошлост од које смо радикално одвојени“ (Нешић 2014: 486). А готика тематизује нарочито екстреман облик те историјске „одвојености“. Темелна претпоставка готске интерпретације је заборав прошлости. У том забору хагиографија постаје „једна од оних крвавих прича“ (O'Connor 2015: XIV, 47).

потакнуто овим разлозима: и у граду у којем сујевјерје влада са таквом деспотском силом као што је то случај са Мадридом, тражити праву побожност било би јалови подухват“ (Lewis 2015).

Госпођа Флод препознаје да код Хејзела Моутса, у његовом необичном понашању, постоји нешто „калуђерско“. Збуњена Хејзовим радикалним аскетским праксама (самоослијепљивање, ношење бодљикаве жице око тијела, ходање у ципелама испуњеним шљунком и стаклом, одбацивање новца, екстремни пост), госпођа Флод мисли: „Он је могао бити један од оних калуђера, [...] могао је бити неко ко живи у неком калуђерству (monkery)“ (O'Connor 2015: XIV, 14).

Изнајмљени апартман у кући госпође Флод, против њене жеље, постаје аскетска ћелија, пустињачка пећина. Тимоти Карон (Timothy Caron) примијећује како сама физичка супстанца Хејзела Моутса подсјећа на *memento mori*, мотив који се јавља и у „Зашто се буне безбожници?“ у контексту представљања Волтера Тилмана као „монашке фигуре“. „*Мудра крв* почиње и завршава *memento mori* иконографијом“, подсјетницима на смрт:

О'Конорова описује 'једноставну и очиту' контуру лобање под Хејзовом кожом на првој страници романа, а исти тај *memento mori* јавља се у опису Хејзелових очију, његовог хиперакутног органа духовног виђења: „Његова се лобања јасно оцртавала под његовом кожом а дубоке спаљене очне дупље изгледале су као да воде у мрачни тунел у којем је нестајао“ (Caron 2009: 65).

Мотиви гроба, подсјећања на смрт, гријеха и радикалног покајања, непрекидно су присутни у *Мудрој крви*. Приметијемо како се ова аскетска иконографија: мртвачка лобања (на какву смо наишли на сликама које приказују Светог Јеронима, као знак одрицања од свијета) и покајне праксе, у свијести госпође Флод (а то је, за О'Конорову свијест секуларног заборавља „свете историје“) појављују као експлицитно готски мотиви. Лобања постаје морбидна сценографија смрти и пријетње, драстични покајни чинови постају знакови абнормалне психологије и мазохизма (знак неке психолошке нетранспарентности какву смо срели у „Зашто се буне безбожници?“), светост постаје знак нечег превазиђеног, мрачног и старинског, неке бизарне

оптерећености историјом. Све то подсећа госпођу Флод на ерупцију, поплаву (*flood*) нечег архаичног и заборављеног.

Гледајући Хејзово тијело обмотано бодљикавом жицом, које подсећа на мученичку представу неког барокног, тридентског платна, госпођа Флод не може да издржи:

Зашто сте обмотали ту жицу око себе? То није природно. То је као из једне од оних крвавих прича (*like one of those gory stories*), нешто што су људи одавно престали да раде – да прже једни друге у врелом уљу или да постају свеци или да зазиђују мачке. [...] Нема разлога да то радите. Људи су одавно престали да раде такве ствари (O'Connor 2015: XIV, 47).

Хејзове покајничке праксе, његову *аскезу*, госпођа Флод дословно тумачи као готску причу – „једну од оних крвавих прича“. Све идеолошке особености готике откривају се у овој краткој опасци госпође Флод, те је ових неколико ријечи кључно за разумијевање улоге коју готски мотиви имају у О'Конориној прози.

Госпођа Флод се према Хејзовој „светости“ односи са типично готском динамиком. Она, прије свега, показује једну врсту готске алармираности када се сусретне са овим обрасцима „католичких“ мортификација. Њена реакција је (како смо видјели на примјеру приповијетке „Расељени“) *политичка*. Она прво мора да открије своју идеологију, идеолошку мотивацију, па тек онда користи језик готике.

„'Лакше је знојити се него крварити, господине Моутс', рекла је гласом који је садржао високи сарказам“ (O'Connor 2015: XIV, 54). Стално код Фленери О'Конор наилазимо на ликове који представљају средњу класу кроз истицање сопственог рада и труда. Видјели смо како је у „Расељеном“ госпођа Мекинтајер рекла како је господин Гизак, за разлику од ње која је увијек морала да ради и све направила са својих десет прстију, увијек добијао готове ствари у избјегличким камповима на рачун тога што је био жртва холокауста (O'Connor 1971: 219).

За О'Конорову, култ самомучеништва и стварања себе кроз рад у средишту је америчке средњокласне идеологије. Фидлер истиче како је сама готска фикција настала из одређених идеолошких кретања у оквиру саме европске средње класе.

Успон готске фикције заправо је симултан са успоном средње класе.²⁰⁰ Готика настаје „из потребе буржоазије да освоји културну аутономију у класном друштву, да пронађе архетипске ликове и ситуације које ће утјеловити њихове [средњокласне] конфликте са старијим владајућим класама“ (Fiedler 1960: 129). Готика је, по Лезлију Фидлеру, представљала, на идеолошком плану, борбу средње класе против црквеног ауторитета, еклезијалне структуре која је често перципирана као пријетња слободи новог друштвеног слоја (Fiedler 1960: 129). Када госпођа Флод каже Хејзу да је „лакше крварити него се знојити“ ту као да се на потпуно експлицитан, драматичан начин открива овај однос готике, средње класе и цркве о којем говори Фидлер. Хејзове аксетске праксе госпођа Флод види као избјегавање рада, као покушај да живи на леђима државе и пореских обвезника. Готска фикција ће искористити рану, реформаторску сумњичавост према монашким редовима, да тај начин живота представи као бастион лицемјерја и нерада, као људе који, у некој псеудоаристократској (и истовремено, просјачкој) настројености, живе од туђег труда. Ова средњокласна идеологија рада госпође Флод, убрзо уступа простор националној параноји какву смо имали прилике да сретнемо у „Расељеном“.

Сама се готика, још од Волпола, јавља као један специфичан тип средњокласног односа према „аристократском богатству и сензуалној

²⁰⁰ Марци Бернс у свом раду о улози јужњачке готике у приповијеткама О'Конорове и Фокнера, истиче како је готска перспектива Југа била генерисана кроз стеретипне представе двије *класе* према којима је средња класа гајила нарочите предрасуде. Југ је конструисан као дословно не-средњокласни свијет: „Уоште узев, стереотипна перцепција Југа била је утемељена на двије *класе* представа: Југ предратног периода/магнолија/ *Прохујалог с вихором*/ митологије и Југ плантажа памука/дувана/ *Беби Дол* гротески. Ова два стереотипа утјеловљују [...] двије централне буржуаске перцепције пријетње кроз дихотомију страха од декангентне аристократије на једној страни и побуњених, примитивних, простих сељака на другој. У овој поларизованој конструкцији, која је очигледно била класна и сасвим очигледна пројекција оне средишње [...] класе, ове двије категорије су одговарале двијема класама – горњој и доњој – верзијама аристократије и сељаштва“ (Burnes 1991: 106).

раскоши католицизма која призива људе назад у средњи вијек“. Тај је однос био означен „жељом да се збаци стари поредак ауторитета у корист квазиједнакости асоциране са успоном средњокласне идеологије стварања самог себе“, „идеологије која је прогоњена протестантском буржоаском жељом да се преузме власт старих хијерархија које је средња класа жељела да детронизује“ (Hogle 2002: 4).

Ликови који производе „готске приче“, који стварност тумаче кроз семантику готике увијек су, код О'Конорове, средњокласни, углавном респектабилни људи који вјерују у рад и самоостварење. Примијетимо како се готска чудовишта и монструозности увијек показују као пријетње средњокласном поретку. Фрост и Василиев детектују два значајна мотива у готској фикцији: „заstraшујући сиромаси“ и „заstraшујући богаташи“ (Frost & Vasiliev 2014). Злочинац у готском роману је обично неко ко не припада средњој класи (Frost & Vasiliev 2014).²⁰¹

„Лакше је крварити него се знојити, господине Моутс', рекла је гласом високог сарказма. [...] Не би ме изненадило да се открије да сте Ви некакав папски тајни агент или да сте уплетени у нешто сумњиво“ (O'Connor 2015: XIV, 53). Осјећај нечег „католичког“ у Хејзелу Моутсу, код госпође Флод одмах алармира политичку реакцију. Готика је, како смо видјели, наратив параноје, интрузије, угрожености. То је „најнападније антикатолички од свих [других књижевних жанрова] који у својим фабулама непрекидно пројектује слику цркве као непријатеља“ (Fiedler 1960: 120). Дискурс госпође Флод дословно репродукује настанак готске фикције из средњокласне, протестантске идеологије (како о томе пишу Хогл и Фидлер). Следећи корак је експлицитна употреба готског идиома.

Ова асоцијација Хејзелових покајних чиновца са готским мотивима достиже свој врхунац кроз готски имагинаријум варварског средњовјековног насиља („кувања људи у врелом уљу“) као и кроз евокацију једне

²⁰¹ Славој Жижек у карактеризацији готских мотива вампира и зомбија види дјеловање „класне идеологије“: Вампири су увијек аристократе, живе у змаковима, имају богатство и манире. Зомбији су неуки, „сиромашни, живи мртваци, ружни и глупи“ (Žižek 2014). Вампири су тако примјер „заstraшујућих богаташа“ а зомбији „заstraшујућих сиромаша“.

експлицитно готске приповијетке Едгара Алана Поа у којој се јавља мотив мачке зазидане у зиду.

То је „нешто што су људи одавно престали да раде – да прже једни друге у врелом уљу или да постају свеци или да зазиђују мачке. [...] Нема разлога да то радите. Људи су одавна престали да раде такве ствари“ (O'Connor 2015: XIV, 47).

Мачка која је зазидана заједно са лешом жене у Поовој приповијетки „Црна мачка“ (The Black Cat) постаје типично готски примјер оног *unheimlich/uncanny* – непознатог познатог, што се увијек враћа назад из смрти као нешто неумрло – нешто што је, заправо, немогуће убити. Повратник из прошлости појављује се сада у различитим, пријетећим и страним облицима у којима се испољава готска дијалектика половичног препознавања: мачка из Поове приче неколико пута се враћа из смрти али сваки је пут у нечему другачија (као да је у питању нека слична мачка или као да постоји неко друго плаузибилно, рационално објашњење – но рационална објашњења су у готици, парадоксално, најмање вјероватна).

Госпођа Флод у покушају „читања“ Хејзове криптохагиографије (која је кроз поовски мотив „зазидане мачке“ сада безнадежно поистовјећена са готским текстом) реагује као свједок нечег застрашујућег: она, као хероина готског романа, жели да утврди истину о „готском објекту“, о нечем „страшном“. Но, типично готски, она тај спектрални објекат готике не може да пронађе, као што наратор Поове приче не може да успостави чврсти, фиксирани, емпиријски континуитет у јављањима мачке. Светост („бити светац“) је постала готски мотив (нешто из „једне од оних крвавих прича“) попут зазиданог леша или животиње у зиду куће или кувања људи у уљу.

Госпођа Флод, као и госпође Хоупвел, Фокс и Тилман суочавају се са нетранспарентношћу готског субјекта, са „странцем“ у свом дому:

Она није разумјела ништа од тога. Није јој се допадала идеја да је нешто спуштено [као вео] преко њене главе. Вољела је јасну дневну свјетлост. Вољела је да види ствари. Замишљала је да је то

као да ходаш у тунелу и све што можеш да видиш је једна тачкица свијетла; није могла то да замисли без те тачкице. Замишљала ју је као неку врсту звијезде, као звијезду на божићним честиткама. Видјела га је [Хејза] како иде уназад према Витлејему (O'Connor 2015: XIV, 15).

Хејзови поступци тако постају нејаснији што он, фантазматским ходом - уназад, све више одлази у прошлост. Одлазак у прошлост увијек подразумијева кретање уназад. Нешто назадно, мрачно и мистериозно присутно је у Хејзовом понашању.

[Но] госпођа Флод не може да именује ону насилну суштину О'Конориног заплета и ситуација; она може само да каже на шта то све личи. Та суштина [готски објект који треба открити, извор епистемичке анксиозности] није нека „ствар“ која се може означити, већ прије пулсација присутна у њеној фикцији која се остварује и литерализује у кретању њених ликова кроз предјеле Југа ка [...] сусрету са оним што госпођа Флод описује као могућност [...] „да се буде светац“. Овдје, у готском матриксу О'Конориног дјела лежи застрашујуће (*uncanny*) и незграпно *подсјећање* на давно заборављени позив (*vocation*), будући да нема светаца на протестантском Југу (Savoy 2016: 136).

5.2.4. Готски повратак библијске историје: оживљавање мртвих, посједнутост и насиље

Ми смо већ видјели како се у прози Фленери О'Конор налазе бројни библијски и хагиографски кодови. Усред америчке, секуларне модерности тако ћемо сусрести младог и старог Тарвотера, који су у роману *Силовити присвајају небо* упоређени са Илијом и Јелисејем (O'Connor 2007: I, 167), јеврејским, старозавјетним пророцима. Видјели смо како се „Расељени“ завршава „онеобиченом“ визуелном репрезентацијом ламентације над Христовим тијелом кроз слику умирућег Гизака над којим се, у чину жалости,

надвијају жена и дјеца. По Ди Ренцу, та „сцена подсећа на бројне сликарске приказе скидања умрлог Христа са крста“ (Di Renzo 1993: 40).

Моменат препознавања „распећа, смрти и васкрсења“, библијског и хагиографског наратива, код Фленери О'Конор, увијек је „отежан“ готским кодовима. Но овај повратак сакралне, предмодерне прошлости у средиште савременог живота стално је присутан код О'Конорове.

Голгота и крст се у О'Конориној фикцији „враћају“ као нешто *uncanny/unheimlich*. Говорећи о мотиву „оживљавања мртвих“, проминентном у готским романима, Џоди Кастрикано нас подсећа на библијске претече овог мотива:

У теолошким тумачењима распећа нагласак се ставља на наду спасења која је остварена у васкрсењу, догађају који је „испунио (Исусове ученике) радошћу“ када је „он дошао и стао међу њих“. И заиста, да би Христова смрт добила искупљујуће значење, Христос *мора* да се врати из мртвих, али таква је прилика за повратак [у готском тексту] [...] инспирисана не толико „радошћу“, колико ужасом (horror). Другим ријечима, ако се већ нешто враћа [из смрти], онда би боље било да је то Христос, или ће, у супротном, бити проблема (Castricano 2001 56 – 7).

Васкрсење, из мртвих постаје, изнова и изнова, прилика за готску панику у О'Конориној прози. У роману *Силовити присвајају небо*, Рајбер ноћу прати свог малољетног сестрића Мјесона Тарвотера који одлази у неку протестантску цркву. Вирећи кроз прозор, Рајбер, скривен од погледа конгрегације, слуша проповијед дјевојчице која говори о Христовој смрти и распећу. Ова сцена испуњена харизматском реториком, смјештена у мрачној згради, пред сивом и ћутљивом заједницом вјерника, једна је од најупечатљивијих готских секвенци О'Конориног опуса. Дјевојчица библијски догађај препричава уз обилато коришћење готских мотива и конвенција. Библијски је наратив „онеобичен“ у готску причу. Она показује како се васкрсење из мртвих у очима секуларне публике претвара у причу о ходајућим мртвацима. „Повратак из гроба“ постаје не више мјесто наде, већ

нешто сабласно – натприродно. Шта би се десило ако бисмо заиста вјеровали у „васкрсење мртвих“? У дискурсу дјевојчице – проповједнице, то постаје „готска“ догма:

„Исус је [...] дизао мртве“, вриснула је, „и свијет је гласно одговорио, 'остави мртве нека леже. Мртви су мртви и тако треба и да остане. Шта ће нам мртваци који оживљавају?' Ох, народе Божји!“ викала је, „они су га распели на крст и пробили га копљем кроз бок и онда су казали, 'Сада можемо напокон одахнути, сада можемо одморити своје главе“ (O'Connor 2007: V, 54).

Овај мотив „васкрсења“, не као мјеста хришћанске наде већ као застрашујућег повратка из гроба, поново се јавља у бизарном дијалогу који воде старица и Мисфит у приповијетки „Тешко је наћи доброг човека“. Породицу која је колима скренула на погрешан, напуштени колски пут пресекао је манијакални, одбјегли робијаш Мисфит са својом бандом. Старица која је са својим сином Бејлијем и његовом породицом путовала на Флориду, у очајничком покушају да спасе свој живот, покушава да свом убици, Мисфиту, говори о Исусу. Она изговара ту ријеч као неку тајанствену шифру, тајанствени код. Ријеч је то која треба да „одобровољи“ Мисфита, да промијени његов наум да их све поубија. Старица непрекидно понавља „Исус, Исус“ као да притиска неку дирку која треба да покрене нешто у Мисфиту, неку дубоко скривену људскост:

Напокон затекла је саму себе како изговара „Исус, Исус“ желећи да каже, Исус ће ти помоћи, али начин на који је изговарала ријечи звучао је као псовање. „Да, госпоја“, рекао је Мисфит као да је она рекла нешто са чим би се човјек могао сложити. „Исус је све избацио из равнотеже.“ [...] „Исус је био једина особа која је икад васкрсавала мртве“, наставио је Мисфит, „и то није требало да ради. Све је избацио из равнотеже. Ако је заиста радио то што је рекао, онда ти не преостаје ништа друго него да одбациш све и кренеш за њим, а ако то није истина онда ти не остаје друго него да уживаш ових неколико тренутака који су ти преостали најбоље

што можеш – тако што ћеш убити некога или спалити нечију кућу или учинити неку другу пакост. Не задовољство, него чиста пакост“, рекао је и његов глас је постао налик на режање. „Можда није васкрсавао мртве“, мумлала је старица не знајући шта говори и осјећајући такву вртоглавицу да је пала доље у јарак са ногама искривљеним испод себе. „Нисам био тамо па не могу да тврдим“, рекао је Мисфит. „Волио бих да јесам“, рекао је ударајући о земљу песницом. „Није у реду што нисам био тамо, јер да сам био знао бих шта се догодило“ (O'Connor 1971: 131-132).

У овом бизарном дијалогу који претходи старичином бруталном убиству видимо старицу која тоне у алогију, дезоријентацију, вербални делиријум који се испољава паничним понављањем Исусовог имена. Та ријеч постаје знак недискурзивности и ужаса смрти. У питању је опсесивно понављање као кад се говори „упомоћ“. Налазећи се пред смрћу, старицу издаје језик и ум. Од насилне смрти дијели је сада мање од једног минута. За то вријеме Мисфит испољава другу врсту готске анксиозности: он жели да зна да ли је Исус говорио истину. Жали што не може да се врати у прошлост – да види својим очима догађаје васкрсења мртвих. Тај чин је пореметио све догађаје у свијету. Епифанија, јављање Бога не доноси поредак него хаос. Ствари испадају из равнотеже: мртви васкрсавају, гробови се отварају. Гроб постаје мјесто неизвјесности, а прошлост нешто неумрло.

У готским текстовима често наилазимо на мотив немогућности тијела да остане у гробу. Оно се, као код Поа, зазиђује у зидове, подруме, темеље, али се увијек враћа. Ако Бог заиста постоји, онда, по Мисфитовој логици, не можемо бити мирни. Васкрсење представља мјесто анксиозности. Ствари се увијек могу вратити из мрака гроба и смрти.

У готским текстовима, „неумрлост“ значи немогућност „смиривања“, налажења покоја. Васкрсење је увијек прилика за ужас. Свијет постаје херменеутичка загонетка, извор „готских“ непредвидљивости. Смрт, као једина сигурност, више није нешто са чим се може рачунати, ако је Исус говорио истину. Јеванђеље представља извор анксиозности за Мисфита: жеља

је то да се утврди истина. Мисфит жели да се врати у прошлост и да види тај скривени готски објекат васкрслих тијела. Васкрсење мртвих, васкрсло тијело постаје готски објекат – предмет опсесије и фасцинације који увијек представља изазов за поглед: оно „усуди се да видиш“. Теолошки садржај увијек се јавља посредован готским „кодовима“: жељом да се види објекат који је скривен, страхом пред непознатим, анксиозношћу, ерупцијом хаоса, траумом.

Представљајући динамику хришћанског спасења, О'Конорова показује како се ова „теолошка димензија“ која је стално присутна у њеној прози, „у модерној литерарној култури“ увијек показује као „мјесто хорора“ (Savoy 2016: 137).

Чини се да О'Конорова жели да покаже једну „узнемирујућу амбивалентност“ која постоји у самом срцу „сакралног“. „Хијерофаније“, појављивања светог, „су често застрашујућа“ (Kearney 2003: 5-6). Вјера постаје простор неизвјесности, „ходања по мраку“.

Овај квалитет је присутан и у поетици Грејема Грина (Graham Greene). Божја љубав, за протагонисту романа *Сила и слава*, тзв. *Whiskey priest-a*, постаје симптом „нетранспарентности“ свијета. Ако Бог постоји, размишља *Whiskey priest*, онда је све, на неки начин, нејасно. Онда свијет није тек бесмислен, већ енигматичан. Божје постојање, и код Грина, производи наратив анксиозности који се показује као „мрачна прича“. Ако Бог постоји, ми не бисмо могли да препознамо Божју љубав. „Она чак може изгледати као мржња. Могла би нас престрашити - љубав Божја“ (Greene 2004: 197). Присуство Бога у свијету се и код Грина исказује готским идиомом. Васкрсење и ту постаје дословни примјер готског *unheimlich* – оног што „не припада дому“, страног, туђег.

Божје присуство, као и код Фленери О'Конор, чини свијет непознатим, а ликове заувјек „расељеним“: Божја љубав је „запалила грм у пустињи, зар не, и развалила гробове и подигла мртве да лутају мраком. Човјек попут мене би бјежао миљу далеко да се спасе, ако би осјетио такву љубав“ (Greene 2004: 197). У једном писму Фленери О'Конор, алудирајући на концепт „мрачне

ноћи душе“, каже, позивајући се на хагиографска свједочанства, како у животима светаца постоје тренуци када се „истина откривена вјером показује као ужасна, емотивно узнемирујућа, отворено одбојна“ (O'Connor 1979: 100).

Исус се изнова у О'Конориној прози јавља као готски актер. Он је онај који отвара гробове и пушта мртве вани, који долази, као у „Зашто се буне безбожници?“, да „почини насиље“.

„Стенли Едгар Хајман (Stanley Edgar Hyman) је тврдио да је Христос прави јунак прозе Фленери О'Конор.²⁰² [...] [Исус] је увијек закулисан, скривен од погледа, *deus absconditus*“ [...] Христос је можда у центру О'Конорине сатире, али не и у центру свијета који ствара“ (Di Renzo 1993: 20-1). У готском тексту оно „пријетеће натприродно“ увијек почиње као нешто маргинално. Фред Ботинг примијећује како у готици „маргина може постати норма“ (Botting 2002: 286).

Готска динамика приказује долазак, измијештање оног „маргиналног“ у „центар“. Готика је увијек заинтересована за потрес који настаје онда када маргина постане центар – када нешто заборављено, превазиђено, закопано (сакривено) изађе на свјетлост дана. Нешто непознато, маргинално одједном је постало оно што не можемо више да игноришемо. Гизакони долазе са маргине у центар, из Пољске у Америку. Дјечаци који живе на дословној маргини имања госпође Коуп у „Кругу у ватри“ на крају уништавају њено имање и симболично преузимају власт над њим. Хермафродит скривен у шатору за одрасле на вашаришту у „Храму Светог Духа“ постаће централан лик те приповијетке. Госпођа Тилман се суочава са ликом Христа – војсковође у посљедњој секвенци приповијетке „Зашто се буне безбожници?“. Мотив који се до тада уопште није помињао, постаје наједном централан.

Маргинално постојање [готског чудовишног] пародира упорно вјеровање да је свијет конзистентан и рационалан и да може бити

²⁰² О Христу као лику и мотиву јужњачке готике и јужњачке књижевности уопште могло би се доста говорити. Ми ћемо се задовољити да овдје само укажемо да је проф. Вукчевић у својој студији о митолошким (и библијским) мотивима у Фокнеровој прози примијетила посебну проминентност јављања Христа и алузија на Христов лик у дјелу овог, можда најпознатијег, јужњачког писца. Уп. Vukčević 1997: 133 и даље.

објашњен кроз појмове узорка и посљедице. Овдје се свијет показује као подијељен на оно што живи на површини и на оно што се скрива испод ње, што је увијек страшније [...] него што мислимо (Rapatziou 2004: 114).

Ликови у готским текстовима са ужасом схватају да то „маргинално“, скрајнуто, није само нешто што одједном задобија неку проминенцију, већ да се све вријеме радило управо о томе да је то било у центру, непримијећено, скривено. Готика подразумијева шок сусрета са нечим древним, тајанствено присутним, централним што пропитује саму „познатост“ и природу свијета. Христос се у О'Конориној прози тако јавља као „нешто заборављено“ „маргинализовано“ што „опсједа“ свијет њених ликова и указује на сакралну стварност и библијску историју.

Говорећи о доживљају Христовог лика на америчком Југу, О'Конорова прибјегава готском мотиву „прогоњености“ (haunting). То је ријеч која се користи да у економији готског текста укаже на ескалацију оног маргиналног. Маргинално тежи да дође у центар. Кућа постаје „опсједнута“ (haunted) када нешто мрачно, скрајнуто, заборављено, нешто из прошлости, одједном долази у центар и постаје нешто што се више не може игнорисати.

О'Конорова експлицитно користи мотиве маргине и центра када говори о „Христом посједнутом Југу“ ('Christ-haunted South'):

Мислим да је безбједно рећи да Југ, премда тешко да је христоцентричан (Christ-centered), ипак је сигурно посједнут Христом (Christ-haunted). Јужњак, чак и кад не вјерује, свеједно је уплашен да је можда ипак створен по лику Божјем (O'Connor 1970: 44).

Да не би било никакве забуне о погледу начина употребе ове ријечи ('haunted'), О'Конорова у сљедећој реченици помиње духове: „Духови могу бити врло жестоки и инструктивни: они, нарочито у нашој [јужњачкој] књижевности, бацају чудне сјенке“ (O'Connor 1970: 45).

Тумачећи ову О'Конорину мисао, Ентони ди Ренцо ће казати да је Христос у О'Конориној прози присутан као „прогањајуће присуство (haunting presence)“ (Di Renzo 1993: 21).

У роману *Мудра крв* Исус је дословно конструисан као „прогањајуће присуство“. Хејзелов деда проповједник „прошао је кроз три државе у свом форду. Сваке четврте суботе јурио је у Истрод, као да долази тачно на вријеме да их све спасе од пакла и почео би да грми и прије него би отворио врата од аута“ (O'Connor 2015: I, 57).

Хејзелов деда дјелује виолентно, јуродиво и вођен је неком нејасном мотивацијом. Нешто је у њему присутно, што га тјера да путује и проповијета, упозорава на пакао и Армагедон. Он се вози кроз различите федералне државе, „са Исусом скривеним у његовој глави попут жаоке“ (O'Connor 2015: I, 54).

Први катехизис који Хејзов деда даје свом унуку личи на готску причу у брзом, дитирамбском ритму Кешове пјесме *God's Gonna Cut You Down*. *Спасење* се појављује као *готски заплет*: „Исус ће те ухватити на крају“:

Он ће те јурити преко ријеке гријеха. Исус му никад неће допустити да заборави да је откупљен. Шта грешник мисли да може постићи? Исус ће га ухватити на крају. [...] Касније би видио Исуса како се креће са дрвета на дрво у позадини његовог ума, дивља, груба фигура која му даје знак да се окрене и уђе у таму у којој не може знати гдје гази, гдје може чак, а да не примијети, да хода по води и да изненада то схвати и да се утопи (O'Connor 2015: I, 57).

Искуство вјере овдје је дато у експлицитно готским терминима. О'Конорова је била непрекидно свјесна да пише за секуларну публику. У том је контексту њена проза набијена религиозним значењима често била перципирана као нешто „мрачно натприродно“, готско. Секуларизам је био главна мета О'Конорине критике:

Материјализам [...] модерне културе, према којем је О'Конорова критична, био је посљедица секуларизма, а секуларизам је, прије него материјализам или просто одбацивање традиције, оно што О'Конорова највише критикује (Burt 2007: 345).

О'Конорова проза нам може понудити једну специфичну теорију готике: готика постаје онај „језик“, значењски оквир, сама семантика натприродног у времену секуларизације, али не као нека чежња за трансцендентним у времену еманципације и успона наука, већ као нека врста „заборава“, језивог повратка „средњовјековља“ и његових вјерских форми. Готика је књижевна форма која, прије свега, тематизује *повратак*.

„О'Конорова пише религиозну прозу за публику која није само невјерујућа већ је у стању радикално лоше вјере. Мало је аутора који су својим читаоцима пришли на тако агресиван начин“ (Burt 2007: 350). Како примијећује и Харлод Блум, њен

невјерујући читалац представљен је ликом старице у познатој причи „Тешко је наћи доброг човека“. [...] Када [старица] посегне да дотакне [Мисфитово] раме, „Мисфит се трже као да га је ујела змија и упуца је три пута кроз груди. Затим спусти свој пиштољ на земљу и скинувши своје наочаре крену да их чисти“ (Bloom 2009: 3-4).

Религиозне се поенте у О'Конориној прози често истичу кроз насиље. Натприродно се, код О'Конорове, јавља посредовано насилним чиновима. Те су „насилне епифаније“ (Bosco 2009) нешто дословно готско.

Изнова се у готским текстовима натприродно, онострано јавља као нешто мрачно, пријетеће и насилно: нешто што се не може обуздати, од чега свијет мора да се ослободи. Насиље у готици „превазилази просту пријетњу“ (Snodgrass 2005: 353). Оно је често дато кроз мотив натприродних интрузија. Но, тај се готски натприродни ужас, у посљедњим секвенцама О'Конориних текстова, открива као повратак библијске и хагиографске прошлости. Оно „мрачно нејасно“, готско „натприродно“ код О'Конорове се, на крају, показује

као свето. Екстремно секуларизовани свијет о којем О'Конорова пише и коме се, по Џону Берту (Burt 2007: 350), обраћа, као да је у стању трајног „заборава“ религиозних форми, те није у могућности да ове „натприродне епифаније“ којима обилује О'Конорина проза доживи другачије осим као неку врсту готског насиља и интрузије.

Говорећи о мотиву насиља у својој прози, О'Конорова пише:

Претпостављам да су разлози због којих је насиље у тако великој мјери присутно у савременој књижевности различити од аутора до аутора, али ја сам, у својим причама, открила да је насиље, на неки необичан начин, способно да врати моје ликове у стварност и да их припреми да прихвате свој тренутак милости (O'Connor 1970: 112).

Тумачећи ову О'Конорину мисао, Марк Боско истиче да је О'Конорина „умјетничка стратегија“ (здруживања насиља и сакралног)

дијелом била одговор на настројење, присутно у Америци након Другог свјетског рата, да се религиозни дискурс здружује са наративима економског прогреса и психосоцијалних терапија. Њена критика савремене Америке као да представља одјек њеног савременика, протестантског теолога Ричарда Нибора (Niebuhr) који је тврдио да су америчке религиозне заједнице вјеру почеле да разумију као причу у којој „Бог без гнијева уводи човјека без гријеха у рај без суда кроз посредовање Христа без крста“ (Bosco 2009).

Насиље је код О'Конорове везано за перспективу историје. Примијетимо како је оно америчко секуларизовано вјеровање које негира Пад, о којем говори Нибор, темељно везано за идеју ослобођења од историје о којој пише и Фидлер. Он ту врсту ослобођености од историје смјешта у само средиште америчке митологије: „Сан невиности послао је Европљане преко мора, да би изградили ново друштво, имуно на сложена зла прошлости од којих се нико у Европи није могао ослободити“. Била је то, по Фидлеру,

фантазматска потрага „за мјестом потпуне слободе, гдје се некажњено могао негирати Пад, као да је невиност, а не кривица родно мјесто свих људи“ (Fiedler 1960: 127).

О'Конорова нас ипак стално враћа у библијску прошлост. Повратак прошлости није случајно у њеној прози увијек асоциран са насиљем:

Будући да јудаизам и хришћанство не негирају, на начине на које то чине индијска и грчка мисао, драму времена, они се онда морају суочити са проблематичном чињеницом: у ономе што ми препознајемо као вријеме, не постоји драма без насиља. Не постоји заплет, редосљед догађаја који може доћи до неког финала без наилазке на неки конфликт. [...] Ако, стога, Бог треба да буде активан у историји овога свијета, он такође мора бити „човјек рата“ (Пост. 15:3) (Jenson 2009).

Бог Старог завјета се бори на страни свог изабаног народа (или понекад против њега), те непрекидно учествује у насилној историји, улази у њу и „заузима стране“, дјелује у свијету. Но то је идеја која је страна перспективи „касне модерности“:

То је увреда. Свако тврђење да је Бог на једној страни конфликта изгледа, из перспективе касне модерности, као ужасна грешка. Бог, ако уопште постоји, мора бити изван сукоба (Jenson 2009).

Ово је врло модерна перспектива. Ако је Бог принуђен да непрекидно учествује у догађајима свијета, кроз различите интервенције, онда је (то је „касномодерна“ интуиција) сам свијет нешто мањкаво и проблематично. Бог би, ако би био непосредни актер људске историје, био принуђен да крши законе природе које је сам створио. Рани Кант, такође, критикује идеју интервенционизма по којој Бог непрекидно и непосредно дјелује у свијету.²⁰³

²⁰³ О тој теми је писао проф. др Иван Вуковић у својој студији *Опонашање Бога: интимна историја Кантове филозофије*: „У Уводу у *Опиту повест*, Кант каже да је црквено учење мотивисано страхом да би наука могла да учини излишним божје постојање ако би успела да за сваку складну везу понуди механичко објашњење које би се позивало искључиво на својства материје. Због тога црквени теолози тврде да је материја непоправљиво неспособна да саму себе организује у складну целину и закључују да се склад који опажамо може објаснити једино накнадном интервенцијом бића

Деистичка вјера, вјера утемељена на разуму која је доживјела своју проминенцију у периоду европског просвјетитељства, непрекидно је тежила да Бога Библије (који је био, до непријатности, инволвиран у људску историју) замијени „Богом филозофа“ који је требао да гарантује рационално устројство свијета.

Готика је модеран жанр већ по томе што су интервенције натприродног увијек интрузивне, непожељене, стравичне. Оне урушавају концепт рационалности свијета који је био врло значајан, како смо видјели наводећи Исаију Берлина, у епохи просвећености. Свијет као рационални механизам који ради по одређеним законима не захтијева сталне интервенције. Интрузије натприродног у готици тако као да указују на неку застрашујућу некохерентност свијета.

О'Конорина мотивација је зато врло предмодерна. Бог се јавља као дословни актер историје. Стога, у њеној прози, он такође мора бити „'човјек рата' (Пост. 15:3)“. То је, чини нам се, најплаузибилније објашњење сцене којом се завршава приповијетка „Зашто се буне безбожници?“ у којој се госпођа Тилман, жена „касне модерности“ са шоком суочава са средњовјековном сликом Исуса као „војсковође који долази да почини насиље“.

Генерал Саш у „Закасном сусрету са непријатељем“ бива проклет управо кроз свој заборав „свете историје“. Читалац, као и госпођа Тилман, треба са одређеним шоком да схвати да је амерички Шајло, поприште једне од битака у Грађанском рату, на неки начин постао библијски Силом, „свети град“, мјесто Божјег присуства.

„Свето мјесто захтијева свето вријеме“ (Vukčević 1997: 14). Историја је, за Фленери О'Конор, тако дословно „обредна“: локација прошлости асоцирана је са библијским топосом, а „хронолошка историја“ се преображава

које је довољно моћно и добронамерно да у хаотичној природи успостави склад. Из тог учења следи да је свет непосредно и непрестано завистан од свог творца. Закључак цркве, међутим, није добар јер ако Бог сваки час мења свет који је створио, тад његова воља не може бити постојана. Тиме се указивање на несавршеност материје, којим црква оправдава став да је свет непосредно завистан од Бога, претвара у доказ против божје савршености“ (Vuković 2006: 26).

у библијску историју у којој је Бог непосредни актер, спреман, супротно модерној интуицији, да постане и „непријатељ“ и „војсковођа који долази да почини насиље“. Вријеме и простор овдје су дати у дословно предмодерној перспективи.

Радојка Вукчевић, позивајући се на Богољуба Шијаковића, истиче како „обред“ представља излазак из „хронолошког времена“ и улазак у „посвећено вријеме“ (Vukčević 1997: 14). „Света историја“²⁰⁴, код О'Конорове, се открива као непрекидно присутна, она је „увијек стварна“, „није размишљање већ актуалност“ (Vukčević 1997: 14). Сваки „повратак историје“ у њеној прози има дословно сакраментални значај.

²⁰⁴ „Свету историју“ проф. Вукчевић у својој студији идентификује са „приповијестима о животу светаца које су читане приликом хришћанских обредних богослужења“ (Vukčević 1997: 16), а што је, како смо видјели, врло релевантно за тумачење прозе Фленери О'Конор.

6. МОТИВ ДЕФОРМИТЕТА И „ЗАЗОРНОГ“ ТИЈЕЛА У ПРОЗИ ФЛЕНЕРИ О'КОНОР

Откриће, хеуристички моменат (тренутак у којем ликови схватају неку истину о себи, када су њихове илузије распршене у сусрету са божанским, са том, за О'Конорову, ултимативном реалношћу) увијек је изражен, у њеној прози, готском поетиком инвалидности. Мекинтајерева у „Расељеном“ постаје инвалид, прикована за кревет, а госпођа Коуп из „Круга у ватри“ остаје глувонијема у сусрету са пожаром који гута њено имање. Хејзел Моутс из *Мудре крви* губи свој вид. Хулга Џој Хоупвел, из „Добрих људи са села“ остаје без своје протетичке ноге, непокретна на тавану, а Азбери Фокс из „Бескрајне грознице“, неизљечиво болестан, трајно је онеспособљен за нормалан живот. Ту можемо препознати један чити готски поступак:

Још од гигантских, сабласних дјелова тијела који се појављују у Волполовом *Отрантском замку*, књижевност, поезија, драма и филм су непрекидно указивали на везу између приказивања онеспособљености (disability) и готике (Stoddard Holmes 2016: 181).

Хулга Џој Хоупвел, протагонисткиња приповијетке „Добри људи са села“ у једној незгоди у дјетињству изгубила је ногу и принуђена је да носи протетички уд. Госпођа Фримен, испомоћ на фарми којом управља Хулгина мајка, показује типично готску фасцинацију објектом деформитета: пластичним, вјештачким удом.

Нешто на њој као да је фасцинирало госпођу Фримен, а онда је једног дана Хулга схватила да је у питању њена вјештачка нога. Госпођа Фримен је показивала нарочиту склоност за све детаље тајанствених инфекција, скривених деформитета, насиља над дјецом; а од болести преферирала је оне дуготрајне и неизљечиве. Хулга је чула госпођу Хоупвел како Причардовој објашњава све детаље ловачке несреће, како се нога дословно распрснула, како

она сама ни за тренутак није изгубила свијест. Госпођа Фримен могла је то да слуша као да се све то *десило* прије сат времена (O'Connor 1971: 275).

Менли Поинтер, продавац Библија из исте приповијетке, када се представља Хоупвеловима, на молбу да каже нешто о себи, усваја жаргон фасцинације тјелесном дезинтеграцијом. Готски текстови нуде „одвратне детаље“ тјелесних аномалија, несрећа и повреда.

[Госпођа Хоупвел] га је потицала да каже нешто о себи и то је урадио. Рекао је да је седмо од дванаесторо дјеце и да је његово отац био згњечен дрветом када је њему самом било осам година. Био је згњечен врло гадно, готово да је био преполовљен на два дијела и био је практично непрепознатљив (O'Connor 1971: 280).

И приповијетка „Круг у ватри“ почиње управо готском фасцинацијом бизарним и чудним: госпођа Причард, која је такође испомоћ на фарми госпође Коуп, препричава догађај из црне хронике о жени која се породила у механичком респиратору (тзв. *iron lungs*) који је представљао масивни метални механизам у који би се стављао пацијент који би због отказивања и губитка контроле над сопственим мишићима изгубио способност да самостално дише. Жена и беба из менталног респиратора нису преживјеле. То је догађај о којем су писале новине, сјећа се госпођа Коуп док слуша госпођу Причард. Но, преминула жена је била и рођака госпође Причард, па је Причардова била у болници и видјела је тијело (O'Connor 1971: 175).

6.1. Готски мотиви воајерског погледа и „ззорне“ тјелесности

Фасцинација морбидним је у средишту визуелног идентитета готске фикције. У Луисовом *Монаху* та је готска фасцинација смрћу, тјелесном „дисфигурацијом“ темељно визуелно образложена. Агенза, једна од женских ликова *Монаха*, кажњена је од опатице манастира на заточење у крипту

испуњену тијелима преминулих. Тијела изобличена смрћу непрекидно се излажу сензорној верификацији: додиру, погледу, мирису: „Сензације које Агнеза искушава [у свом заточењу] су [...] неприродне и културно аномалне“ (Łowczanin 2013: 141). Слично и франкенштајново чудовиште постаје готски објект фасцинације: скрпљено тијело које је визуелни ексцес монструозности.

Госпођа Причард инсиситра на сензорном сусрету са „зорним“ објектом леша, експлицитношћу смрти и насиља: она описује сцену умрле мајке и дјетета која се могла видјети кроз стаклени прозор металног респиратора (O'Connor 1971: 175). Описујући ову морбидну фасцинацију Причардове, госпођа Коуп мисли како је госпођа Причард неко ко би „прешао педесет километара само да би видио нечији леш“ (O'Connor 1971: 175).

„Огавно тијело“ је, само по себи, готски мотив, објекат увијек праћен визуелном фасцинацијом гротескним, језивим. То је оно што Кристева зове „зорним“ (*the abject*). Типичан примјери те „абјекције“ су лешеве (фасцинација одбаченим тијелом), одсјечени удови, деформитети, ране, тјелесне течности, екскременти (Kristeva 1982: 3). Готика је, како истиче Миша Кавка, жанр у чијем средишту нису толико наратив, заплет и ликови колико визуелни „спектакл“ (Kavka 2002: 209). Сам је готски објекат приказан као нешто „трансгресивно“: он је истовремено објекат „фасцинације и репулзије“ (O'Malley 2006: 211).

Попут Аглајоновог сина Леонтија из Платонове *Државе* који жели да види лешеве убијених и истовремено се гади тог призора (Platon 2002: 128), готски ликови непрекидно испољавају сличну фасцинацију оним одбојним и непријатним: то је нешто ужасно али истовремено постоји нека врста фасцинације тим „гадним“ и „непријатним“.

Ликови готске фикције често немају мира док не утврде својим очима објекат ужаса. Они су привучени спектаклом монструозности. Готика представља потрагу за визуелним експлицирањем (експлицитношћу) објекта ужаса. „Гледање“ је у средишту готске репрезентације. То је жанр који је опсједнут недозвољеним увидима, недозвољеним ужицима, забраном

гледања. Готска се фикција тако стално показује као анксиозност гледања: потребе да се види, да се утврди шта је то што гледамо.

У овом контексту добро је сјетити се *Човјека-слона* (*The Elephant Man*), филма Дејвида Линча (David Lynch) из 1980. године. Протагониста тог филма је човјек са драстичним фацијалним деформитетом који живи у времену викторијанске Енглеске. Филм у дискурзивном смислу представља откривање „деформитета“. Прекривач у једном тренутку спада са лица: гледамо „ствар“ коју истовремено желимо и не желимо да видимо. Ми желимо да видимо приказ за који знамо да је дубоко одбојан. Човјек–слон зарађује за живот на једини начин који је њему могућ: он је атракција циркуске „куће страве“. Сличан мотив присутан је и у прози Фленери О'Конор: мотив шатора који скрива нешто ужасно, опсцено, нешто што је само за „одрасле“, а у које ипак продире дијете – дјечји поглед.

6.1.1. Мотив воајерског погледа, скривени простори и еротска фасцинација

У тој опсједнутости, потражи за готским објектом ужаса постоји нешто „воајерско“: ми стално имамо осјећај да гледамо нешто што не би требало да се види, што би требало да остане скривено. Ужитак гледања, у готском тексту, постаје нешто проблематично, спорно. То је једна сличност коју можда готска фикција дијели са порнографским жанром.²⁰⁵ у питању је један облик експлоатације. Сам поглед је ту нешто неумјесно, интрузивно, емотивно проблематично. Из своје приватности, гледамо људско биће које је конструисано као нешто „чудовишно“, алијенирано у својој бруталној огољености. Пажљиво, („безочно“) посматрамо нешто чему не бисмо смјели да придајемо толику визуелну пажњу. Мјесто туђе деформације постаје, у готском тексту, откривено нашем анатомском, концентрисаном погледу.

²⁰⁵ „Готска књижевност, на свим нивоима, суочава се са ризиком да постане хорор-порнографија“ (Fiedler 1960: 480).

Идеално мјесто за овакве спектакле су тајанствене просторије у циркусима – некакав *peep show* који се дословно јавља као чест мотив у О'Конориној прози.

У роману *Мудра крв* Хејзел Моутс ће као дјечак провирити у једну такву просторију у којој одрасли мушкарци гледају нешто што дјечак не може разумјети, иако може осјетити да је у питању нешто „лоше“, нешто што не би требало да се гледа:

Једном када је био мали, отац га је одвео на карневал који се одржавао у Мелсију. Био је ту један шатор за кога је улазница била нешто скупља и који је био склоњен у страну. Спарушени човјек са гласом налик на звук трубе рекламирао је шатор. Није говорио шта је унутра. Рекао је само да је унутра нешто тако паклено узбудљиво (SINsational) да ће сваког мушкарца који буде желио да види шта је унутра, то коштати тридесет пет центи. [...] Отац га је послао у шатор у којем су два мајмуна плесала, а сам се запутио онамо. [...] Хејз је баталио мајмуне и кренуо за оцем, али није имао тридесет пет центи (O'Connor 2015: III, 142).

Дјечак покушава да сазна шта је у „забрањеном шатору“:

„Да ли је унутра црнац? [...] Да ли нешто раде црнцу?“ (O'Connor 2015: III, 150), пита човјека на улазу. У дјечјој свијести, садржај шатора је тиме кодиран као нешто што је везано за насиље и понижење: за откривање неке „рањивости“. Унутра је неко ко је изложен насиљу. Садржај просторије дјечак тако идентификује као нешто „готско“: готски је садржај нешто „скривено“, нешто што „изазива мучнину, што прелази границе укуса и издржљивости“ (Fiedler 1960: 115).

У шатору је нешто што „изазива“, тражи посредовање погледа, те представља визуелни изазов. Само одрасли мушкарци то могу да виде: унутра нема жена и дјеце. То је нешто само за издржљиве. Сјетимо се како брат и сестра, Хенри и Џудит, као дјеца, скривени посматрају крваву борбу њиховог оца са „дивљим црнцима“ у роману *Авесаломе, Авесаломе!*. Хенри повраћа и

пада у несвијест од призора којем присуствује. Скривено присуство дјече, њихов поглед на скривени чин насиља, постаје важан готски агенс. Готика је готово увијек ужас представљен кроз перспективу „невиног погледа“: погледа који мора да изађе на крај са интерпретацијом.²⁰⁶ Објекат уживања одраслих сада се показује, у дјечјој свијести, као нешто „чудно“ што захтијева тумачење, посредовање. Готика се наново показује као епистемичка анксиозност у којој се питање „Шта је то што видим?“ непрекидно поставља.

Чувар припушта Хејзела Моутса у шатор, иако је дјецџ унутра забрањен улаз, у чину који представља неку врсту прераног припуштања (иницијације) мушке дјече у свијет сексуалности одраслих. Сексуалитет у патријархалној економији О'Конориног готског Југа постаје тест издржљивости: као мушкарац, иако још увијек дјечак, Хејз је припуштен у унутрашњост шатора као на неку врсту преурањеног тестирања сопствене мушкости. Он треба да „издржи“ оно што се унутра налази. Као мушкарац, он

²⁰⁶ Готика се, како смо изнова доказивали у овом раду, јавља као облик неразумијевања, као покушај да се изађе на крај са оним што видимо. Сјетимо се само како Сатпен постаје за Розу Колдфилд асоциран, још од дјетињства, са чудовиштем (она често користи изразе као што су *ogre* и *ogre-face*). Тај Сатпен кога, док се није вратио 1866. године, она „није видјела више од сто пута“, постао је „свирепо чудовиште њеног дјетињства“ (Faulkner 1990: 48), а његова кућа наликовала јој је на замак Плавобрадог (Faulkner 1990:47). Сатпен постаје чудовиште, свирепи Плавобради, прво кроз посредовање дјечјег „погледа“ – кроз окулатуру дјетињства „тог остарјелог и древног одсуства младости које се састојало од прислушкивања иза затворених врата, попут неке Касандре, од скривања по замраченим просторијама испуњеним оним презбитеријанским ефлувијумом жалосног и осветољубивога ишчекивања“ (Faulkner 1990: 47). Дјетињство је овдје, као и у „Храму Светог Духа“ Фленери О'Конор у којем дјевојчица слуша нејасан говор о хермафродитизму или у *Мудрој крви* у којој дјечак Хејзел Моутс, посматра голу жену у циркусу, постало мјесто невине перспективе из које се, као кроз кључаоницу, кроз недозвољен поглед препун нејасне кривиче и табуа дјетињства (или кроз затворена врата, да би се чуо разговор) може видјети (или чути) нешто од тајни одраслих, нека још увијек мрачна и нејасна истина о стварном животу и свијету, говор или призор посредован кодовима опрезности, одломцима пријетећих ријечи. Потребна је „невиност“ да би се говорило о нечем застрашујућем. Готика се увијек јавља као семантика неразумијевања, као знакови и мотиви, као атмосфера која треба да испуни празнину остављену непотпуним разумијевањем. Готски се дискурс јавља тамо гдје постоји нека нетранспарентност, загонетка у погледу природе свијета и људи, нешто неодгонетљиво и мрачно, оне, како каже Берлин, „три четвртине леденог бријега“ (Berlin 1999: 109). Дјеца су тако идеални готски актери јер су увијек искључени из озбиљних разговора одраслих, углавном „поштеђени“ сурових истина живота. До њих, код код О'Конорове, допиру само одломци разговора, по нека опскурна и нејасна, застрашујућа ријеч. Лице смрти, зла, сексуалитета одраслих, прелјубе, патње, деформитета, за дјецу се тако на самом почетку открива као нешто „муцаво“, недоречено, самим тим још омиозније, страшније од цијеле истине. Дјетињство је тако природни простор вјере у чудовишта и вјештице. Иако нису увијек само дјеца готски актери, ипак, можемо тврдити, потребно је неко „дјетињство“ (нека „невиност“ или „наивност“) са својим бабарогама и страховима од чудовишта у ормару, од баука испод кревета, да би прича постала нешто *готско*.

треба да гледа а не да жмури. Сексуалност постаје, не мјесто ужитка већ „храбрости“: то је нешто са чим треба да се суочиш а да не трепнеш.

Све што је могао да види била су леђа мушкараца. Попео се на клупу и погледао изнад њихових глава. Сви су гледали према доље, ка удубљењу у којем је лежало нешто бијело што се помало мигољило у ковчегу оивченом црном тканином. На тренутак је помислио да је у питању нека одрана животиња, али онда је схватио да је то нека жена. Била је дебела и имала је лице као било која друга жена осим што је имала младеж на куку који би се покретао кад би се она смијешила. [...]

„Кад би по једну овакву уградили у сваки сандук“, његов отац је доље, у првом реду, говорио, „вала би био спреман да раније одапнем“ (O'Connor 2015: III, 156-7).

Први сусрет са људском сексуалношћу у дјечаку не изазива осјећај еротског узбуђења већ чуђења: он чак види оно што не примијећује нико од одраслих. Његов први утисак да гола жена у мртвачком сандуку (иначе, дословни готски *pulp* мотив) личи на одрану животињу указује на бруталност воајерског погледа: воајерски поглед је оно што иде испод коже, што је, у својој жељи да „види испод“, брутално и насилно.

Као и у приповијетки „Храм Светог Духа“ и у овој секвенци из *Мудре крви* показан је сусрет дјетета са свијетом сексуалности као са својеврсном мрачном енигмом. Дијете открива неку тајну „живота одраслих“ – нешто скривено што не успијева да разумије до краја. Говор о сексуалности увијек је посредован кодовима, нејасним језиком, „нејасном кривицом“ коју осјећа Хејзел Моутс. Говорећи о викторијанској готици, Биљана Дојчиновић примијећује да „допринос 'књижевности о чудовиштима' јесте прича о еротском животу деце, о дечјој соби која је била 'једини хетеросексуални свет који су викторијанске књижевнице – уседелице могле слободно да истражују'“ (Dojčinović 1993: 96). Мотив „собе“ овдје је замијењен шатором, тајном собом са посјетиоцима скривеним у мраку: мјесто гдје се нешто што

је повучено из јавног простора нуди погледу. „Сакрити нешто“ значи сада позвати да се то види: изазивати поглед.

Искуство гледања никад није нешто „невино“. Амбивалентност погледа непрекидно је присутна у готској фикцији. Када се Хејз врати кући, његова мајка зна да је он видио нешто што није смио да види. Његова мајка, пуританка, преузима улогу религиозног цензора сексуалности. Религија се у готској прози увијек јавља као мрачна цензура сексуалности.

Када је стигао кући, мајка зна да је Хејз нешто видио. Њено знање уведено је као нешто „свезнајуће“, са „сугестијом натприродног“ (O'Malley 2006: 12), пророчког. О'Конорова овјде користи готску конвенцију религиозне регулације полности. Његова мајка је обучена у дугачку црну хаљину, попут припаднице неке менонитске заједнице и у својим рукама има прут – знак да је Хејз видио нешто што није смио да види – да је „сагријешио“ погледом:

Када се вратио кући, његова мајка је стајала поред котла у коме се прала роба у дворишту и гледала у њега. Увијек је носила црнину и њене хаљине су биле дуже од оних које су носиле остале жене. Стајала је тамо, усправна, зурећи право у њега. Отишао је иза дрвета, склонивши се од њеног погледа, али је, за неколико тренутака, могао да осјети како га посматра кроз стабло. Поново је видио удубљено мјесто и поново онај ковчег и [...] жену у њему. [...] Стајао је наслоњен на дрво, чекајући. Удаљавала се од котла и прилазила му је са прутом. Рекла је, „Шта си то видио?“

„Шта си то видио?“ рекла је.

„Шта си то видио?“ рекла је користећи непрекидно исти тон гласа. Ударила га је по ногама прутом, али његова кожа као да је била од дрвета. „Исус је умро да би те откупио“, рекла је.

„Нисам то тражио“, промрмљао је (O'Connor 2015: III, 159 -62).

Примијетимо једну полисемију погледа у овом Хејзовом сјећању на догађај који се догодио када је он имао десет година. Поглед, нешто што је

централно за готску фикцију, као гледање недозвољеног, воајерско посматрање, „пенетрирајуће око“,²⁰⁷ сада се јавља кроз обиље библијске семантике. Као Адам и Ева послје кршења Божје заповијести,²⁰⁸ откривају да су голи: њихове очи се „отварају“, каже библијски текст, за полну разлику које су били несвјесни. Поглед постаје мјесто искушења, знања недозвољеног: он посредује појаву стида. Затим, у истом наративу, јавља се Божје свевидеће око: поглед од кога Адам и Ева покушавају да се сакрију. Гледање посредује скоро све догађаје у библијском наративу Пада и прародитељског гријеха. Све је то реизведено у овој секвенци код О'Конорове. Бог зове Адама: „Гдје си?“ а мајка говори Хејзу: „Шта си то видио?“ О'Конорова у овој краткој секвенци Хејзовог сјећања реизводи библијску слику прародитељског гријеха. Опет се библијски имагинаријум јавља код О'Конорове посредован готским идиомом (повезивањем погледа, невиности и „засорног“ објекта). Кључ за готске сцене, за њихову семантичку „неизвјесност“, је у откривању „свете историје“ која се у њима понавља.

Но, слика којом почиње старозавјетна историја, за О'Конорову је значајна тек кроз окулатуру хришћанства. Као што су оци цркве сматрали да старозавјетне сцене, попут сијенке, указују на новозавјетне догађаје, па је тако Христос нови Адам, а Божја пријетња Еви да ће бити у непријатељству са змијом постаје благослов, пророчанство о Марији као побједници над ђаволом, дрво познања добра и зла постаје дрво крста итд, и код О'Конорове се, усред евокације Књиге постања као наратива о Паду, јавља и новозавјетна иконографија. То присуство библијске иконографије у овој сцени примијећује Џејмс Мелард (James Mellard):

„Асоцирајући дрвеће и крст, непрекидно стављајући Хејза усред хришћанских алузија, О'Конорова пише: 'Био је равномјерно наслоњен на дрво, чекајући'“ (Mellard 1995: 53). Хејз наслоњен на дрво постаје објект мајчиног погледа: дрво означава мјесто прикованости, „распетости“, непокретности у којој смо чврсто фиксирани погледом.

²⁰⁷ Израз који се нашао у наслову књиге Макса Финчера (Max Fincher), *The Penetrating Eye*.

²⁰⁸ Кршење је и ту посредовано погледом: плод који су појели био је „лијеп за око“ (Пост. 3:6).

Када у визији дјевојчице протагонисткиње „Храма Светог Духа“ циркуска „наказа“, хермафордит, скрајнути објекат псеудоеротске фасцинације у једном другом шатору, пред воајерском публиком задиже своју хаљину да би показао заинтересованима мјесто своје коначне „срамоте“, мјесто које привлачи морбидну фасцинацију тјелесним деформитетима, он ту врсту сопствене деградације повезује са библијским наративом: задижући хаљину да покаже мјесто полне конфузије, сопствено преозначавање пола, предетерминацију полним особеностима и мушкарца и жене, хермафродит говори нешто слично ономе што апостол Павле говори Коринћанима. Хермафродит, како ћемо видјети, неочекивано евоцира апостолово упозорење: „Зар не знате? Храм сте Божји и Дух Божји пребива у вама. Ако ко упропашћује храм Божји, упропастиће њега Бог. Јер је храм Божји свет, а то сте ви“ (1.Кор. 3: 16).

Ово су све херменеутички загонетна мјеста: тренутак који би указивао на опсецност, опсцено задовољство готске фасцинације наказним, полним, деформисаним, ненормираним, кроз библијски дискурс се показује као мјесто „скандала“ хришћанске вјере.²⁰⁹ Шатори као мјеста откривања непознатог, скривеног постају, код О'Конорове, мјеста „иницијације“ не у свијет перверзије и садистичког воајеризма публике која гледа те спектакле, већ у соматско средиште хришћанства: у искупљење кроз насилну смрт и распеће.²¹⁰

О'Конорова, као што смо већ видјели, сам хришћански концепт спасења представља тако да он може функционисати као готска прича за њену публику која не вјерује у учења и догме хришћанства. Ентони ди Ренцо, користећи израз Пауле Урубур (Paula Uruburu), приповијетке Фленери О'Конор означаје као „круцификције“ (*crucifictions*) – литерарно третирање

²⁰⁹ Уп. 1. Кор. 1: 23.

²¹⁰ Средишњи догађај „свете историје“ – Калварија – постаје мјесто фасцинације погледом, локација насиља, деформације, опсједнутости „крвавим“ детаљима. Америчка теолошкиња Флеминг Ратлиџ (Fleming Rutledge) каже: „Важно је, мислим, да се зна да је у древна римска времена метод распећа био *summum supplicium*, ултимативна казна. Распеће је било језивије од спаљивања, *crematio*, или одрубљивања главе, *decapitatio*. Распеће је било *mors turpissima crucis*, потпуно одвратна смрт на крсту. [...] Деградација која је била последица јавног показивања била је главна особеност овог метода [погубљења]. Распети несрећник био би прикован на крст, као примјер максималног излагања, призивајући на себе јавну одбојност и згражавање“ (Ben DeHart 2016).

догађаја који „на запањујући начин утјеловљују“ Христов живот, смрт и васкрсење у савременим, секуларним контекстима (Di Renzo 1993: 42).

Ране и повреде у О'Конориној прози, тјелесни деформитети, свој одговарајући херменеутички контекст имају у „науци крста“ (израз Едит Штајн). Наше схватање тјелесне деформације прелази пут од готске фасцинације морбидним до открића једне бруталне форме светости у том деформитету – нечег налик на стигмате.

6.1.3. Мотиви „девијантног“ и „чудесног“: конструисање „чудовишности“ кроз воајерски поглед

Већ у уводу овог рада примијетили смо да се врло често, када се говори о О'Конориној прози, истиче једна врста шока коју „савремени читаоци“ могу осјетити у сусрету са њеним дјелом. Могао би се стећи утисак да је Фленери О'Конор неко ко је писао и живио у петнаестом вијеку, а не средином прошлог вијека, па је стално потребно давати глосе и коментаре који треба да ублаже културну транзицију у процесу читања: да савременом читаоцу приближе свијет о којем пише или у коме ствара Фленери О'Конор. Она је, примјећује Марк Боско, „често себе описивала, својим пријатељима и колегама, као 'даму из тринаестог вијека'. Мислим да је најтачнија тврдња Теда Спајвија (Spivey): 'Оно најдубље у њеној прози је тензија која постоји између њеног средњовјековног сопства и њеног модерног сопства“ (Bosco 2009).

Можемо се присјетити како Марта Стивенс говори о поетици О'Конорине прозе као о оживљавању „мрачне стране средњовјековне хришћанске мисли“,²¹¹ а Ентони ди Ренцо ће њену прозу упоредити са средњовјековним мрагиналијама („фантастичним и опсценим фигурама“ које се јављају на маргинама светих текстова): „Питање маргине, маргиналије, лежи у средишту интерпретације њене фикције“ (Di Renzo 1993: 12).

²¹¹ Stevens према: Di Renzo 1993: 11.

Већ смо видјели, више пута, како је псеудосредњовјековље једна од главних амбијенталних особености готике. Но, код О'Конорове, средњи вијек се никад не јавља као амбијент – све су њене приповијетке и романи смјештени у америчку модерност. Средњи вијек је присутан као парадигма тумачења, а не сценографија: као нека стара парадигма која је некад осмишљавала догађаје, а сада је „заборављена“. Када критичари попут Марте Стивенс, типично готским идиомом, говоре о „мрачном средњовјековљу“ у О'Конориној прози они истовремено и јесу и нису у праву. Средњи вијек иде у срце О'Конори прозе, у само средиште подухвата разумијевања мотивације присутне у њеном дјелу.²¹² Средњи вијек је код О'Конорове „студиозан“, културно образложен: он је важан за разумијевање свијета и догађаја кроз које се једино смислено могу интерпретирати бизарни готски инциденти, „маргиналије“ О'Конорине прозе.

Мотив третирања тјелесне деформације је кључан за разумијевање овог раскорака између модерности и средњовјековља у којем се стално налазимо када читамо дјело Фленери О'Конор. Сам приказ деформисаног тијела паралелно, у њеној прози, изазива двије противстављене реакције: једна је „средњовјековна“, а друга је модерна, „еманципаторска“.

Деформисано тијело је полисемантично: „Неред [messiness] чудовишности је у томе да су [чудовишта] нужно 'предетерминисана' ['overdetermined'] – тј. као сваки елемент у сну или у ноћној мори, они имају бројна исходишта [multiple origins]“ (Weinstock 2014: 42).

Говорећи о Линчовом филму *Човјек-слон*, Корина Вагнер (Corinna Wagner) истиче како је наш први сусрет са Џозефом Мериком, човјеком чије су лице и глава драстично и „чудовишно“ изобличени урођеном генетском мутацијом, обиљежен искуством „неугодности, ужаса који изазива сам поглед на тијела која не сматрамо 'нормалним'“ (Wagner 2015). Џозеф Мерик постаје нека врста „деградиране, первертиране верзије људског бића“ (Wagner 2015) која се излаже љубопитивим погледима циркуске публике.

²¹² Говорећи о свом роману *Силовити присвајају небо*, О'Конорова у писму Сесил Докинс каже: „Можда сам створила средњовјековну студију“ (O'Connor 1979: 377).

Примијетимо и ово: поглед публике је оно што Џозефа Мерица конституише као викторијанско чудовиште. Није ни чудо што је „поглед“ (и сви сродни мотиви: ужарене очи, слепило, жмирење, немогућност визуелне фокусираности, воајеризам) нешто толико централно у готској литератури.

Туђи деформитет постаје мјесто раскорака између нормалног и абнормалног. Тјелесни деформитет је *конструисан* као чудовишност. То конструисање тјелесног деформитета као „чудовишног“ је дословно готски поступак. Чудовишта су доминантан мотив готике. Но, у томе већ постоји нешто „културно“. Чудовишта су рад културе у најчистијем облику: „Чудовишта утјеловљују нарочите културне анксиозности и табуизиране жеље. [...] У формулацији Џерома Коена (Jerome Cohen), 'чудовишно тијело је чиста култура'“ (Weinstock 2014: 42-43).

Деформисано тијело постаје нешто чудовишно, објекат воајерске морбидне љубопитивости (као код госпођа Причард и Фримен које су опсједнуте сликама лешева, деформитета, тјелесних и умних болести, абнормалности). Наш поглед на деформисано тијело изолује „разлику“ у односу на тјелесни стандард. Како каже Вагнерова, поводом *Човјека-слона*: „Наше висцерално гађење према 'ззорним' (абјект) тијелима усмјерава пажњу на начин на који смо, у историјском смислу, подијелили свијет на категорије нормалног и абнормалног/патолошког“ (Wagner 2015).

Вагнерова наводи увид Пола Јонгквиста (Paul Youngquist) да је медицинска наука (фукоовски казано, „медицински дискурс“) „изградила 'право/исправно тијело', [а самим тим] и она која 'падају изван' ове категорије“ и „која никада неће имати привилегију да се назову нормалним“ (Wagner 2015).

Сада долазимо до нечег веома значајног. Монструозност, тај кључни мотив готике, се разоткрива као ултимативни производ модерности. Монструозност деформисаног тијела је нешто што је конструисано кроз медицину, науку чији напредак симболизује модерност. Научни/медицински дискурс (како сугерише Јонгквист) дискурзивно формира монструозна тијела.

„Викторијанско друштво имало је анксиозну идеју да је људско друштво на путу дегенерације, а не прогреса“ (Wagner 2015). Ми смо већ утврдили да готска анксиозност често означава страх да би просвјетитељски пројекат могао бити неуспјешан. Ријеч „анксиозност“ смо често користили у овом раду и готово увијек у овом значењу.

Страхови у погледу привремене природе цивилизације и (оствареног) прогреса произвели су у готској књижевности оно што Кели Харли описује као 'нове моделе људског као „одљубљеног“ (abhuman), као тјелесно двосмисленог или као нечега што је на неки други начин идентитетски дисконтинуитетно'. Ови одљубљени или двосмислени, често монструозни карактери укључују прималног господина Хајда (Hyde) Роберта Луиса Стивенсона (Robert Louis Stevenson), господина Џенингса (Jennings) Шеридана ле Фанија (Sheridan Le Fanu) [...]. Ове фигуре су типови људско-анималног хибрида; оне су нешто зорно (abject), застрашујућа (uncanny) створења којих се можемо плашити или према којима можемо чак гајити симпатије, но која нас увијек наводе да размишљамо о оним особеностима које нас (за разлику од њих) чине људима и одликама које нас (за разлику од њих) чине цивилизованима. Они нас нужно подсећају колико је фрагилан наш уређени свијет (Wagner 2015).

Готско чудовиште је нешто што је конструисано кроз воајерски поглед (примјер Џозефа Мерица, човјека-слона) који, у готици, уприсутњује анксиозност еманципације. Воајерски поглед који од сцене смрти, насиља, деформитета прави готски спектакл, заинтересован је, како примијећују Вагнерова и Харлијева, за испитивање „граница свијета“.

Човјек-слон би такође могао бити смјештен међу ове визуелно различите индивидуе [ликосе готских романа] будући да он такође пркоси оном нормалном, уобичајеном, типичном. Један од разлога зашто ове индивидуе изазивају у нама анксиозност је то што оне

чине наше категорије проблематичним, као и дистинкције које нам дају осјећај удобности и сигурности (Wagner 2015).

Но, сама Вагнерова је свјесна једне промјене у перцепцији „чудовишности“ која се десила у епохи модерности:

„Чудовишта“ су прије представљала пројављивања чудесног (wonder), но у времену просвећености, она постају фигуре девијантности и дисфункционалности. Овај правац историјске промјене у начину на који видимо аномално тијело, како је то изрекла Розмари Гарланд-Томсон (Rosemarie Garland-Thomson), „може једноставно бити окарактерисан као кретање од наратива чудесног ка наративу девијантног“. „Како је у западној култури модерност узимала маха“, аргументује она, „оно што је једном било схватано као откровење сада се тражи као забава; што је изазивало страхопоштовање, сада изазива ужас (horror). Оно што се сматрало пророчанским прелази у мјесто прогреса. Укратко, чудесно постаје грешка“. Тако добијамо викторијанске циркусе наказа“ (Wagner 2015).

Ово мјесто је нарочито инструктивно за наше читање прозе Фленери О'Конор. Ми смо, када тумачимо њено дјело, налик на оно што Хејзел Моутс представља за госпођу Флод: неко ко одлази „уназад до Витлејема“. О'Конорина проза представља стално „кретање уназад“. Овај пут од „чудесног“ до „девијантног“ у доживљају тјелесних и психичких аномалија, о којем говоре Вагнерова и Гарланд-Томсонова, код О'Конорове је пређен уназад. Ми почињемо са сликом девијантног: са наказностима, лудилом, тјелесним деформитетима, а завршавамо сликом сакралног.

Готика је идиом девијантног. Готика представља жанр контроле погледа: оно ненормирано увијек мора бити доступно погледу, фиксирано. Готика је, фукоовски казано, поглед надзора, утврђивања да ли су ствари на свом мјесту. Када не можемо да фиксирамо објекат, када наиђемо на празно мјесто – онда је то прилика за готску анксиозност. Нешто је напустило крипту свог заточења. Готика је алармираност контроле којој је нешто умакло. Ми,

код Фленери О'Конор, очекујемо готску причу, а онда се сусретнемо са чудесним. У том смислу су критичари који говоре о средњовјековној инспирацији у прози Фленери О'Конор у праву.

Лудост и деформитет (језиком модерности казано: тјелесна и ментална ненормираност), за средњовјековни ум Цркве, често бивају перципирани као мјеста „оностраности“.²¹³ Лудило постаје локус једне необичне и скандалозне светости – такозваних „јуродивих“. Њихово понашање функционише као енигма, скандал Божјег присуства.

На сличан начин и мотиви тјелесних деформитета се често јављају у хагиографским текстовима. Тјелесне повреде и деформитети предмет су нарочитог страхопоштовања. Ране и тјелесне промјене су у центру пажње, у фокусу погледа, али не љупопитљиве публике која у томе види облик вашарске забаве или ужаса (а готика је често перципирана као популарни жанр који се бави призорима ужаса) већ конгрегације која у тјелесним абнормалностима види неку специфичну *imitatio Christi*. Тијело свеца са ранама и стигматама постаје спектакл (*spectaculum*, нешто што је доступно јавном погледу), али не готски спектакл девијантног, већ чудесног. У контексту поштовања светих тијела, ране непрекидно долазе у први план. На тијелу Фрање Асишког појављују се чудне ране, кожа на његовим стопалима и рукама се деформише тако да изгледа као да из његовог тијела излазе чудни недефинисани објекти. У питању је појава, *ostentum*, која подсјећа на ексере.²¹⁴

²¹³ Можемо се сјетити како, у роману Достојевског *Браћа Карамазови*, Лизавета Смрадна као „јуродива“ има посебан статус. Она иде градом полугола и боса: „[У]лазила је у непознате куће и нико је није терао, напротив, свако би је љубазно прихватао“ (Dostojevski 2016: 65). Ми непрекидно свједочимо специјалном статусу „јуродивих“ у руској провинцији: чак ни деца је нису задиркивала нити вређала, а наша су деца, нарочито школска, веома насртљива“ (Dostojevski 2016: 65). Грађани Скотопригоњеска одбијају да склоне „јуродиву“ (као један остатак предмодерног односа према умној и физичкој болести) са улице када то захтјева нови губернатор јер њена појава нарушава „пристојност“

²¹⁴ „Чудо стигмата на стопалима и рукама представљало је чудесну промјену тјелесног облика. Кожа би постала тамнија и уздигла би се формирајући тродимензионални облик ексера који би, када би се дотакли, пружали сензацију другачију него што је то случај када се додирне нормална кожа. Они су били кожа и нису били кожа, били су ексери и нису били ексери. Чудо је овдје успостављено кроз абнормалност Фрањиног физичког тијела“ (Warr 2016: 51).

Тјелесна дисфигурација постаје знак Божјег дјеловања. Када се у „Храму Светог Духа“ двије дјевојке врате са вашара и кажу, кроз кикотање, да су тамо видјеле двополну наказу, дванаестогодишња дјевојчица – протагонисткиња је збуњена и док лежи у кревету покушава да замисли оно што су дјевојке видјеле. У њеној свијести циркуска шатра са љубопитивом воајерском публиком која је дошла да свједочи готском спектаклу наказности и девијантности поступно се претвара у религиозну конгрегацију која присуствује светом обреду.

Лежала је на кревету покушавајући да замисли шатор са наказом која хода лијево-десно, али била је превише поспана да би могла да се унесе. Могла је јасније да види лица сељака који су гледали из публике, мушкарци обучени свечаније него за цркву, и жене уздржане и љубазне [...] мировале су као да чекају први тон клавира да би запјевале химну (O'Connor 1971: 246).

Шатор у коме се представља наказа, сада постаје црква у којој се показује *portentum* или *ostentum*: страшна мистерија. Публика жељна хорора, забаве коју нуди готски призор, сада се преображава у црквену паству а циркуска наказа постаје свештеник. У средишту готског спектакла и у средишту хришћанске мистерије је тијело. Као што Фрањино тијело измијењено необичним и необјашњивим ранама (које крше законе природе што је једна од особености „чудовишног“) постаје нешто што призива додир и поглед: сензорни сусрет, тако и циркуски хермафродит показује сопствену рану, мјесто своје ненормираности. Хермафродитизам је ту, да употребимо синтагму коју користи Елен Сиксу (Hélène Cixous), „болна способност да се буде исјечен/а ('painful ability to be cut')“ (Cixous 1997: 156). У томе је већ нешто „монструозно“: хермафродити су, како образлаже Џудит Батлер (Judith Butler), „гранични људи“, ознаке за ситуације у којима сама људскост постаје нешто упитно (Butler 1993: 8).

Ужас љубопитљивости, опсцене опаске (попут оне коју у једном сличном шатору изговара отац Хејза Моутса) смјењује света тишина литургије: у фокусу је и даље деформитет, али сада као медијум Божјег

присуства. Као што се и дјеца из романа Достојевског не усуђују да се наругују јуродивој, и циркуски хермафродит упозорава публику да призор који ће видјети представља нешто свето: „Показаћу вам нешто и ако се насмијете Бог ће вас ударити на исти начин као и мене“ (O'Connor 1971: 245).

Светачко тијело постаје мјесто ужаса, патње, ране и деформитета, али и мјесто поштовања и исцјељења. Хагиографски наративи инвалидности укључују ране као медијум Божјег присуства. Света Лидвина, једна од најзначајнијих светица западне хагиографске касносредњовјековне традиције, као дјевојчица је пала док се клизала на леду. Тај инцидент је означио дуготрајни процес поступне тјелесне деформације. Лидвина остатак свог живота проводи прикована за кревет. Њене ране и повреде, изобличења кроз која пролази њено тијело, привлаче ходочаснике који траже помоћ и исцјељење.²¹⁵ Лидвинино тијело је сада у фокусу страхопоштовања побожне конгрегације. Ходочаснички спектакл је смијенио циркус наказа и у прози Фленери О'Конор. Готски деформитет се расцвјетао у стигмате.

Можемо наше досадашње истраживање сумирати овако: Фленери О'Конор креће у својој прози од слике деформитета као готског мотива који се поступно, промјеном („премотавањем“) парадигме (са модерног на предмодерно разумијевање), показује као нешто сакрално. Деформитет као једна од инстанција готске „монструозности“, је нешто што је темељно везано за дискурзивну и идеолошку перспективу. Као што смо већ видјели, чудовишта производи идиом. Рећи да је нешто „чудовишно“ значи увијек претпоставити не само концепт нормативности природе, већ и „закон“, како образлаже Фуко у *Les Anormaux* (Foucault 2003: 55).

Како примијећују Цером Коен и Цефри Ендрју Вејнсток, „било која врста соматске или социјалне разлике може бити хиперболизована у чудовишну абнормалност“ (Weinstock 2014: 42). Чудовишта, казано укратко, увијек указују на одређену „културну агенду“ (Weinstock 2014: 42).

²¹⁵ Уп. Albers 1910.

У наредном поглављу видјећемо, на врло експлицитан начин, како се „тјелесни деформитет“ конституише као готска монструозност кроз дискурсе „просвећености“ и „еманципације“.

6.2. Готска оптика: мотив деформитета и дискурс просвећености у приповијетки „Хроми ће ући први“

Готски мотиви тјелесног деформитета, у О'Конориној прози, представљају нешто што се тешко може игнорисати. То су објекти који непрекидно излазе у први план, те изазивају амбивалентне реакције.

У приповијетки „Хроми ће ући први“ ('The Lame Shall Enter First') мотив тјелесног деформитета (изобличено стопало) представља једно од кључних мјеста у тумачењу мотива деформитета као објекта готске фасцинације у О'Конориној прози. Као и већина О'Конориних приповиједака и „Хроми ће ући први“, ако се преприча, звучи као дословно готска прича о интрузији страног тијела у породични дом, у интимни простор.

Шепард, удовац који живи са малољетним сином Нортоном, ради као стручни савјетник у поправном дому. Он је, попут Рајбера из романа *Силовити присвајају небо*, лик дословног рационалисте, сцијентистички ум. Вјера у (научни и друштвени) прогрес код О'Конорове често бива дата у карикатуралним, наивним тоновима.

6.2.1. Мотиви наивности и демонског странца

Фленери О'Конор често користи готске мотиве и конвенције на пародичан начин. Један од најпрепознатљивијих готских мотива уопште је мотив „наивности“ главног лика: протагонисте који дјелује као „наивчина“. У готици су то обично женске личности, дјевојке испуњене врлинама које због своје добротe и наивности постају жртве мрачних сила. „Не разумијевајући или погрешно процјењујући моћ зла, наивна женска жртва“ завршава у

„натприродном амбијенту“ ужаса (Snodgrass 2005: 247). Она је, због своје наивности, упала у замку мрачних сила. Она је толико добра и наивна да не види ништа омиозно и пријетеће у сабласном замку у који долази да ради као слушкиња или дадиља, пошто су, на примјер, претходне дадиље нестале без трага или умрле под мистериозним околностима. Нешто слично се дешава у Џејмсовом *Окрету завртња*. Лик наивчине у готским текстовима често не примијећује оно што је читаоцима понекад од самог почетка јасно. Ми знамо да ће се нешто непријатно и сабласно десити зато што нисмо толико „невини“ попут врлинске протагонисткиње. Готски текст је прича о „губитку невиности“ у сусрету са злом. Кроз бројне мрачне перипетије, наивна протагонисткиња постаје „искусна“: принуђена је да упозна живот и са његове непријатне стране, да схвати да у свијету постоје ипак и недобронамјерни људи.

Овај ће готски образац (наивна жена - жртва готског злочинца) бити неколико пута пародично реизведен у О'Конориној прози: у приповијеткама „Тешко је наћи доброг човека“, „Добри људи са села“, „Можда спасавате сопствени живот“ и наравно у „Хроми ће ући први“.

„Хроми ће ући први“ и „Добри људи са села“ дијеле неколико значајних мотивских сличности: протагониста који се открива као готска „наивчина“ која не препознаје готску опасност је у оба случаја неко изузетно „интелектуалан“: Шепард из „Хроми ће ући први“ је нека врста професионалца у свом послу: он се свакодневно сусреће са малољетним деликвентима и нема никакве илузије о људској природи. Он себе види као свештеника у исповједаоници, неког ко слуша људске тајне и трауме, уз једну очиту разлику: свештеник је, по Шепарду, манипулант који искоришћава људско сујевјерје о гријеху и паклу, а он је извјежбани, лиценцирани „професионалац“ (O'Connor 1971: 449). Хулга Џој Хоупвел је докторирала филозофију да би у својој тридесет другој години живјела са својом мајком на фарми, трајно обиљежена својим инвалидитетом и огорченошћу. И Хулга и Шепард су ликови који су, наизглед, изгубили сваку врсту наивности у погледу свијета. Њихов поглед на свијет је бескомпромисан: Хулга је скоро нихилисткиња коју може да заинтересује мало тога што се дешава у

спољашњем свијету, а Шепард је нека врста просвећеног интелектуалца. Поред ове неочекиване наивности интелектуалаца, још један готски мотив повезује ове двије приповијетке: инвалидност. Хулга је, као што смо већ видјели, остала без ноге у ловачкој несрећи, а један од Шепардових штићеника, дечко за кога се он нарочито професионално и лично интересује, има деформисано стопало.

Деформисано стопало Руфуса Џонсона, малољетног деликвента, постаје, током приповијетке, на неки начин метафора његове унутарње деформисаности. Деформитет је у готским текстовима и иначе често ознака неке психичке абнормалности. У готским су текстовима ружни људи обично и зли. То је, како тврди Патрик О'Мали, „фобични жанр“ (O'Malley 2006: 26).

Психичка абнормалност се код Руфуса Џонсона показује као нека врста унутрашње „назадности“. Абнормално наказно стопало, за Шепарда, представљаће видљиву и сабласну манифестацију једне унутрашње особености Руфуса Џонсона.

Џонсон је натпросјечно интелигентан и то је оно што чини да се Шепард и лично интересује за судбину дјечака. У дјечаковом досијеу се поред описа његових деликвенција („бесмислене деструкције, сломљених прозора, запаљених контејнера за смеће, избушених гума“²¹⁶), налази и податак о његовој натпросјечној интелигенцији: његов коефицијент интелигенције износи 140 (O'Connor 1971: 449). То је онај детаљ који је заинтересовао Шепарда за Руфуса Џонсона. И поред деликвенције и унутрашње назадности²¹⁷, у Руфусу, за Шепарда, постоји једна здрава суштина, обећавајући лични капитал.

Абнормално стопало није нешто што је деформисало читаво тијело – то је тек један детаљ, један мотив. Исто тако, вјерски фанатизам који је Руфус наслиједио од свог деде и тешких животних услова је нешто што кореспондира са овом лимитираном/ограниченом деформацијом тијела:

²¹⁶ O'Connor 1971: 449.

²¹⁷ Отац дјечака је умро прије његовог рођења, а мајка му је у затвору, те је га је подигао деда: вјерски фанатик: „[О]драстао је у страћари без воде и струје, а старац га је тукао сваког дана“ (O'Connor 1971: 447).

нешто је деформисано али не до те мјере да обиљежава читаву физичку или менталну супстанцу. Но, у готском тексту, деформитет, ма колико био ограничен, увијек долази у први план. Он дословно посредује читаву личност. Деформисани уд постаје синегдоха цијеле личности. Ово посредовање омогућено је готским агенсом демонског дјеловања.

„Демонски странац“, попут једног фреквентног готског карактера „лутајућег Јеврејина“ чије је чело обиљежено грозном раном, Каиновим знаком, симболом Божјег проклетства, често посједује неку врсту тјелесне ознаке моралне или духовне трансгресије и „изопачености“.

Шепард у разговору са Руфусом покушава да продре у мотивацију дјечаковог деликвентног понашања:

„Па добро!“ рекао је Шепард. „Како би било да ми кажеш шта те тјера да радиш све те ствари?“

Мрачни сјај се појавио у дјечаковим очима. „Ђаво“, рекао је. „Он ме има у својој власти.“ [...]

Шепард је осјетио тренутно тупо очајање, као да је напоскон био суочен са неким древним деформитетом у самој природи који се догодио сувише давно да би се могао сада исправити (O'Connor 1971: 450).

Дијаболично је чест мотив готске литературе. Можемо се само сјетити Луисовог *Монаха* у којем распусни и злочиначки калуђер Амброзио склапа уговор са ђаволом. Начин на који се „ђаво“ јавља у текстуалној економији „Хроми ће ући први“ представља дословно репродуковање саме политике жанра о којој смо говорили раније. Мотиви религиозности јављају се увијек у контексту „мрачне религије“, као знаци сујевјерја. Готика на један специфичан начин драматизује конфликт еманципације и мрака прошлости. Готска пријетња готово увијек (у британској и америчкој готици) долази из неке сујевјерне прошлости.

Мотивација Руфуса Џонсона („Ђаво ме је натјерао“) тако је дословно готска: она је истовремено ирационална. Натприродно („сабласно, демонско,

чудно“) се јавља као „идеолошки изазов“ у готској фикцији, како примијећује Цефри Кокс (Cox 2002: 132). Готски аутори (попут Волопла или Луиса) често нас морају упозорити, у некој врсти фингиране напомене приређивача или на првим страницама романа, да је прича која слиједи на неки начин обиљежена „сујевјерјем“ епохе или простора или „заосталог“, „фанатичног“ свјетоназора самих ликова. Демони и духови готске фикције су тако увијек нешто „идеолошко проблематично“ – нешто што већ у себи садржи конфликт између „еманципаторског“ и „ретроградног“. У готским романима, свако ко није средњокласни бијелац протестант лако може постати извор готске пријетње (Frost & Vasiliev 2014).

Руфус Цонсон живи на улици и храни се из контејнера. Он је, у социјалном смислу, слика алтеритета. Религиозни алтеритет Руфуса Цонсона није у томе што он практикује католичанство (или неко непротестантско, „страно“ вјероисповиједање) већ је његова вјерска „проблематичност“ лоцирана у ексцесу, у претјераности, у „дословности“ вјеровања. Његов „религиозни“ алтеритет није квалитативан колико квантитативан.

Он дословно вјерује да ђаво може да има власт над људима, да човјек после смрти може отићи у пакао и тако даље. Његова религиозност се тако за секуларног Шепарда показује као дословни специмен „мрачне религиозности“ готике. Религија се јавља као нешто „мрачно“: прича о ђаволима, о паклу и вјечном проклетству.

Мотив Руфусових очију које сијају „мрачним сјајем“ такође је отворено готски. Мотив погледа о коме смо већ писали увијек посредује готске ликове.

Још један готски мотив је већ од почетка присутан у лику Руфуса Цонсона. Са једне стране, он је жртва: дјечак који има урођени деформитет због којег шепа. Рођен и одгајен у тешким условима, он је сироче повјерено бризи насилног (и вјероватно поремећеног) дједа - фанатика који га је заувјек напустио јер је са члановима своје фундаменталистичке секте узео по пар од сваке доступне животиње (у лудачком покушају понављања

догађаја великог библијског Потопа) и отишао у брда да чека крај свијета који ће овог пута, умјесто водом, бити збрисан ватром (O'Connor 1971: 456-7).

Ми смо већ говорили о готском мотиву „чудовишности жртве“. У готским текстовима неко ко би имао све предуслове да буде сматран жртвом често постаје чудовиште, централни карактер „мрачне“ економије готског текста. Већ смо говорили о роману Тони Морисон као експлицитном примјеру готске „чудовишности жртве“: готска утвара, осветољубиви дух гладан љубави који опсједа кућу, сексуално заводи Пола Дија, Сетиног партнера, заправо је демонска инстанција убијеног дјетета које треба бити егзорцирано као зао дух или (ту Морисонова, као и Хенри Џејмс у *Окрету завртња*, оставља простор за рационално објашњење) нестале, силоване дјевојке која је, од интензитета трауме кроз коју је прошла, изгубила памћење и постала нешто „вамписко“ и „демонско“. Сама Сета, злостављана робиња, постаје „монструозна мајка“ која убија властито дијете. Духови и чудовишта који се јављају да прогоне живе често су „монструозне жртве“. Готика је наратив у којем траума производи сабласти.

У приповијетки „Круг у ватри“ госпођа Причард којој је „увијек потребан укус крви да би била у равнотежи“ (O'Connor 1971: 189) испричаће „готску причу“ о „једном човјеку“ којег је познавала, а „чија је жена била отрована од стране дјетета које су усвојили из чисте доброте“ (O'Connor 1971: 189). Овај мотив ће бити реизведен на специфичан начин у приповијетки „Хроми ће ући први“. Готски текстови о којима говоримо показују *монструозност емпатије*. Емпатија постаје главна особеност готске „наивности“, једног од темељних мотива жанра. Шепард, у О'Конориној пародији готског наратива, постаје наивни и емпатични средњокласни пристојни лик који у свој дом припушта „чудовишну жртву“ која ће разорити његов живот.

Руфус Џонсон је производ идеологије. И сама његова физичка појава – монструозност његовог стопала – је нешто, да искористимо тај „структуралистички“ израз, „произведено кроз дискурс“. Када Џонсон каже да га ђаво има у својој власти, Шепард ће то доживјети као неку врсту древног

деформитетата који се више не може исправити.²¹⁸ Његово стопало постаје све „очитије“, експлицитније у својој „наказности“ што се Џонсон показује као „непоправљивији“ у психичком и моралном смислу, кроз прогресију приповијетке. Џонсонова чудовишност је очита тек са тачке Шепардове „просвећености“. „Чудовишта се не рађају него стварају“ (Weinstock 2014: 41), тврди Џефри Ендрју Вејнсток.

Готска атмосфера приповијетке постаје очита када се открије да је она од самог почетка утемељена на експлицирању конфликта два противстављена дискурса: „фанатизма“ и „секуларизма“, „сујевјерја“ и „вјере у прогрес“, „назадности“ и „еманципације“, „ирационалности“ и „рационалности“, „деформитетата“ и „нормалности“, „мрака“ и „просвећености“. „Тријумф цивилизације над варваризмом“ је, како тврди Дејвид Пантер, „једна од највећих тема готске књижевности уопште“ (Punter 2014: 20).

На Руфусов „фундаменталистички“ дискурс о ђаволу, Шепард одговара идиомом „просвећености“:

„Глупости!“ казао је кроз осмијех. „Ми живимо у свемирском добу! Превише си интелигентан да би ми дао такав одговор.“ [...] Насмијешо се поново осмијехом који је био позивница дјечаку да уђе у школску зграду на којој су сви прозори били широм отворени да би унутра припустили свјетлост. [...] „Можда ти ја могу објаснити тог твог ђавола“. Скакао је са теме на тему, од једноставне психологије, откривајући му самозаваравања којима је склон људски ум, до астрономије и свемирских капсула које су се обртале око Земље брже од звука и које ће ускоро доћи и до удаљених звијезда. [...] Желио је да прошири његове хоризонте. Желио је да он напоскон *види* универзум, да види да и његови најмрачнији дјелови могу бити проникнути (penetrated). Све би дао само да може да стави телескоп у Џонсонове руке (O'Connor 1971: 451).

²¹⁸ Уп. O'Connor 1971: 450.

Овдје се поново јавља мотив погледа, гледања, окулатура проницања у тајне, посредована сликом телескопа. Готика је идиом опсједнут окулатуром, оптиком погледа, функцијом и квалитетом свјетлости, откривањем тајни.

Шепард Руфусовом вјерском фундаментализму супротставља карикатуру просвјетитељства. Просвјетитељство је, како је образлагао Исаија Берлин, вјера да поглед може пенетрирати у све мрачне ћошкове. Потребно је само мало више свијетла и открићемо све тајне. Западни рационализам (који доживљава своју посебну кулминацију у епохи Разума) показује се, како смо већ рекли наводећи Берлина (Berlin 1999: 22), као вјера у спознатљивост свијета.

Да, мрак постоји али једном када га освијетлимо свјетлошћу спознаје, позитивних вриједности, исправног и рационалног настројења, открићемо да у тим мрачним ћошковима универзума нема никаквих ђавола и духова, никаквих мрачних, „спектралних“ тајни. Шепардова жеља за рашчаравањем Руфусове делузије указује на Руфусову неспособност да „види“ универзум. Гледање постаје „пенетрирање“ – испитивачки поглед. Телескоп, оруђе прогреса, оптика спознаје, постаће у приповијетки „Хроми ће ући први“ оруђе смрти, тајне, мистериозног.

Читава приповијетка се креће кроз напетост посматрања/гледања, кроз проблематизовање онога што видимо. Нортон, Шепардов син, кога отац занемарује јер га сматра недовољно бистрим, те се окреће Џонсону као свом „несуђеном сину“, ²¹⁹ извршиће самоубиство на крају приповијетке. То самоубиство биће посредовано телескопом који Шепард набавља да би Џонсону открио неслућене научне тајне универзума.

У типичном чину готске *смртоносности емпатије*, Шепард доводи Џонсона у своју кућу. Ова се секвенца може читати као пародија готске драме. Страно тијело је продрло у дом, тако што му је наивна хероина отворила

²¹⁹ Руфус Џонсон је довољно интелигентан да буде Шепардов достојни насљедник, али је неком окрутном неправдом превише оштећен погрешним васпитањем, „изобличен“ менталном деформацијом.

врата. Она страда, у готском роману, као жртва свог доброг срца. Дискурс просвећености се показује немоћним да исправи деформисани ум Руфуса Џонсона. Умјесто да избави Џонсона, Шепард ће омогућити да Џонсон исквари Нортонa, занемареног сина. Мрак тријумфује. Ово је готски заплет О'Конорине приповијетке. Готика увијек показује, како смо доказивали, крхкост еманципације. То је жанр који тематизује угроженост просвјетитељског пројекта од стране сила мрака. Можда је могуће бит готског жанра тражити управо у овој врсти унутрашње алармираности просвјетитељског пројекта. Шепард, на крају, не успијева да спасе Џонсона.

6.2.2. Емпиризам и прибављање „сензорне евиденције“: школа и образовање као готски мотиви

Сјетимо се метафоре „школске зграде“ са отвореним прозорима кроз које улази свјетлост. „Школе и наставници су преноситељи просвећености (enlightenment)“ (Truffin 2014: 164), тврди Шери Труфин примијећујући како се мотиви школе и наставе непрекидно јављају у готским текстовима. Ово је нарочито тачно за прозу Фленери О'Конор, што тврди и сама Труфинова.

Као примијер текстова који користе мотиве тзв. „школске готике“ ('schoolhouse gothic'), Труфинова, поред дјела Тони Морисон²²⁰, Дејвида Мемета (David Mamet), Џојс Керол Оутс (Joyce Carol Oates), Стивена Кинга, наводи и опус Фленери О'Конор (Truffin 2014: 164).

У роману *Силовити присвајају небо*, тинејџер–протагониста, Френсис Марион Тарвотер, одгајен је од стране свог ујака, фанатичног проповједника и мистика, у руралној пустоши Џорџије. Послије старчеве смрти, млади Френсис одлази у град, Атланту, свом једином рођаку Рајберу који је сушта супротност старом Тарвотеру. Ако је стари Тарвотер био фанатик религије, Рајбер је фанатик просвећености. И Рајбер, као и Шепард, припушта у свој дом проблематичног дјечака оптерећеног „вјерским фанатизмом“ са циљем

²²⁰ Постоји бар једна сличност, примијећена у литератури, између Тони Морисон и Фленери О'Конор. Лик Рајбера из романа *Силовити присвајају небо*, познатог и као Наставник (Schoolteacher), „бацио је дугачку сјенку у савременој књижевности“ будући да је истоимени лик из Морисонове *Вољене* „обликован по узору на њега“ (Burt 2007: 353).

да га спасе од тог менталног „деформитета“, но трагично не успијева у том подухвату. Шепард губи свог сина Нелсона који ће извршити самоубиство а Рајберов син, „малоумни“ ('dim-witted') Бишоп, биће удављен у језеру од стране дјечака којег је његов отац довео у дом. Злочин се дешава у контексту просвећеног простора.

Еманциповани учитељ не успијева, у оба случаја, да спасе рационалну структуру свог свијета који се, кроз медијум малољетног деликвента „изопаченог“ унутрашњом и/или спољашњом девијацијом, распада у крхотине кулминирајући убиством или самоубиством и тамом жаљења и кајања.

Рајбер ће у *Силовити присвајају небо*, прије него што припусти у свој дом малољетног Френсиса Тарвотера, имати слично искуство и са дјечаковим ујаком, старим Тарвотером, руралним пророком. Рајбер ће, за све вријеме старчевог боравка у његовој кући, посматрати старца – вјерског фанатика, као „научни објекат“, предмет академског интереса и стручне фасцинације. Он ће то искуство искористити за писање рада о абнормалној психологији вјерског фанатизма за научни часопис.

Дом Рајбера се показује као научни *паноптикон*, мјесто „научног“ погледа који пенетрира у мрачне аспекте људске психе (оптерећене религиозним „атавизмом“ који је, као и у „Хроми ће ући први“, конструисан као „неки древни деформитет“). Домови у којима живе Рајбер и Шепард, су простори научног експеримента, учионице маскиране као центри за дневни боравак. Улазак дјечака у тај простор означен је као процес еманципације. Шепард свој дом, у који се сада уселио Руфус Џонсон, опрема енциклопедијама, књигама, телескопом – том ултимативном апаратуром гледања, проницања у тајне.

Само „гледање“ које се увијек јавља у готским текстовима сада може постати још јасније као мотив. Опсједнутост погледом у готским текстовима представља херменеутичку потешкоћу са којом се суочава научна метода. Опсједнутост посматрањем, очима, погледом, зурењем, наочарима и телескопима, у готици и у О'Конориној прози, представља једну литерарну

варијанту емпиризма. Посматрање је темељни научни метод. Коначни ужас готског текста је откриће да постоји нешто што се опире погледу, што се не може фиксирати погледом. Неуспјех опажања, прибављања непроблематичне визуелне евиденције представља анскиозност просвећености.

Ерик Савој, говорећи о проминентности мотива зуба у О'Конориној прози, инсистира да су и они у функцији сензорног доказивања, „емпиризма“:

На почетку приповијетке „Можда спасавате сопствени живот“ господин Шифлет нуди Лусинел Картер, мајци, жвакаћу гуму, на шта она само „подигне горњу усну да би показала да нема зубе“ (Savoy 2016: 138).

Недостатак зуба указује на један специфичан облик „сензорне“ закинутости, попут сљевила. Зуби су, и иначе у просвјетитељском популарном дискурсу, важан реторички симбол: „нееманциповано становништво“ је обично без зуба. У том се контексту културне евалуације често, на примјер, инсистира на томе да у средњем вијеку нико није имао зубе. Људи који заступају „ретроградне идеје“ су, у реторици еманципације, перципирани као „крезуби“. Крезубост као и сљевило, код О'Конорове, иронично указују на непостојање средстава сензорне верификације. Људи који су слијепи или немају зубе не умију сами да „провјере“ ствари. Њима недостаје емпиристички, „научни“ апарат.

Конструисана у потпуности кроз своје гротескно тијело, Лусинел не може да прати (заблудјели) емпиризам Хејзела Моутса [чија је главна теза да се] не вјерује у ништа „што не можеш видјети или опипати руком или загристи зубима“. [...] Коса и зуби се у *Мудрој крви*, јављају са зачуђујућом фреквенцијом, увијек као знак ружноће која указује на субјектово ограничено разумијевање (Savoy 2016: 138).

Можемо проширити овај Савојев увид и тврдити да не само зуби и очи и коса, већ и различити други облици тјелесне деформације указују на једну врсту спознајне „инвалидности“. Фетишизовани објекат, деформисано

стопало, постаје поступно један епистемички *surplus* – „објекат“ који спречава јасност спознаје, „заклањач“.

„Хроми ће ући први“ проблематизује појављивање готске препреке у простору еманципације: у питању су „мрачне тачке“ („слијепе тачке“) у визуелном спектру просвећености.

Џоди Кастрикано просвјетитељски поредак дефинише кроз супротстављање овим „слијепим тачкама“: Просвјетитељство је дефинисано кроз ово „одлучно одбијање да се толеришу 'мрачне тачке' у политичком и моралном поретку који је утемељен на идејама транспарентности и 'потпуне видљивости ствари, људи и истина' (Фуко)“ (Castricano 1998: 202).

„Хроми ће ући први“ тако представља динамику просвећеног супростављања „силама таме“ изражену готским терминима. Мотив транспарентности, гледања, проницања има своје важно мјесто у самој идеологији готике.

Школски простор, простор образовања (Шепардов дом), постаје сада нешто „уклето“ кроз присуство Руфуса Џонсона. Говорећи о мотиву уклетих школа, Шери Труфин разлог за присуство овог мотива у дјелима готске фикције види у чињеници да је готика „контрапросвјетитељски наратив“ (Truffin 2014: 165), но ипак признаје да је то „антипросвјетитељство“ готике амбивалентно (Truffin 2014: 165). Ако је готика „контрапросвјетитељски наратив“, онда је, закључује Труфинова, „неизбјежан и готски третман образовања и наставника“ (Truffin 2014: 165) будући да је школство темељна институција „просвећености“.

Дјела „школске готике“ су смјештена у просторе основних школа, средњих школа, универзитета, па чак и неакадемских средина [као што је Шепардов дом] које контролишу наставници и научници, али је општа карактеристика таквих текстова приказивање западног образовања, његових чувара и предмета кроз употребу експлицитно готских мотива као што су клетва, замка и чудовиште (Truffin 2014: 164).

„Школска готика“ дакле тематизује неку врсту неуспјешности образовног процеса. Но, ми морамо, на неки начин, преиспитати сам главни закључак Шери Труфин да је готика „контрапросвјетитељски наратив“. Можда ствар треба сагледати из нешто другачијег угла. Можда није у питању само страх да школе, као институције просвјетитељства, могу бити „уклете“.²²¹ Не ради се можда уопште о некој инхерентној „уклетости“ просвјетитељских институција (што би онда „школску готику“ учинило контрапросвјетитељским жанром), већ је прије у питању страх (једна од темељних емоција готике) да школске институције могу бити неуспјешне или, *horribile dictu*, злоупотребијене – тако да управо оне, као главно оруђе просвећености, буду „преузете“ од стране сила „регресије“.

Готски ужас није указивање на то да су неке институције просвећености инхерентно проблематичне или склоне да постану сценографија неке „ужасне приче“ због неке њихове унутрашње, идејне слабости, већ је тај готски ужас, напротив, генерисан анксиозношћу, свијешћу о „крхкости“ и драгоцјености постигнуте еманципације. Готски ужас указује на могућност да оно што би требало да буде бастион просвећености може постати предикаоница сујевјерја кроз неку изопаченост сврхе.

Ми можемо, на примјер, наћи један занимљив третман „образовног процеса“ кроз готске мотиве у Џојсовом *Портрету умјетника у младости*. Образовна институција је ту дата кроз мимикрију готског, уклетог замка. Говори се, међу ученицима, да школски интернат походи дух „црног пса, који ноћу туда хода, са очима великим као фењери. Казивали су да је то дух неког убице“ (Јоусе 2004b: 15). Одлазак до управникове канцеларије у језуитском интернатском колеџу Клонгоус представља пролазак кроз готски амбијент: мрачни коридори замка, мјесто на којем су „старе слуге видјеле духа огрнутог бијелим маршалским плаштом“ (Јоусе 2004b: 49). Довољно омниозно, на столу ректора налази се људска лобања, *memento mori*. Но, оно што доприноси готској атмосфери образовне институције јесте то што су, у овом Џојсовом

²²¹ Упоредити: '[Charles Brockden] Brown exposed the fact that Enlightenment and its various institutions and experiments were myopic and haunted' (Davison 2014: 121).

дјелу, предикаоница и учионица дословно спојене, нераздвојиве једна од друге. Ту није приказан терор образовне колико еклизијалне институције, а то је већ типично готски поступак. Можемо казати да је „школску готику“ могуће тумачити управо као експлицитно „просвјетитељски дискурс“ који упозорава на опасности злоупотребе „просвјетитељских институција“ као што су школе.

Управо дословно остварење ове готске пријетње (да амбијент школе, „катедра“ просвећености може постати предикаоница „сујевјерја“) дешава се у приповијетки „Хроми ће ући први“. Просвјетитељска инфраструктура која треба да служи „просвећивању“ и образовању мрачног и неуког Руфуса Џонсона биће искоришћена, злоупотријебљена да би се мали Нелсон упутио у тајне вјерског учења. Руфус Џонсон користи образовни контекст који ствара Шепард да би Нелсону говорио о рају, паклу и вјечном проклетству. Простор који је осмишљен да би Руфус Џонсон стекао знања о свемиру, астрономији, сателитима и планетама, сада постаје простор „готског“ катехизиса, вјеронауке „сујевјерја“.

6.2.3. Мотиви пакла и вјечног проклетства

Тек кад се Руфус Џонсон усели у Шепардов дом, Нелсон, Шепардов син, ће први пут чути за рај и пакао. То се дешава усред просвјетитељског дискурса у којем Шепард покушава да убиједи Руфуса да може да буде све што пожели:

„Сасвим је могуће да ћеш ти, Руфусе Џонсоне, једног дана отићи на Мјесец.“ [...]

„Нећу ти ја жив отић на никоји Мјесец“, рекао је, „и кад умрем отићу право у пакао“.

„На Мјесец је барем могуће отићи“, рече Шепард суво. Најбољи одговор на овакве ствари је уздржани подсмјех. „Ми можемо да

га видимо. Ми знамо да је он тамо горе. Нико никад није понудио никакав поуздан доказ за постојање пакла.“ [...]

„Ко год вели да нема пакла“, одвратио је Џонсон, „противрјечи Исусу. Мртви су суђени а покварени су проклетни. Они плачу и шкргућу зубима док горе у ватри“, настављао је, „и то је вјечита тама“. [...] „Ђаво влада паклом“, рекао је Џонсон (O'Connor 1971: 461).

Шепард се показује као стрпљиви просвјетитељ – његов задатак је да суочи Руфуса Џонсона са емпиријском евиденцијом – он му представља научну методологију: „Мјесец постоји“ је сензорно провјерљив исказ. „Пака постоји“ је исказ који је немогуће верификовати, те је он, како би рекао Карнап, „дословна бесмислица“ (*'Rubbish!*), како каже Шепард). У једном тренутку, у приповијетки, Шепард замишља сопствени глас како „се пробија до дјечака, до мрачних пећина његове психе“ (O'Connor 1971: 472). Шепард је просвјетитељ који има задатак да освијетли мрачне пећине и крипте (готски амбијент) Шепардове „заостале“, „непросвећене“ психологије. Но, умјесто да изазове икакав утицај на Руфуса, Шепард губи Нортону који слуша овај разговор.

Нортон је устао и дрхтећи пришао Џонсону. „Да ли је она тамо?“ рекао је гласно. [...] „Да ли је она у ватри?“ (O'Connor 1971: 461).

Дјечак мисли на своју преминулу мајку, Шепардову супругу. Он се сада први пут упознаје са могућношћу да она ипак још увијек постоји, макар и у паклу.

„Господе Боже!“ промрљао је Шепард. „Не, не“, рекао је, „наравно, да није. Руфус гријешни. Твоја мајка није нигдје. Она не пати. Ње једноставно нема.“ Његов би положај био много лакши да је, када му је жена умрла, рекао Нортону да је отишла на небо и да ће је једног дана поново видјети, али није могао да себи дозволи да дијете васпитава на лажима (O'Connor 1971: 461).

Појављивање религиозног дискурса у готском тексту готово се увијек јавља кроз симптоме „мрачне религије“: у говору се јављају мотиви пакла, проклетства, мрака, ватре. Дискурс проклетства се јавља као бујица над којом Шепард нема контролу. Готика је жанр заинтересован за приказивање ситуација губитка контроле, кошмара беспоретка. Врло је проблематично готику описати као „контрапросвјетитељски жанр“ јер она просвјетитељском концепту свијета не супротставља неку валидну алтернативу, неку афирмативну мистерију која се не може докучити методама рационалности, већ напротив: алтернатива просветитељства је мрак, хаос, беспоредак, губитак контроле, смрт и уништење. Алтернатива просвјетитељству није постојање неке „нове духовности“ коју би готика инаугурисала (покушај да се натприродно задржи у периоду слабљења религиозне вјере,²²² већ се „мотив вјеровања“, сасвим супротно, показује као нешто „мрачно“, „пријетеће“, „ирационално“. Готика није жанр алтернативе секуларизму просвећености, већ дистопијска слика свијета који се враћа у прошлост.

„Да ли је она тамо, Руфусе?“, питао је [Нортон]. „Да ли је она тамо, у ватри?“

Џонсонове очи су блеснуле. „Па“, рекао је, „тамо је, ако је била зла. Је ли била курва?“

„Твоја мајка није била курва“, Шепард је прекинуо оштро. Имао је осјећај да вози кола без кочница. [...] „Доста је било ових глупости. Причали смо о Мјесецу...“

„Да ли је вјеровала у Исуса?“ питао је Џонсон.

Нортон је зурио у празно. Послије једног тренутка је казао: „Да“, као да је то било неопходно да се каже. „Вјеровала је“, рекао је. „Вјеровала је одувјек.“

„Није“, промрмљао је Шепард.

²²² Уп. Dojčinović 1993: 96.

„Јесте, јесте одувијек“, рекао је Нортон. „Чуо сам је једном како каже да је вјеровала одувијек.“

„Онда је спашена“, рекао је Џонсон.

Дјечак је изгледао збуњено. „Гдје?“ питао је. „Гдје је она сад?“

„Горе.' [...] 'Негдје на небу“, рекао је Џонсон, „али мораш прво да умреш да би дошао тамо. Не можеш тамо да стигнеш свемирским бродом“ (O'Connor 1971: 462)

Сам овај говор о хришћанској есхатологији уоквирен је наративним конвенцијама готске приче. Када Шепард коначно одлучи да прекине овај разговор који се одвија у поткровљу куће, он узима фењер и каже: 'Затвори прозор, Руфусе. [...] Вријеме је да се иде у кревет“ (O'Connor 1971: 462). Говор о паклу и рају представљен је као мрачна прича која се говори пред спавање као у „реверзији дјечје игре плашења самог себе у мраку“ (Fiedler 1960: 116).

Прича о спасењу и проклетству постаје налик на читање готског рукописа: друштво се повукло на таван (или на неко друго скровито мјесто) са фењером да чује неку причу о духовима и проклетству, о необјашњивим феноменима. Но, овај религиозни дискурс, једном уведен, постаје ознака губитка контроле („вожења кола без кочница“): Нортон је сада „инфициран“ ријечима које ће довести до његове смрти.

Телескоп који се налази на поткровљу је био медијум покретања овог разговора: Џонсон треба да се кроз телескоп заинтересује за звијезде, за видљиви универзум. Он може, ако то само довољно јако жели, да постане и космонаут. Свемир, бескрајни мрачни простор, сада може бити пенетриран телескопом. Но, Руфусов дискурс обрће ствари „наопачке“: он уноси ексцес и хаос. Проповједаница се здружила са катедром – дешава се ултимативни ужас „школске готике“. „Горе“ и „небо“ више не означавају космос који се може пенетрирати телескопом, већ постају ознака за мјесто у којем борави душа Нелсонове мајке. Телескоп који је требало да служи Џонсоновом образовању, „рашчаравању“ његовог „сујевјерја“, сада постаје опсесија дјечака Нортонa који кроз њега покушава да пронађе мајку. Ако се ова прича

може, на једном површинском плану, читати као готски текст онда је то стога што изгледа да се религиозни ексцес („мрачно сујевјерје“) показује као нешто летално, опасно, хаотично и деструктивно. Окулатура се сада измијенила. Да парафразирамо наслов романа Чинуа Ачебеа - ствари се распадају.

6.2.4. Мотив аутономног екстремитета

„Хроми ће ући први“ је, као и неке друге О'Конорине приповијетке које смо анализирали, попут „Расељеног“, прича о губитку контроле над простором дома кроз медијум страног тијела. Готика се, како показује Дејвид Пантер, од својих европских почетака па преко америчких верзија, увијек показивала као „анксиозност успостављања“ власти, „права на земљу и тло или имање које већ представља предмет ривалских хегемонија“ (Punter 2014: 19).

У овој приповијетки је сама иницијална напетост готике (тајанствено присуство непросвећеног, сујевјерног „тијела“ у земљи напретка и просвећености) репродукована на микроплану. То је мјесто сукоба двије дискурзивне „хегемоније“ а најексплицитнији предмет њихове борбе је Нортон.

Шепард непрекидно покушава да контролише и наметне доминантни дискурс али у томе не успијева. Његов покушај да контролише ријечи, показује се кроз потребу да нормира (или боље: прикрије, склони од погледа) Шепардово деформисано стопало. Тјелесни деформитет непрекидно прати Руфусов дискурс о паклу као, како смо видјели, спољашња манифестација „неке древне унутрашње деформације“. Покушај „образовања“, „просвећивања“ Руфуса везан је за пројекат уклањања деформитета из видокруга погледа.

Пројекат „великог затварања“, „институционализовања“ психички обољелих особа, „лудака“ и „богаља“, који се дешавао у периоду епохе Разума, а о коме говоре аутори попут Фукоа, у О'Конориној приповијетки свој одјек има у потреби непрекидног „нормирања“, „рашчишћавања“.

Деформисано стопало је нешто што мора бити склоњено од погледа. Једино мјесто модерности које допушта спектакл деформитета је циркус наказа. Деформисано тијело функционише као готски објекат кроз суптилну и пажљиво кодирану стратегију појављивања и скривања.

Вејнсток тврди да је

америчка културна пракса изједначавања монструозности са девијацијом у односу на бијели, здрави, способни идеал физичког тијела најочитије демонстрирана деветнаестовјековним и двадесетовјековним циркусима наказа (Weinstock 2014: 44).

Изван циркуса и институција, тијело мора бити подвргнуто ригорозној контроли, стратегијама скривања.

Шепард покушава да приступи Руфусу Џонсону, да с њим успостави одређену везу, али се на путу увијек испријечи деформисано стопало:

Шепард се насмијао у жељи да смањи дистанцу између њих. Дјечаков израз лица није се умекшао. Наслонио се у својој столици и подигао деформисано стопало у равни кољена. Стопало је било у тешкој, црној, похабаној ципели са ђоном дебљине десет до дванаест центиметара. Кожа на ципели била је на једној страни подерана и крај празне чарапе помаљао се попут сивог језика из одрубљене главе (O'Connor 1971: 449, 450).

Стопало поступно, кроз прогресију приповијетке, добија сопствени „тврдоглави“ живот – оно постаје *unheimlich* објекат – видљиви знак „ометања“ са којим се сусреће Шепардова идеологија. Деформисано стопало које сада изгледа као „одрубљена глава“ – готски фетиш – постаје објекат невољне фасцинације која је, како смо видјели, једна важна особеност готике.

У току разговора деформисани дио тијела непрекидно изазива Шепардов поглед: „Његове очи се невољно спустише на стопало“ (O'Connor 1971: 450). Оно поступно постаје нешто пријетеће:

Џонсон је говорио мало тога, [читамо даље у приповијетки] но и када је говорио [...] то је било нешто свађалачко или нека бесмислена контрадикција, са деформисаним стопалом подигнутим увијек у равни кољена – налик на оружје потегнуто са намјером да се употрежи (O'Connor 1971: 451).

Губитак контроле над Џонсоном, кога је Шепард довео у свој дом у покушају да га „спасе“, поступно се открива као готска параноја посредована монструозним екстремитетом. Тај екстремитет сада постаје инкарнација бесмисленог дискурса, агресивног неслагања, опасан, пријетећи објект („оружје“ које може бити употријебљено сваког часа) који је Шепард у својој „наивности“ унио у свој дом.

Паралелно са куповином телескопа, Шепард одводи Џонсона у протетичку радњу – ординацију да би му се израдила специјална ципела која ће прикрити његов деформитет. Продавница протетичких помагала је конструисана као „кућа страве“ са видљиво истакнутим параферналијама инвалидности. У питању је

бетонско складиште са поређеним и набијеним прибором унесрећености (the equipment of affliction). Инвалидска колица и ходалице прекривале су већину просторије. На зидовима су биле начикане све могуће врсте штака и протеза. Вјештачки удови су били наслагани на полицама, ноге и руке и шаке, канце и куке, ремење и оклопи и инструменти које је било немогуће идентификовати намијењени неким тајанственим деформитетима. На малој чистини у средини просторије био је ред жутих пластичних столица са јастучићима и хоклица за испробавање ципела (O'Connor 1971: 469 – 470).

Овај амбијент испуњен пластичним, протетичким екстремитетима („ногама, рукама, шакама, канцама“), постаје мјесто „откривања“ Руфусовог деформитета. Он ће изути ципелу, показати деформисани објект свог стопала, да би пробао протетичку ципелу дизајнирану тако да му омогући

нормалан ход и да прикрије деформитет. Но, ципела која је израђена за Џонсона сада не одговара његовом стопалу:

Али када су дошли у продавницу протеза, открили су да је ципела, направљена [за Џонсона,] два броја мања а да ће нова бити готова тек за десет дана. Џонсоново расположење се одмах поправило. Продавац је очигледно направио грешку када је узимао мјере али је дјечак инсистирао да је стопало нарасло. Напустио је радњу са изразом задовољства, као да је стопало, ширећи се, дјеловало по неком свом самосталном надахнућу. Шепардово лице било је унезвијерено (O'Connor 1971: 466).

Примијетимо неколико ствари. Радња у коју улазе Шепард и Руфус Џонсон да би наручили и купили протетичку ципелу испуњена је вјештачким удовима, одвојеним дјеловима тијела. Већ у томе постоји нешто „готско“. Објекат који функционише увијек као дио неке органске цјелине, сада се показује као нешто што је издвојено, изоловано. Нешто што је познато, „фамилијарно“ тек као нераздвојиви дио цјелине изван које оно и нема могућности за одвојено трајање, сада се показује као нешто самостално: „руке, ноге, шаке, куке, канце“ стоје поређане, сложене или набацане, као нешто „независно“, аутономно. И људско и животињско („канце“) овдје је стављено једно уз друго. Ми смо у дословно аномалном простору.

Ова „изолација“, „одвојеност“ удова²²³ представља готски призор управо по томе што, на узнемирујући начин, пропитује идеју органског јединства тијела. Слика одвојеног уда увијек асоцира на насиље, на насилно одвајање и резање. Одвојени пластични екстремитет указује на историју насиља и ампутације, на „кастрацију“ како вели Фројд (Freud 1971: 231). Тијело постаје перципирано не више као органско јединство, већ као нешто хаотично. Готика је, како смо видјели, често везана за слике губитка тјелесног интегритета или, да кажемо прецизније, за пропитивање интегритета

²²³ Сјетимо се како се у „Расељеном“ непрекидно јавља слика холокауста као хаос екстремитета који нису на свом мјесту – „ноге тамо гдје је требало да су руке, стопало умјесто лица, уво на длану руке“ (O'Connor 1971: 210) да би се посредовала интрузија страног тијела („расељеног лица“) у имање госпође Мекинтајер.

тјелесности. Чудовиште које ствара Виктор Франкенштајн у роману Мери Шели представља „агрегат“ састављен, „скрпљен“ од мртвих одвојених удова који оживљавају. Чудовишност тјелесног у готици увијек представља нешто „химерично“ – тијело чији су компактност и интегритет упитни.

Фројд „заstraшујуће“ (*unheimlich*) описује као оно „уклоњено, склоњено од погледа, тако да други не могу да сазнају о чему се ради, сакривено од других, *Geheim* (тајанствено)“ што се, на неки начин, открива, „постаје видљиво“ (Freud 1971: 223).

Као један од примјера „заstraшујућег“ (*uncanny*) у Фројдовом се тексту наводи мотив „наизглед живог објекта који заправо није жив или наизглед вјештачког објекта који може бити жив“ (Freud 1971. 244). Готски ефекат тако могу да произведу „воштане фигуре“ (то се и дешава код Ен Радлиф), „вјештачке лутке и аутомати“ (Freud 1971: 226). Простетички удови постају дословна слика „наизглед живог објекта“ – нешто што изгледа као „живо“ али је заправо неживи предмет. Ортопедска помагала се и у даљем току приповијетке „Хроми ће ући први“ показују као „страна тијела“: неживи предмети доимају се као пријетеће живи, попут ципелица које, у пјесми „Ципеле, ципелице“ Новице Тадића, под креветом, у соби испуњеној ножевима и иглама, сву ноћ „трупкају тихо“. Џонсонова ортопедска ципела оживљава - постаје, за Шепарда, готски артефакт.

„Био је то црни, безоблични предмет који је сијао гнусним сјајем. Подсјећао је на тупо оружје, темељно изгланцано“ (O'Connor 1971: 470). Ципела, Џонсонова „протеза“, постаје „црни, гнусни, безоблични“ објекат упоређен са смртоносним оружјем.

Поред овог очигледно готског амбијента тјелесне дезинтеграције који је присутан у самој продавници простетичких помагала и саме „чудовишности“ ортопедске ципеле, специфични готски третман видимо и у приказивању Руфусовог стопала: дјечак је убијеђен да се стопало увећало, да дјелује по „некој сопственој инспирацији“, да води сопствени живот независан од тјелесне цјелине. Откривање стопала подсјећа на готски, вашарски циркус наказа којему смо већ свједочили у *Мудрој крви*.

Када продавац, приликом сљедећег доласка Шепарда и Руфуса, скине Руфусову ципелу да би је замијенио новом специјално дизајнираном ципелом, пред нама се указује „исукана маса стопала (unsheathed mass of foot)“ (O'Connor 1971: 470). То је приказ који код Шепарда изазива „узнемиреност“ (O'Connor 1971: 470). Кроз ову „исуканост“, стопало је асоцирано са мачем, ножем, „хладним оружјем“ извученим из корица. Овај готски деформитет се конструише као нешто пријетеће, узнемирујуће, „заstraшујуће“ што је, кроз визуелне асоцијативне кодове, повезано са смртоносним оружјем.

„Продавац је уклонио стару ципелу као да је дерао неку животињу, још увијек полуживу“ (O'Connor 1971: 470). Поређење са „одераном животињом“ нам је већ познато: жену (наго тијело у сандуку) у циркуској шатри, коју тајно посматра Хејзел Моутс као дјечак, он прво перципира као „одерану животињу“. Откривање тијела погледу (скидање коже је нешто радикално, ултимативни облик нагости) показано је као насилни, агресивни чин.

Шепардово стопало је нешто што постоји само за себе, независно од тјелесног оквира – то више није дио тијела већ „аутономни објекат“ који ће поступно замијенити у Шепардовим очима самог Руфуса Џонсона. Мала почетна сметња у готском тексту стално ескалира. Мали, готово непримијетни деформитет стално расте, попут Руфусовог стопала, великом брзином и на крају уништава све „здрaво“. Готика је, како смо видјели на примијеру „Расељеног“, дискурс опсједнут „заразом“ и „контаминацијом“ које представљају стратегије освајања простора. Готски објекат стално расте, шири свој утицај, осваја простор.

Овдје је потребно навести један одломак из Фројдовога текста о „заstraшујућем“ или „пријетећем“ (*Das Unheimliche*) који је изузетно релевантан за тему о којој тренутно говоримо, будући да Фројд овај концепт тумачи кроз књижевни текст и то, ни мање ни више, него кроз Хофманову познату готску причу „Пјешчани човјек“. Фројд пише:

Одсјечени удови, одрубљена глава [сјетимо се само како је прије Руфусово стопало у ципели асоцирано са одрубљеном главом са исплаженим језиком], рука одсјечена до лакта,

стопала која плешу сама од себе – све ове ствари имају у себи нешто специфично пријетеће (*uncanny*), нарочито када се, као у последњем примјеру, покажу способним да се крећу саме од себе [независно од воље субјекта] (Freud 1971: 244).

Руфус сматра да његово стопало расте, да има неку „сопствену инспирацију“, свој живот независан од остатка организма. Приметијетимо како је ово један од најстаријих готских мотива уопште. Њега срећемо већ у првом роману готске књижевности, у Волполовом *Отрантском замку*. Кључни заплет овог романа је исказан кроз мотиве одвојених, аутономних екстремитета.

Џиновски челични оклоп који се појављује кроз „укрупњавање“ различитих својих саставних дјелова, кроз читав роман, представља поступно остварење пророчанства да ће тренутна властелинска породица која управља Отрантским замком (а њу репрезентује војвода Манфред који је власт над тим древним имањем преузео захваљујући злочину и узурпацији), изгубити власт над дворцем када „прави [легитимни] власник постане превише велик да би могао да живи у замку“ (Walpole 2012).

Остваривање пророчанства се дешава када витешки декоративно-заштитни елементи (оклоп, кацига итд.) статуе принца Алфонса, некадашњег, законитог господара Отранта, почну „пријетеће“ и мистериозно да се увећавају и да сатиру и плаше ликове (Конрада, Манфредовог сина, већ на почетку романа убија џиновски витешки шлем који се материјализује и пада на њега).

Оклоп који расте јавља се кроз изоловане слике његових аутономних саставних дјелова:

„Као вијесник Манфредове пропасти, свако појављивање џиновског оклопа на неки начин осујећује Манфредове планове: гигантски шлем сатире Конрада непосредно прије уговореног вјенчања које треба да учврсти власт његове породице, гигантско стопало и нога у оклопу прекидају потрагу за Изабелом, дајући јој додатно вријеме да умакне Манфреду, гигантска шака и

рука у оклопу заустављају Бјанку која, по Манфредовом наређењу, треба да уходи Изабелу, гигантска сабља или мач²²⁴ такође се појављује у сличној економији уништења Манфредове власти над замком.

Примијетимо како оно што се дешава са Џонсоновим стопалом као да представља неку пародичну мимику овог протоготског заплета *Отрантског замка*. Џонсон је увјерен да његово стопало расте и да се понаша независно од остатка тијела. И циновски екстремитети и обућа (витешка одјећа и обућа) *Отрантског замка* такође постају знаци „пријетње“ као и у „Хроми ће ући први“. Као што шљем уништава Манфредовог сина, могло би се аргументовати, Руфусово стопало постаје онај сабласни објекат готике који прекида, осујећује све Шепардове планове, одузима му власт над његовим домом и породицом, доводи до Нортонове смрти.

Руфус одбија да носи ортопедску ципелу. Он се поноси својим деформитетом. Насловне ријечи „Хроми ће ући први“ изговара сам Руфус Џонсон када му Шепард у очајању каже да су сви проблеми и деликвенције које је правио и прави узроковани деформитетом стопала, као да је у питању нека врста менталног „надокнађивања“ сопственог инвалидитета:

„Не мораш да све то радиш да би надокнадио то са стопалом, не мораш...“

Џонсон је скочио напријед. „Чуј ти њега!“ вриснуо је. „Ја лажем и крадем зато што сам добар у томе! Моје стопало нема никакве везе са тим! Хроми ће ући први! У онај дан сабраћу хроме!“ (O'Connor 1971: 481).

Руфус Џонсон овдје наводи једно библијско мјесто. То се, иначе, како смо видјели, често дешава код О'Конорове: усред готског заплета појављује се библијски наратив. У старозавјетној књизи пророка Михеја представљен је догађај Судњег дана. На крају земаљских дана, народи трче према Божјој гори да приме суд:

²²⁴ The Giant Suit of Armor 2017; доступно на: <http://www.litcharts.com/lit/the-castle-of-otranto/symbols/the-giant-suit-of-armor> [приступљено: 19. 08. 2017.]

У то вријеме, говори Господ, сабраћу хrome и скупићу одагнане и којима зло учиних. И учинићу од хромијех остатак и од одагнаних силан народ; и Господ ће царовати над њима на гори Сиону, отсада и довијека (Михеј 4:6-7).

Деформитет се, кроз библијски наратив, показује као нешто „свето“, сакрално. Монструозна готска девијација сада се појављује као „свети објекат“, *agalma*. Готски аутономни екстремитет постаје нешто налик на средњовјековне реликвије: свечакла тијела која су била разломљена (шаке, руке, ноге) да би се, као дјелови, раширила на разне стране, као „честице“ које би вјерници могли да додирују као „сакралне објекте“.

Говорећи о византијским средњовјековним црквама, Хегел у њима види оно што би се, без сумње, могло описати као „готски спектакл“: те цркве су представљене као нека врста позорнице за сензорни и „сујевјерни“ спектакл (Хегелова позиција је свакако лутеранска – а то значи да се јавља у контексту еманципације од римокатолицизма и његових „претјераних“ пракси). У тим црквама су изложене кости и лобање, „тјелеса покривена масницама, којима су усолити главе“ (Hegel 2006: 308). Реликвије се јављају, у противстављеним дискурсима римокатолицизма и (протестантске или, касније, просвјетитељске) „еманципације“ као истовремено „света ствар“, „сакрални објекат“ и као знак „назадности“, сујевјерја, морбидни сензорни експрес.

Готово да се иста ствар дешава у „Хроми ће ући први“. Џонсоново стопало је симултано конструисано као „готски“ и „свети“ спектакл. Када у радњи за протетичка помагала Џонсон треба да испроба ортопедску ципелу, у тренутку када се његово стопало појави „откривено“, када се покаже у својој „истини“ – реакције Шепарда и Џонсона се „сударују“ у дискурзивном сукобу о коме смо мало прије говорили: у питању је дискурзивни конфликт између готике као језика еманципације (на примјер: еманципаторске евалуације сујевјерних пракси прошлости) и говора о светом и сакралном објекту:

Џонсон је био осјетљив на своје стопало као да је оно било неки свети предмет (sacred object). Његово лице било је смрачено док је продавац, млађи човјек са свијетлом ружичастом, ћелавом главом, узимао мјере стопала својим профаним рукама (O'Connor 1971: 459).

6.2.5. Готика као наратив неуспјешне доместификације

Готска прича је у „Хроми ће ући први“ присутна кроз непрекидну ескалацију губитка контроле. Као екстремитети статуе у *Отранском замку*, увећани Руфусов екстремитет постаје онај знак ометања, готово натприродног прекидања Шепардових планова и подухвата. Како ствари измичу контроли, стопало преузима централни план. Сам Руфус постаје своје стопало – објекат гађења и зазора који треба уклонити. Но, то се уклањање показује увијек као нешто спорно, немогуће. Од жеље да „спаси“ дјечака, Шепард долази до очајничке жеље да Џонсон сам некуд оде. Што његова одбојност према Џонсону расте, то он у његовој свијести бива све више поистовјећиван са стопалом:

Дјечаково деформисано стопало било је у средишту његовог видног поља. Изгледало је као да му се скрпљена ципела са самим Џонсоновим лицем кези. [...] Налет мржње га је уздрмао. Мрзио је ципелу, мрзио је стопало, мрзио је Џонсона (O'Connor 1971: 473).

Како девијантно и деструктивно понашање Руфуса Џонсона ескалира, средиште његовог живота бива премјештено са његовог лица и тијела у ципелу, неживо-живи готски артефакт, и у деформисано стопало у њој.

Примијетимо поново како је готика у прози Фленери О'Конор готово увијек везана за перспективу ликова и то ликова који представљају одређену еманципаторску позицију. Готски дискурс у „Расељеном“ јавља се у контексту америчког ексцепционализма Шортлијеве и Мекинтајереве: усред дискурса о напретку и реформацији религије од сујевјерја, Гизак се показује као сарадник ђавола и чудовиште. У „Кругу у ватри“, дјеца – бескућници

постају готски агенси мрачног повратка управо у перспективи средњокласне, еманциповане госпође Коуп. Госпођа Флод из *Мудре крви*, здраворазумска жена која се свакодневно „захваљује својим звијездама што није религиозна или морбидна“ (O'Connor 2015: XIII, 62), постаје лик који Хејзове поступке тумачи „као једну од оних крвавих прича“, као неку инсценацију неке од приповијетки Едгара Алана Поа. Коначно, Шепард у „Хроми ће ући први“ постаје лик који користи готске конвенције да би представио свој сукоб са малољетним деликвентом Руфусом.

Он је тај који деформисано стопало види као дословно остварење онога што је Фројд назвао *unheimlich*, а што је управо представљало један од главних „теоријских модела европске готике“ (Burnham 2014: 234). За њега, стопало постаје нешто аутономно и живо, поистовијећено са самим Руфусом. Ципела подсећа на одрубљену главу са исплаженим језиком, са кезом развученим у сардонични осмијех.

Готика је код Фленери О'Конор везана за перспективу еманципације. Рационални лик се сусреће са ексцесом ирационалности. Руфус постаје мрачни, загонетни објекат – израз неке древне девијације која се не може исправити. Покушаји његовог „унормалјивања“ непрекидно бивају изиграни. Он, изгледа, повремено напушта Шепардов дом да би проваљивао у туђе куће. Шепард не успијева да га ослободи његових деликвентских и деструктивних нагона. Пред полицијом која га приводи он ће чак оптужити Шепарда за сексуално злостављање. Џонсон постаје ноћна мора Шепардовога свијета.

Руфус Џонсон уноси хаос у Шепардов живот и дом. Занемареног Шепардовога сина, Нортонa, Руфус још више удаљава од оца тако што га иницира у „религиозно сујевјерје“. Ово је прича о краху еманципаторског пројекта. Готика, заправо, није жеља за откривањем неког новог „мистичног“ аспекта свијета. Све што није рационално је страшно, застрашујуће, ужасно. Она је мотивисана пружањем непожељног сценарија. Готика је, код О'Конорове, упозорење, алармираност еманципације, анксиозност (не жеља) да нешто може остати неасимилирано у рационални поредак свијета.

Ако је просвјетитељство, како тврде Адорно и Хоркхајмер, било „програм рашчаравања свијета“, „растјеривања митова“, „свргавања фантазије знањем“ (Adorno, Horkheimer 2002: 1), онда готика није тип наратива који инсинуира да, на неки начин, чаролија свијета ипак и даље постоји. Она није романтичарска потрага за оним „необјашњивим“, „виталним“, већ је прије страх да би „чаролије свијета“ могле бити само неке мрачне и сатанске чини.

Као по правилу, у готским текстовима „чаролија свијета“ се појављује у обличју узнемираних духова, вампира, демона, вјештица, сабласних портрета, необјашњивог звекета ланаца и помјерања ствари на тавану. Готика није нада да у времену свеопште рационалности постоји ипак нешто „необјашњиво“, већ епистемичка анксиозност пред нејасним и необјашњивим. Можда није необично да је готски дискурс код О'Конорове тако суштински здружен са еманципаторском перспективом. То је, код О'Конорове, идиом ужаса пред истрајавањем оног ирационалног, непросвећеног, необјашњивог. Када говоре о ономе што би се могло описати као „анксиозност еманципације“, Адорно и Хоркхајмер користе дословно готску семантику:

Просвјетитељство је радикализован митски страх [односно, страх од непознатог]. Чиста иманенција позитивизма, његовог ултимативног производа, није ништа друго до форма универзалног табуа. Ничему није допуштено да остане споља, будући да је сама идеја „спољашњости“ прави извор страха (Adorno, Horkheimer 2002: 11).

Ничему није допуштено да остане споља ни у „Хроми ће ући први“. То је прича о доместификацији – о покушају доместификације оног абнормалног, ирационалног, девијантног, „вјерског“. Шепард отвара врата свог дома да би, увевши Руфуса Џонсона унутра, отпочео процес његове еманципације, овдје представљен кроз слику доместикације. Руфус Џонсон треба да буде „фамилијаризован“, али се то никако не постиже. Он је непрестано нешто „нефамилијарно“, „не-домаће“ у домаћем свијету, дословно остварење

Фројдовог *unheimlich*. Кад просвјетитељски пројекат доживи крах, он не добија, у готском тексту, неку валидну алтернативу.

Примијетимо како је Шепардова „емпатија“ према Руфусу Џонсону нешто од почетка „калкулантско“. Он не прима, како би се могло помислити, дјечака из дома за малолетне деликвенте у своју кућу зато што је доброг и њежног срца, већ зато што у дјечаку види потенцијал који недостаје његовом сопственом сину. Брига за Руфуса Џонсона увијек је везана за занемаривање Нортонa. Док је Шепард опсједнут Руфусом Џонсоном, његов сопствени син је, попут Бивела, дјечака из приповијетке „Река“, занемарено и заборављено дијете које, на крају, смртно страда.

Та опсједнутост Руфусом, малолетним деликвентом, није израз неке очинске љубави, неке ирационалне њежности према онима које је живот још у тако раном узрасту неповратно „оштетио“. Није у питању тек љубав према сирочету без родитеља, рођеном са физичком деформацијом која обликује саму појаву Руфуса Џонсона (он грозно храмље док хода; сваки његов корак показује његову „оштећеност“). То није нека милосрдна љубав која би се могла осјетити према дјечаку који је у тако раном узрасту принуђен да се храни из контејнера, препушен (не)бризи свог дједа, старца који вјероватно пати од неког психичког поремећаја и делузије, те који је отишао у планине да чека да Бог уништи Америку као Содом и Гомор.

Брига коју Шепард показује према Руфусу Џонсону није ништа од тога. Руфус је за Шепарда „пројекат“. Ми догађаје из „Хроми ће ући први“ видимо јасније ако измакнемо илузији да Шепарда сагледавамо као готску наивну жртву демонског странца.

6.2.6. Готска псеудонаука: популарна психологија као облик френологије

О'Конорова пружа двије могућности интерпретације. По једној могућности, Шепард је наивни готски актер који због своје доброте и врлине страда од неког бескрупулозног готског злочинца, од неке демонске сметње

која има нарочиту склоност да се настани и утемељи управо тамо гдје је станиште неке добре и врлинске душе. Тада је „Хроми ће ући први“ типично готски текст: неко је непажњом оставио отворен пролаз у неку димензију у којој борави „неки древни деформитет“ (O'Connor 1971: 450) који сада долази на видјело и узурпира домаћи простор. На крају сви страдају.

Но, друга могућност тумачења, могућност која представља, можемо тврдити, „истину текста“ суштински је везана за разумијевање природе Шепардовог односа према Џонсону. Шепардова „љубав“ према Џонсону везана је за „стручну фасцинацију“. На почетку ми видимо Шепардову сопствену представу њега самог као психолога и професионалца.

Мотив науке код О'Конорове се увијек јавља као нека врста „спорне“ хуманистике: социологије, психологије и педагогије. Друштвене науке које инсистирају на неким типовима научних законитости, на некој врсти постизања извјесности увида (друштвене науке које покушавају да опонашају „извјесност“ природних наука), код О'Конорове имају свој необични готски живот кроз типично готски мотив магијског умијећа:

Испрва су знаности које су фаворизовали готски романијери биле умијећа готске прошлости, астрологија и алхемија. [...] Касније су оне биле замијењене буржуаским псеудонаукама мезмеризма, френологије и венстрилоквијизма²²⁵ (Fiedler 1960: 121).

Готска псеудонаука код О'Конорове бива изједначена са социологијом, психологијом и педагогијом. Готика, кроз мотиве астрологије, алхемије, магије, итд, показује мрачне дублере просвећене научне методологије: то је сујевјерје које је на себе преузело кринку науке. Код О'Конориних просвећених ликова, социологија, педагогија (код Рајбера из *Силовити присвајају небо*), психологија (код Шепарда) преузимају кринку „правих“ наука (математике, логике, па и физике).

²²⁵ Иначе, „венстрилоквијизам“ је важан готски мотив у првом америчком готском роману *Wieland* Чарлса Брокдена Брауна.

Како смо показивали на примјеру „школске готике“, овај је жанр опсједнут злоупотребом просвјетитељских институција за мрачне сврхе: интрузијом, преузимањем, паранојом злоупотребе. Тако постоји нешто субверзивно у самом том поступку који О'Конорова користи. Шепард је псеудонаучник који конструише своје чудовиште и ствара медијум сопственог уништења. Готски поступци и мотиви изложени су пародији.

Склоност коју Шепард осјећа према Руфусу Џонсону није утемељена на саосјећању, екцесу ирационалности, већ је „научно образложена“. Та научна образложеност Руфусове супериорности је, заправо, нешто врло „неосјетљиво“: Нортон, Шепардов син, је, за Шепарда, приглуп, неинтелигентан, себичан, изгубљен случај, а Руфус Џонсон је натпросјечно интелигентан. Његову интелигенцију установљује поступак који се, у економији О'Конорине прозе, може асоцирати са френологијом и мезмеризмом. У питању су психометријске методе, тестови интелигенције. Тест интелигенције (иначе једна метода мјерења која тешко може бити сматрана за егзактно средство или бити тумачена као неки холистички приступ људској личности) овдје постаје израз научне неупитности *par excellence*. Високи резултат који Руфус постиже на тесту интелигенције установљује његову супериорност над Нортоном. Шепард заправо није емотивна наивчина већ бескупулосни меритократа, човјек који се у животним и интимним одлукама руководи „научним стандардима“.

Опсједнут сопственим пројектом „спасавања“ Руфуса Џонсона, Шепард не примијећује трагедију која се спрема у његовом дому. Једне вечери Шепард затиче Нортон како сконцентрисано гледа кроз телескоп намијењен Руфусу Џонсону. Када се Нортон окрене, у његовим очима сија „неприродна свјетлост“ (O'Connor 1971: 478).

„Нашао сам је!“ рекао је губећи глас.

„Кога?“ питао је Шепард.

„Маму.“ [...]

„Нортоне“, рекао је Шепард, „не можеш да видиш кроз тај телескоп ништа сем сазвјежђа. Доста је за вечерас.“ [...]

„Она је тамо!“ викнуо је, не скрећући поглед са телескопа.
„Махнула ми је“ (O'Connor 1971: 479).

Преко овог инцидента Шепард олако прелази. У његовој кући је дјечак који је остао без мајке, рањиво дијете које не добија бригу од оца који, под кринком филантропије, спроводи свој псеудонаучни пројекат стварања свог правог, интелигентног сина који може чак да постане космонаут, направљеног од „готске“ материје дјечака са улице са тјелесним деформитетом.

6.2.7. Нортонова смрт и Шепардово „чистлиште“

Готски ужас је у прози Фленери О'Конор често конструисан кроз сусрет са ирационалним. Ирационалност се представља као готска пријетња уређеном и рационалном космосу. Тај смо мотив већ срели у претходним О'Конориним приповијеткама које смо анализирали.

Интелектуализам је, код О'Конорове, увијек везан за неку врсту инвалидности, парализе, онеспособљености и фрустрације. Хулга Џој Хоупвел је инвалид без ноге и доктор филозофије, осуђена на живот са мајком. Азбери из „Вјечите грознице“ је промашени писац који је због хроничне болести коју прате периодични напади паралишуће грознице осуђен да живи са мајком и сестром до краја живота. Шепард из „Хроми ће ући први“ не живи са мајком али живи са дјететом о коме не може да брине. Он је као, и ови остали ликови, неспособан да изађе на крај са сопственом стварношћу, са тренутном „заробљеношћу“ и незадовољством.

Брига за Руфуса Џонсона тако се, у „Хроми ће ући први“, показује као Шепардов фантазматски пројекат, бјекство од стварног проблема – патње његовог сина који је остао без мајке. Сви ови ликови интелектуалаца на крају ће морати да се суоче са непосредованом стварношћу: са сликом потпуног

опустошења. У последњим секвенцама ових приповијетки они сви личе на Хулгу Хопвел којој нихилиста маскиран у продавца Библија отима протетичку ногу и оставља је саму и непокретну на тавану са којег не може да сиђе. Азбери са ужасом схвата да сам његов физички опстанак зависи од бриге и њега коју му може пружити његова напорна мајка. Шепард вјероватно пролази најгоре: он, на крају, остаје без дјетета, потпуно сам, ужаснут и сломљен. Ликови у прози Фленери О'Конор су као људи који послје неког бесмисленог и масивног саобраћајног удеса леже разбацани, ниједи и непокретни у потпуном и необјашњивом хаосу.

У последњој сцени приповијетке, Руфус Џонсон је у притвору због провале у нечију кућу, али то није коначно рјешење: он ће опет вјероватно изаћи и вратити се као авет да прогони Шепардов дом. Шепард, у тим крхким тренуцима слободе, почиње да се сјећа Нортонa, свог правог сина. Он, наједном схвата да је све што је до тог тренутка радио било мотивисано искључиво себичношћу:

Његово срце се грчило у одвратности коју је осјећао према самом себи, тако јасној и интензивној да је морао да се бори за дах. Испунио је своју празнину добрим дјелима попут халапљивца. Игнорисао је сопствено дијете да би хранио визију о самом себи. Видио је ђавола са јасним очима, што искушава људска срца, како злобно зури у њега из Џонсонових очију. Његова слика себе самог смањивала се све док око њега није остала само тама. Сједјео је ту, паралисан и ужаснут (O'Connor 1971: 481).

Мотиви „парализе“ и „ужаса“ непрекидно се јављају у завршницама О'Конориних приповиједака. Како смо већ видјели, ова тама, парализа и ужас који се дешавају на крају приповијетки често имају „чистилично“ значење. То, код Фленери О'Конор, није она ултимативна тачка нестанка грешника, већ нова свијест о себи, о сопственом испразном животу, о сопственом промашају, која указује на дуго кретање кроз таму жаљења.

Мотив препознавања самог себе, откривања непривлачне истине о сопственом животу, често се јавља у католичком дисурсу о чистилишту. Код

Свете Катарине Ђеновске, коју О'Конорова у својим писмима често помиње, мотив чистилица везан је „гледање“, за једну врсту спознајног увида у самог себе. Чистилице, по Светој Катарини, почиње када ми „видимо“ нешто у вези са нама самима: „Када види у самој себи препреку која може бити уклоњена само чистилицом, она се баца у њега, хитро и добровољно“ (Catherine 1946).

Жак ле Гоф (Jacques Le Goff) у својој изванредној књизи о историји концепта чистилица (*La naissance du Purgatoire*) примијећује колико је мотив гледања проминентан у есхатолошком хришћанском дискурсу (који обухвата и чистилице). У раним апокалиптичним текстовима, из којих ће се касније, на Западу, развити концепт „мјеста очишћења“, непрекидно се јавља ријеч *vidit*. Она, у контексту суда, апокалипсе и есхатологије означава, каже Ле Гоф, „оно што је обично скривено од виђења, невидљиво, а што се сада може видјети“ (Le Goff 1990: 36).

Овдје се дешава нешто изузетно занимљиво: готска семантика гледања (заправо, како смо видјели, „слепила“ јер је у готици чудовишни објекат нешто ужасно управо зато што је скривен, нејасан, непознат, чудан, што се не може јасно видјети, као у неком ужасном сну у коме је опасност нејасна а наш поглед замућен, повезан са сталним, магновеним падањима), сада се преображава у „јасан поглед“ – у препознавање оног ужасног, наказног, деформисаног: не као истине о другима, већ као истине о себи.

„Препуни осуде и недопадљиви, О'Конорини неприлагођени ликови (*misfits*) не успијевају да виде сопствене слабости и монструозна препознавања, али су увијек спремни да виде друге“ (Rohman 2014: 283). Готска семантика нејасног погледа, сада се преображава у семантику „чистог погледа“. То је тренутак увида. „Чистилице“ је, у О'Конориној прози, мјесто истине о себи и мјесто прихватања и подношења те истине.

Сам Шепард преузима идиом хришћанске сотиологије од Руфуса Цонсона: он сада у сопственом животу види дјеловање ђавола, непријатеља спасења. Ђаво (примијетимо и готски мотив „злобног погледа јасних очију“) који је функционисао као готски мотив нејасне сујевјерне пријетње, сада је

постао дословни мотив хришћанске сотириологије: неко ко познаје склоности људског срца. Тај се ђаво, у дискурсу Руфуса Цонсона, све вријеме показује као агенс прихватања хришћанског учења о рају и паклу, пропасти и вјечном спасењу. Шепард на крају преузима то вјеровање. Шепардова сопствена „доброта“ сада се показује као нешто „деформисано“: препрека коју само нека врста „чистилица“ може да исправи. Наравно, чистилица је увијек нешто „загробно“, но код О'Конорове оно се не дешава након физичке смрти, већ, прије, након симболичне смрти ликова. То је период болног очишћења које почиње „виђењем“, спознајом сопствене празнине. Живот ликова се завршава овим тренуцима насиља, парализе и ужаса али то није тренутак њихове вјечне смрти – већ је тренутак „смањивања“, како каже сам Шепард (O'Connor 1971: 481).

„Облик живота“ којем ми више не свједочимо (јер ту се прича завршила неким насилним открићем о себи), наставља се као нешто „смањено“, инвалидно и слабо.

Ликови остају непокретни и ужаснути: као госпођа Мекинтајер која на крају остаје парализована, нијема и шокирана и којој, напуштеној од свих, долази још само католички свештеник у повремене посјете да јој објашњава догме цркве, укључујући и учење о чистицишту. Шепард завршава у сличној парализи – он јури према тавану да види свог сина Нортонa али затиче приказ који представља посљедњу визуелну тачку приче: тренутак барокног кјароскура послје којега настаје мрак будућности којој ми, као читаоци, више не присуствујемо:

Налет агонизујуће љубави према дјетету га је преплавио попут трансфузије живота. Лице дјечака указало се пред њим преобразено: била је то слика његовог спасења, сва у свјетлости. Застењао је од силине радости. Искупиће му се за све. Неће допустити да икад више пати. [...] Јурио је прескачући степенице до поткровља и на самом врху степеништа затетурао се уназад као човек који је дошао до ивице амбиса. Троножац је био оборен и телескоп је лежао на поду. Нешто мало изнад њега дијете је висило

у джунгли сјенки, тек мало испод снопа мјесечине преко које је узлетио у свемир (O'Connor 1971: 481 -2).

Крај је препун хришћанске симболике, као да је све оно што је било дато тек као сугестија кроз читав наратив сада осмишљено. Шепард је преплављен „агонизујућом љубављу“ – то је дословно чистишлишни мотив, чистишлишни парадокс љубави као патње. Душе у чистишлишту горе у љубави, али не осјећају више љубав према себи, избављене од сваког самољубља (Catherine 1946). Лице дјечака је „преображено“. попут Христа који се „преображава“ пред апостолима да би их припремио за своје распеће и смрт. Шепард се пење степеницама, као у „анагошкој визији“ (O'Connor 1970: 72), само да би се нашао суочен са амбисом – дубином чистишлишта у коју ће упасти када направи само још један корак ка тијелу свог дјетета.

Нортон се објесио и у игри сјенки (*in the jungle of shadows*'), виси изнад телескопа као у неком барокном платну које приказује Христа на крсту. Шепард је човјек на ивици, како видимо у овом одломку. Сад можемо замислити Шепарда како се, попут душа патница, добровољно, као у тексту Катарине Ђеновске, баца у чистишлишни бездан, правећи још само један корак. Ми будућност не видимо. Завршавамо са овом сликом умрлог Нортонa, барокним кјароскуром „распећа“.

6.2.8. „Зазорност“ љубави

Крај приповијетке представља дословну херменеутичку тешкоћу. Шепард, самозадовољни псеудонаучник, о'коноровска карикатура просвјетитељства, на крају упознаје љубав у сломљености и уништењу. Љубав се открива као нешто дословно ирационално, болно и немоћно: она је нешто што се може појавити само у потпуној сломљености и слабости. То је једини тренутак у Шепардовом животу (који је нама откривен у приповијетки) у којем он „попушта“ пред ирационалним, као у некој врсти *акрасије*, слабости воље. Он је „побијеђен“, те постаје „вјерник“ који сада

говори о дјеловању ђавола у његовом сопственом животу, о „преображењу“ и свјетлости.

У тренутку када, по први пут, осјети очинску љубав према свом запостављеном сину, он донекле увиђа сопствено лицемјерје, сопствену празнину, но та љубав, откривамо, нема никакав „позитиван“ учинак у Шепардовом животу: то откриће болне љубави према сопственом дјетету неће средити ствари. Напротив, то је управо тренутак сусрета са смрћу и уништењем, почетак дугог периода жаљења и патње.

Љубав се не открива као нешто „промишљено“ што треба да допринесе неком рационалном циљу, већ као нешто „агонизујуће“: „налет агонизујуће љубави према дјетету сјурио се на њега попут трансфузије живота“ (O'Connor 1971: 481). Љубав постаје асоцирана са болом и агонијом: то је дословно чистилишна слика. Онај тренутак у коме се завршава приповијетка „Хроми ће ући први“ – тренутак у коме се несносна љубав према сопственом дјетету сусреће са сликом смрти тог истог дјетета – као да открива један „пакао љубави“ који ће наступити за Шепарда. Но, већ та ријеч „пакао љубави“ је, за теолошку перспективу из које пише О'Конорова, оксиморон. Ако волимо, онда не можемо бити у паклу јер је пакао дословно, за хришћанску теологију, простор „нељубави“. Ако Шепард „љуби“ онда ова нова искуства патње и смрти ипак не могу бити пакао. „Агонизујућа љубав“ дословно кореспондира слици чистилишта коју нуди Катарина Ђеновска: то је (привремено) мјесто ужасне патње и ужасне љубави.²²⁶

Примијетимо још једном како Шепард подсећа на Рајбера, протагонисту романа *Силовити присвајају небо*, који такође занемарује сопствено дијете, Бишопа – „идиота“. У писму Сесил Докинс (26. октобар 1958.), О'Конорова, пишући о овом роману, каже: „Претпостављам да ће и мој роман такође бити описан као јужњачка готика. Имам лик идиота. Вољела бих да немам, али је тај лик био ипак неопходан“ (O'Connor 1979: 301).

²²⁶ Уп. Catherine 1946.

„Идиот“ је мотив који се јавља у јужњачкој готици и код Фокнера и код Карсон Мекалерс. Он је вјероватно посљедица оне интринсично готске фасцинације ирационалним – некохерентном сликом свијета, колапсом језика. Но, код О'Конорове „идиот“ се показује као објекат ирационалности љубави. Рајбер сматра да љубав, као и све емоције, морају имати некакав конкретни учинак, неку „педагошку“ сврху. Вољети неког ко тога не може бити ни свјестан, тако за њега представља нешто ирационално, један унутрашњи импулс који га, ако му се препусти, може потпуно парализовати, учинити га преосјетљивим и заробљеником узалудне емотивне фиксације. Он доживљава „малоумног“ (dim-witted) Бишопа као неки „деформисани дио себе“ (O'Connor 2007: III, 31).

Рајбер емоционално одбацује свог сопственог сина и концентрише се на проблематичног малољетног рођака, сироче Френсиса Тарвотера, који је, као и Руфус, интелигентан али посједнут религиозним фанатизмом. И *Силовити присвајају небо* и „Хроми ће ући први“ завршавају смрћу запостављеног дјетета. Нортон и Бишоп умиру.

Рајбер, интелектуалац, не може да прихвати да има сина идиота кога не може да научи било чему. Љубав према сопственом дјетету постаје неки ексцес ирационалности. Рајбер и Шепард су приказани као људи који се боре са љубављу – љубав постаје нешто „засорно“, мучно, непријатно – облик дословног лудила. Они су као Аглајонов син Леонтије из Платонове *Државе* којег Платонов Сократ наводи као примјер *акрасије*, слабости воље, побједе неразумног и морбидног прохтјева над *logistikon*-ом, разумским дијелом душе.

Леонтије пролази поред лешева набацаних крај атинских зидина и бори се у себи: он жели да погледа тај грозан призор. Није овдје у питању некрофилија или еротска фасцинација, већ прије нешто налик на ону склоност какву имају госпођа Причард из „Круга у ватри“ која би ходала километрима „да види нечији леш“ или госпођа Фримен из „Добрих људи са села“ која показује претјерану и чудну љубопитивост према „детаљима болести и тајних инфекција“.

Леонтије зна да није „лијепо“ (у грчком смислу калокагатије) гледати такав приказ, но на крају, пошто је превише „слаб“, он „попушта“, тоне у акрасију и окреће се према „морбидној сцени“ лешева и каже: „Ево јадне моје очи, наситите се предивним приказом“ (Platon 2002: 128).

За већину ће читалаца можда бити нечег неинтуитивног у томе да се љубав асоцира са слабошћу гледања у зазорни објекат, као нека унутрашња слабост воље, као (да сада искористимо један савремени израз) *тријумф ирационалности* над рационалношћу. Но, Шепард завршава управо том сликом: он „попушта“ свему ономе чему се противио. Он усваја религиозни („фанатични“) дискурс Руфуса Џонсона о ђаволу који дјелују у људском срцу.

Љубав се у готском тексту, иначе, често појављује као „патологија“. Она је везана за морбидну фасцинацију, за „претјераност“, за вртоглави „пад“ у мрачну немотивисаност. Љубав је често везана за трансгресију и вјечно проклетство.

Сјетимо се једног од најготскијих ликова у књижевности: Луисове „крваве калуђерице“, авети и указања преминуле Беатрисе де ла Систернас, која, пошто је погазила монашке завјете, открива сензуалну љубав као облик нереда и пакла. Она завршава као убица и богохулник. Њен несмирени дух се враћа да опсједа замак и прогони живе. Готска фикција обилује ликовима несрећних и уклетих љубавника који су постали фантоми и несмирени, бијесни духови.

Љубав се у готској имагинацији показује као темељно везана за трансгресију, „опасност и анксиозност“, као „емоција која „није невина и безбедна“ (Smith 2007: 78). У Џејмсовом *Окрету завртња*, два проклета духа која се указују новој гувернанти су „несрећни љубавници“: госпођица Цесел и Питер Квинт. Незаконита љубавна веза показује се као неки облик „љубавничког пакла“, вјечног проклетства.

Можемо се сјетити и Емилије из Фокнерове приповијетке „Ружа за Емилију“ гдје је љубав такође повезана за ексцесом, неуравнотеженошћу, лудилом, заточењем и убиством. Љубав постаје, у јужњачкој готици, нешто

увијек „фрустрирано“, везано за усједјелиштво, за „копњење“ и пропадање тијела и имања, за „спектрализацију“ сопства: то је емоција која је довољно снажна да ликове заувјек одвуче у аномију и лудило, у неку врсту мртвачке, „усједјеличке“ егзистенције.

Љубав прозиводи чудовишта ирационалности. То је емоција у којој су трајно суспендовани рационалност и логика. Мајчинска љубав, како смо видјели у роману Тони Морисон *Вољена*, постаје нешто „чудовишно“ – на крају запечаћено крвљу, застрашујућим чином убиства сопственог дјетета. Љубав је облик проклетства, лудила, стање у којем се мора напустити рационална мотивација. Вољети, у готском тексту, понекад значи, као код Морисонове, „бити у стању“ починити нешто што се не више може једноставно етички категоризовати. Љубав је ултимативна готска ирационалност.

Рецимо овако: у готском тексту, сама љубав постаје нешто „засорно“ попут морбидне везаности за леш несуђеног вјереника у „Ружи за Емилију“. Емилија је, како сазнајемо са дословним готским ужасом на крају приповијетке, на основу једног „форензичког“ детаља (удубљења на јастуку поред мумифицираног леша отрованог љубавника), имала обичај да лежи поред тог „засорног“ објекта афекције и љубави.

Сличан мотив наћи ћемо и у филму *Психо (Psycho)* Алфреда Хичкока (који је понекад описиван као примјер америчке готике) у којем је мајчинство, везаност сина за мајку, доведено до ексцеса, патологије, емоционалне обогаљености и манијакалног лудила. Љубав је у готском тексту нешто „небезбједно“ што сваког часа може да скрене у абнормалност, лудило, опасност – у причу страве.

Ако бисмо тражили идеолошку мотивацију оваквог приказивања љубави као „засорне“ емоције, као колапса рационалности у проклетство (углавном у старијим готским текстовима) или патологију и злочин (у новијим), онда бисмо је нашли у једној тенеденцији присутној у рационалности просвјетитељства о којој експлицитно говоре Адорно и Хоркхајмер. Љубав је, у просвјетитељској перспективи „рационалности

свијета“ била сагледавана као нешто „некатегоризовано“, потенцијално опасно, као стална „ирационална“ пријетња рационалном поретку – нешто са чим се није могло једноставно „изаћи на крај“:

Није само романтична, сексуална љубав била осуђена као метафизика од стране науке и индустрије, већ и љубав било које врсте, јер ниједна врста љубави није могла издржати тест разума, ни она између мужа и жене, љубавника и љубљене, па ни између родитеља и дјече (Adorno, Horkheimer 2002: 191).

Ако је просвјетитељски импулс био, по Адорну и Хоркхајмеру, поистовјећен са „принципом по којем је разум једноставно противстављен свему што је неразумно“, те који је „истицао разлику између просвјетитељства и митологије“ (Adorno, Horkheimer 2002: 70), онда сама љубав постаје облик „неразумне“ митологије: нешто „претјерано“, „неконтролисано“ што мора тражити да се оспољи кроз неки ексцес.

О'Конорини ликови Рајбера и Шепарда тако постају пародичне просвјетитељске фикције: ликови који непрекидно морају да се супротстављају „навали љубави“, да своје емоције увијек равнају према „стандарду“ разума.

Овај је готски мотив „ззорне љубави“ (љубави која може постати нешто ирационално, претјерано, грозно) иронично реизведен у О'Конориној приповијетки „Хроми ће ући први“ и у роману *Сировити присвајају небо*. Рајбер, као пародија просвјетитеља, опсједнут „рационалним учинком“ емоције, покушава да побјегне од ирационалности љубави према Бишопу као нечем „јаловом“ и „претјераном“. Он ту љубавну „посједнутост“ описује кроз медицински идиом болести и генетског насљеђа, првих знакова насљедног психичког поремећаја:

Није се плашио љубави као такве. Знао је за њену вриједност и за могућности њене употребе. Видио је како је она била врло значајна у неким ситуацијама у којима ништа друго није давало резултате, као што је био случај са његовом јадном сестром. Но ништа од тога

није било случај у овој ситуацији. Љубав која је пријетила да га савлада била је потпуно друге врсте. То није било нешто што се могло искористити за његово добро или добро дјетета. Била је то љубав без разума, љубав према нечему што нема будућности, љубав која као да је постојала искључиво због саме себе, империјална и свезахтијевна, она врста која би од њега направила будалу у трену. Но она је само почињала са Бишопом. Почела би са Бишопом а онда би се, попут лавине, пружила преко свега што је његов разум мрзио. [...] Та чежња била је попут неког струјања у крви које га је одвлачило назад, ка ономе за шта је знао да је лудило. Та болест је била у породици. Била је скривена у линији крви и дотицала их је све, извирући из неког древног изворишта, од неког пустињака, пророка, столника, све док се не би, са несмањеном снагом, појавила у старцу и у њему самом и, слутио је, у дјечаку. Оне којих би се дотакла осудила би или да се непрекидно боре против ње или да се препусте њеној власти. Старац је био посједнут њоме. Но, он сам ће се, по цијену сопственог живота, супротставити (O'Connor 2007: IV, 67).

Љубав као ексцес и пријетња открива се у сценама потпуног колапса рационалности, смрти и разарања. Но тај је чудовишни карактер љубави, код О'Конорове, асоциран са „хришћанским ексцесом љубави“ (Žižek 2012: 162). Светачке хагиографије се, у О'Конориној прози, јављају, у дискурсу њених секуларних, просвећених ликова као приче о „ексцесу љубави“, о „морбидном психолошком стању“. Љубав коју Рајбер осјећа према свом „малоумном“ сину за њега има генетско поријекло у крви, у трагу крви, крвној линији која води до неког сулудог и ненормалног претка, до неког Симеона Столника који сједи на свом стубу, до „пустињака и пророка“.

У „Утјехама дома“ ексцес љубави Томасове мајке која своју кућу претвара у прихватилиште за унесрећене, за дјевојку, Сару Хем, која свој живот проводи у затворима због деликвенција и која пати од „нимфоманије“, нерегулисана и опсцене, прејтеране жеље (мјесто гдје сексуалност никада не може бити ужитак, већ болест и симптом), постаје она пријетња која урушава

грађански живот, рационалност породице и дома. Љубав према Сари Хем, наликује на љубав према „идиоту“ јер је и она неко ко не умије да узврати, ко је у моралном смислу оно што је Бишоп у менталном. Поглед на Сару Хем, деликвенткињу и нимфоманку, открива „најодвратнију форму невиности“ (O'Connor 1971: 390). Она је неко ко не може да одговара за своје поступке: „морални морон, рођена без способности за морално расуђивање, као што би неко био рођен без бубрега или ноге“ (O'Connor 1971: 385).

Томасова мајка је у власти љубави према најгорем облику унесрећених људи, према онима који не могу да се исправе, који не могу да осјете благотворно дејство љубави. Љубав је ту нешто ирационално што не мијења боље друштвену стварност, не помаже, на неки мјерљиви начин, било коме. Љубав Томасове мајке према Сари Хем је, за њеног сина Томаса, још једну о'коноровску просјветитељску карикатуру, „губљење времена“, претјераност и облик лудила.

Он своју мајку која је љубав довела до ексцеса упоређује са Светим Антонијем (O'Connor 1971: 386) и са пустињацима, свецима који се одају претјераним и ненормалним чиновима мотивисани фанатизмом, емоцијом која означава губитак рационалне регулације и посједање и мрачну власт оног ирационалног над рационалним капацитетима личности.

У ироничном обрту, на крају, онај најсветији садржај хришћанске вјере, љубав без разлога, Исусов максималистички захтјев о љубави према непријатељима, постаје, из „готске“ перспективе, „чудовишна“ емоција.

6.3. Сакрални значај „ззорног“ тијела

Видјели смо како је Џонсоново стопало описано као „свети предмет“. Оно постаје знак прекидања и ометања: то је гротескна „сметња“ која ће Шепарда „сломити“ до нове свијести о себи и свом сину Нортону.

О'Конорова не склапа пажљиво своје приче да би створила неку врсту уточишта за тренутке милости. Прије, она расклапа причу,

раздире је на дјелове, дословно пушта да се све распадне, тако да ти тренуци милости могу да процвјетају у апсурдном и хаотичном свијету (Di Renzo 1993: 133).

Гротескни деформитет постаје, на неки начин, медијум милости. То је објекат који треба да компромитује и разори „заштићени“ и херемтични свијет који су ликови изградили око себе. Деформисано стопало у „Хроми ће ући први“ постаје медијум интрузије, разарања лажног свијета, да би се открила „сакраментална стварност“. Руфус је агенс насиља које треба Шепарда да уведе у неку врсту чистилица. Шепард ће тек пошто изгуби све бити суочен са новом перспективом – са ирационалношћу љубави која, за О'Конорову, има есхатолошки, спасењски карактер.

То је мјесто које крије херменеутички кључ за разумијевање ове О'Конорине приповијетке. Деформисано тијело се, у хагиографским текстовима, стално јавља као „неугледна“, често одбојна „локација“ на којој се дешава сусрет са Христом. Како показује Елизабет Абот (Elizabeth Abbott) у својој књизи *Историја целибата (A History of Celibacy)*, светачки подвизи љубави, одвијају се међу тијелима изобличеним канцером, лепром и кугом, у убожницама и хосписима (Abbott 2001: 121 и даље) гдје се Исус указује у својим „монструозним“ видовима као губавац, богаљ, болесник, старац и просјак.

Немогућност да се препозна свето у „ззорном“ и одбојном је један облик „слепила“ од којег страдају О'Конорини ликови попут Шепарда. То непрепознавање на крају има драматичне посљедице. Свето се показује као нешто одбојно, ненормално, узнемирујуће, као медијум „расељености“ и губитка.

Спасење је код О'Конорове често перципирано као готска прича. Разлог за то је заборав „свете историје“, „средњовјековне“ способности да се ружно и одбојно виде као медијуми који у себи могу да „сакрију“ светост.

Исус се у хагиографским текстовима свецима често указује кроз непријатну спољашњост, као богаљ, просјак, луталица, губавац – као тијело

које изазива одбојност и страх од заразе. Једна од најпознатијих хагиографских епизода из живота Светог Фрање Асишког је, вјероватно, она када *poverino* из Асизија загрли губавца унакаженог одбојним ранама који се у тренутку загрљаја преображава у прелијепог Христа.²²⁷ Естетика средњовјековног хришћанства, у којем је стално присутна, експлицирана дијалектика „ззорног“ и сакралног, важна је за тумачење О'Конорине прозе.

У приповијетки „Храм Светог Духа“ дванаестогодишња дјевојчица сакрализује слику циркуског хермафродита – она још увијек не разумије шта значи то да је неко „хермафродит“. Њене двије рођаке биле су на вашару и у једном шатору видјеле су „циркуску наказу“: дословно утјеловљење готског „ззорног“ и деформисаног тијела. Када дјевојке, њене рођаке, заврше чудан и криптичан говор о циркуском хермафродиту кога су видјеле у циркусу, бићу које је истовремено мушкарац и жена, сама дјевојчица не разумије шта то тачно значи, па пита: „Мислиш, имало је двије главе?“ (О'Конор 1971: 245).

Међутим, она у својој невиности види у циркуском хермафродиту нешто што промиче другима: њено је сљепило инструктивно. За њу је хермафродит нешто сломљено, понижено, трансгресивно: свети и застрашујући знак, *omen* и *portens*. Нешто што ће она, када, касније, оде у цркву, асоцирати са еухаристијом, са показивањем хостије у часу трансупстанцијације. Биће изложено порузи, које је на неки начин обиљежено

²²⁷ Сличан мотив чудесне промјене „ззорног“ у сакрално (као једне врсте сталног мотива хагиографских наратива), на нарочито упечатљив начин, налазимо и у причи о животу Свете Елизабете Угарске (средњовјековне племкиње која је преминула у својој двадесет четвртој години, 1231). Елизабета је имала побожан обичај да његује обољеле од лепре и са толиком побожношћу се односила према ранама болесника да је једном приликом неког лепрозног човјека „са најгрознијим чиревима“ (Аnonim. 1859: 20) положила у свој брачни кревет. Њена свекрва је, по хагиографском наративу, са ужасом обавијестила Елизабетиног мужа, свог сина, Људевита IV (такође светог), о Елизабетином чину. Но, када је Људевит, револтиран и једва савлађујући гађење, подигао покривач брачне постеље очекујући да види ззорне, непријатне трагове лепрозних рана на постељини угледао је на свом кревету чудесно материјализовани миомирисни приказ Христовог распећа. Уп. Аnonim. 1859: 20 и даље. Ову средњовјековну дијалектику „ззорног“ и светог (идеју средњовјековне естетике да је Христова љепота нешто скривено у одбојном, насилном, ззорном, да се на путу до есхатолошког Христа као младожење душа, вјерник мора прво сусрести са „ззорним“ Христом ближњих и оних „најмањих“) помиње и Доститеј Обрадовић, додуше изругујући се том концепту из своје просвјетитељске перспективе, као примитивном, наводећи такође један хагиографски (анахоретски) наратив из живота Светог Пајсија, са којим се упознао за вријеме свог монашког боравка у Хопову (Обрадовић 1964: 56). Ова се фактура код Доститеја јавља у оквиру просвјетитељског „ззора“ према „баснама“ (Доститејев израз) и „сујевјерјима“ средњег вијека, о чијем смо значају за појаву готске фикције већ писали.

деформитетом као „светом раном“ постаје, скандалозно, асоцирано са најсветијом мистеријом хришћанске вјере. Светост се налази, у О'Конориној прози, готово увијек на мјесту „драстичне“ тјелесности – тамо гдје је тијело постало спектакл само по себи. Њено откривање сакралног у деформисаном и „ружном“ представља један нејасан увид који измиче толиким другим О'Конориним ликовима када се суоче са деформитетом, изобличеношћу, ерупцијом ненормираног и чудним тијелима.

Вашар је, сазнајемо на крају приповијетке, затворен од стране полиције коју су алармирали неки протестантски проповједници из града. Лик хермафордита, за респектабилне чланове друштва, изазива моралну панику. Оно „скаредно“, „експлицитно“ треба уклонити од људских погледа.

Ралф Вуд сугерише да дјевојчица успијева да препозна нешто што промиче полицији, протестантским проповједницима и осталим посјетиоцима, управо због своје упознатости (будући да је дјевојчица је катољкиња) са визуелним репрезентацијама католичке умјетности. Она није скандализована, попут протестантских проповједника, „можда зато што је она већ видјела распећа која су лијепа чак и у њиховој ружноћи“ (Wood 2005: 246).

Ова напетост која је присутна у дјелима католичке умјетности (да љепота умјетничког дјела може дјеловати кроз репрезентацију нечег узнемирујућег, „деформисаног“) суштински је везана за теолошку перспективу.

Ива Драшкић Вићановић примијећује како се у предхеленистичком периоду у грчкој умјетности избјегавало приказивање оног препознатљивог и индивидуалног у физиономији (што ће достићи проминенцију у каснијој европској умјетности – нпр. код холандских сликара). Такво приказивање, нпр. бора око очију и усана, крајње индивидуализованих црта, „географије“ нечијег живота, за грчки је укус представљало тек „настрану, ником потребну склоност једног извитопереног ума“ (Draškić-Vičanović 2010).²²⁸ За Грке је,

²²⁸ Текст проф. Драшкић Вићановић био нам је доступан у форми „рукописа“ који је био понуђен у оквиру литературе за курс „Проблем форме у естетици“ (ДАС, Филолошки факултет, Београд, 2015/16.). Годину издања навели смо, из разлога прегледности, према истовјетној публикованој

готово без изузетка, домен божанског, могло би се аргументовати, оно лијепо. Лесинг је, како наводи Ива Драшкић-Вићановић, сматрао да је „разлог стремљења грчке уметности ка типском и парадигматском“ био „бег од ружноће“ (Draškić-Vičanović 2010). Ружноћа је ту смјештена у домен индивидуалног. Ако бисмо се надовезали на ову идеју, могли бисмо тврдити да је „деформитет“ ништа друго до „естетски“ ексцес индивидуалности.

Може се тврдити да је мотив тјелесне девијације, абнормалног тијела, једна од проминентнијих карактеристика прозе Фленери О'Конор. Њено дјело обилује сликама „неправилних“ физиономија, наглашених тјелесних карактеристика. Код О'Конорове се ликови откривају не само као лица са неком физичком „несавршеношћу“, већ често управо кроз њу. Као да је оно најличније посредовано физичком аномалијом. Нама је, за сада, довољан примјер Руфуса Цонсона. Он у приповијетки „Хроми ће ући први“ бива приказан, не као лице са одређеном физичком „аномалијом“, већ управо као „аномалија“ са лицем.

Оно што је била „морбидна склоност“ за грчку перцепцију, склоност којој су удвољавали тек понеки „чудни“ сликари (Ива Драшкић, наводећи Лесинга, у свом раду помиње Паусона и Пиреика, тзв. „рипарографе“, „сликаре измета“ (Draškić Vićanović 2010) – тако назване због умјетничког третирања ружног, ниског, екскременталног, одбојног), присутна је и у прози Фленери О'Конор. У центру њеног поступка је гротескност тијела. Тијело је често нешто „ззорно“ (ријеч коју Кристева користи у дословно „рипарографском“ смислу: да опише, између осталог, биолошки отпад).

Ликови Фленери О'Конор су обично без зуба, или удова: ћелави, хроми, ћопави, слијепи, са простетичким помагалима, двополни, тетовирани, ружни, итд. Тијело, *индивидуализовано* до деформитета, је увијек нешто „централно“. Деформисано тијело је изложено спектаклу, погледу масе. Оно је главни лик, циркуска атракција – нешто што се увијек „непристојно“ јавља усред респектабилног, просвећеног, грађанског живота. Ова карактеризација

верзији у оквиру зборника радова *Утицај естетике на уметност* (2010) Естетичког друштва Србије. Подаци о публикованом тексту дати су у списку литературе у угластим заградама.

улоге мотива гротескног тијела код О'Конорове као да одговара Пантеровом опису фројдијанског *unheimlich*. За Пантера то *unheimlich/uncanny* означава „нешто“ што пријети „нормалном свијету“, свијету „центлмена, тих најконвенционалнијих чланова друштва“ (Punter 2007:129). Тијела у О'Конориној прози, двополна, тетовирана, осакаћена, предебела или премршава (упоређена често са скелетима) су нешто што „узнемирава“ респектабилне људе. То су „ззорни“ објекти. Та тијела су нешто дословно „ненормално“, нешто што не припада конвенционалном свијету здравља и респектабилности.

Тијело и тјелесни живот су, код О'Конорове, нешто скандалозно. Бити у тијелу, примијећује Филип Вајнстајн, је за Фленери О'Конор увијек нешто изванредно само по себи: „Мало је писаца који су је надмашили у одређивању тренутне бизарности руку, ногу, носева, вилица, држања тијела, начина хода или сједјења“ (Weinstein 2009: 13). По Вајнстајну, све ове бизарности ће кулминирати у слици циркуског хермафродита у „Храму Светога Духа“.

Но, једна врста nelaгоде настаје када видимо да гротескна тијела нису само морбидни спектакли већ су истовремено перципирани и као „свети објекти“. На тај начин Руфус Цонсон, на примјер, доживљава своје деформисано стопало. Ми морамо стално бити подсјећани на одређене филозофске и теолошке мотивације употребе мотива деформитета у О'Конориној фикцији.

6.4. Готска „рипарографија“: мотиви санитације и отпада

„Отпад“ означава нешто што треба да буде „одбачено“ – што брижљиво треба бити искључено из људског свијета. Цонсоново стопало постаје знак непријатности, девијације, „тјелесног отпада“. Његово изобличено стопало је нешто што треба бити подвргнуто „санитацији“.

„Хроми ће ући први“, као и „Расељени“, могу се читати кроз експликацију једног хигијенског проблема: нешто „нехигијенско“, што треба

да буде „избачено“ из простора становања, наново се враћа као нешто „заразно“ и опасно.

Примијетимо сада како госпођа Мекинтајер из „Расељеног“ понавља свештенику, говорећи о Гизаку, ријеч *extra* („вишак“): „Он је вишак“ (O'Connor 1971: 225). Гизак је конструисан као дословни „отпад“, нешто што не припада америчком свијету, а кроз асоцијацију са пацовима и тифусним бувама (O'Connor 1971: 196) – он је истовремено асоциран и са заразом.

Просвјетитељски дискурс о хигијени битно је везан за медицинску алармираност о могућности избијања заразе. Екскрементални објекат изазива ужас јер представља потенцијалну медицинску опасност контаминације. Немогућност да Гизак „нестане“ са фарме, показује се као „хигијенска“ нелагода. И у „Хроми ће ући први“ Џонсоново стопало постаје „вишак“ који треба склонити, безбједно „избаци“и“, прикрити простетичком ципелом (склонити од погледа „дентлмена“ Шепарда), али се, у том еманципаторском пројекту „избацивања“, непрекидно јављају проблеми. Сјетимо се како је његово стопало у полураспалој ципели представљено као ексцес нехигијене са којег Шепард „дентлмен“ мора да скрене поглед са гађењем (O'Connor 1971: 470).

Просвјетитељски дискурс, непрекидно присутан у „Хроми ће ући први“, суштински је везан за хигијену. Хигијена просвјетитељства изражена је кроз бригу за јавну санитацију. Еманципација је готово увијек тијесно везана за хигијенски дискурс „уклањања“. Отпад мора бити уклоњен. „Епоха разума“ је период у којем се јавља први патент водокотлића, а изградања канализације постаје важан друштвени пројекат. Сјетимо се само како је у популарној перцепцији, не без разлога, средњи вијек перципиран као ексцес нехигијене, прљавштине, „крзубости“, „сујевјерног“ зазора од купања, вријеме владавине заразних болести.

Када се говори о једном значајном догађају епохе просвјетитељства (као што је познато, то је тема којом се темељно бавио Фуко), када су умоболни масовно склањани од јавног погледа у посебне институције, као

нешто „пријетеће“ и „ненормирано“, онда се тај исти мотив „уклањања“ јавља и у хигијенском дискурсу – као медицинска брига, санитација.

Овај је хигијенски аспект просвјетитељске еманципације брижљиво реизведен у готској фикцији као нека врста „експлозије канализационе цијеви“ – као „ноћна мора санитације“. Примијетимо како, и у готици и у хорору, чудовиште често обитава у простору неке подземне „прљавштине“. Можемо навести само чудовишни, „демонски“ ентитет, у роману Стивена Кинга *To*, који борави у канализационом одводу. Готика, да тако кажемо, постаје ужас повратка: колапс санитације. Готски објекат је увијек приказан кроз слике „повратка“ непожељног, одбаченог:

Будући да садржи остатке прошлости, канализација је асоцирана са очишћењем и чишћењем (израз који Каstellано (Castellano) користи за подземне одводе, *cloaca*, долази од латинске ријечи која означава чишћење), па ипак то је оно што садржи (отвара простор за) отпад. Прошлост не жели да буде очишћена или егзорцирана; она обмањује и издаје да би постигла свој једини циљ: вјечно понављање (Вугон 2015: 375).

Мотив повратка о којем смо говорили у претходном поглављу сада постаје кључан за тумачење мотива „ззорног“. Само „ззорно“ у готици указује на нешто одбачено, једном већ нестало, што пријети да се врати, да „експлодира“ и угрози „чисти“ и уређени свијет.

Термин Јулије Кристеве '*the abject*' („ззорно“, „одбојно“) има важну улогу у савременој теорији готске фикције. Овај термин сама Кристева експлицитно везује за осјећај сусрета са „екскременталним“. Људски „отпад“, одбачена органска материја, се враћа и постаје пријетња живима. *Cadaver*, леш, потиче, каже Јулија Кристева, од глагола *cadere* – (ис)пасти. Сусрет са лешом је ултимативни примијер сусрета са „ззорним“, за Кристеву. То је сусрет са „канализацијом, са смрћу“ (Kristeva 1982: 3).

Као и у хигијени просвјетитељства, мотив „отпада“ везан је за опасност заразе. Све што је „одбачено“ мора бити склоњено. Повратак „ззорног“ је

опасност за живе: лешеви, људски отпад, све што је подложно труљењу, мора одмах бити склоњено. Оно нестаје, пада доље (*cadere*), склања се од људског погледа.

Готика је повратак тог „склоњеног“, истрајавање „отпада“, нечег што треба склонити из људског свијета. У „Хроми ће ући први“ стопало постаје нешто, како смо видјели, „аутономно“, самосвојно што, у простетичкој радњи, учествује у готском циркусу протеза, одвојених удова, средстава која треба да „санитизују“ (израз који има и психолошку каденцу – *sanitas*, а који ће у енглеском језику трајати у ријечи *sane*), прикрију „одбачени“ уд. Но, Руфусово стопало одбија сваки покушај „унормаљивања“, санитације: оно постаје дословни знак истрајавања оног „зорног“, асоцираног са гађењем и заразом. Зараза се увијек показује као готски мотив: вампири, зомбији, живи лешеви се мултипликују кроз ширење „инфекције“, кроз угриз, кроз тренутак у којем „болесно“ тијело додирне „здро“во“. Објекат готике је нешто „мртво“ (сјетимо се како је Руфусово стопало упоређено, у једном тренутку, са одрубљеном главом) што се стално враћа из своје смрти.

Готски дискурс је тешко разумијети без просвјетитељског дискурса медицинске санитације. Присуство „зорног“, а оно је оличено у „Хроми ће ући први“ у деформисаном стопалу Руфуса Џонсона, постаје сусрет са „болешћу“, „опасношћу“ – објектом „одбачености“, „(ис)падања“, предметом потенцијалне „ампутације“ (нешто што савремена ортопедска техника не може да исправи). Тај објекат се увијек враћа као нешто деструктивно, као насилни подсјетник на изопачено, на смрт. То је слика којом Миша Кавка дефинише суштинску особеност готике: готика је „инсценација“ повратака тамо гдје га не смије и не може бити (Кавка 2002: 211): повратак из смрти, из земље, из подземља, „канализације“.

Санитарни колапс нас суочава са оним што је требало остати скривено. Тијела која су деформисана, ране, чиреви, лешеви, људски отпад, стално се јављају у дјелима готске фикције да изазову мучнину и гађење. Сјетимо се само калуђерице кажњене затварањем у крипту са лешевима који су у процесу распадања, декомпозиције у Луисовом *Монаху*. Затвореност у крипту постаје

затвореност у домен „канализационог“ и „ззорног“. Тијело је показано као нешто проблематично, чудовишно. Затворена калуђерица је зачала из незаконитог односа: тијела умрлих, трудноћа, сензорни ефекти тјелесности, експлицитни су подсјетник на „аномичност“ тијела.

„Као у правом позоришту, без шминке и маске, отпад и лешевии ми показују оно што сам стално одбацивала од себе да бих могла да живим.“ (Kristeva 1982: 3).

Код О'Конорове се оно „ззорно“ и одбачено (оно што, како каже Кристева, гурамо од себе да бисмо могли да живимо) увијек враћа, „истрајава“ у својој гротескности и „ззорности“. Оно што је нарочито проблематично за тумачење (што представља дословну „анксиозност тумачења“) јесте то што се код Фленери О'Конор, то „ззорно“ истовремено открива као нешто „сакрално“. Руфусово стопало такође је описано као „свети предмет“. Тијело циркуског хермафордита је означено као „света ствар“.

Ми смо, дакле, пред сталном хеуристичком тешкоћом: у готском мотиву чудовишности које је увијек нешто ззорно (сјетимо се класичне слике чудовишта из филма: оно је „одвратно“, „љигаво“, објекат гађења) је кодиран сакрални објекат. Досљедно праћење готских конвенција код О'Конорове завршава у „светом ужасу“. Људско тијело које је непрекидни извор хорора у готској фикцији (а нарочито, кроз визуелну експлицитност, у хорор жанру) код О'Конорове добија неку врсту сакралне резонантности. Тај парадокс О'Конорине прозе на занимљив начин је истакао Ерик Савој када је примијетио да је, теолошки гледано, она дименизија која се код Фленери О'Конор „ тиче хришћанског концепта 'спасења'“, „у савременој литерарној култури“ постала „мјесто хорора“ (Savoy 2016: 137).

6.5. „Бог ме је направио оваквим и ја га хвалим“: хермафродит и „ззорност“ тијела у „Храму Светог Духа“

Сада ћемо истражити како се „ззорност“ тијела у О'Конориној прози открива у својој симултаној двозначности (истовремено као готски и сакрални мотив) на примиијеру приповијетке „Храм Светога Духа“. Ово О'Конорино дјело суочава нас са екстремним примјером тјелесне ненормираности (наиме, хермафродитизмом) и комплексним реакцијама на тјелесне аномалије. Текст који ћемо анализирати успоставља наизглед шокантну и неочекивану везу између сакралности обреда, римокатоличке еухаристије и проблематичног, „ззорног“ тијела, те истражује једну специфичну динамику коју, на једном површинском нивоу, дијеле обредност римокатолицизма и поетика готике: однос показивања и скривања.

6. 5. 1. „Вашар наказа“ и двозначност мотива чудовишности

Сви се ови аспекти готске поетике о којима смо говорили – фасцинација, гађење, аморфност, оно „ззорно“, екскрементално (као одбојни *surplus* људског свијета), „некатегоризовано“ – сусрећу у појму „чудовишног“. Но, већ та ријеч у себи има и једну етимолошку везу са „сублимним“. Чудовиште садржи у себи „чуђење“, провалу „чудесног“ и „чудног“ у људски свијет:

Monstrum је порука која проваљује у овај свијет из домена сакралног. [...] Чудовиште није сматрано само за нешто ужасно *неприродно*, већ такође ужасно *натприродно*, испуњено религиозним садржајем. Искуство ужаса у сусрету са чудовишним често је описивано као нешто слично религиозном искуству (Kearney 2003: 34).

Латинска етимологија ријечи *monstrum* још је занимљивија. Говорећи о „дуплој етимологији“ ријечи *monstrare*, Ричард Кирни истиче да та ријеч

истовремено значи „показати“ и „упозорити“ (Kearney 2003: 5). Говорећи о циркуском хермафродиту из приповијетке „Храм Светога Духа“, Ди Ренцо закључује да је он истовремено „монструм и монстранца“ (Di Renzo 1993: 89). Монстранца је облик еухаристијске показнице, украшени предмет у коме се излаже посвећена хостија, тијело Исуса Христа, као објекат обожавања. Хермафродит, циркуска „наказа“ (*monstrum* анатомије), кроз ток приповијетке, поступно ће преузимати сакраменталано значење. „Чудовиште“ ће, за дјевојчицу протагонисткињу, постати нешто сакрално у тој мјери да ће га се сјетити у цркви, у тренутку када свештеник подиже монстранцу са хостијом – бијелим, сакраменталним тијелом Исуса Христа.

Ентони ди Ренцо, описујући ову приповијетку, каже како је то прича о томе како тијело хермафродита преузима „сакраментално значење саме еухаристије“. И онда драматично додаје: „О'Конорова се игра са бласфемијом“ (Di Renzo 1993: 82). Ди Ренцо не жели да нам промакне ишта од скандалозности ове приповијетке: дјевојчица чује како њене рођаке говоре о циркуској накази. Она не зна о чему се тачно ради. Постоји неко биће које у циркуском шатору малобројној публици показује неки свој скривени деформитет. Дјевојчица у полусну реконструише ту сцену као неки свети обред, у коме хермафродит показује своје тијело побожној конгрегацији која то посматра у светој, мисној тишини. Хермафродит у њеној фантазији шапатам говори конгрегацији о светости тијела. Он каже вјерничкој заједници да ће им „показати нешто“ али да се не смију насмијати. Када задигне своју плаву хаљину, да покаже мјесто тјелесне ненормираности (нешто што је за дјевојчицу још увијек нејасно), он говори у полумраку, као неки проповједник са упечтаљивим јужњачким акцентом: „Бог ми је ово учинио и ја га хвалим!“ (O'Connor 1971: 246).

„Ви сте храм Духа Светога“, говори хермафродит конгрегацији коју замишља дјевојчица. Прави вашар са својом опсценом публиком која налази морбидну забаву у посматрању тјелесних деформитета („кепеца“, „цинова“, сијамских близанаца, хермафродита) сада је, у свијести дјевојчице, постао неки шатор у коме проповједник говори конгрегацији која побожно, у тишини, слуша свете ријечи:

„Дух Свети је у вама, зар то не знате? Ако ли ко оскрнави храм Духа Светога, Бог ће га згромити, а ако се насмијете и вас ће ударити као мене. Храм Божји је света ствар! Амин! Амин!“ (O'Connor 1971: 246). Дјевојчица тоне у сан, док замишљена конгрегација прихвата хермафордитову бесједу и молитвено понавља ријечи потврђивања: „Амин! Амин!“ (O'Connor 1971: 246).

Дјевојчица сјутрадан присуствује еухаристијском клањању и миси и док свештеник диже хостију, она се сјећа догађаја са циркуском наказом. „Монструм“ и монастранца се јављају у истој реченици:

Њен ум је почео да се смирује, а затим као да је био испражњен, али када је свештеник подигао монстранцу са хостијом која је унутра у средишту сијала бојом слоноваче, помислила је на шатор и на наказу у њему. Наказа је говорила: „Ја не спорим Његову вољу. Ово је начин на који ме је Он створио“ (O'Connor 1971: 247-8).

Шатор у циркусу је „чудно“ мјесто: то је мјесто показивања, демонстрирања онога што није умјесно гледати. Ова двозначност скривеног објекта фасцинације који истовремено може функционисати као нешто готско и сакрално, код О'Конорове је приказана кроз двозначност слике шатора. Шатор је мјесто и забрањеног, еротског и неразумљивог, али и сакралног. У оба случаја то је мјесто везано за „кризу репрезентације“. Никада код О'Конорове није сасвим јасно шта тачно видимо једном када се подигне завјеса на опскурној карневалској позорници.

Карневалски шатор је мјесто суштинске неумјесности. Публика долази тајно да гледа спектакл наказности, деформитета, сексуалне експлицитности. Гола жена у сандуку у *Мудрој крви* и хермафродит који задуже хаљину у „Храму Светог Духа“ публици показују све што се може видјети: апсолутно ништа није скривено. У питању је вашар наказа. Но, овај спектакл неумјесности, готске љубопитљивости према девијантном и морбидном, истовремено постаје слика скандалозности спасења. О'Конорова, како смо

видјели, свето непрекидно открива у призорима готског ексцеса и фасцинације. Ни ова сцена са шатором није лишена своје библијске алузије.

Шатор, наиме, у Старом завјету, означава „мјесто састанка“ у којем борави сам Бог у Силому (Шилоху). Старозавјетни шатор је и мјесто „светог ужаса“ јер он у себи скрива најсветији објекат – Ковчег савеза који уништава физичку супстанцу оних који га се недостојно дотакну: попут Уза који када, код гумна Нахонова, недостојно додирне Ковчег савеза бива покошен на мјесту (2 Сам. 6:7). Чак и само гледање у Ковчег савеза може бити фатално. У Вег-Семешу, у старозавјетном наративу Прве књиге Самуилове, гине на мјесту педесет хиљада и седамдесет људи који су непобожно и дрско посматрали Ковчег савеза (1 Сам 6: 19). Ова застрашујућа могућност непобожног погледа и његове опасности дословно је реизведена у „Храму Светог Духа“. Циркуски хермафродит упозорава: „Бог ме је створио оваквим и ако се насмијете и вас ће ударити на исти начин“ (O'Connor 1971: 245).

6.5.2. Готска херменеутика „дјечје собе“: мотив интимне чудовишности

У „Храму Светог Духа“ анонимна дјевојчица-протагонисткиња сусреће се са три тијела: својим сопственим, тијелом циркуског хермафродита („чудовишним тијелом“) и тијелом Христа у хлебу Еухаристије („светим тијелом“). Сопствено тијело, примјетимо, овдје је оно „неозначено“, а самим тим и оно најпроблематичније. Тијело хермафродита („чудовиште“/ „наказа“) посредује између „сопственог тијела“ и тајне еухаристије („светог тијела“). „Сопствено тијело“ тако се нашло између оног „најнижег“ („зорног“, „наказног“) и оног „највишег“ („светог“, „сублимног“).

Дјевојчица која се налази у осјетљивом узрасту адолесценције не прихвата себе, своје тијело, своју мајку; она изнутра пати и свађа се са свима. Она је *tomboy* фигура јужњачке готике какву смо срели код Харпер Ли и Карсон Мекалерс; дјевојчица која је присиљена да се понаша као дјечак, да

би дрчношћу сакрила осјећајност, болну сломљеност коју дијете први пут сусреће кроз медијум тјелесног сазријевања.

У „Храму Светог Духа“, дакле, дешавају се три сусрета, три конфронтације са тјелесним. Ту је прво адолесцентски сусрет са „сопственим тијелом“. Приповијетка почиње када двије дјевојке, полазнице католичке интернатске школе, дођу за викенд у посјету дјевојчици-протагонисткињи и њеној мајци, њиховим рођакама. Дјевојке Џоан и Сузан су старије од дванаестогодишње дјевојчице, те непрекидно користе прилику да прођу поред огледала у холу куће.

Мотив огледала је нарочито проминентан у овој приповијетки: огледало је, на специфичан начин, медијум конфликта адолесценције, стварања слике о себи, мјесто гдје се долази у додир са својим ликом као туђим. Огледало уприсутњује прилику да себе видимо као неког другог, да покушамо да себе видимо онако како нас други виде. Адолесценција је, у овој О'Конориној приповијетки, приказана као нарцистички спектакл туђег погледа. Но, тијело адолесценције постаје, истовремено, и готски, „ззорни“ објекат: женственост се открива, по први пут, кроз „ззорне“ промјене, као нејасни наговјештај „чудовишности“ и тајни „одраслог“ живота. Јулија Кристева као примјер „ззорног“ (*the abject*) често помиње менструалну крв (Kristeva 1982: 71). Истицање крви које је обично везано за смрт или озбиљну повреду, сада постаје везано за неку нејасну истину сопственог тијела, за промјену дјевојчице у жену. Крв је код О'Конорве мјесто „мудрости“ (сјетимо се романа *Мудра крв*).

Сусрет са сопственом тјелесношћу остаје она неизговорена приватна, свакодневна траума „дјечје собе“ коју Елен Мерс, како наводи Дојчиновић, сматра једном типичном сценографијом готске „књижевности о чудовиштима“ (Дојчиновић 1993: 96). Код Фленери О'Конор ми ове интимне драме тјелесности никада не сазнајемо експлицитно. Дјевојчица има дванаест година и ми непрекидно осјећамо да се у њој одиграва једна интимна драма која никада не бива изговорена, вербализована, која се наслућује тек кроз

покрете, изразе, неразумијевања. Људска тјелесност постаје нешто загонетно, готски спектакл показивања и скривања.

Чудовишност је у „Храму Светог Духа“ смјештена у само средиште разумијевања тјелесности. Дјевојчица оно „генитално“/„репродуктивно“ измијешта у „церебрално“: платонистички ἐπιθυμητικόν (дио тијела који је везан за сензорно, оргазмичко, репродуктивно) премјештен је у λογιστικόν (умни дио душе, једино мјесто гдје је могуће да се нешто јави као загонетка, као проблем, опсесија). Она каже да је једном видјела „зеца како добија зечеве“ (O'Connor 1971: 245). Ту причу она измишља да би натјерала своје рођаке да јој кажу шта су видјеле у циркусу, јер оно што су оне видјеле није „за дјечје уши“. Ако јој кажу шта су видјеле, она ће им описати како изгледа када зец добије мале зечеве. „Она заправо никад није видјела како зец добија мале зечеве али је на то заборавила чим су оне почеле да јој причају шта су видјеле у шатору“ (O'Connor 1971: 245) Дјевојчица на крају, када Џоан и Сузан кажу да су видјеле биће које је „мушкарац и жена“ („Мислиш, имало је двије главе?“²²⁹) измишља како је видјела да зец из уста избацује своје младе: „шесторо њих“ (O'Connor 1971: 246). Дјевојчица још увијек не познаје репродуктивну анатомију.

Готика је дискурс у коме је најлакше од тијела направити церебрални проблем, загонетку. Ми смо већ видјели, анализирајући „Добре људе са села“ и „Бескрајну грозницу“ како је „спектрализација“ темељни поступак готике: тијело мора нестати, изгубити се у својој физичкој „ззорности“ и бити замијењено духом, указањем, менталном загонетком. „Понекад се, у текстуалном смислу, покаже да духови, или прије – њихове текстуалне поруке, могу бити схваћени. Али чешће, духови остају облик несхватљивог“ (Punter 1998: 4). Дух је ентитет који је оличење загонетке. „Спектрализација“ готике постаје знак бјекства од гнусне природе тијела, од тајне скривене у „ззорној“ тјелесности. Готски дискурс код О'Конорове као да у себи има нечег „гностичког“, неког зазора од материјалности. За њу је готика дословна „прича о духовима“.

²²⁹ Уп. O'Connor 1971: 245.

Бјежећи од сопственог тијела (које у процесу трансформације), дјевојчица-протагонисткиња наликује на готски субјекат, лик који се, пред ужасом тјелесности, претвара у ум, те бјежи из „гениталног“ у „церебрално“, из тијела у текст, „из искуства у језик“.²³⁰ Но, имагинарни сусрет са нејасним, опскурним готским знаком херамфродита и сакраменталном хостијом, вратиће дјевојчицу назад – у сопствено тијело. Оно од чега је „бјежала“ као од непријатног и ружног, сада се открива као мјесто „светости“, прихватања сопственог „чудовишног“ тијела као „храма Светог Духа“.

Дјевојке Џоан и Сузан не успијевјају да јасно кажу што су видјеле на вашару. Не успијевају да кажу: „херамфродит“, „двополац“, да термилошки фиксирају готски објекат фасцинације. Јер кад би то урадиле, нестао би осјећај сабласности, готске „вјере у духове“. Оне као да кажу: „оно“. Као да је у питању нека остензивна ријеч која указује на појаву нечега што измиче категоријама. Оне су нешто видјеле, али то не успијевају да вербализују, да томе дају „тијело“ језика, израз. Њихове ријечи су као духови: нешто што је у потрази за својом супстанцом, за истином о себи, за својим лицем.

Једна сестра каже другој, мислећи да дјевојчица, која с њима дијели собу, спава: „Допало ми се све, али знаш-на-шта-мислим (the-you-know-what)“, и њено лице поприми необичан израз као да говори о нечему за шта не може да одлучи да ли јој се свиђа или не“ (O'Connor 1971: 244). Дјевојчица која је будна слуша тај разговор, али не успијева да му докучи смисао. Нешто је увијек прећутано.

Говор о тијелу (нарочито пред дјецом) увијек је посредован кодовима опрезности. Овај нејасан начин говора сугерише да је у питању нешто што није за дјечје уши, но што истовремено привлачи дјевојчицу. То је мјесто гдје језик више није довољан, гдје је у помоћ потребно позвати мимику тијела („знаш-на-шта-мислим“ и њено лице поприми необичан израз“): нејасноћа

²³⁰ Видјети: Bigsby 2007: 15.

језика се преноси на тијело (црвенило образа нас одаје када, на примјер, покушамо да прикријемо нешто или да говоримо о осјетљивим темама).

Дјевојчица је тек сад заинтересована да сазна о чему се ради, јер примјећује да је то нешто о чему она не смије ништа да зна. Готика је анксиозност спознаје: потреба да се „види“ оно о чему је тешко говорити. То је увијек фрустрирана жеља да се гледа отвореним очима.²³¹

И у Џојсовој приповијетки „Сестре“ (примијетимо како дјевојчица код О'Конорове слуша разговор двије сестре) затичемо дјечака који слуша нејасан говор одраслих. Стари Котер говори о свештенику који је преминуо, а који се дружио са дјечаком. Његов начин говора о свештенику препун је недоречености, попут говора сестара из О'Конорине приповијетке о „циркуској накази“:

„Не, не бих рекао да је он био баш... али било је нешто чудно... било је нешто необично (uncanny) у вези њега. Рећи ћу вам моје мишљење. [...] Имам ја своју теорију о томе, рекао је“ (Јоусе 2004а: 231). Наравно, стари Котер никад не каже о чему се тачно ради. Ако у овој Џојсовој приповијетки постоји нешто готско онда је оно присутно управо у овој врсти „слабости језика“, у двосмислености, у испреплетености тајне и религије (стари Котер говори умрлом свештенику).

О'Конорина дјевојчица ће, за разлику од Џојсовог дјечака, сазнати о чему се ради, али њена спознаја је непотпуна: она не успијева да фиксира аномалију херамфродита (шта то тачно значи да је нешто истовремено и мушко и женско: „да ли је то имало двије главе?“²³²). Готски је ефекат управо везан за ситуацију у којој нам није јасно шта видимо и о чему говоримо. „Готика је“, како каже Дејвид Пантер, „оно што је увијек другачије од самог себе“ (Punter 1998: 1).

Оно „скривено“, „непознато“ непрекидно присуствује. То су ствари које немају „тијело“ (конкретну суспенданцу, јасност, визуелну очигледност),

²³¹ Упоредити: Кавка 2002: 267.

²³² Уп. О'Конор 1971: 245.

„духови“, јер оно на шта је стари Котер мислио када је његов говор прекинут са три тачке, или оно на шта мисле Сузан и Џоан када кажу „знаш-на-шта-мислим“ нису друго до „духови“, авети говорења, нешто што „остаје у зраку“ без могућности да се праметне у израз.

Дух је у тексту представљен са три тачке („истина“ о умрлом свештенику, тајна однесена у гроб) или нејасним језиком којим говоре сестре у О'Конориној приповијетки. Присуство непознатог, спектралног упорно опседа свијест О'Конорине дјевојчице и Џојсовог дјечака.

6.5.3. Епистемички значај мотива еухаристије у „Храму Светог Духа“ Фленери О'Конор и у Џојсовим „Сестрама“

О'Конорина дјевојчица и Џојсов дјечак леже у својим креветима и размишљају о ономе што су чули. Дјечак се „хвата“ за ријеч *парализа*:

„Сваке ноћи док сам гледао горе, кроз прозор, казао бих тихо сам себи ту ријеч парализа; увијек је за мене имала чудан призивук, као ријеч гномон код Еуклида и ријеч симонија у катехизму. Али сад је звучала као име неког злоћудног и грешног бића, испуњавала ме је страхом, па ипак чезнуо сам да јој се приближим, да проникнем у њен смртоносни рад“ (Јоусе 2004а: 231).

Ова фактура из „Сестара“²³³ садржи готово дословно репродуковање матрице готске фикције.²³⁴ Ријеч *парализа*²³⁵ представља медицинску дијагнозу, а онда се медицински термин смјењује дискурсом науке (гномон) и религиозности (симонија).

²³³ *Даблинце* је О'Конорова, иначе, веома цијенила и у писмима често препоручивала својим пријатељима. Видјети: О'Конор 1980: 84, 203.

²³⁴ Ове „ријечи егзотичног призвука парализа, гномон и симонија“, тврди Винсент Ченг (Vincent Cheng), „призивају и уприсутњују готску фасцинацију“ (Cheng 1995: 80), а Нејтан Халпер (Nathan Halper) каже да ове необичне, тајанствене ријечи (мотив чију смо готску улогу већ тумачили у контексту О'Конорине прозе) наликује на „готске романи у којима се ефекат постиже преваходно кроз средства кобне (portentous) атмосфере и 'злокобне' ('maleficient') ријечи“ (Halper 1983: 148).

²³⁵ Тај се мотив парализе често јавља код О'Конорове: могло би се аргументовати да већина ликова завршава у обамрлости сусрета са ужасним, парализованим страхом, пријетњом, неким ужасним откривањем истине о себи и свијету.

Готика претпоставља ужас могућности краха рационалног поретка свијета: научна терминологија сада постаје нешто недовољно. Постоји нека застрашујућа загонетка у вези са стањем парализованог свештеника. Немоћ научног идиома се претвара у готску сабласт: „неко злоћудно и грешно биће“.

Једном када се научни идиом у готском тексту покаже недовољним и незадовољавајућим, наступа псеудорелигиозни дискурс, готски *tambo jambo* религије, ријеч из катехизма која, наравно, у готском тексту никад не може ништа да појасни.

Религија је, у готици, семантика конфузије. Када се од ријечи „парализа“, преко „гномон“ дошло до ријечи „симонија“ ствари су постале потпуно и безнадежно конфузне. Религиозни појам („симонија“) ништа не појашњава: он стоји за саму епистемичку конфузију готског текста.

У том семантичком кретању од „парализе“ до „симоније“ јавља се „гномон“: математички термин, γνῶμων.²³⁶ Та ријеч везана за спознају, гносеологију, сада метастазира у „гнома“, у готско чудовиште које стоји за ону застрашујућу немогућност знања, нетранспарентности. Математичка транспарентност доказа „метастазирала“ је у изобличено чудовишно тијело гнома. Гномон – „онај који зна“ – показује се као знање о трансгресивном, кроз асоцирање са симонијом, гријехом против светих предмета и црквених утвари.

Примијетимо како „Храм Светог Духа“ готово да дословно реизводи готске мотиве из „Сестара“. У „Сестрама“ постоји нешто што можемо описати као *спознајни процес готике*. Крећемо од тјелесног („парализа“), преко научног („гномон“) и завршавамо у вјерском термину („симонија“).

Наука („гномон“) не успијева да посредује тајанствену истину о тијелу (болести и смрти свештеника), тај дискурс показује свој колапс (ту се јавља мотив чудовишта као нешто ужасно, ужасна могућност недискурзивности, непознатљивости свијета). Када се научни дискурс показао недовољним,

²³⁶ Преузета „из старогрчког језика, [...] ријеч 'гномон' означава 'модел, критеријум, стандард'“ (Norris 2010: 18).

долази религиозни појам као „печат“ неспознатљивости. Ту је процес заувјек завршен у безнадежној конфузији.²³⁷

Сакрални знак се не показује као мјесто појашњења, већ као улазак у „мистични“, нејасни идиом цркве. Сјетимо се како свештеник из „Сестара“ дјечака упознаје са „мистериозним и тајанственим институцијама Цркве“ (Јоусе 2004а: 234). Говор о цркви у „Сестрама“ везан је за појашњење латинских израза (латински је, за дјечака, неразумљив језик), за свештеников говор о римским катакомбама (које сугеришу одређену лавиринтност), за дјела светих отаца која су личила на „велике поштанске именике са текстовима густо збијеним, са ситним штампаним слогом налик на законске уредбе у новинама, која су појашњавала сва та замршена питања“ (Јоусе 2004а: 234).

Црква је приказана кроз медијум епистемичке конфузије: „замршена питања“ на која покушавају да одговоре дебеле књиге које су писали сведи са „непроходним“, густо штампаним текстовима, обреди на латинском језику, лавиринти-катакомбе у којима су сахрањени мученици, читава једна институција са комплексном хијерархијом. Црква постаје метафора кризе тумачења: загонетна институција која производи томове и томове густо збијених, „нечитљивих“ егзегеза.

Дјевојчица из О'Конорине приповијетке такође пролази кроз овај спознајни процес (медицински термин – израз науке – теолошки појам), готово идентичним путем као и дјечак из „Сестара“: прво имамо медицински дискурс (оно што је код Џојса „парализа“). Дјевојчица размишља о својој будућности: о томе шта жели да постане кад порасте. Она прво жели да буде љекар. Размишљајући о вашару који се налази у граду, дјевојчица размишља о тајанственим шаторима у које могу да уђу само одрасли. „Претпостављала је да се оно што је било у тим шаторима некако тицало медицине, па је одлучила да буде доктор кад порасте“ (О'Connor 1971: 243).

²³⁷„Џојс је учинио фигуру и функцију празнине (gap), тишине, као и фигуру непотпуности [незавршености] (incompletion) неизбјежним, централним тропом приче.“ У питању је „кључ за хеременутичку енигму цијеле књиге [Даблинаца]“ (Norris 2010: 16).

Ријеч „парализа“ је код Џојса везана за нешто што знају само одрасли, за неку „тајну“ која је непрекидно сугерисана у говору одраслих о покојном свештенику. Медицински дискурс се у „Храму Светог Духа“ јавља на сличан начин: као покушај да се сазна шта се налази у вашарским шаторима у које могу да уђу само одрасли. Медицински дискурс је онај први покушај да се спозна тајна, да се открије нека истина о „животу одраслих“. Дјевојчица која је на прагу одрастања непрекидно се враћа сопственом тијелу као (медицинској) загонетки: њене рођаке су већ увелико ушле у процес адолесценције и посјећују вашар са локалним момцима Венделом и Коријем. Дјевојчица је непрекидно, на различите начине, суочена са дискурсом о тијелу. Жеља да буде лекар показује се као покушај рјешавања анксиозности у погледу загонетне природе сопственог тијела (промјене кроз које пролази на прагу адолесценције). Лекар је неко ко познаје анатомску загонетку тијела (која дјевојчици промиче). Медицина је везана за емпиријски увид. То је у „Храму Светог Духа“ мјесто гдје је повезан тајанствени „садржај“ шатора и истина о сопственом тијелу које се, кроз (иначе, природне) тјелесне трансформације адолесценције, показује као нешто што само захтијева посредовање и тумачење.

Но, дјевојчица убрзо мијења мишљење и жели да постане инжињер. Инжињер овдје кореспондира „гномону“ из Џојсовог текста. Из емпиријске евиденције прешло се у покушај „логичког“ фиксирања неке истине која непрекидно измиче. „Инжињер“ је ријеч која представља епистемичко „помјерање“: медицина означава емпиријски увид, односно сензорно опажање „разлике“ и симптома, она је везана за увид „тренутне“ ситуације, за стетоскопе, ендоскопе, микроскопе – за непрекидни покушај сензорног фиксирања објекта, болести, поремећаја, за анатомију. Инжињер (од лат. *ingenium* што означава нешто природно, урођено и *genere* што значи створити, родити, генерисати) представља одлазак у оно „дубље“ од сензорне евиденције – то је потрага за распоредом дјелова, за узроцима и разлозима функционисања цјелине. То је „гномон“ који постаје, код Џојса, „гном“, нешто чудовишно.

Инжињеринг већ сугерише неки распоред цјелине, унутрашњу „логику“ распореда дјелова, рационалност самог устројства. Његов предмет, за разлику од медицине, није нешто што се може једноставно „видјети“. Оно „чудовишно“ у овој приповијетки представља мјесто „урођене аномалије“, „грешке“ у природном „инжињерингу“. Кретање од медицине ка инжињерингу представља епистемичко напредовање, покушај да се „уђе“ дубље у разумијевање начина на који тијела функционишу.

Инжињер у соматском дискурсу „Храма Светог Духа“ већ сугерише идеју тијела као машине. Та метафора („тијело као машина“) имала је значајну улогу у тзв. „епохи разума“. Сјетимо се само Ламетријевог (Julien Offray de La Mettrie) појма и књиге *L'homme machine*. Био је то знак епистемичког оптимизма просвјетитељства, нешто што ће свој одјек имати и у тада популарним телеолошким аргументима. Машина је увијек рационални механизам. Такве су метафоре биле манифестације вјере у спознатљивост свијета.

У дискурсу дјечака из „Сестара“ немогућност спознаје, „одустајање“, на крају су изражени кроз сакрални термин.²³⁸ И епистемички процес О'Конорине дјевојчице завршава се сакралним језиком. Пошто у свом уму одбацује медицинску и инжињерску каријеру, дјевојчица сада жели да постане светица. „Бити светица“ за дјевојчицу је нешто што је везано за епистемичку амбицију: „Она би требало да буде светица јер је то занимање које укључује све остало што можеш да знаш“ (O'Connor 1971: 243). Но, умјесто да се епистемички процес, као у Џојсовим „Сестрама“, заврши сакралним појмом као метафором готске „немогућности увида“, ми смо у „Храму Светог Духа“ прешли у један сасвим другачији „регистар“ значења.

„Бити светац“ значи, прије свега, „схватити нешто“ о природи свијета. У само једном кораку ми смо прешли из дискурзивног у апофатичко. Постоји

²³⁸ Норисова ову приповијетку, изгледа, тумачи кроз идеју трајне епистемичке „изјаловљености“. „Сестре“ могу представљати „причу одраслих која је осмишљена тако да одврати, погрешно усмјери и мистификује, остављајући читаоца без могућности да утврди истину и без начина да се ослободи њене трајне nelaгоде“ (Norris 2010: 27).

један познати хагиографски детаљ из живота Светог Томе Аквинског.²³⁹ Тај детаљ из живота средњовјековног писца и свеца (који је битан и за тумачење О'Конориног и Џојсовог дјела) помиње Џон Капуто (John Caputo) у својој студији о Аквинском и Хајдегеру и придаје му значајну епистемолошку вриједност.

Пред крај свог живота, последице једног необичног догађаја (хагиографи сугеришу да је у питању била нека мистична, натприродна визија), Аквински одустаје од писања и истраживања:

Тома је дао следеће објашњење: „Све што сам написао, изгледа ми као слама, у поређењу са оним што сам видио и што ми је откривено“. [...] Једина ситуација у којој је Тома прекинуо ову тишину била је онда када је написао коментар на „Пјесму над пјесмама“. „Пјесма над пјесмама“ је наравно мистична пјесма из Старог завјета о љубави душе према Богу. Посљедње дане свог живота, Тома проводи у мистичкој тишини и пишући коментар о мистичкој пјесми“ (Caputo 1982: 253).

Капуто потом, користећи Хајдегеров појмовни апарат, има нешто занимљиво да каже о епистемичком значају овог детаља из живота Светог Томе:

На крају свог живота, Тома пролази кроз искуство бића по себи (*ipsum esse subsistens*) у поређењу са којим му сва његова метафизичко-теолошка писања дјелују као слама. А шта је ова слама доли онто-тео-логика? Не можемо а да не будемо запањени језиком који Тома користи да би покушао да опише ову нову сферу која се отворила пред њим. Слама метафизике је противстаљена „оним стварима које сам видио и које су ми биле откривене“ (*quae vidi et revelata sunt mihi*). Оно чему је онто-тео-логика противстављена (као слама) је формулисано кроз језик гледања, погледа, открочења. Ово значи да је Тома прешао из сфере

²³⁹ Аквински је аутор кога је О'Конорова веома цијенила, а његову је *Теолошку суму* читала готово сваке вечери пред спавање. Уп. O'Connor 1979: 93.

репрезентативног мишљења, из сфере појмова, судова, рационализација *Суме*, у подручје откривености, чистине (*Lichtung*), сфере свјетлости и очигледности. Он је прешао из сфере нагваждања дискурзивног ума у тишину размишљања, из калкулације у мисао. А када одлучи да ипак проговори, то је да би нешто рекао о једној пјесми, о пјевању. [...] Он прибјегава језику мистичког пјесника прије него језику филозофа (Caruto 1982: 253-4).

Ово је веома битно, не само зато што и сама О'Конорова у својим писмима више пута помиње Аквинског (њеног можда омиљеног писца уопште), па и ову епизоду са „сламом“,²⁴⁰ или зато што су алузије на Аквинског непрекидно присутне у „Храму Светог Духа“.²⁴¹ За нас је, прије свега, значајно да се ова хагиографска фактура овдје јавља као нешто од епистемолошког интереса. Светост је упоређена (кроз мистично искуство) са неким ширим, недискурзивним увидом, са посједовањем „тајног знања“. Сама О'Конорова, говорећи о Аквинском, каже да „по Светом Томи, профетска визија није само питање јасног гледања, већ увида у оно што је удаљено и скривено“ (O'Connor 1979: 365). У свијести дјевојчице-протагонисткиње, готски дискурс о гледању, тајновитости свијета и тијела постају нешто што може бити схваћено не кроз медицину и науку – већ искључиво кроз недискурзивно, мистично, „откровењско“ – кроз светост. Светост се показује кроз један недискурзиван увид, као одустајање од потраге за значењем представљене непрекидним писањем, као облик епистемолошког спокоја. Мистични увид добија предност пред дискурзивном спознајом.

Можемо казати да Џојсов текст репродукује на дослован начин идеолошку мотивацију готског жанра. Сакрални мотив („симонија“ која означава оскврњење и незаконито присвајање, злоупотребу светиње) јавља се као знак „мрачне оностраности“. Употреба тог знака („симонија“) поручује да

²⁴⁰ Видјети: O'Connor 1979: 93.

²⁴¹ Џоан и Сузан пјевају Аквинчеву пјесму *Tantum ergo Sacramentum* (та ће се пјесма јавити и у Џојсовом *Портрету*), а дјевојчица, у љутњи, у једном тренутку каже: '[B]ig dumb ox!' (O'Connor 1971: 241), што је израз којим су, према легенди, колеге, за вријеме студија, задиркивале Аквинског алудирајући на његову корпулентност и ћутљивост.

се кретање ка спознаји о тајни свештеника завршава у лимбу неразумијевања. *Свето* је вокабулар конфузије у готским текстовима. Сакрални мотиви не откривају ништа, не појашњавају ништа, него додатно „кодирају“ стварност, *мистификују* догађаје чинећи их нетранспарентним.

Ово се код Џојса дешава увијек изнова: у његовом *Портрету* постоји једна криптична сцена у којој су неки дјечаци ухваћени у неком скандалу (у купатилу Клонгоуса) а онда су неки од њих истјерани из колеџа. Мали Стивен Дедалус покушава да схвати о чему се ради. Догађај из купатила Клоногуса постаје мјесто нејасности везане за „тијело“ (нешто „озбиљно“ се десило, али шта?). Семантичку конфузију дјечаци изражавају кроз сакрални знак. Они су на прагу разумијевања да је тајанствени догађај на неки начин везан за тјелесну трансгресију. У питању је „готизација“ тијела. Тијело постаје „готски објекат“: нешто подложно трансгресивним и нејасним чиновима, (купатило већ указује на „засорно“, мјесто тјелесне „нечистоће“, отпада о којем пише Кристева). Мрачна тајна „засорне“ тјелесности на крају је асоцирана са бласфемним чином („симонијом“). Сакрални термин овдје означава „муцавост“, „дух“ текста, „три тачке“²⁴²: видјели смо и код О'Конорове да се језик сексуалности непрекидно опире конкретном изразу. Хермафродит постаје „знаш-на-шта-мислим“. Адолесцентска криза дјевојчице (сусрет са промјеном сопственог тијела) остаје неизговорена, али стално присутна напетост.

У Џојсовом *Портрету* скандал у купатилу бива асоциран са сакралним знаком као кодом скривања. То је, како образлажемо, готски поступак.

²⁴² Нешто слично, поводом „Сестара“, казаће Маргот Норис. „Читалац, суочен са празнинама и елипсама 'Сестара' дијели рањивост дјечака који ризикује губитак невиности већ самом чињеницом да је суочен са гномичким језиком.“ Текст приповијетке „пријети читаоцу аветима не-потпуности (un-wholesome)“ (Nortis 2010: 19). Не може се бити дијете и истовремено схватити о чему говоре одрасли. Готика је зато готово увијек упућена на ликове дјеце или на ликове невиних, наивних (сјетимо се како је Фокнеру било потребно да један од наратора *Буке и бијеса* буде Бенџамин Компсон, заувјек заробљен у дјетињству, у монструозном бескрајном дјетињству неразумијевања, за које је он постао превише „велик“ а опет неспособан да изађе из њега). Дјетињство је суочено са фрагментираношћу, тајновитошћу живота одраслих. Стално смо говорили о невиности и наивности (наивним хероинама итд), но сад је јасно да само „невиност“ може створити пријетећи текст са „не-потпуношћу“, „празнинама и елипсама“.

Покушавајући да одгонетну природу трансгресије, „злочина“²⁴³ који се десио у купатилу, један од дјечака каже да су они украли путир из сакристије да би га негдје продали:

Можда су украли монстранцу да би побјегли с њом и негдје је продали. То мора да је ужасан гријех; ушуњати се унутра ноћу [...] и украсти ту свијетлу, златну ствар у коју би био положен Бог. [...] Али наравно Бог није био унутра кад су је они украли. Али ипак био је то стравичан и огроман гријех макар и дотаћи то; [...] стравичан и огроман гријех: мислио је о томе са великим ужасом (Јоусе 2004b: 40-1).

Еухаристија се јавља као мјесто успостављања табуа: сакрални термин („симонија“, крађа, оскврњење монстранце, путира, светог сасуда – мотив који се јавља и у „Сестрама“) овдје постаје знак забране говора, упозорење на застрашујућу тајну. Та ријеч прикрива нешто „огромно и стравично“: неку неизговорљиву интимну „чудовишност“, „злочин“ који се догодио у купатилу. Сакрални термин треба да онемогући даље кретање, истраживање и откривање истине. То је знак заустављања.

Нејасноћа, тјелесна трансгресија, овдје је кодирана, сакривена, мистификована сакралним језиком. Сакрални идиом се јавља као нешто мрачно, табу о коме се не може мислити без ужаса.

Примијетили смо да се мотив светости и свештенства у О'Конориним текстовима појављује кроз епистемичку фасцинацију. Код О'Конорове, дјевојчица жели да постане светица јер је тај „позив“ везан за постизање неке врсте кохерентног и универзалног (мистичног) увида о правој природи свијета и живота. Светост је мјесто откривања свих тајни, синтеза свега онога што човјек може да буде. И код Џојса се дешава слична ствар: свештенство Католичке цркве је приказано кроз готски мотив иницираности у неко тајанствено знање. Свештеник из „Сестара“ је мистагог који дјечаку објашњава скривене ствари и мистериозне обреде Римске цркве (Јоусе 2004a:

²⁴³ По Џозефу Валентеу, у питању је вјероватно неки хомосексуални скандал. Видјети: Valente 2000: 53.

234), а Стивен Дедалус у *Портрету* жели, у једном периоду, да постане свештеник да би стекао тајно знање и моћ, да би открио шта значи ријеч „симонија“, кодна ријеч која на неки нејасан начин означава вјероватно сексуалну, тјелесну трансгресију: „Знао би шта је био гријех Симона Мага и какав је то гријех против Светог Духа за којег не може бити опроштаја...“ (Joyce 2004b: 129).

Еухаристија је, и код О'Конорове и код Џојса, непрекидно асоцирана са епистемичким процесом. Нешто желимо да знамо, нешто скривено, везано за живот тијела, за нешто што се десило, а што, у дјечјој невиности, не можемо да разумијемо и онда се појављује тај *знак*, та асоцијација – еухаристија, обред који је везан за неко тајанствено знање, ритуал који кодира неизговорљиве тајне тијела.

У дјечјој свијести (која је, како смо видјели, на примјеру романа Харпер Ли) та која доминантно производи готски дискурс – која нејасне тајне одраслих попуњава причама о духовима и застрашујућим, сабласним тајанама – сусрет са нечим нејасним везаним за нетранспарентни живот одраслих, било то сопствено адолесцентско тијело (као код дјевојчице у „Храму Светог Духа“ која се не усуђује да од своје мајке затражи било какво објашњење промјена кроз које пролази њено тијело), било да је то хермафродит (нешто из вашара наказа, што задиже своју хаљину да покаже *нешто* узнемирујуће), било да је то, код Џојса, нешто везано за тајанствену болест од које умире свештеник, за неку тајну коју одрасли могу да разумију кроз сугестије и асоцијације, било да је то нешто, као у *Портрету*, везано за „ужас“ који човјек може починити са својим тијелом – увијек се јавља свети знак, ултимативни табу, ритуал и обред еухаристије.

Да се мотив еухаристије јавља у контексту типично готске репрезентације тијела (као нечег тајанственог, мрачног, „ззорног“, повезаног са бласфемичним, опасним и пријетећим) није толико необично. У готској се фикцији, „католичка еухаристија трансформисала у монструозну форму“ (O'Malley 2006: 133). Као што је примијетила Камила Елиот, један од

најзначајнијих готских текстова, *Дракула*, представљао је мрачну пародију еухаристије (Elliott 2007: 229).

Еухаристија је била и најпознатији примјер католичке ритуалности (слика Цркве као нетранспарентне и мистичне, тајанствене институције) – њен најмистериознији обред. Но, како примијећује Патрик О'Мали, у протестанској антикатоличкој деветнаестовјековној полемици, сам овај ритуал био је перципиран као нешто „родно ненормирано“, а то је мотив који је дословно реизведен у „Храму Светог Духа“.

Говорећи о обреду католицизма и свештеничким одежама, један је британски деветнаестовјековни антикатолички памфлет нудио следећу слику:

Свештеник у харлекинској [циркуској!] одјећи пролази кроз различите стадијуме [обрета], док његови смијешни обожаваоци, састављени углавном од мушких госпођица, старих дама, одраслих дјечака и превисоких дјевојака такође мијењају положаје, клече, повијају главе, окрећу се према истоку, или гледају на запад.²⁴⁴

Примијетимо како је овакав опис католичког ритуала иронично реизведен у „Храму Светог Духа“. Хермафродит, циркуски „харлекин“ постаје свештенослужитељ, а конгрегација која је описана кроз слике „интимне чудовишности“ (превисоке, мушкобањасте дјевојке, феминизирани и инфантилни мушкарци) одговара слици дјевојчице-протагонисткиње, јужњачке *tom-boy* фигуре која има неки проблем са сопственим тијелом. Асоцирање католицизма са полном ненормираношћу (овдје дословно харлекинским „циркусом наказа“) који, по О'Малију, представља кључни мотив готске фикције (O'Malley 2006: 3), иронично је реизведен у „Храму Светог Духа“. Та је приповијетка права готска пародија.

За разлику од Џојса код кога је сакрални дискурс тек облик конфузије, скривања готског објекта зазора, његовог „маскирања“, код Фленери О'Конор

²⁴⁴ Цитирано према: O'Malley 2006: 87.

сакрални знак функционише као дословно осмишљавање, као мјесто помирења, постизања „епистемичког спокоја“ који је противстављен епистемичкој анксиозности готике. Ако је спознајно кретање у готском тексту увијек осујећено, заустављено (у овом случају – сакралним) знаком конфузије, код Фленери О'Конор сакрални знак омогућава кретање ка „границы мистерије“(O'Connor 1970: 42).

У готском тексту спознајни процес се завршава ужасом недискурзивности, немогућношћу успостављања емпиријске или (уопште) рационалне евиденције. Жеља дјевојчице да постане светица тако не представља колапс рационалности, него одлазак даље, у апофатичко, у теолошки језик мистерије. То је мјесто гдје је изневјерена готска мотивација у њеној прози. Умјесто да еухаристија, обред и ритуал постану нешто „табуизирано“, кодирано, што зауставља даље напредовање ка спознаји, код О'Конорове, она представља мјесто мистичног увида, рјешења кризе кроз коју пролази дјевојчица-протагонисткиња.

Можемо казати да проза Фленери О'Конор садржи једну читу „контрапросвјетитељску“ резонантност. Та се контрапросвјетитељска мотивација њене прозе показује управо кроз мотив спознаје. Контрапросвјетитељство представља често једну врсту алтернативе просвјетитељском спознајном пројекту. Оно што је описивано као О'Конорин „фуриозни антимодернизам“ (Burt 2007: 407), није друго до рехабилитација различитих спознајних процеса које је просвјетитељска епистемологија одбацила: у првом реду, „религиозног открочења и црквене традиције“ (Berlin 1999: 22).

Готска мотивација престаје управо у овој посљедњој тачки асоцијације са сакралним у њеној прози. Ми смо доказивали да готска фикција (кроз мотив застрашујуће и пријетеће оностраности) непрекидно показује да је алтернатива просвјетитељском моделу спознаје потпуни крах и дословни ужас. Све што (да преузмемо Керолово одређење хорора) измиче научном дискурсу постаје, у готском тексту, пријетеће, застрашујуће и чудовишно.

Ако би готски поступак био, дакле, у томе да се „сакрално“ показује у његовом типично просвјетитељском доживљају – као нешто „конфузно“ и архаично што означава трајну препреку спознатљивости, онда је код О'Конорове управо супротно: сакрално постаје мотив преласка у другу епистемичку парадигму. Оно је, да употребимо О'Конорину синтагму, „кретање ка граници мистерије“ (O'Connor 1970: 42).

Сакрални знак (еухаристија) код Фленери О'Конор осмишљава читаво спознајно кретање. Сјетимо се само још једне паралеле између „Храма Светога Духа“ и „Сестара“. Одлазак дјечака до одра преминулог свештеника, у Џојсовим „Сестрама“, кореспондира одласку дјевојчице у манастирску капелу у којој је изложено Христово тијело у монстранци. Дјечак улази у собу покојника на врховима прстију. У соби горе свијеће као у цркви и дјечак пада на кољена пред украшеним одром, у исто вријеме у којем дјевојчица, код О'Конорове, пада пред олтаром. Свештеник је у Џојсовој приповијетки „обучен за олтар“ (Joose 2004a: 235), а његове масивне руке, прекрштене на грудима, стежу празан путир (Joose 2004a: 235).

И овдје као и у „Храму Светог Духа“ јавља се сакраментални знак, но, код Џојса, постоји један занимљиви детаљ: путир, свети сасуд је празан. Ова „испражњеност“ указује да је путир (еухаристија) у Џојсовом тексту употријебљена као готски мотив табуизирања спознаје. Примичењено је да „постоје дистинктивно готски елементи у [Џојсовим] приповијеткама као што су 'Сестре' и 'Мртви'“ (Killeen 2014: 51). Ово је, свакако, један од њих.

Дејвид Пантер, у покушају одређивања готског жанра, посебан акценат ставља на мотив „церемонијалности“. „Опсесија церемонијалним: то су термини који [...] описују готику“ (Punter 1997: 13). Обредно или церемонијално непрекидно се јавља у готским текстовима. Церемонија се, у готици, показује као једна врста „сабласног понављања“.²⁴⁵ Зато је веома индикативно да се у Џојсовој причи (а и у *Портрету*), еухаристијски обред увијек показује кроз празан путир. Празан путир је онај церемонијални

²⁴⁵ Понављати религиозни обред али „испразно, механички, на сабласни начин“ (Castricano 2004: 113).

„остатак“ обреда – обред који је сведен на „празну форму“, на „узалудна понављања“, што је израз из Матејевог јеванђеља (Мт 6:7) који су протестантски полемичари користили против католичких девоционалних пракси као што је молитва крунице (розарија). У питању је чисти ритуал без садржаја: онако како ће се католицизам изнова јављати у готским текстовима, на примјер код Матурина.²⁴⁶

„Храм Светог Духа“ је прича о тајни адолесценције. Адолесценција је тренутак у коме нам сопствено тијело дјелује као нешто *unheimlich* („познато непознато“). Адолесценција је онај први тренутак у људском животу у којем нам се наше сопствено тијело показује као нешто „што треба прихватити“: наше тијело дјелује као нешто туђе – као, како смо видјели код Фројда, објекат који сада као да води сопствени живот, независан од наше воље и одлуке. Тијело се показује као нешто „подвојено“ од нас, што по први пут изазива потребу за нашим ставом, одређењем, за експлицитним односом према њему. Тијело хермафродита постаје она чудовишна девијација – довођење ове „специфичности“ тијела (измицања контроли, „нормалних“ промјена и трансформација кроз које тијело пролази) до крајности. Тијело хермафродита (скандалозна дегенерација) постаје медијум прихватања самог себе, скандала сопствене тјелесности, свог „рањеног“ тијела управо кроз посредовање Бога – Христовог тијела у монстранци.

Адолесценција дјевојчице пролази у непрекидној узнемирености, ситној пакости, невољи тјелесности.²⁴⁷ Њена „непријатност“, „дрчност“ коју испољава у свом односу са другима, као да је генерисана овом унутрашњом растројеношћу – промјенама којима свједочи, игнорисањем оног позива сопственог тијела које се јавља као страни објекат и тражи, по први пут, да буде прихваћен као „моје (сопствено) тијело“ (*corpus meum*).

²⁴⁶ „У католичким земљама, господине, религија је природна драма, свештеници су главни глумци, вјернички пук је публика и било да се тај позоришни комад завршава, попут Дон Ђованија, падом у пламен или пак беатификацијом свеца, аплауз и уживање су исти“ (Maturin 2017: 128). Католицизам је, у готској перцепцији, дословни спектакл, „драма костима“ која се у својој перформативности одрекла моралне садржине. Обредно у готици значи управо „бити лишено садржаја“.

²⁴⁷ „Зашто си стално тако непријатна?“ (O'Connor 1971: 242), питаће куварица – црнкиња дјевојчицу.

Но у тренутку „помирења“, сјећајући се ријечи циркуског хермафродита „Бог ме је оваквим створио и ја га хвалим“, дјевојчица у цркви пада пред Христовим тијелом које се сада открива као сакрамент. Црквени обред је неразумљив, далек све док се дјевојчица не сјети циркуског хермафродита, слике понижења, који усред воајерског спектакла, готског „циркуса наказа“, говори о прихватању сопственог тијела као храма Духа Светога, као свете ствари.

Нешто „ужасно“, „засорно“ постаје „света ствар“. Тек тада дјевојчица у цркви схвата да је „у присуству Бога“ (O'Connor 1971: 247) и пада на кољена.

Помози ми да не будем оволико зла, почела је да понавља механички. Помози ми да не будем толико груба са њом [својом мајком]. Помози ми да не говорим више онакве ствари. [...] Наказа је говорила: „Ја му се у ничему не противим. Ово је начин на који је Он желио да будем“ (O'Connor 1971: 247-8).

Тијело хермафродита постаје мјесто прихватања ужасне истине о себи (нешто што је код Фленери О'Конор увијек праћено насилним чиновима): тренутак у коме је дјевојчица у стању да прихвати саму себе и крене даље. Овдје, пред монстранцом, завршава се ужас „дјечје собе“²⁴⁸ – тог простора испуњеног чудовиштима, *гномонима* одрастања.

Док напушта капелу и манастирску интернатску школу, једна калуђерица ће загрлити дјевојчицу. У том интензивном стиску, распеће на калуђеричиној одори утиснуће се у лице дјевојчице (O'Connor 1971: 248). Крст, знамење спасења које се постиже кроз Христову срамоту и понижење, бива утиснут у лице дванаестогодишње протагонисткиње. Она бива обиљежена и изабрана. „Као што Бог удара хермафродита тјелесним бременом, крст урезује хермафродитову узнемирујућу мудрост у дјетиње лице“ (Gianonne 2010: 101).

У „Храму Светог Духа“ еухаристија се јавља као мјесто помирења дјевојчице са самом собом, као тренутак прихватања сопствене рањивости –

²⁴⁸ Уп. Dojčinović 1993: 96.

као мјесто тишине на којем престају многи унутрашњи гласови агресивности, осуде, несигурности и срама.

6. 6. Теолошка мотивација употребе мотива „ззорног“ тијела и чудовишности у О'Конориној прози

Као што смо доказивали на примјеру приповиједака „Паркерова леђа“ и „Зашто се буне безбожници?“, специфична употреба готских мотива у О'Конориној прози има једну специфичну теолошку мотивацију. Те су приповијетке „драматизовале јерес“.²⁴⁹ „Паркерова леђа“ могу се, како смо видјели позивајући се на Вигена Гуројана, читати као литерарна драматизација догме о иконопоштовању, а „Зашто се буне безбожници?“ била је темељно везана за представљање никејске вјере у Христа као цара који „долази да суди живе и мртве“. Нешто слично се може тврдити и у вези са приповијеткама које смо анализирали у овом поглављу рада, а које, на драматичне начине, садрже мотиве „ззорног“ тијела и тјелесних деформација. О'Конорова, са једне стране инсистира на гротескним и дословно „ззорним“ призорима тјелесности, а онда истовремено ту „чудовишну“ тјелесност кодира као нешто сакрално. „Ззорно“ тијело је, код Фленери О'Конор, истовремено готски спектакл и „света ствар“ (O'Connor 1971: 459).

У писмима Фленери О'Конор можемо видјети како она често помиње догму утјеловљења као централни садржај хришћанске вјере. Утјеловљење означава хришћанску догму по којој је Бог постао човјек. Тај су мотив примијетили бројни критичари. Тако Виген Гуројан сугерише да је О'Конорина проза „дословна умјетност утјеловљења“ (Guroian 2001).

Утјеловљење као манифестација оног „највишег“ (трансцендентног Бога) у оном „најнижем“ (домену соматског, материјалног), сама О'Конорова доживљава ако нешто кључно:

²⁴⁹ У питању је О'Конорин израз употребљен поводом „Паркерових леђа“. Видјети: O'Connor 1979: 593.

То су за мене дјевичанско рођење, утјеловљење, васкрсење, који су прави закони тијела и оног физичког. Смрт, распадање, деструкција нису друго до суспензије ових закона. Увијек сам изненађена тиме колико црква акцентује тијело. Није, по њој, душа та која ће устати, већ тијело и то прослављено (O'Connor 1979: 100).

Њена је умјетничка перцепција тако суштински везана за то теолошко учење. Ако је приказивање индивидуалних особености у грчкој умјетности представљало епистемичку загонетку, како, видјели смо, сугерише Ива Драшкић (као питање: „Шта можемо сазнати из такве слике?“), онда је одговор на сличне поступке код О'Конорове (на зачуђеност коју можемо доживјети у сусрету са сталним приказивањем тјелесних девијација, непријатности, деформисаности, „измјештености“, „ишчашености“) потребно потражити у теолошкој мотивацији. На нешто слично је вјероватно мислила Сузан Мороу Паулсон када је казала да „теологија и филозофија морају имати своју улогу у свакој анализи њене [О'Конорине] умјетности“ (Morrow Paulson 2009: 31).

„Једна од ужасних ствари у вези са писањем, ако си хришћанин, је то што је за тебе утјеловљење ултимативна стварност, утјеловљење је и тренутна стварност, а нико не вјерује у утјеловљење“ (O'Connor 1979: 92), пише О'Конорова у писму Бети Хестер (кореспонденткиња „А“) од 2. августа 1955. године. Овдје сама О'Конорова инсистира да је управо утјеловљење она теолошка мотивација која стално промиче њеној публици.

Фленери О'Конор тако увијек жели да читаоца задржи у домену тјелесног (будући да је утјеловљење парадоксална догма о тјелесности нематеријалног божанства). Како смо видјели у ријечима Филипа Вајнстајна (Weinstein 2009: 13), бити у тијелу је код О'Конорове нешто готово „неприродно“, нешто што стално упућује на неки „скандал“ који нам ипак непрекидно промиче. У њеној прози стално свједочимо драми тјелесности: ликови пролазе кроз тјелесну дезинтеграцију, тјелесни деформитети избијају у први план, ране и повреде непрекидно бивају истакнуте, штаке, протезе,

протетички удови, као *мимезе* тјелесности, непрекидно искрсавају, заједно са крупним планом чудних зуба, косе, шака и ногу, сексуалне ненормираности, бизарне анатомске морфологије. У питању је нешто што подсећа на готски спектакл: деформисана тијела нам се указују и представљају као готски објекти симултане привлачности и репулзије (O'Malley 2006: 192). Тијела пуцају као кичма господина Гизака, бивају покошена као пуначка госпођа Шортли од можданог удара, прободена животињским роговима попут госпође Меј у „Гринлифовима“. Њихова зазорност непрестано бива учињена транспарентном: деформисано стопало Руфуса Џонсона избија у први план, хермафродит на вашару задиже своју хаљину. Тјелесност је увијек, код О'Конорове, нешто доведено до крајњих консеквенци: испитивање сопствених граница и територије.

Готово сви њени ликови су индивидуализовани до гротеске. Сама Фленери О'Конор открива да је у питању свјесни поступак. Овај детаљ примијећује Нахим Јусаф. Говорећи о уништењу тијела господина Гизака „до непрепознатљивости“ у приповијетки „Расељени“, Јусаф наводи једну мисао саме О'Конорове:

Очигледно објашњавајући функцију готике у својој прози, О'Конорова је рекла: „Глувима мораш да вичеш, а скоро слијепима мораш да црташ огромне и страшне фигуре“ (Yousaf 2016: 124).

Будући да је тјелесност медијум „у-тјеловљења“, О'Конорова користи готске мотиве (који увијек инсистирају на ексцесу тјелесности: деформитете, ненормирана тијела, чудовишно и гротескно) да би тјелесност учинила нечим „огромним и страшним“. Готски мотиви тако, код О'Конорове, постаје употријебљени и као средства *хиперболе*, наглашавања. Ову везу „теолошког“ и „готског“ (то да су готски мотиви „зазорног“ тијела сада употријебљени да истовремено истакну тјелесност, али и „дефамилијаризованост“ публике за коју она пише у погледу значаја сакралног) примијећује и Гуројан наводећи мисао Фредерика Асалса (Frederick Asals) у којој је ријеч „хорор“ готово доведена у непосредну везу са утјеловљењем:

Као што је примијетио Фредерик Асалс, [...] „централна тенденција у цјелокупној каснијој прози Фленери О'Конор је да подрије ... [идеје] ескапизма и псеудотрансценденције инсистирајући изнова и изнова да се постојати може само у тијелу, у материји, па које год ужасе (horrors) то повлачило са собом.“ Чак и овако промишљено тврђење не успијева да у потпуности обухвати све оно што је у оптицају у О'Конориној одбрани стварности утјеловљења (Gugoián 2001).

Гуројанова теза је да О'Конорова непрекидно провоцира и напада идеју сакралности као нечег трансцендентног, „духовног“, нематеријалног, потпуно оностраног. Догма утјеловљења значи да је оно најсветије инстанцирано у индивидуалном тијелу. Сакрално, по О'Коноровој, треба вратити из трансцендентног, „чистог“, неузнемирујућег, у често узнемирујућу стварност тијела. Неограничени Бог постаје ограничени човјек. Високо је сада присутно у ниском: свето и сублимно присутни су у материјалном и „ззорном“. Бог се рађа у Витлејему, те су му потребне пелене. Пролази кроз искуство људског живота са свим оним што живот у тијелу носи. Његово тијело није било, по науку цркве којој је припадала О'Конорова, неко „докетичко“, привидно или „духовно“ тијело, већ дословно људско тијело. Будући у људском тијелу, Бог ће морати да прође и кроз смрт, физичку бол, кроз агонију крви и умирања. Ова идеја Бога који пролази кроз „ззорност“ тјелесности, а која је централни садржај хришћанске догме, Хегел ће описати као „неумјесност као такву“ (према Žižek & Milbank 2009: 74).

Овдје се можемо сјетити једног Хегеловог израза који разрађује Жижек. У питању је концепт „чудовишности Христа“, синтагма која се нашла у наслову једне Жижекове и Милбанкове књиге (*The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?*). Већ сама ова ријеч „монструозност“ има експлицитну готску резонантност и Хегел је користи када говори о Христовом утјеловљењу – учењу које, како смо видјели, представља теоријску мотивацију приказивања гротескности, деформисаности, „трауме“ тијела у прози Фленери О'Конор.

Када Жижек, евоцирајући Хегела, говори о „чудовишности Христа“, он тиме жели да истакне један скандалозан обрт. Добро је да о том „скандлозном обрту“, на примјер, размислимо у контексту приповијетке „Храм Светог Духа“. Синтија Сил је примјетила да је хермафродит из ове О'Конорине приповијетке и „храм Светог Духа“ и „комбинација презира и славе“: он, каже Силова, „уприсутњује скандал утјеловљења“ (Seel 2001: 222).

Помирење (Reconciliation) [под овим се „помирењем“ може свакако подразумевати помирење Бога и човјека, оностраног и оностраног у чину Христовог утјеловљења] не може бити директно; оно мора да се генерише [дословније: роди, појави] кроз чудовиште (monster) – двапут на истој страни Хегел користи ту неочекивано снажну ријеч, „чудовишност“ да би описао [...] појаву Бога у ограниченом тијелу људске индивидуе. [...] Стајање те ограничене, крхке индивидуе за Бога је „неумјесно“, то је „неумјесност као таква“, по себи. [...] Сам покушај помирења већ у првом кораку производи чудовиште, гротескну „неумјесност као такву“ (Žižek & Milbank 2009: 74).

„Монструозност“ овдје као да означава идеју да се појављивање Бога у свијету дешава у тијелу људске индивидуе. Помирење се дешава кроз гротескни знак. То се дешава у „Храму Светог Духа“ и, на различите начине, у многим О'Конориним приповијеткама. Нешто „ужасно“ (а што је увијек везано за тијело, тјелесност) постаје мјесто откривања истине, „помирења“, изласка из фантазије у стварност. „Помирење“ – тренутак „откривености“ – везано је за инвазивне чинове, за монструозну тјелесност. Инсистирање на „неприродности“/ „необичности“ тијела, тјелесног живота тако сада има теолошку поенту: помирење које се дешава кроз „утјеловљење“ представљено је кроз тјелесну „измјештеност“, „неумјесност као такву“.

Ријеч којом Хегел описује догму утјеловљења – Христов улазак у свијет, спајање највишег и најнижег, оностраности и грубе материјалности, тако постаје веома значајна за разумијевање мотива чудовишности у О'Конориној прози. Код Фленери О'Конор непрекидно осцилирамо између

ова два значења чудовишности: готска монструозност гротескног и „зазорног“ и драматичност тврђења хришћанске теологије.

Хришћанска умјетност је често заинтересована за једну врсту, да искористимо Асалсов израз, „заstraшујућих посљедица“ утјеловљења. Као да је у средишту хришћанске вјере већ присутна једна „гротескна садржина“ која се увијек мора показати као узнемирујући тјелесни спектакл. Ту прије свега имамо на уму сцене Христовог страдања јер се у њима најприје и најрадикалније показује драма „утјеловљења“: божанско је смјештено усред тјелесне дегенерације, деформације, крви, смрти и распадања. Тијело је оштећено ранама, „огољено“ пред војерском публиком, изложено смрти и повратку из мртвих. Утјеловљење се показује, кроз сакралну умјетност, као „гротескни“ садржај вјере.

Читава се херменеутичка тешкоћа у О'Конориној прози налази управо у (не)могућности препознавања појављивања божанског (теолошке садржине) у објектима „зазора“ и абјекције. Неки су критичари говорили да је О'Конорова на „ђаволовој страни“²⁵⁰ или да је њена духовност „манихејска“, са обиљем „девијација од нормативног римокатолицизма“ (Bloom 2009: 4), како тврди Херлод Блум. Но, треба схватити да је утјеловљење за О'Конорову нешто „заборављено“ у култури која божанско увијек смијешта у нешто потпуно трансцендентно.²⁵¹

Људска су тијела у О'Конориној прози често дословно готска тијела. Готско тијело је, по ријечима Кели Харли, оно тијело „које је изгубило право на дискретан и интегралан идентитет, на потпуно људско постојање“ (Hurley 2002: 190).

Стивен Брум готику одређује као „наратив трауме“ (Bruhm 2002: 268). Траума (τραῦμα) на грчком језику значи „рана“. Код Фленери О'Конор, како смо видјели на бројним примјерима, „рана“ је нешто што означава дезинтеграцију тијела, пропуштање мембране коже да би се открило оно што је „унутра“, унутрашњи садржај, истина коју скрива кожа. Ране и повреде, код

²⁵⁰ Видјети: Sykes 2009: 159.

²⁵¹ Уп. Guroian 2001.

О'Конорове, имају епистемички значај: у питању је покушај да видимо шта је „унутра“. У питању је анатомска радозналост која се често показује као херменеутика насиља (као у случају метафоре „одране животиње“ коју срећемо у *Мудрој крви* и у „Хроми ће ући први“).

Тјелесни деформитет и повреде показују се као мјеста „фасцинације“ (објекат са кога ми не можемо да склонимо поглед) који непрекидно избија и као да увијек носи мрачну поруку. Тијело које, како би Харли казала, губи свој „интегрални идентитет“ постаје код О'Конорове мјесто истине. Истина субјекта није смјештена у неку „онострану“, потпуно „духовну“ стварност већ у само тијело.

Убиство, на примјер, у приповијетки „Тешко је наћи доброг човека“ као да показује ту потребу насилне херменеутике: метак треба да продре у унутрашњост, у саму бит ствари, да открије унутрашњи садржај личности скривен кожом. Ми смо код О'Конорове увијек суочени са „зорним“ (деформитетом и крвљу, „тјелесним отпадом“ како каже Кристева) као неком врстом форензичко-метафизичког трага – указивања на дубљу истину.

Када Мисфит убије старицу из „Тешко је наћи доброг човека“, метак заиста открива једну истину о субјекту. Када је пуштена крв (мјесто мудрости, еухаристијска метафора) оно унутрашње је изашло на видјело: „Она би била добра жена“, рекао је Мисфит, „само да је било неког да пуца у њу сваког тренутка њеног живота“ (O'Connor 1971: 133).

Марк Боско је примијетио једну мотивску паралелу између умјетности барока и прозе Фленери О'Конор. Његов рад представља врсту упоредне анализе Каравађових сликарских техника и О'Конориних књижевних поступака. Када говоримо о овом „епистемичком“ значају ране („трауме“) у прози Фленери О'Конор, о „повреди“ која сада постаје центар репрезентације, нешто од херменеутичког интереса, не можемо а да се не сјетимо познатог Каравађовог платна „Невјерица Светог Томе“. На тој слици васкрсли Христос открива апостолима рану на свом боку. Лица апостола су нагнута напријед, готово испитивачки, те садрже извјесну сличност са лицима учењака који испитују анатомију леша на познатом платну Николаеса Тулпа (Nicolaes

Tulp). У центру представе је рана у коју Христос својом руком уводи Томин оклијевајући прст. Форензичка стварност васкрсења (хришћанске догме) овдје је „посредована“ гротескним објектом отворене ране. Истина вјере скривена је у самој сржи гротескне тјелесности.

Сам тај појам „барок“, који, како образлаже Марк Боско, потиче од португалске ријечи за „несавршени бисер“ (*barroco*), испрва је означавао нешто „неправилно обликовано, каприциозно, гротескно, чудно“ (Bosco 2009). Примијетимо како је тај појам необично умјестан за описивање тјелесности у О'Конориној прози. Деформисана и неправилна тијела постају, код ње, нешто „свето“, а самим тим значајно и драгоцјено.

У умјетности барока, образлаже Марк Боско, дешава се нешто врло слично ономе чему свједочимо у О'Конориној прози. Свето је посредовано кроз мотиве „ззорних“ тијела, насиља, „тенебризма“, мрачне сценографије:

Каравађове „библијски надахнуте слике крше (*transgress*) статичке представе религиозног значења чинећи познато (*familiar*) непознатим (*unfamiliar*). [...] Заиста, приче о спасењу су приказане из перспективе која их изненада чини чудним или чак застрашујућим“ (Bosco 2009).

Примијетимо како Боско, описујући Каравађова платна, користи идиом сличан фројдијанском *unheimlich*: сакралне представе су „дефамилијаризоване“ и одједном се откривају као нешто застрашујуће. Ми, смо у религиозној умјетности барока, готово увијек суочени са „сензорним преоптерећењем“ (Bosco 2009).

Већ смо наводили више пута утисак Мише Кавке да је готика везана за визуелни спектакл више него за просту фабулу и Фидлеров став да је готика естетика „претјераности“ – то је умјетност „оног превише“. И у бароку, као касније у готској фикцији, у мрачној, *chiaroscuro* атмосфери, пред нама се појављују чудна тијела, гротескне физиономије, религиозно које је посредовано ексцесивним насиљем, дефамилијаризацијом библијског и хагиографског предлошка.

Обратимо пажњу на Каравађово платно које помиње Марк Боско: приказ Јудите која убија Холофернеса. У средишту приказа је пререзани врат из кога лије крв, Јудитино лице открива „фасцинацију сопственим чином“ (Bosco 2009) – ону фасцинацију која је, како смо образлагали, везана за спектакл „ззорности“ (ране, крви и деформитета) – а Јудитина служавка, показује „готово халапљиво задовољство осветом“ (Bosco 2009). Сакрална умјетност барока открива се кроз спектакл оног што ће касније Кристева описати као „ззорно“: крв, деформитет, рана и повреда избијају у први план. Можемо се сјетити и Каравађовог „Мучеништва Светог Матеја“ „гдје је свако лице, сваки уд на платну замрзнут у тренутачном шоку препознавања и интензитета Матејевог убиства“ (Bosco 2009). На том платну, како тврди Боско, свети обред еухаристије прекинут је бруталним убиством (Bosco 2009). То је за нас тренутно тек један ексцес бола – нешто „морбидно“, натуралистичка анатомска прецизност, опсједнутост патњом, спасењем које је посредовано екстремним мучеништвом, драмом тијела и агонијом тјелесног живота мишића и ткива (као код одраног Светог Вартоломеја или безбројним стријелама пробијеног тијела Светог Себастијана).

Гдје год да погледамо видимо ране, крв, бизарне призоре ликова који у рукама држе лобање, окрвављене сабље, посјечене главе. *Magdalena penitente* откривених груди, дуге косе са потамњелом мртвачком лобањом у руци може неког посматрача, који није довољно упознат са хришћанском предајом и историјом сликарских мотива, подсјетити на неку мрачну фасцинацију смрћу и еротиком – мотивима присутним у тако много готских текстова. Ми увијек осјећамо то: постоји нека нејасна сродност између мотивске фасцинације католичког барока и готске фикције.

Или, не морамо говорити само о Каравађу, попут Боска. Можда гледамо Зурбаранова (Francisco de Zurbarán) платна. На једном од њих је приказана визија папе Николе V у којој он види мошти Фрање Асишког, двјеста година послје свечеве смрти. У виђењу се свечево тијело, зазидано у својој грбној крипти, појављује у усправном положају, попут живог тијела са отвореним очима, недотакнуто труљењем, тако да би и најопрезнијег посматрача могао тај приказ да завара да се налази пред живим човјеком.

Обратимо пажњу колико је само лако представити умјетност барока, кроз један „заборав мотива“ и „заборав историје“, кроз једну забуну, као нешто потпуно и дословно „готско“.

Када бисмо, на примјер, дјела барокне умјетности сагледали из перспективе „заборава“ њиховог значења, мотивације, библијског и хагиографског, догматског контекста тих дјела, онда би се сентимент на који бисмо наишли лако могли описати као нешто „из оних крвавих прича“ (O'Connor 2015: XIV, 47).

Заиста, у О'Конориној фикцији, „готско“ постаје израз тог „заборава“ – кључни идиом недоумице, непрепознавања свега што је, на неки застрашујући начин, скоро натприродно и истовремено древно: нека псеудорелигиозна прича из давнине која укључује бол и насиље, мртваце усправљене у својим гробовима и криптама, тијела која се у агонији својом бјелином и крвљу извијају из мрачне позадине библијске и светачке историје. Готика је *полупрепознавање*, осујећено препознавање (постоји нешто *религиозно* у том насиљу, у тим „мрачним“ представама, но тај „наговјештај“ религиозног значења само појачава осјећај узнемирености, застрашености). Готски страх је последица једне епистемичке анксиозности: немогућности да се јасно одреди објекат представе.

Када смо говорили о мотиву повратка прошлости у готској прози, онда смо готику одредили не као историјски жанр, већ као „жанр заборав“, као неку врсту „посједнутости“ траумом историје која је увијек на прагу заборав и памћења.

Говорећи о умјетности барока, Исаија Берлин, на примјер, користи идиом врло сличан ономе који у *Мудрој крви* користи госпођа Флод када тумачи Хејзове „католичке“ пенитентне праксе. То је за њу нешто „као из оних крвавих прича“. Говорећи о бароку, умјетности контрареформације, Берлин помиње „мрачна крвава платна (gloomy gory paintings) која украшавају олтаре цркава“ и утјеловљују „дух контрареформације“ те инсистирају на чудној „љепоти мучеништва за вјеру“ (Berlin 1999: 32).

Постоји нека визуелна и мотивска сличност између умјетности барока и касније протестантске готске фикције. Но каква може бити та веза између најкатоличкије умјетности, естетског израза који је усвојила и подстицала сама црква у годинама након Тридентског сабора (сазваног да се осуде „заблуде“ протестаната) и естетике која је, како смо образлагали позивајући се на Фидлера и многе друге ауторе, екстремно антикатоличка, суштински протестантска?

Боско као да сугерише слједеће: оно што је Каравађо био за контрареформацију, то је О'Конорова за контрапросвјетитељство (Bosco 2009). Постоји нешто „контра“, каже Боско, и код Каравађа и код О'Конорове.

„Сензорни ексцес“ (Bosco 2009) барока имао је једну теолошку, контрареформаторску инспирацију:

„Идеје увида и ексцеса кроз визуелну репрезентацију“, односно та барокна идеја ексцеса тјелесности и тјелесног живота, често гротескног и експлицитног, „представљала је директан одговор лутеранским и калвинским реформаторима који су, у својој теологији, стављали акценат на апсолутну трансцендентност Бога, на непојмљиви јаз између Господа на његовом небу и људске особе укаљане земаљским гријесима“ (Bosco 2009).

Ране, повреде и деформитети умјетности барока тако се јављају у оквиру теолошке потребе да се, насупрот реформаторској теологији, сакрално пројави не као нешто ултимативно онострано, чисто и целестијално, него као нешто везано за сам садржај тијела, смјештено, попут утјеловљења и распећа, у крв, тјелесност, зној, напетост мишића, у *rigor mortis* и физичку трауму. Бог је, за теологију тридентског барока, пао са свом неба право у насиље историје. У питању је разлика у теолошком акценту између калвинске идеје Божје суверености и католичког наглашавања Бога историје, распетог Исуса, вјере која ће своје манифестације имати у различитим, за протестанску свијест сумњивим праксама, поштовања, излагања и дијелења светачких реликвија (неки су владари „најкатоличкије Шпаније“, попут Филипа II, на ужас протестаната, спавали у собама окружени светачким реликвијарима), популарних побожности према Исусовом срцу, његовим ранама, химнама

попут *Membra Jesu nostri* (Дјелови тијела нашег Исуса). Католичка је теологија спасење видјела не толико кроз идеју „Божје суверености“, колико кроз Христово страдање и тјелесно понижење.

Ако барок настаје као естетски израз католичанства у времену реформације, као покушај да католицизам, кроз умјетност, представи своју дистинктивну теологију и сопствено естетско и теолошко сопство кроз разлику у односу на протестантизам, онда није необично да се, и у протестантској свијести, ова католичка умјетност тридентског периода почела перципирати као нешто што је везано за сам идентитет католицизма. Но, у перспективи британске готике (прије свих, код Луиса и Матурина) ова ће барокна „сензорна преоптерћеност“ постати знак нечег „мрачног“ и „крвавог“.

Када се изгубила теолошка перспектива, теолошка порука контрареформаторске умјетности, онда ова дјела не могу изгледати другачије него као облик „морбидне“ фасцинације, псеудосакрални спектакл монструозности, крви и насиља. Из „еманципаторске“ перспективе „реформисане религиозности“ барок је онај „остатак и подсјетник на оне категорије у које ми више не можемо да вјерујемо али истовремено не можемо да престанемо да их испразно понављамо, механички, на неки сабластан начин“.²⁵² У питању је нешто што су Клејн и Бахти назвали „сабласт теологије“.²⁵³ Ако се умјетност католичког барока посматра изван њене теолошке мотивације, онда не можемо а да не примијетимо како се она претвара у призоре готске естетике: застрашујуће, насилно, гротескно и деформисано показују се као нешто везано за „наговјештаје натприродног“ (уп. O'Malley 2006: 12).

Готска фикција се тако може тумачити као *сабласт барока*, еманципаторска мимеза католичке естетике која је сада лишена своје теолошке садржине. Готика се открива као мрачни *doppelgänger* тридентског барока, покушај обнављања барокних форми које су сада лишене свог

²⁵² Тимоти Бахти (Timothy Bakhti) и Ричард Клејн (Richard Klein), према: Castricano 2001: 113.

²⁵³ Ibidem

теолошког контекста. То је мјесто гдје се католицизам открива као готски спектакл, као у одломку из Матуриновог романа који смо навели.

О'Конорина проза представља елаборирану пародију самог развоја готске фикције. Док готика настаје као облик „заборава“ теолошког значаја католичке „сензорне“ естетике, код О'Конорове ми почињемо „заборавом“, мрачном атмосфером, чиновима немотивисаног скоро религиозног насиља, крви и деформитета, „сугестијама натприродног“ (O'Malley 2006: 12), да бисмо поступно дошли до теолошког разумијевања, до „историје“ тих представа, њиховог сакралног значаја. У питању је супротно кретање од оног које се дешава у готском тексту.

Оно застрашујуће и „дефамилијаризовано“ (*unheimlich*) увијек је, у готском тексту, везано за неки облик *повратка* (Savoy 2002: 169). Готска фикција се, како је тврдио Ерик Савој, увијек опсесивно враћа у историју, али не да би је појаснила, већ да би је додатно закомпликовала (Savoy 2002: 169). Она указује на неко знање о прошлости које увијек остаје трајно удаљено (Savoy 2002: 169). Ако је готика везана за ову врсту „заборава“ онда је, како смо доказивали у овом раду, проза Фленери О'Конор, да употребимо још један епистемолошки термин, нека врста често насилног *анамнезиса*.

7. ЗАКЉУЧАК

Може се казати да је истраживање готских мотива у прози Фленери О'Конор много комплекснија тема него што би се, на први поглед, могло помислити. Разумијевање функције готских мотива у њеној прози, као и мотивације њихове употребе, пружило нам је важне увиде у кључне особености њене поетике.

Свакако су у праву они аутори који сматрају да се у О'Конорином дјелу могу наћи пажљиво елабориране поенте католичке теологије, те да је теолошки корпус католицизма важно средство за разумијевање њене прозе. Има неке истине и у одређењу да је О'Конорова „католички писац“ колико год тај израз био заводљив и проблематичан.²⁵⁴ То је чињеница коју је О'Конорова увијек изнова истицала у својој кореспонденцији и есејима. Она на једном мјесту каже:

Могу казати то и без пренемагања: ја пишем са становишта хришћанског правовјерја. [...] Ја пишем са солидном вјером у *све* хришћанске догме. [...] Данас је популарно мислити да, да би писац видио јасно, он не смије вјеровати ни у шта. Но, такав став можда има смисла ако посматрамо ћелије под микроскопом, но није функционалан ако пишемо прозу. Ако писац не вјерује ни у шта, онда он и не види ништа (O'Connor 1979: 147).

За О'Конорову је религиозност најтемељније одређење, значајније и од пола, расе и етничитета (Burt 2008: 347). Фленери О'Конор се такође може описати и као аутор изразите контрапросвјетитељске инспирације. Џон Берт говори о О'Конорином „фуриозном антимодернизму“ (Burt 2008: 407), о њеном непрекидном проблематизовању „секуларизма“ (Burt 2008:345), а сама О'Конорова, у писмима и есејима, критикује главне просвјетитељске концепте. На примјер, у писму Сесил Докинс од 8. новембра 1958, О'Конорова

²⁵⁴ Та ријеч „католички писац“ не означава просто конфесионалну припадност аутора, неки биографски детаљ, већ прије указује на ону главну тематску преокупацију у књижевном тексту.

критикује оно што сматра за главну идеју „осамнаестовјековног просвјетитељства“:

[Д]а не постоји прародитељски гријех, [...] да се, на крају, човјек може усавршавати сопственим напорима, те да је зло, у овом контексту, тек питање рјешења проблема бескућништва, санитације, здравља и да ће све мистерије једном бити ријешене (O'Connor 1979: 303).

Ерик Савој је у праву када каже да присуство готике у О'Конорином дјелу нипошто „није самоевидентно“ чак ни за оне читаоце који су добро упознати са историјским особеностима, мотивима и конвенцијама жанра (Savoy 2016: 136). Управо из тог разлога било је потребно у овом раду пратити одређене теоријско-историјске правце аргументације о природи готске фикције, да би се, на основу њих, препознали готски мотиви у њеној прози и, што је још занимљивије, да би се разумјела мотивација њихове употребе.

Проблем којим смо се бавили може се једноставно формулисати на слједећи начин: зашто Фленери О'Конор, чија проза посједује изразито католичку и контрапросвјетитељску инспирацију, обилно у својим романима и приповијеткама употребљава бројне готске мотиве, тј. мотиве жанра који је, у својим најрепрезентативнијим облицима, постао ноторан по антикатолицизму и мотивима као што су тајанствени и дволични свештеници, садистички калуђери, инквизиција, целибат као перверзија, клаустрофобични амбијенти манастира, застрашујући квалитет и тајанственост обреда, латински неразумљиви идиом, везаност за феудалну „мрачну“ прошлост²⁵⁵ и тако даље? Штавише, доказивали смо, позивајући се на ауторе попут Лезлија Фидлера и Фреда Ботинга, да је сама готика изразито просвјетитељски жанр. Ова идеја да жанр о духовима, тајанственим појавама, чудовиштима и феудалној старини може бити нешто „просвјетитељско“ је сама по себи неинтуитивна,²⁵⁶ но, у прилог овој тези наводили смо бројне аргументе.

²⁵⁵ Сви се ови мотиви налазе у О'Конориној прози и ми смо их анализирали у овом раду.

²⁵⁶ Један број истраживача је тврдио да је сама готика „контрапросвјетитељски наратив“ (Truffin 2014: 165), укључујући Шери Труфин, Су Злосник и Аврил Хорнер итд. Но доказивали смо да је такав став веома проблематичан и да га је тешко бранити.

Могло би изгледати да готска фикција²⁵⁷ уприсутњује неку врсту носталгије за прошлoшћу, за предмoдерним свијетом који је био мистериозан и дубок, са тајнама које наука још није стигла да „рашчара“. Готика (са својим натприродним феноменима, са својом поетиком необјашњивог, старинског и мистериозног) је, по том становишту, представљала покушај да се надомјести криза духовности и религије у времену опште секуларизације и позитивизма.²⁵⁸ Но ова идеја постаје неуверљива ако схватимо да једном када напустимо епистемологију просвјетитељства засновану на идејама рационалности, „правилне употребе разума“, транспарентности свијета, научног оптимизма, о којима говори Исаија Берлин, и замијенимо их (као што се то дешава у готском тексту) апаратом предмoдерне епистемологије која укључује „указања“, „догме“ и „религиозне традиције“ (Berlin 1999: 22), свијет не постаје дубљи и мистериознији, већ, напротив, он постаје мрачан, пријетећи и опскуран, а актери готског текста постају плијен необјашњивих и неконтролисаних сила.²⁵⁹ Предмoдерна епистемологија се непрекидно јавља у готском тексту (а кроз мотиве натприродних указања и виђења и код О'Конорове), но она је, у готској фикцији, увијек неуспјешна, те представља извор анскиозности, неразумијевања и страха. То је добро позната динамика готског текста: натприродно и необјашњиво у готици никада нису нека пожељна знамења оностраности и мистерије, већ су увијек прилике за ужас, nelaгoду, губитак и смрт.

Када смо овако поставили ствари, проблем употребе готских мотива у О'Конориној прози постаје загонетан. Не можемо, ипак, тврдити да она не користи готске мотиве, те да је у питању нека врста забуне. Доказивали смо да су у њеној прози присутни неки од најпрепознатљивијих и дуго истраживаних мотива овог жанра попут трауматског „повратка прошлости“ (у „Закаснелом сусрету са непријатељем“, *Мудрој крви* и у „Зашто се буне безбожници“), утамничене хероине („Добри људи са села“ и „Можда

²⁵⁷ У питању је жанр који настаје у периоду успона наука и вјере у рационалност свијета која је кулминирала у епохи просвјетитељства. Као примјер првог готског дјела објављен 1764. године. Хораса Волпола *Отрантски замак* објављен 1764. године.

²⁵⁸ Уп. Horner & Zlosnik према: Davison 2014: 487.

²⁵⁹ Уп. Berlin 1999: 107.

спасавате сопствени живот“), закључаног рукописа и опскурног, нејасног текста („Бескрајна грозница“, „Добри људи са села“ и „Зашто се буне безбожници?“), мотив наивне жртве и мрачног злочинца („Добри људи са села“, „Тешко је наћи доброг човека“, „Хроми ће ући први“), демонског странца („Расељени“, „Круг у ватри“, „Хроми ће ући први“), пријетеће интрузије оностраног („Бескрајна грозница“, „Паркерова леђа“), итд. Која је, дакле, функција ових мотива?

Да бисмо одговорили на то питање, било је потребно да имамо неколико ствари на уму. Прво, у одређењу готике користили смо израз који употребљавају Тимоти Бахти и Ричард Клајн – „сабласт теологије“ (према: Castricano 2001: 113). Под тим смо подразумевали да је готика је жанр у коме се вјерске форме прошлости (нарочито средњовјековног католицизма) јављају „онеобичене“, као нешто неразумљиво, мрачно и пријетеће. То је жанр теолошке конфузије: сама институционализована религија показује се као нешто конвенционално и „импотентно“²⁶⁰, а вјерске су догме (доказвали смо позивајући се на ауторе попут Камиле Елиот, Џоди Кастрикано и Маргарет Керол Дејвисон) „метастазирале“ у застрашујуће „обрасце неразумљивог“ (Punter 1998: 4), налик на „категорије у које ми више не можемо да вјерујемо, али истовремено не можемо а да их не понављамо испразно, механички, на неки сабласни начин“ (Castricano 2001: 113).

У тумачењу готских мотива у О'Конориној прози било је потребно примијетити да је готика везана и за једну увијек конфузну, површну и проблематичну репрезентацију прошлости. То је, како тврди Фидлер, први

²⁶⁰ „У Дракули, религиозно се јавља у оквиру борбе против вампира – Ван Хелсинг, Харкер и Мина често зазивају име Божје у нади да ће добити натприродну и божанску помоћ у борби против моћи Дракуле. Па ипак, у роману постоји неки узнемирујући осјећај да је Бог чудно одсутан, или, у најбољем случају, дистанциран. Божја моћ као да је ограничена – уловљена и придржана у материјалним објектима и симболима као што су хостија, индулгенције и распеће. Људи који лове Дракулу су опсједнути религијом која је лишена своје праве супстанце. Религија је сведена на покретну својину. У том погледу, Стокер је сличан Луису у својој критици религије“ (Glosary of Gothic: Religion 2017). Сличан случај онога што смо у раду описали као „мрачну религиозност“, здружену са „импотентношћу“ институционалне религије, наћи ћемо и у *Франкеништајну* Мери Шели (који представља сабласно понављање стварања човјека, али на blasfеман, пародичан начин – као плод хибриса) у којем Виктор зазива Бога тек у ситуацији непосредне опасности. Хришћанство се јавља у готском тексту као нешто истовремено „присутно, но ипак немоћно, плитко, можда корумпирано, у сваком случају недовољно да би се објасниле мистерије модерног времена“ (Glosary of Gothic: Religion 2017).

авангардни жанр (Fiedler 1960: 116), или жанр модерности *par excellence*. Користили смо израз „зазор од прошлости“. У готици прошлост није нешто образложено и увјерљиво, већ је увијек конфузна и трауматична. Она се непрекидно враћа у актуелни свијет модерности као нешто неразумљиво и застрашујуће, праћено „сугестијама натприродног“ (O'Malley 2006: 12). Као што се у овој претходној идеји о улози религије (и религиозних мотива) у готици као или о нечему просто конвенционалном и неуспјешном или као о нечем мрачном и пријетећем (оностраност која је често нешто демонско, обреди који су често знак нечег заосталог и анахроног), могла наћи очита просвјетитељска инспирација (просвјетитељска неповјерљивост према религиозним формама), тако је та иста просвјетитељска инспирација присутна и у овом готском третману прошлости. О томе говори и Фред Ботинг када каже да је просвјетитељство (промјена која је наступила са њим у погледу разумијевања физичке стварности, људског друштва и науке) носило са собом и бројне „анксиозности“ у погледу природе прошлости.²⁶¹

Готика је књижевност која тематизује заборав и насилна, непријатна подсјећања. Заборављена прошлост се враћа, али никад као нешто до краја разумљиво, те је стога пријетећа и непожељна. Суочени са нечим неразумљивим, старинским и анахорним у простору модерног живота, готски актери испољавају алармираност и анксиозност. Такви су бројни О'Конорини ликови.²⁶²

Ужас повратка је, како тврди Ботинг, везан за средњокласну нормалност (Botting 2002: 279). Нешто старинско, пријетеће, нејасно и псеудорелигиозно, праћено „сугестијама натприродног“ (O'Malley 2006: 12) проваљује у свијет модерности и грађанске респектабилности. О'Конорини

²⁶¹ „[Д]а ли је варварска прошлост заиста побијеђена? Да ли су примитивне енергије и страсти заиста савладане? Готске [литерарне] фигуре су представљале ове анксиозности и давале им застрашујућа обличја чудовишта, духова и демона чији је повратак застрашујући за средњокласну нормалност, те подрива идеје поретка, цивилизованог друштва и рационалног прогреса“ (Botting 2002: 279).

²⁶² Госпођа Флод из *Мудре крви*, суочена са Хејзовим пенитентним праксама (налик на оне којима су се одавали средњовјековни калуђери) осјећа да се налази у мраку, да постоји нека конспирација у коју она не може да проникне и у тој збуњености она ту нејасну перспективу асоцира са готским заплетом, „са једном од оних крвавих прича“ (XIV, 47). Генерал Флинтрок Саш је, у посљедњем часу свог живота, принуђен да се сјети свега што је заборавио: давних ратова, смрти и губитака, а његова сјећања попримају обличе мрачне процесције са капуљачама.

ликови су често средњокласни људи, понекад и интелектуалци (које она представља као карикатуре просвећености) који су суочени са готском интрузијом, „повратком прошлости“, стварним или метафоричким. То су земљопосједници, професори, респектабилне, здраворазумске особе модерности које настањују секуларизовани свијет америчког живота касних четрдесетих и педесетих година прошлог вијека.

Из ове идеје „повратка прошлости“ природно слиједи закључак да прича може постати „готска“ тек у перспективи модерног и секуларног свијета.²⁶³ Ово је, показивали смо, изузетно важан увид за разумијевање мјеста и функције готских мотива у О'Конориној прози. Готика као да често подразумијева извјесни сукоб перспектива. То је тема којој смо посветили доста простора анализирајући однос америчког Сјевера и Југа (прво, уводно поглавље рада) и католичке Европе и модерне (осамнаестовјековне и деветнаестовјековне) протестантске Британије (у другом, историјско-теоријском поглављу). Овај правац аргументације показао се нарочито плодним у трећем поглављу рада у којем смо, тумачећи приповијетку „Расељени“, доказивали да је средишњи готски конфликт тог текста везан за однос Европе и америчког ексцепционализма. Готски мотиви функционишу управо у подручју тог конфликта. У сваком од ових случајева доказивали смо да је у питању сукоб између „модерности“ (протестантизам, индустријализација, напредак, живот у садашњости) и прошлости (феудализам, католицизам, заосталост, рурални свијет, анахрони облици владавине и понашања, живот у прошлости). У О'Конориној прози,

²⁶³ Људи су одувijek причали застрашујуће приче о уклетим мјестима, демонским дејствима, застрашујућим знамењима, но у периоду модерности, овакве приче са собом не носе тек један ефекат страха, узнемирености и угрожености, већ указују и на специфичну „епистемичку анксиозност“. Приче о духовима и указањима могле су изазвати страх и код нпр. средњовјековног слушаоца, но оваква знамења нису угрожавала саму слику свијета: учења цркве о чистишту, бесмртности душе, гријеху и демонском свијету пружала су оквир у коме су овакве појаве биле, у извјеном смислу, „објашњиве“. Но у времену еманципације овакве приче указивале су и на епистемичку анксиозност у погледу познатости свијета. Потребно је да свијет у којем се јавља натприродно буде, на неки начин, одвојен од традиције која те натприродне интрузије тумачи. Готска јављања су знак нечег некохерентног: она утјеловљују проблем интерпретације. Натприродно и застрашујуће је у готици „искоријењено“: то је, између осталог, оно што је Фројд подразумијевао под својим термином *unheimlich*. Нешто што је некада било познато и фамилијарно, у шта смо некада вјеровали, сада се јавља као „дефамилијаризовано“, пријетеће и необјашњиво. Поетика готике суштински је везана за необјашњивост и непотранспарентност.

перспектива еманципације је нужна да би се јавила употреба готских мотива.²⁶⁴

О'Конорини ликови долазе у сусрет са учењима, обредима, сакраментима и вјерским формама католицизма у свијету који је темељно секуларан, модеран, „постпротестантски“. Доказивали смо на мноштву примјера да ликови у њеној прози посједују својеврсни „религиозни далтонизам“. Они не успијевају да препознају вјерске форме: Паркер из „Паркерових леђа“ суочен са ликом византијског Христа Пантократора налази у тој слици нешто фасцинантно, неки квалитет „натприродности“ и онострани власти, али не успијева да изађе на крај са тумачењем те представе. Први сусрет са сликом дат је кроз употребу готских мотива: оностраност погледа, посједнуће, тајанствени глас и оживљавање умјетничке представе. Госпођа Тилман у „Зашто се буне безбожници?“ чита неки „мрачни“, средњовјековни текст о неком чудовишном ратнику који силази са неба са мачем „да почини насиље“ и на самом крају, у шоку препознавања, схвата да је у питању Исус. Сусрет са Исусом у тексту, „дефамилијаризован“ је кроз употребу готских мотива (средњовјековни рукопис, пронађени текст, феудално насиље, интрузија натприродног и средњовјековног у свијет модерности). Аморфно и пријетеће указање (лик застрашујуће птице који оживљава и силази на болесног Азберија Фокса) у посљедњој реченици приповијетке „Бескрајна грозница“ идентификовано је као Свети Дух. Генерал Саш кроз заборав историје свог сопственог живота, истовремено заборавља и библијску историју, те Шајло, мјесто велике битке Грађанског рата, истовремено постаје Силом, библијски град Божјег присуства,²⁶⁵ до којег Генерал не може да нађе пут. У О'Конориној прози стално је присутно упорно непрепознавање вјерских форми и заборав библијске и предањске

²⁶⁴ Готово сви готски текстови носе ову двострукост перспективе: савремено – анахроно, модерно – средњовјековно, протестантско – католичко (или секуларно – превише религиозно) итд. Чак је и Волполов *Отрантски замак* који је смјештен у средњем вијеку, кроз органски дио Предговора, нуди одређену „просвећену“ перспективу средњег вијека која се одмах претвара у готику (кроз мотиве пронађеног, опасног манускрипта, мрачне завјере, злоупотребе, пријетећег свештенства итд.).

²⁶⁵ Уп. Streight 2011: 244, *passim*.

прошлости. Управо је кроз тај заборав и непрепознавање могуће да се сусрет са сакралним покаже као нешто застрашујуће, интрузивно и пријетеће.

О'Конорова користи, дакле, „готску“ перспективу као семантику самог натприродног у времену секуларизације.²⁶⁶ Ликови у њеној прози су често радикално одвојени од било какве образложене јасне теолошке традиције. Тако је у њеном дјелу доминантан идиом непрепознавања и епистемичке анксиозности. Отуда и стална проминетност мотива очију и погледа у приповијеткама и романима Фленери О'Конор.²⁶⁷ Готика је књижевни израз опсједнут окулатуром, оптиком, погледом, функцијом и квалитетом свјетлости, откривањем тајни. Видјели смо, позивајући се на Мишу Кавку, да је готика суштинки везана за *проблем опажања*, за питања: „Шта је то што ми заправо видимо?“. Готски мотиви се јављају у контексту проблема идентификације и разумијевања.

Готски мотиви у О'Конориној прози (која је увијек смјештена у секуларни свијет модерности) често су „онеобичени“ мотиви библијске и средњовјековне религиозности (Силом, шатор састанка, Дух Свети, анахоретски аскетизам, каролиншке и византијске представе Христа, текстови светих отаца итд.) који не успијевају да се „контекстуализују“, те функционишу као фројдијанско *unheimlich*, она класа застрашујућег која нас одводи натраг нечему што нам је одавно познато, са чим смо некада били упознати“ (Freud 1971: 220), а што је, временом, постало „дефамилијаризовано“. Јављање таквих објеката, дакле, указује на простор „трансцендентног“ (који је у готском тексту готово увијек застрашујућ и опасан), на неку врсту натприродне „провале“ у домен стварности, на узнемиравање уобичајеног тока грађанског, респектабилног живота.

Мотив интрузије тако је један од кључних готских мотива О'Конорине прозе. Ове интрузивне провале (повратак библијске прошлости у „Закаснелом

²⁶⁶ Под „секуларизацијом“, у контексту тумачења О'Конорине прозе подразумијевали смо радикални облик одвојености од религиозних форми и учења претходних епоха.

²⁶⁷ Мотиве сљеписа, слабовидости, пенетрирајућег погледа, проминетности очију, исколачености, пријетећег погледа, војерског, интрузивног погледа, оптике (наочари, телескопи) у О'Конориној прози сврстали смо у нашој систематизацији у групу мотива „готске оптике и окулатуре“ (в. *Apendix*).

сусрету са непријатељем“, средњовјековног доживљаја светости тијела и сакралног у „Хроми ће ући први“ и у „Храму Светог Духа“, хагиографских образаца у *Мудрој крви*, оживљавање фигуре на таваници, као у средњовјековном указању, у „Бескрајној грозници“ итд.) представљају извор „епистемичке анксиозности“ будући да пропитују познатост и транспарентност свијета, но истовремено представљају и израз „политичке“ алармираности будући да доводе у питање препознатљивост граница домаћег и страног, сопства и алтеритета, као и идеју власти над сопственим имањем, земљом и домом. Готски мотиви су у О'Конориној прози знаци неразумљивог и деструктивног. Но њено дјело се не завршава просто овом готском „дефамилијаризацијом“ свијета. Познате епистемичке и „политичке“ (друштвене, хијерархијске, класне, власничке) структуре доживљавају колапс, но само да би тим уништењем отвориле простор за нову перспективу.

О'Конорина проза, тврдили смо, посједује значајну епистемолошку мотивацију. Готски мотиви увијек указују на проблематичност спознаје. Они се јављају да укажу на нетранспарентност (магла, мрак, гробље, шуме, лавиринти), на скривену, „одмакнуту“ истину (закључани и „дрвоточни“ манускрипти, текстуални фрагменти, крипте, али и криптични говор), „повратак прошлости“ (*нешто* што се догодило некада и што је сада је заувјек заробљено у неевидентности прошлости), табуи (еухаристија и сакрални језик, у готици, се често јављају у контексту табуизирања спознаје и као упозорења), духови и указања (која су по Пантеру, „образци неразумљивог“ (1998: 4)), чудовишта (која су застрашујућа и често „неартикулисана“), мотиви приватности и тајног живота (нешто што је увијек „одмакнуто“, тајанствено и скривено). Но, код О'Конорове спознајно кретање се наставља кроз промјену перспективе, кроз „прелазак“ са готског на сакрално.

Позивајући се на изузетно занимљив рад Марка Боска о О'Коноровој и Каравађу, покушавали смо да освијетлимо смисао јављања готских мотива у прози Фленери О'Конор указујући на неке умјетничке стратегије барокне контрареформације. Ову поенту могуће је овдје илустровати позивањем на

терминологију Ервина Панофског и успостављањем аналогije са сликарством (коју О'Конорова, иначе, често користи у својим писмима и есејима).²⁶⁸

Позајмљујући техничке термине Панофског, може се казати да су О'Конорини секуларни протагонисти у стању да препознају „свет уметничких мотива“ (Panofski 1975: 22), но они још увијек не успијевају да препознају „приче“ и њихов значај.²⁶⁹ Сјетимо се оне познате сцене из *Иконолошких студија* када Панофски каже да би аустралијски Аборицин могао да препозна *мотиве* Да Винџијеве *Тајне вечере* (неки људи који вечерају за столом), но не би био у стању да препозна *причу* која стоји иза те слике, односно да ту слику опише као новозавјетну *тајну вечеру*: „Да би схватио иконографско значење те слике, он би морао да се упозна са садржином *Јеванђеља*“ (Panofski 1975: 27).

Можда је умјесно да на сличан начин размишљамо о ономе што се дешава у О'Конориним приповијеткама. Њени секуларни ликови остају код деконтекстуализованих мотива, али не успијевају (често до самог краја) да препознају причу. Застрашујући феномени које они сусрећу увијек се на крају

²⁶⁸ Бројни критичари и тумачи О'Конориног дјела често су користили паралеле са сликарством говорећи о њеним литерарним поступцима. Џојс Керол Оутс (Joyce Carol Oates) ће примијетити сликарски квалитет у О'Конориној прози, те ће у свом тумачењу њене приповијетке „Вјештачки црња“ користити сликарске техничке термине као што је *chiaroscuro* (израз који смо и ми користили тумачећи приповијетку „Хроми ће ући први“), а њену ће прозу упоредити са платнима француског барокног сликара Жоржа де Ла Тура (Georges de La Tour) (Oates 2009: 45). Сама Фленери О'Конор у својим писмима различитим личностима прави бројне паралеле између сликарског и приповједног, те тако у писму Ешли Браун од 14. априла 1958. године, успоставља паралелу између сликарских поступака Ван Ајка и употребе гротеске у књижевности (O'Connor 1971: 277). И у својим есејима, О'Конорова изнова указује на значај сликарског у тумачењу њених прозних поступака. Тумачење приповијетке Фленери О'Конор упоређује са посматрањем импресионистичког платна: ако стојимо превише близу нећемо препознати много тога. Потребно је да начинимо неколико корака уназад: „морамо се поступно кретати уназад да би слика дошла у фокус“ (O'Connor 1970: 79). То је, иначе, поступак који смо покушавали да користимо и у овом раду.

²⁶⁹ „Прича“ је термин који користи сам Панофски (1975: 22). Препознавање мотива спада у тзв. „примарну или фактуалну садржину“ (Panofski 1975: 21-22). Препознавање приче спада у тзв. „конвенционалну или секундарну садржину“ (Panofski 1975: 22-23) и оно отвара простор за разумијевање „суштинског значења“ (Panofski 1975: 23-24) које указује на онај шири културно-историјски контекст који прича отвара и на који указује, односно на оно што Панофски, користећи Касирерово одређење, назива „симболичком вредношћу“ „мотива, представа, прича и алегориа“ (Panofski 1975: 23). Конвенционалну садржину „откривамо схватањем да једна мушка фигура са ножем представља св. Вартоломеја, [...] да једна група фигура око стола у извесном распореду и са извесним позама представља Тајну вечеру [...]. Оваквим поступцима ми повезујемо уметничке мотиве и комбинације мотива (композиције) са темама или идејама“ (Panofski 1975: 22). Наравно, аналогиа са методом Панофског могла би ићи много даље, но овдје је користимо на један врло рудиментаран начин, као погодан термилошки апарат за појашњење јављања готских мотива код О'Конорове.

откривају као библијске и хагиографске приче. У погледу познавања библијских наратива, доктринарне историје цркве, хагиографија, њени ликови нису у бољем положају од „урођеника“ (1975: 27) које помиње Панофски.

Интересантно је примијетити да у посљедњој сцени „Расељеног“ – док Гизак, лик који је све вријеме конструисан као пријетећи и „демонски странац“, спектрална „јеврејска персона“, на самрти прима еухаристију из руку свештеника – госпођа Мекинтајер власница фарме, одједном осјећа да се налази у страниј земљи, а да су Гизак и његова породица „урођеници“ (O'Connor 1971: 235). То није случајна метафора јер оно што се у том тренутку дешава, читалац лако *препознаје*, иако гђа Мекинтајер остаје слијепа за значење тог призора. Она је, на неки начин, „одрођена“ од традиције која јој омогућава да разумије представе које се налазе пред њом. Породица Гизакових (жена, кћерка и син) и свештеник, док се надносе над Гизаковим умирућим тијелом, уприсутњују сцене скидања са крста и ламантације,²⁷⁰ толико иконичне и широко познате. Умирући, непокретни Гизак у окрвављеним панталонама ту преузима улогу Христа, његова жена, кћерка и син подсјећају на Марију, мајку Исусову и другу Марију (Магдалину), на двије Марије *Јеванђеља*, а Гизаков син постаје Јован, апостол и јеванђелиста. Свештеник, присутан у тој сцени, подсјећа нас на Јосифа из Ариматеје, члана Синедриона, Христовог тајног ученика који предводи чин сахране. Сцена ламантације, оплакивања је непорециво присутна, толико очигледна, да је потребно тек неко основно познавање јеванђелске приче и историје умјетности да би се она ту препознала. Но, госпођи Мекинтајер то све вријеме промиче. Готска прича (нетранспарентни, мрачни странац који долази да преотме и уништи фарму) заправо је „сцена Пасије“ (Di Renzo 1993: 32), а фигура странца указује на расељеног Христа.²⁷¹

²⁷⁰ То примијећује Ентони ди Ренцо. Видјети: Di Renzo 1993: 40.

²⁷¹ Епифаније Кипарски, један од најзначајнијих отаца „патристичке ере“, истиче, кроз имагинарни дијалог Јосифа Ариматејског и Понтија Пилата, Христов „расељени“ статус: „Дај ми тог Странца“, говори, у Епифанијевој поетској визији Јосиф Пилату, „јер шта ће ти тијело једног странца? Дај ми тог Странца који је дошао издалека на ово мјесто да спаси странца, у мрачно мјесто. [...] Дај ми тог Странца, јер је Он једини прави и потпуни странац. Дај ми тог Странца, чију постојбину не познајемо, ми странци. Дај ми тог Странца, који је у страниј и туђој земљи живио страним животом.“

Слична ствар се дешава и у „Кругу у ватри“. Имање госпође Коуп нестаје у пламену који су подметнули дјечаци, деликвенти, често упоређивани, кроз ток приповијетке, са духовима, репрезенти „пријетеће дјече“ (в. *Apendix*), што је такође познати готски мотив. Дјечаци опсједају имање госпође Коуп и на крају га дословно уништавају. Но тај коначни тренутак уништења садржи једну иконографску представу у којој се укида готски наратив о демонским странцима, духовима и утварама. У посљедњој сцени, дјечаци, упоређени са Индијанцима и урођеницима, скачу у кругу ватре док госпођа Коуп наједном изгледа као „црнац или Европљанин“ (O'Connor 1971: 193), као неко ко је дошао са стране. Она губи власт над земљом и постаје, попут Мекинџајереве из „Расељеног“, Шепарда из „Хромиће ући први“, госпође Меј из „Гринлифових“ и попут бројних других О'Конориних ликова, странац на сопственој земљи, суочена са потпуно „нефамилијарним“ (*unheimlich*) призором. Посљедња реченица приповијетке обавјештава да су „пророци играли у огњеној пећи, у кругу који је за њих рашчистио анђео“ (O'Connor 1971: 193). Готски мотивски низ застрашујућих интрузија и деструкција одједном је суспендован, да би умјесто њега наступила сакрална репрезентација тројице младића из старозавјетне „Књиге пророка Данила“, која су, одбивши да се поклоне златном лику на пољу Деиру били бачени у огањену пећ по наредби опаког цара у којој су остали чудесно сачувани, те умјесто да сагоре, пјевали су, радовали се и играли.²⁷²

Готика у О'Конориној прози често је „зауостављена“ на нивоу мотива. Њени протагонисти препознају мотиве (војсковођа са мачем, птица која оживљава и силази са таванице, „свемоћни“ поглед на представи Христа Пантократора итд.), но често нису у стању да их сагледају у контексту одређене „приче“. Па чак и кад успијевају да их сагледају као причу, да у томе препознају нешто „библијско“ (као када госпођа Тилман схвати да је тајанствени натприродни војсковођа – Исус, а гђа Флод открије да у Хејзовом

[...] Дај ми тог Странаца, који није имао гдје да склони своју главу. Дај ми тог Странаца који је био бескућник, странац у страниој земљи [...] који није имао града, села, дома, мјеста починка, родбине...“ (Eriphanius 2014).

²⁷² Мотив свете тројице младића Седраха, Мисаха и Авденага, јавља се и у другим дјелима „јужњачке готике“. Нпр. у роману Харпер Ли, *Убити птицу ругалицу* (2014: 145).

понашању постоји нешто „калуђерско“), они често и даље нису свјесни „симболичке вредности“ (Panofski 1975: 23) тих прича у њиховим животима. То је посао који је углавном остављен тумачу њене прозе. Како је примијетио Чад Рохман, „О'Конорине приповијетке најбоље је читати као хеуристике (heuristics)“ (Rohman 2014: 281).

Иконографија и мотиви барока су изузетно корисни за разумијевање улоге готских мотива у дјелу Фленери О'Конор. Ми смо, штавише, доказивали да је естетика контрареформације, када се одвоји од њене теолошке садржине и доктринарних акцената барокног сликарства који су истицали преокупације Тридентског сабора (*Concilium Tridentinum*, 1545 – 1563), једног од кључних догађаја барокне епохе, послужила као основа готске перцепције католицизма. Барокна контрареформација пружила је широк естетски репертоар мотива у изградњи представе католицизма у готској оптици.

Мотиви католицизма у готској фикцији (оно што је Дејан Огњановић, набрајајући готске мотиве, назвао „римокатоличким призорима ужаса“ (Огњановић 2008: 129)) функционишу као теолошка *дефамилијаризација* барока. Визуелни ексцес, ефекат сијенки, мотиви истакнутих тијела, просјака, наказа, рана, траума, светачких жртви, шикљања крви, калуђерских кукуљица, натприродних догађаја, левитације и тако даље, лишени теолошке „приче“, претварају се у сабласне, „готске“ призоре. Готска фикција је тако суштински везана, како смо доказивали, за католичку естетику контрареформације која је сада дефамилијаризована, лишена своје теолошке образложености.

Ако боље размислимо, то и није толико необично. Бројни аутори су инсистирали на томе да је готика суштински протестантска форма (Fiedler 1960: 113) која се развила из ране лутеранске перцепције католицизма. У питању је била перспектива католицизма као теолошке девијације, потпомогнута реторичким сликама раскоши и сензорног ексцеса, инсистирања на традицији, чистицишта које је испуњено душама патницама које окајавају своје гријехе и често се указују живима, реквијемима и

молитвама за мртве, визуелном фасцинацијом ранама и повредама у сакралној умјетности и побожном култу, као у штовању Исусових пет рана и ране на његовом рамену, поштовањем тијела преминулих светих чланова заједнице итд. Доминантна оновремена естетика римокатолицизма послужила је као основа овој готској, *unheimlich* перцепцији римокатолицизма као алтеритета протестантској или просвећеној модерности.

Оно што ми зовемо „готском фикцијом“ је естетски „преостатак“ барокне контрареформације у којој је теолошка поента постала небитна и потпуно компромитована. Може се рећи да је готика *сабласт католичког барока*.

Церолд Хогл, између осталог, одређује готику као употребу „симбола експлицитно католичке прошлости на ултимативно антикатолички начин“ (Hogle 2002: 15). Доказивали смо већ како је католицизам у готици сведен на чисти визуелни ексцес. Католичку мису и обред беатификације свеца, Чарлс Матурин ће у свом готском роману *Меломот луталица* (Maturin 2017: 128) упоредити са Моцартовим *Дон Ђованијем* у коме на крају мрачни Комендаторе спектакуларно проваљује из осветољубиве оностраности. Тумачење вјерских форми католицизма кроз спољашње естетске и обредне (визуелне) манифестације, умјесто кроз догматски садржај, је нешто суштински *готско*: сјетимо се како бројни аутори инсистирају да је готика искључиво визуелни жанр који није толико везан „за карактере или заплет или чак за језик, колико за спектакл“ (Кавка 2012: 209).

Анализирајући готске мотиве у О'Конориној прози дошли смо и до ове важне спознаје: ово *визуелно* посједује изразиту идеолошку мотивацију. Католицизам је сведен на своје визуелне кодове који су преузети из естетике католичког, контрареформаторског барока. Барок, лишен своје доктринарне образложености, постао је смемантика католицизма у готици, онај медијум и простор анксиозности у коме се могу појавити духови и авети (Michasiw 1998: 238).

Истицање визуелног и проблематизовање препознавања (кроз мотиве очију, погледа, оптике) доминира у О'Конорином дјелу. Она тематизује одређено епистемичко помјерање: од готских мотива као „образаца неразумљивог“ (Punter 1998: 4) ка сакралној цјеловитости или, да употријебимо њен израз – „ка граници мистерије“ (O'Connor 1970: 42). Њени ликови се ипак крећу ка потпунијој спознаји, попут госпође Тилман која на крају приповијетке „Зашто се буне безбожници?“ полако излази из „предиконграфске фазе“ (са употријебимо одређење Панофског) и схвата да је војсковођа који долази да почини насиље – Исус. Исус као војсковођа је, како смо доказивали, фреквентна средњовјековна, каролиншка представа Христа. Но, госпођа Тилман тек сада има најважнији задатак – да схвати „суштинско значење“ те слике и то је оно што смо покушавали да истакнемо у четвртом поглављу овог рада, када смо тумачили ову приповијетку заједно са „Паркеровим леђима“.

Готика се, дакле, може описати и као динамика недовршеног препознавања: нешто је истовремено и познато и непознато. Када смо навели мисао да је Фокнер „мајстор 'скоро смисленог“ (King 1980: 129) онда је то била ознака готске поетике његовог дјела. Ми смо на граници да нешто схватимо и готски се текстови често завршавају неком врстом осујећеног препознавања. Нешто је схваћено, али не до краја. Када смо говорили, у четвртом дијелу рада, о тексту(алности) као кључном готском мотиву и његовој употреби у три О'Конорине приповијетке, онда смо тиме указивали и на фрагментнираност приче, на суштинске особености готске прозе као што су недореченост, нејасност, непотпуност – стално присутне у О'Конорином опусу.

Готика, у О'Конориној прози, користећи терминологију Панофског, представља „остајање“ код *мотива* и потрагу за *причом* која њих осмишљава, а потом и за разумијевањем шире улоге и дубљег значења те приче у самој наративној „економији“ приповијетке или романа. Готика се, код О'Конорове, тако може детектовати тек на нивоу изолованих мотива. Препознајући мотиве, али лишени могућности да их контекстуализују у причу и да причу разумију како треба (а ми смо већ, позивајући се на Ричарда Кинга, тврдили

да се готика тиче „неуспјеха да се прича (и историја) разумију како треба“ (King 1980: 120)), актери њених романа и приповиједака, у тим мотивима виде нешто што се понавља „испразно, механички, на неки сабласни начин“ (према: Castricano 2001: 113). Но, онога тренутка када препознамо причу, када се перспектива, обично на крају, „изоштри“, откривамо да сама прича није готска. Џојс Керол Оутс је примијетила да О'Конорино писање посједује одређене сличности са средњовјековним „моделима алегорија“ и „парабола“ које увијек указују на неки „темељни или претходни текст“.²⁷³ Тај „темељни“ и „претходни“ текст у прози Фленери О'Конор је библијски наратив и хагиографски и патристички корпус.

POST SCRIPTUM: „Кретање уназад према Витлејему“

На самом крају можемо дати једну занимљиву илустрацију наш поенте. У књизи путописа Марка Твена *Наивчине у иностранству* (*The Innocents Abroad*) налази се сцена која описује обилазак миланске катедрале, познатог Дуома. У Твеновом путопису готска миланска катедрала (у питању је „права“ средњовјековна готика као умјетнички и архитектонски првац средњег вијека) асоцирана је са мрачним средњовјековним замком, са локалитетом модерне готске фикције у којем се можемо сусрести са застрашујућим призорима насиља, крипти и изложеним тијелима мртвих. Твенов опис репродукује типичну матрицу готског текста: средњи вијек се „онеобичава“ у своју *unheimlich* „реплику“, у „готово вампирску верзију аутентичне средњовјековне готике“ (O'Malley 2006: 205). Суочен са познатом Дагратеовом (D'Agrate) скулптуром Светог Вартоломеја (који је, по хришћанској предаји, био жив одран), изложеној у миланској катедрали, Марк Твен ту представу изражава типично готским идиомом. У питању је нешто тајанствено и застрашујуће: то је „грозна (hideous) ствар“ која ће

²⁷³ Joyce Carol Oates према Savoy 2016: 140.

постати призор његових будућих ноћних мора. Опис који нуди Твен зачуђујуће је готски.²⁷⁴

Овај ће наратив обиласка миланске катедрале бити прекинут описом једног застрашујућег догађаја из Твеновог дјетињства као својеврсним *готским* интермецом. Када је једном као дјечак спавао изван куће, видио је леш убијеног човјека.²⁷⁵ Тај сусрет са лешом, материјал дјечјих кошмара и ужаса, асоциран је са унутрашњошћу средњовјековне цркве. Католичка умјетност у Твену изазива осјећај оживљавања „трауматске прошлости“.

Кретање кроз катедралу траје у готској суспензији: „Силазили смо у крипту. [...] Свештеник је застао у малој тамници и упалио свијећу“ (Twain 2016). Примијетимо типично готске мотиве мрака, крипте и тамнице. Ту се налази изложено тијело човјека који је умро прије триста година. Када се отворио саркофаг, амерички посјетиоци видјели су у стакленој, кристалној скривници нераспадно тијело Светог Карла Боромејског. Сусрет са свечаким реликвијама, Твен опет описује кроз типично готски идиом фасцинације и зазора, мрака, повратка из смрти, сујевјерја и алармираности. Све ове сценографске и атмосферске мотиве смо налазили и у О'Конориној прози.

Сусрет са средњовјековном католичком умјетношћу (Дагратеова скулптура мучеништва апостола Вартоломеја) и вјерским праксама католицизма (указивање побожног поштовања моштима светаца), за Твена, постаје сусрет са свијетом „ноћне море“ (како је Ниман²⁷⁶ описивао готску прозу), са траумом дјетињства, са оживљавањем застрашујућих догађаја личне и колективне историје. То је дословно реизвођење оног мотива „повратка прошлости“ којем смо посветили пето поглавље овог рада у којем

²⁷⁴ „Била је то фигура човјека без коже; са сваком венном, артеријом, мишићем, сваким влакном, тетивом и ткивом људске форме представљеним у минуциозним детаљима. [...] Била је то грозна (hideous) ствар, па ипак било је у њој нечег фасцинантног. Било ми је жао што сам је уопште видио, јер ћу је од сада стално имати пред очима. Понекад ћу је чак и сањати. Сањаћу да са својим пругастим рукама стоји изнад мог кревета и гледа ме мртвим очима; сањаћу да је испружена заједно са мном, испод покривача и да ме додирује својим откривеним мишићима и влакнастим хладним ногама“ (Twain 2016).

²⁷⁵ На први поглед била је то „дугачка, прашњава, безоблична ствар прострта на поду. Био сам уплашен да ће та ствар допузати до мене и одвући ме у мрак“ (Twain 2016).

²⁷⁶ Уп. Numan 1998: 33.

смо тумачили приповијетку „Закаснили сусрет са непријатељем“ и роман *Мудра крв*.

Сусрет са древном прошлошћу код „генерала“ Саша у „Закасном сусрету са непријатељем“ представља суочавање са застрашујућом готском историјом, са процесом мрачних фигура (које су, у својој визуелној репрезентацији, необично средњовјековне) и јављањем духова умрлих. Госпођа Тилман „Зашто се буне безбожници?“ остављена је, у посљедњој реченици приповијетке, у стању језе са књигом која доноси средњовјековни текст Светог Јеронима о Исусу који долази са мачем, као војсковођа, да одвоји дјецу од родитеља, баци огањ у свијет и суди живима и мртвима. Гизакони који пристижу на имање госпође Мекинтајер из Европе представљају енигматичне странце упоређене са непротумачивим жаргоном (*gobbledygook*) који представљају мрачну и „нереформисану религију“ (O'Connor 1971: 205, *passim*) и хаос европске историје – непрекидне повијести конфликта, сукоба и насиља. Госпођа Флод из *Мудре крви* осјећа да јој неко навлачи мрачну кукуљицу преко главе док посматра Хејза који пости, раздаје своју имовину сиромашнима, предаје се целибату и тјелесним мортификацијама. „То је нешто што су људи престали да раде“ (O'Connor 2015: XIV, 47), она говори у ужасу. О'Конорини ликови су, такође, *наивчине* (готском мотиву наивности у О'Конориној прози посветили смо значајну пажњу),²⁷⁷ но за разлику од Твеновог текста, они застрашујући алтеритет средњовјековне религије и прошлости не налазе далеко од дома, у *иностраништу*, већ често у приватности сопствене куће и земље. Мотиви „дефамилијаризације“ и „расељености“, блиски Фројдовога концепту „језивог“ (*unheimlich*), у О'Конориној прози дословно чине познати свијет непознатим. Оно што је Твен тек могао да види у „папистичкој“ Италији, свијету феудалне прошлости, О'Конорини протагонисти сусрећу усред америчког, грађанског живота. Усред савремености „америчке либералне демократије“ О'Конорова открива „канонски палимпсест библијских, древних, средњовјековних и есхатолошких шупљина (hollows)“ (Giannone 2012: 8-9). „Шупљине“,

²⁷⁷ Видјети и одредницу „наивна жртва“ у *Appendix*-у.

„празнине и елипсе“ тумачили смо, позивајући се на Маргот Норис (Norris 2010: 19), као кључне мотиве готске текстуалности приликом анализе приповијетке „Храм Светог Духа“ у шестом поглављу овог рада.

Ликови покушавају да изађу на крај са „светом историјом“, са сакралним репрезентацијама, али, некако, увијек остају у готском стању језе и анксиозности, неспособни да адекватно интерпретирају догађаје, да појасне слике, да мотиве склопе у причу. Потребна је прича која ће тим застрашујућим појавама дати контекст, која ће их „фамилијаризовати“. Библијска и средњовјековна сакралност се, код О'Конорове, непрекидно враћа као нешто нејасно, конфузно и мрачно.

Готика је поетика дефамилијаризације сакралног, средњовјековне прошлости, вјерских форми и то увијек из једне наизглед напредне, еманципаторске перспективе. У односу на овај одломак из Твена који смо навели, у коме се средњовјековна католичка црква претвара у кућу страве, у бизарни циркус ужаса са застрашујућим призорима мртвих и заторних тијела, насилних чинова, крипти, тамница и степеница, мрака и сјеновитости, код О'Конорове се дешава нешто потпуно супротно. Ми почињемо са непознатим. Крећемо од нечег нејасног – немотивисаног насиља, лудила, заторних тијела и стално напредујемо ка одређеном теолошком циљу. Ексцес историје се на крају преображава у библијске и хагиографске слике. У одломку Твеновог путописа који смо навели, ми смо ушли у катедралу али нам ти знакови и слике више не говоре ништа интимно, ништа у шта ми стварно можемо да вјерујемо. Тај простор цркве постаје „циркус страве“, готска кућа ужаса. Но, код О'Конорове је то готско кретање обрнуто наопачке: кућа страве и ужаса у коначници се открива као црква.

Добар опис О'Конорине прозе може се наћи и у оној опаски гђе Флод која, збуњена Хејзовим необичним понашањем (пенитентим покајним праксама) које не успијева да протумачи, у једном тренутку каже како је Хејз подсјећа на неког „ко иде уназад према Витлејему“²⁷⁸ (O'Connor 2015: XIV,

²⁷⁸ У употреби ове синтагме „уназад према Витлејему“ очигледна је асоцијација на познати завршни стих пјесме Вилијама Батлера Јејтса „Други долазак“ ('The Second Coming').

15). Ово „кретање уназад“ од готске језе ка сакралној димензији, од мотива једног сасвим модерног жанра ка предмодерној перспективи свијета, може бити и адекватан опис оне главне тенденције присутне у прози Фленери О'Конор.

APPENDIX

СИСТЕМАТИЗАЦИЈА ГОТСКИХ МОТИВА

Систематизација готских мотива у прози Фленери О'Конор коју овдје нудимо донекле је урађена по узору на „Регистар митолошких мотива“ који се налази у оквиру студије проф. др Радојке Вукчевић *Фокнер и мит: митолошки мотиви у Фокнеровом приповиједању*.

Ова систематизација суштински је везана за претходни садржај нашег рада и неки њени аспекти могу, на први поглед, дјеловати проблематично. Док ће већини читалаца бити јасно зашто су, на примјер, „духови“ готски мотив, то можда неће бити тако и у случају мотива тјелесних деформитета, фрагментираности породице или сљевила, да наведемо само неколико примјера. Управо због те чињенице, ова систематизација не може се посматрати као неки сасвим аутономни дио дисертације, већ је суштински везана за аргументе које смо износили у самом раду. Све мотиве које овдје наводимо тумачили смо у самом раду на примјеру О'Конориних романа и приповиједака, покушавајући да објаснимо зашто се те појаве у њеној прози јављају као готски мотиви. Ова систематизација прати линију аргумената и размишљања у самом раду, те се може претпоставити да би аутор који би анализи готских мотива у О'Конориној прози пришао на неки други начин, самим тим могао да понуди и регистар који би се разликовао од нашег у неким аспектима.

Ми смо већ у другом, теоријском поглављу рада указали да је изузетно тешко (ако не и немогуће) дати неки сасвим исцрпни каталог готских мотива. Ова систематизација и нема за циљ да понуди читаоцима исцрпни преглед готских мотива у О'Конориној прози (јер би то својим обимом и амбицијом превазишло простор *appendix-a*), већ је њена сврха, прије, да сумира и учини прегледним теме које смо обрађивали, те да укаже како, захваљујући присуству истих или сродних мотива, и за оне О'Конорине приповијетке које нисмо могли да темељније анализирамо у овом раду могу важити аргументи које смо износили у тексту дисертације.

1. ПСИХОЛОШКА АБНОРМАЛНОСТ

1.1. Лудница и лудило

Мудра крв: „луднице“ (IV, 46)

Силовити присвајају небо: „лудара (booby hatch)“ (X, 51)

„Круг у ватри“: „Полуђела поново (Mah'd again)“ (179)

„Расељени“: „четрдесет миља далеко, у лудици“ (218)

„Утјехе дома“: „Прошла је кроз руке неколицине психијатара“ (388)

„Празник у Партрицу“: „лудак“ (424); „Квинси [психијатријска болница] и [...] редови и редови [...] зграда са неуредним главама које провирују кроз отворене прозоре“ (437)

„Откровење“: „лудача“ (501- 502); „мјесто јој је у лудари“ (505), „батаљони чудака и лудака“ (508)

1.2. Абнормални образци понашања

Мудра крв: „Зашто сте се обмотали жицом? [...] То није нормално“ (XIV, 47)

Силовити присвајају небо: „не дјетета, већ одрасле особе са непоколебљивим, лудачким убјеђењима“ (IX, 4); „проповијед полудјелог дјетета“ (IX, 74)

„Празник у Партрицу“: „због лудила које га окружује, и сам постаје лудак“ (423)

1.3. „Идиот“

Сировити присвајају небо: „[Умно заостало] дијете било је као неки деформисани дио њега самог који је наједном био откривен“ (III, 31); „фигура идиота“ (IX, 74)

„Гринлифови“: „идиот“ (320)

„Утјехе дома“: „чиста мистерија идиотизма“ (385)

„Можда спасавате сопствени живот“: „пратила га је свуда понављајући: 'Тиииццаа Тпиииццаа' ('Burrtdtdt ddbirrrtdtdt') плјескајући рукама“ (150)

„Хроми ће ући први“: „имбецилност“ (451)

„Откровење“: „прави идиот“ (496); „умно заостала дјеца“ (506)

1.4. Насљедно, интергенерацијско лудило

Сировити присвајају небо: „уназад ка ономе за што је знао да је лудило. Та болест је била у породици. Скривена у крвној линији која их је све дотицала“ (II, 66)

„Хроми ће ући први“: „нека древна изопаченост“ (450)

1.5. Делузије и халуцинације

„Закаснели сусрет са непријатељем“: „Генерал је осјећао да се нека мала рупа на врху његове главе шири“ (141); „као да музика улази у његову главу кроз малу рупу и помислио је на тренутак да ће и читава ова процесија такође покушати да уђе кроз њу“ (141)

„Поглед на шуму“: „Видио је то у својој халуцинацији [...] непријатној визији“ (348)

„Бескрајна грозница“: „илузија је трајала само час“ (357)

1.6. Нимфоманија

„Утјехе дома“: „[Т]о је нешто над чим она нема никакву власт. Она је рођена с тим, Томасе'. [...] 'Нимфоманија“ (385); „морални морон. [...] Рођена без способности моралног

расуђивања, као што се неко роди без бубрега или ноге“ (385); „присуство саме искварености, али искварености без кривице, зато што код ње није било способности одлучивања [...] најогавнији облик невиности“ (398); „дроља“ (383); „дјевојка је била психопатска личност“ (388)

Мудра крв: Сабат Лили Хокс (*passim*)

Силовити присвајају небо: мајка Мариона Френсиса *Тарвотера*: „постала [...] курва – све док није пронашла човјека по имену Рајбер“ (II, 12)

1.7. Деменција и дезорјентисаност

„Све што расте мора се срести“: „Реци [покојном] деди да дође по мене. [...] Кажи Керолајн [црначкој дадиљи из дјетињства] да дође по мене“ (420)

„Празник у Партрицу“: *Синглтонова опсценост и деменција*: „Нема свака женска прођу код мене. [...] 'Виђи цуро!', викнуо је и почео да скида болничку пижаму“ (443)

1.8. Сенилност

„Тешко је наћи доброг човека“: „кућа која је била тако живо присутна у њеном памћењу није била у Џорџији, већ у Тенесију“ (125)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „није се сјећао шта је био; [...] Није се сјећао ни Америчко-шпанског рата у којем је изгубио сина. Није се сјећао чак ни сина“ (135)

1.9. Манијакално лудило

„Тешко је наћи доброг човека“: „Доктор за луде (head-doctor) у затвору ми је казао да сам ту завршио зато што сам убио свог тату али ја знам да је то лаж. Татица је умро [...] од епидемије“ (130)

1.10. Хистерија и конвулзије

„Утјехе дома“: „хистерични напад“ (396)

„Откровење“: дјевојка, придржавана са једне стране медицинском сестром, а са друге њеном мајком, трзала се и отимала“ (500)

2. ФИЗИЧКА „АБНОРМАЛНОСТ“ И ТЈЕЛЕСНЕ ДЕЗИНТЕГРАЦИЈЕ

2.1. Атрофираност

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „стопала [...] сада потпуно мртва, кољена [...] као зарђале шарке на вратима, његови бубрези радили су када су могли“ (139)

2.2. Ампутације и протетичка средства

„Добри људи а села“: „стаклено око“ (291); „вјештачка нога“ (275); „дрвена нога“ (*passim*)

„Празник у Партрицу“: „дрвени зуби“ (421)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „инвалидска колица“ (135)

„Можда спасавате сопствени живот“: „рукав [...] заврнут да укаже да је имао само половину руке“ (145); „подигла горњу усну да покаже да нема зубе“ (147)

„Хроми ће ући први“: „ортопедска ципела“ (452); „опрема унесрећености. Инвалидска колица, ходалице [...] различите врсте штака и протеза [...] вјештачки удови [...] ноге и руке и шаке, канце и куке, каишеви и ремење за људе“ (469)

2.3. Деформитети

„Добри људи са села“: „Скривени деформитети“ (274)

Хроми ће ући први“; „црна деформисана маса [стопала]“ (450); „непознати инструменти за неидентификоване деформитете“ (469); „исукана маса стопала“ (470)

2.4. Различите физичке болести

„Добри људи са села“: „склоност према детаљима тајанствених инфекција“ (275); „инфекције, упорне и неизљечиве“ (275)

„Гринлифови“: „реуматска грозница“ (314)

„Бескрајна грозница“: неизљечива, мистериозна болест (*passim*); „бруцелоза“ (381)

2.5. Парализа и онеспособљеност

„Расељени“: „Једна нога јој се одузела, а њене руке и глава почеле су да подрхтавају, те је на крају морала све вријеме да борави у кревету. [...] Вид јој је драстично ослабио и потпуно је остала без гласа“ (235)

„Бескрајна грозница“: „Он ће бити инвалид“ (373)

„Зашто се буне безбожници?“, парализа г. Тилмана: „остатак његовог лица [...] припремљен за смрт“ (483)

2.6. Мождани удари и изненадне смрти

„Расељени“: „Бацала се напријед и назад. [...] Једно се њено око примакло другом и као да се тихо скљокало доље и наступио је мир“ (213-214).

„Утјехе дома“: „све док једног јутра, гледајући бијесно у своју жену (као да је она једина била крива за то), није умро за столом“ (388)

„Све што расте мора се срести“: „Искривиши се, пала је на плочник. [...] Њено лице било је жестоко изобличено“ (420)

„Поглед на шуму“: *Г. Питс умире од срчаног удара*: „његово срце проширило се још једном у конвулзији“ (356)

2.7. Хермафродитизам

„Храм Светог Духа“: „истовремено мушкарац и жена. Подигло је хаљину и показало нам“ (245)

3. ГОТСКА РЕЛИГИОЗНОСТ

3. 1. Вјерска опсесија

Мудра крв: „возио се кроз три државе са Исусом скривеним у глави, попут жаоке“ (I, 53); „религиозна и морбидна“ (XIII, 62)

„Расељени“: „Упијала је књигу Откровења и почела да цитира пророке“ (209)

„Река“: *протестантски, харизматски revival на ријеци (passim)*

„Хроми ће ући први“: „Отишао је са остатком спашених у планине. [...] Закопали су неколико Библија у земљу и узели по двоје од сваке животиње“ (456-7)

„Судњи дан“: „тврдокорно баптистичко наклапање“ (533)

3. 2. Пакао и проклетство

Мудра крв: „на вријеме, да их спасе од пакла“ (I, 56)

„Добри људи са села“: „Ми смо сви проклетни“ (288)

„Ћурка“: „Но зажалиће због тога, рекао је. Тамо ће бити плач и шкргут зуба“ (48)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „могла је марширати до пакла и назад“ (134); *хула коју „Генерал“ Саиш изговара на самрти*: „Дођавола, свака божја ствар у паклу“ (140).

„Поглед на шуму“: „плијен паклене ватре“ (342); „као из пакла“ (348)

„Бескрајна грозница“: „вјечито проклетство“ (377); „бол губитка [који ће трајати] читаву вјечност“ (377)

„Утјехе дома“: „пакао“ (396)

Хроми ће ући први“: „Покај се или гори у паклу“ (450-451); „отићи у пакао“ (461)

„Откровење“: „Носи се у пакао“ (500)

„Судњи дан“: „пакао“ (533); „морбидне ствари: смрт, пакао и суд“ (541)

3. 3. Тајанствени обред

Мудра крв: „обреди и мистерије којих се изјутра једва сјећао“ (VIII, 7)

Силовити присвајају небо: „испразни обред“ (VIII, 49)

„Расељени“: „црно тијело, нагнуто над њим, мрмљало ријечи које није могла да разумије“ (235)

„Круг у ватри“: „кренули да кличу и вичу и да длановима ударају по устима“ (193)

„Гринлифови“: *Исцјелитељски обред који госпођа Гринлиф обавља у шуми*: „Ох, Исусе [...] и пала је право на прљаву земљу [...] са раширеним ногама и рукама“ (317)

„Бескрајна грозница“: „положио руку [...] и промрмљао нешто на латинском“ (377)

„Празник у Партрицу“: „племенски обреди“ (430)

„Откровење“: „подигла руке у дубоком, хијератском чину“ (508)

3. 4. Ђаво и демонски свијет

Силовити присвајају небо: „један од оних [...] којима ђаво увијек нешто нуди“ (II, 16)

„Круг у ватри“: „зло послато директно од ђавола да уништи ово мјесто“ (175)

„Расељени“: „Само ђаво може бити одговоран за то“ (206); „Ђаволова експериментална станица“ (205); „Не вјерујем баш да спасење може доћи од ђавола“ (203); „Боже, спаси ме од смрдљиве власти сатане!“ (209); „Судија је вазда зборио да је ђаво којег знаш бољи од онога којег не знаш“ (217)

„Утјехе дома“: „лудачки подухвати са ђаволом“ (385); „осјећај демонског присуства растао је у њему“ (386)

„Ћурка“: „иду масовно ђавољим стазама [...] путевима сатане“ (48)

„Хроми ће ући први“: 'Ђаво', рекао је. 'Он ме има у својој власти'“ (450)

3.5. Кривица и религија као регулатор сексуалности

Мудра крв: „'Шта си то видио?' [...] Ударила га је прутом по ногама. [...] 'Исус је умро да би те искупио'“ (III, 159-61)

4. ЕВРОПСКИ СВИЈЕТ И КАТОЛИЦИЗАМ

4. 1. Антикатолицизам (теорија завјере и вјерска параноја)

Мудра крв: „Не би ме чудило да сте ви некакав папски агент“ (XIV, 53)

Сировити присвајају небо: „Рим, гдје су умови још увијек оковани поповским мраком“ (V, 35)

„Расељени“: „њихова религија никада није била реформисана“ (205); „нису имали напредну религију [...] ниједна будалаштина у њиховој вјери није била реформисана“ (198); „У Европи они имају пуно изопачених обичаја. Никада нису [...] прошли кроз реформацију. Имају исту религију већ хиљаду година“ (206); „Неће мене римски папа зборит што да чиним у мојој мљекари“ (201); „покушао да је преобрати – као што је мислила да ће покушати“ (225)

„Паркерова леђа“: „сматрала је да је одлазак у цркву био идолатрија“ (518); *Одбојност Саре Рут према сликарским представама Бога:* „Идолатрија! [...] Идолатрија!“ (529)

4.2. „Католички свештеник као тајанствен и опасан човјек“²⁷⁹

„Расељени“: „Поново је овдје [католички свештеник]. [...] Дошао је да уништи“ (210); „Пољак послат од ђавола и свештеника. [...] [С]вештеник је остварио неку посебну контролу над госпођом Мекинтајер“ (230); „[Католички свештеник] доводи странце преко мора у хордама на мјеста којима не припадају, стварајући раздоре, побуњујући црнце, утврђујући вавилонску курву усред обитавалишта праведника!“ (209); „Кладим се да га свештеник наговара на ово. [...] Ја кривим свештеника“ (209); „Нећу допустити да свештеник протјера све црнце“ (207); „иза свега тога стоји свештеник“ (208); „опасно присуство свештеника“ (211)

„Бескрајна грозница“: „Витка, мрачна фигура у римској реверенди. [...] „мрачно, оловно лице [...] суптилна мјешавина аскетизма и корупције“ (373); „језуита [...]

²⁷⁹ Ову синтагму користи Луис Д. Рубин (Louis D. Rubin). Наведено према Caron 2009: 53.

свјетован [...] циничан“ (371); „Заштићени њиховом древном институцијом, свештеници [...] цинични“ (371)

4. 2. Насиље и ирационалност европске историје

„Круг у ватри“: „Европљани [...] које гурају у вагоне попут стоке и одводе у Сибир“ (178); „Европљани у теретним вагонима попут стоке“ (190)

„Расељени“: „донијети са собом, преко океана, сву ту њихову традицију убијања“ (196); „у Европи гдје нису толико напредовали као у овој земљи“ (196); „[мјесто] гдје непрекидно ратују“ (205); „Увијек у рату једни са другима. У препирању“ (206); „Европа [...] тајанствена и зла“ (205); „Из Пољске, ђе су сва она тијела наслагана до врха“ (201); „пољске ријечи, прљаве и нереконструисане, како блате чисте енглеске изразе“ (209); „њихови ратови и клања“ (205)

5. „ЗАБОРНО“²⁸⁰

5. 1. Лешеви

Мудра крв: „мртвачко (cadaverous)“ (III, 6).

„Расељени“: „лешина“ (198); „соба испуњена до плафона тијелима мртвих, голих људи побацаних на гомилу“ (196)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: *леш „генерала“ Теесија Флинтрока Саша* (144)

„Круг у ватри“: „отишли смо да видимо тијело“ (175)

„Хроми ће ући први“: „сиви језик из одрубљене главе“ (450)

„Судњи дан“: „мртав око сат времена“ (549)

²⁸⁰ У питању је термин који користи Јулија Кристева (*the abject*). Видјети: Kristeva 1986.

5. 2. Гротескна тијела

Мудра крв: „Њени зуби [...] ситни, оштри и посути зеленим мрљама са широком простором између сваког од њих“ (II, 26); „лице, издужено и мртвачко са капицом за пливање налик на завој“ (V, 12)

„Велика срећа“: „жена обликована као мртвачка урна“ (95)

„Река“: „као некакав музички скелет“ (160); „неколико дугих, раштрканих зуба од којих су неки били златни, а неки тамнији чак и од њеног лица“ (160); „млатарала је рукама и тресла главом која као да је сваког часа могла да јој отпадне“ (166)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „није носио зубну протезу“ (135)

„Храм Светог Духа“: „ћелав [...] његово лице [...] са браздама и јаругама [...] избочени стомак [...] златне пломбе“ (237); „тежак сто петнаест кила [...] и имао је заокружене груди које су се толико знојиле, да је зној пробијао кроз жуту најлонску мајицу“ (238); „дебели човјек и патуљци“, *циркуске „наказе“* (244); „Све врсте наказа“ (246)

„Празник у Партрицу“: „жена са укриво сраслим зубима“ (440)

„Паркерова леђа“: „видио човјека на вашару, тетовираног од главе до пете“ (512)

5.3. „Зазорне“ животиње и инсекти

„Можда спасавате сопствени живот“: „успавана змија коју је пробудила ватра“ (152)

„Река“: Свиња са грбом и одгриженим уветом (162); *дјечаков сусрет са крмачом*: „лице, сиво, влажно и љутито“ (162)

„Расељени“: „пацови са бувама“ (196); „нека буба [...] Болвивил (Bollweevil)“ (195-196); „лешинар“ (198)

„Празник у Партрицу“: „змија коју су пустили у кућу“ (424)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „осушени паук“ (140)

„Вештачки црња“: „бубашвабе“ (257); „канализација препуна пацова“ (259)

„Бескрајна грозница“: „ларве мува“ (367)

„Хроми ће ући први“: „пацов“ (452); „велика блиједа жаба“ (452); „срдита, мокра врана“ (453); „ларва у чаури“ (457); „одерана животиња, још увијек жива“ (470).

„Откровење“: „грбава крмача са брадавицама по лицу и роговима иза ушију“ (502); „жабе“ (508)

„Паркерова леђа“: „отровна змија“ (512)

5.4. Крв

„Круг у ватри“: „укус крви“ (189)

Силовити присвајају небо: „освјежио крвљу“ (IX, 54)

„Расељени“; „његове окрвављене панталоне“ (236)

„Дивља мачка“: „Дошла је овдје тражећи крв“ (26)

„Тешко је наћи доброг човека“: „лежала је у локви крви“ (132)

„Можда спасавате сопствени живот“: „тестирања крви. Шта они знају о мојој крви?“ (153)

„Поглед на шуму“: „дрвеће огрезло у крви“ (348)

„Бескрајна грозница“; „приватност његове крви“ (367); „Када се шприц напунио, уклонио је иглу. 'Крв не лаже'“ (367); „узео његову крв у тишини“ (372); „напунити крвљу“ (377)

„Откровење“: „тачкице крви“ (489)

6. ГОТСКИ ЗЛОЧИНЦИ И НАИВНЕ ЖРТВЕ

6.1. Пријетећа дјеца

„Круг у ватри“: „Дјечак од тринаест година подједнако способан за зло као и душло старији човјек“ (186); „човјек чију је жену отровало дијете које је усвојила“ (189); *тројица дјечака која се појављују ниоткуда на имање гђе Коуп (passim)*

„Хроми ће ући први“: „Дјечаково лице попримило је предаторски израз“ (473)

„Откровење“: „као да су нека дјеца природно склона злоби“ (498)

6.2. Утамничена хероина

„Бескрајна грозница“: „слика дјевојке приковане ланцима за стијену“ (374)

„Можда спасавате сопствени живот“: *Г. Шифлет оставља у ресторану крај аутопута Лусинел Катер кћер, дезорјентисану, ментално заосталу дјевојку с којом се оженио ради аутомобила (154-155)*

„Добри људи са села“: *Хулга Цој Хоупвел, остављена без вјештачке ноге, у поткорвљу удаљеног, напуштеног амбара (291)*

6.3. Злочинци

„Празник у Партрицу“: *Синглтон, шестоструки убица, „манијак“ (423, passim)*

„Тешко је наћи доброг човека“: *Мисфит* „побјегао из федералног затвора [...] и овдје можеш да прочиташ шта је све радио свим тим људима“ (117)

„Можда спасавате сопствени живот“: *Г. Шифлет*, „вуцибатина“ (145).

„Добри људи са села“: *Менли Поинтер, социопата и нихилиста*. „Ја не вјерујем у ништа од кад сам се родио“ (291)

6.4. Наивна жртва

„Тешко је наћи доброг човека“: *Баба*: „Не бисте ваљда убили једну даму?“ (127)

„Можда спасавате сопствени живот“: *Лусинел Картер, кћи*: „Дјевојка је имала скоро тридесет година, али је то, због њене невиности, било готово немогуће погодити“ (151); „најневинија дјевојка на свијету“ (152)

„Добри људи са села“: *Хулга Цој Хоупвел*: „још увијек дијете“ (276)

7. АНОМАЛИЈЕ ПОРОДИЧНИХ СТРУКТУРА

7.1. Фрагментираност породице

„Бескрајна грозница“: „Азберијев отац је умро прије двадесет година“ (364)

„Утјехе дома“: Подигла ју је маћеха“ (387); „смрт његовог оца, кога није могао да поднесе док је био жив“ (388)

„Можда спасавате сопствени живот“: „Иако је старица је живјела на овом изолованом мјесту, сама са својом кћерком“ (145)

„Круг у ватри“: „Тата је умрео (daid)“ (179); *Госпођа Коун живи сама са кћерком. Супруг је одсустан/преминуо (passim)*

„Расељени“: „Сахранила је једног мужа и развела се од двојице“ (197); „Отац умро, мама умрла“ (223)

„Храм Светог Духа“: *дјевојчица живи сама са мајком. Одсуство фигуре оца (passim)*

„Вештачки црња“: Господин Хед је некад имао супругу и кћерку. Када је супруга умрла, кћерка је побјегла. [...] Једног јутра, [...] умрла је [и она]“ (251)

„Добри људи са села“: *одсуство фигуре оца (passim)*

„Гринлифови“: *одсуство мужа и оца (passim)*

„Све што расте мора се спојити“: Томасова мајка „удовица [...] која га је још увијек издржавала“ (406)

„Хроми ће ући први“: *Шепард је удовац, а Нортон одраста без мајке (passim).*

7.2. Породични дом као локација онеспособљености и заточености

„Бескрајна грозница“: „ропска атмосфера дома [...] кавез“ (364); *метафора сасјечених крила (364)*; „он ће овдје наредних педесет година боравити само као украс“ (373)

„Зашто се буне безбожници“: „није успијевао да се помјери, није могао да ради“ (485)

7.3. Власт родитеља над одраслом дјецом

„Све што расте мора се срести“: „у власти своје мајке“ (412); *Дулијан, неазнослен, издржаван од мајке (passim).*

„Гринлифови“: *Скофилд и Везли, у својим касним тридесетим, неозжењени, живе са мајком (passim)*

„Зашто се буне безбожници?“. *Волтер Тилман живи под патронатом мајке*: „Ништа није радио. Имао је већ двадесет осам година“ (484)

7. 4. Мајчинске фигуре и демаскулинизација синова

„Празник у Партрицу“: „Можда ћеш ти [Калхуне] постати нова Маргарет Мичел“ (424); „Зар није прави слаткиш? Са том својом малом лулом“ (424).

„Бескрајна грозница“: „Реци драгичка, душице“ (381)

„Утјехе дома“: „Стално мислим да би то могао бити и ти. [...] Замисли да си и ти нимперманијак [нимфоманијак]“ (385)

8. ГОТСКА ТЕКСТУАЛНОСТ

8. 1. Неразумљиви кôдови, инкантације, *gobbledygook*

„Закаснили сусрет са непријатељем“: Чуо је ријечи, Чикамауга, Шајло, Џонсон, Ли [...] старинске ријечи [...] као да су покушавале да се истргну [...] и оживе“ (142-143)

„Расељени“: „нешто што су само они сами и свештеник могли да изговоре. [...] Гоблхук (Gobblehook)“ (195-196)

„Добри људи са села“: Ријечи [...] подвучене плавом оловком [...] нека неразумљива зла чаролија (evil incantation in gibberish)“ (277)

„Дивља мачка“: „На њу су биле бачене чини још кад је била мала“ (28)

„Храм Светог Духа“: „*Неразумљиве*“ ријечи на латинском, ријечи које Вендел и Кори асоцирају са „*нечим јеврејским*“: „Praestet fides supplementum“ *итд.* (241); „али знаш-на-шта-мислим“ (244)

8.2. Пријетеће, злослутне ријечи

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „ријечи су се усмјеравале на њега врло брзо“ (143), „ријечи [...] попут сачме [...] непрекидно се примичући“ (143)

„Расељени“: „рат између ријечи [...] пољске ријечи, прљаве и препуне знања и nereформисане [...] мртве, прљаве ријечи [...] наслагане као лешеви“ (209)

8.3. Нејасни, загонетни текстуални фрагменти

„Зашто се буне безбожници?“: „неки чудни, подвучени одломак у књизи“ (486); „једно поглавље које је пронашла у књизи [...] злослутно је одјекнуло у њој“ (486); „оно што је он читао – нешто што за сада није имало никаквог смисла“ (487)

„Добри људи са села“: „склопила књигу и напустила собу дрхтећи“ (277); „прочитала је: [...] 'ужас (horror) и фантазам“ (280)

8.4. Тајанствени, закључани рукописи

„Бескрајна грозница“: „писмо мајци које је испунио двије свеске. Није желио да то буде прочитано прије његове смрти“ (364); „писмо које ће у њој произвести осјећај трајне језе“ (365); „[Рукопис] је закључао у фиоци стола [...] а кључ је носио са собом (370)

9. ПОВРАТАК ПРОШЛОСТИ И ТРАУМА ИСТОРИЈЕ

9.1. „Средњовјековне“ вјерске форме и праксе

Мудра крв: „један од оних калуђера [...] калуђерство“ (XIV, 14); *Хејз се обмотава жицом, као средством мортификације* (XIV, 45)

Силовити присвајају небо: „неки пустињски пророк или столпник (pole-sitter)“ (II, 66); „неке средњовјековне слике [...] на којима су мученицима касапљени дјелови тијела“ (IX, 4)

„Можда спасавате сопствени живот“: „калуђери из старине [...] у мртвачким ковчезима!“ (149)

„Бескрајна грозница“: „изглед монашке ћелије“ (374)

„Утјехе дома“: „Антоније Египатски [...] нападнут од демона“ (386)

„Све што расте мора се срести“: „чекајући, попут Светог Себастијана, да се у њега зарију стријеле“ (405)

9. 2. „Дефамилијаризовање“ библијске историје

Мудра крв: „уназад према Витлејему“ (XIV, 15)

Силовити присвајају небо: „очи неке библијске звијери“ (V, 14); „Остави мртве нека леже. Мртви су мртви и могу такви и да остану. Шта ће нам мртваци који оживљавају?“ (V, 54); „Јона који се дивље држи за језик кита“ (X, 62)

„Тешко је наћи доброг човека“: „Исус је васкрсавао мртве [...] и то није требало да ради (132)

„Зашто се буне безбожници?“: „војсковођа са мачем у устима, који напредује да би починио насиље - Исус“ (487); „Из устију нашега краља излази двосјекли мач да посјече сваког ко му стане на пут“ (486)

„Круг у ватри“: „пророци [...] у огњеној пећи“ (193)

9. 3. Феудална прошлост: насиље и „сујевјерје“

Мудра крв: „нешто што су људи одавна престали да раде – да прже једни друге у уљу, да постају свеци и да зазиђују мачке“ (XIV, 47)

Силовити присвајају небо: „плијен сујевјерја“ (VIII, 49)

„Храм Светог Духа“: „спржена у врелом уљу [као свеци из давнина]“ (243); „висили у запаљеним кавезима“ (243)

9. 4. Заборав прошлости и присилна подсећања („зазор“ од историје)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „нешто повезано са историјом. [...] Све што се дешавало некада, не значи ништа“ (141-142); „Он је заборавио историју [...] име и лице своје жене и имена и лица своје дјеце [...] називе мјеста и сама та мјеста и оно што се на њима догодило“ (142); „као да је прошлост сада постала будућност“ (143); „никакве користи од историје [...] грозна, мрачна процесија питања о прошлости“ (135-136); „појава је говорила нешто везано за историју и Генерал је чврсто одлучио да неће да чује ништа од тога“ (142)

9. 5. Историјске параферналије, артефакти

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „старе фотографије, старе униформе, старо оружје и историјски документи“ (139)

„Хроми ће ући први“: „сребрни чешаљ и четка [...] одјећа“ (455) -*ствари које су припадале покојници*

Мудра крв: *мумија као музејски експонат*: „мртви, смежурани, патуљаста црнац, [...] балсамован“ (XI, 12)

10. НАСИЉЕ И НАСИЛНА СМРТ

10. 1. Расизам и насиље

Мудра крв: „Да ли нешто раде црнци?“ (III, 150)

„Вјештачки црња“: „нема црнаца од кад смо посљедњег протјерали“ (252)

10.2. Немотивисано насиље

„Тешко је наћи доброг човека“: „убити некога, спалити нечију кућу или починити неку другу пакост“ (132)

„Хроми ће ући први“: „бесмислена деструкција, сломљени прозори, запаљени контејнери, пробушене гуме“ (449)

10.3. Силовање и напаствовање

Силовити присвајају небо: содомија, „Брзо је дисао и знојио се. [...] Човјек га је подигао и однио у шуму“ (XI, 52).

„Утјехе дома“: „један, скоро одрасли дјечак који ју је искористио на тако ужасан начин. [...] Морала је да бјежи [...] због присуства перверзњака и садиста тако монструозних да не постоје ријечи“ (387)

10.4. Канибализам

„Расељени“: „Могли би тамо [у Африци] да ме изију“ (232)

„Гринлифови“: „прождирући њу и момке [...] сажвакало [ју] је до лакта“ (312)

10.5. Насилна смрт

„Расељени“ „када је трактор сломио његову кичму“ (234)

„Добри људи са села“: „његов отац [...] згњечен дрветом [...] врло гадно [...] преполовљен на два дијела [...] практично непрепознатљив“ (280)

„Гринлифови“: *Госпођа Меј пробуражена роговима бика*, „Један од његових рогова [...] пробио њено срце“ (333)

„Река“: *дављење*, „водена струја га је ухватила [...] и повукла [...] напријед у дубину“ (174)

„Поглед на шуму“: *Господин Питс, у тренутку помрачења свијести, убија Мери Форчун*, „Са рукама [...] око њеног врата, подигао је њену главу и спустио ју [...] снажно на камен“ (355)

„Утјехе дома“: *Томас у покушају да убије Сару Хем, грешком убија сопствену мајку*, „Томас је пуцао. [...] Старица је лежала на поду“ (403-404)

„Хроми ће ући први“: *Нортоново самоубиство*: „дјете је висило у џунгли сијенки“ (482)

10. 5. Различити насилни чинови и несреће

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „стиснуо сабљу све док оштрица није дошла до кости“ (143)

„Добри људи са села“: „насиље над дјецом“ (274); „Хулгина нога дословно разнесена“ (275)

„Бескрајна грозница“: „забити леденицу у његово чело“ (366)

„Тешко је наћи доброг човека“: „Једном сам видио како гори жив човјек [...] и како бичују жену“ (129-130)

„Гринлифови“: „морбидне приче из новина – о женама које су силоване, криминалцима који су побјегли из затвора и дјечи настрадаој у пожару и жељезничким несрећама, падовима авиона“ (316)

„Поглед на шуму“: *физичко кажњавање дјеце (passim)*

„Утјехе дома“: „пререзала вене кухињским ножем“ (396)

„Хроми ће ући први“: „старац га је тукао сваки дан“ (447)

„Откровење“: „књига ју је погодила одмах изнад лијевог ока [...] дјевојчини прсти утонули [...] у мекану кожу њеног врата“ (499)

10. 6. Хладнокрвна убиства

„Празник у Партрицу“: Десет дана касније, Синглтон [...] тихим аутоматским пиштољем побио петоро угледника [...] и [...] једног случајног пролазника“ (422); „хладнокрвно [убио] шесторо људи“ (427)

„Тешко је наћи доброг човека“: *Убиство Бејлија и његовог сина од стране Мисфитове банде*: „У шуми се чуо пуцањ, а одмах затим још један“ (129); *Убиство Бејлијеве супруге и Џун Стар од стране Мисфитове банде*: „Из шуме се чуо продоран врисак, а одмах затим пуцањ [...] а затим још два пуцња“ (131-132); *Мисфит убија старицу*: „упуцао ју је три пута кроз груди“ (132)

Мудра крв: „човјек и жена убили мало дијете“ (III, 92); *Хејз убија „Пророка“*: „прегазио га је есексом и прешао преко њега“ (XIII, 22)

Силовити присвајају небо: дављење, „као да су њих двојица узели дијете и држали га под водом док није престало да се копрца“ (IX, 84)

11. ОНОСТРАНО

11. 1. Двоструки свијет и отварање натприродне перспективе

„Закаснили сусрет са непријатељем“: Са своје стране, Генерал је осјећао да се нека мала рупа на врху његове главе шири“ (141)

„Гринлифови“: „читав приказ [се] пред њом измијенио“ (333)

„Бескрајна грозница“: „величанствена трансформација, да се равни кровови могу сваки час праметнути у високе, растуће

куле егзотичног храма посвећеном богу за кога није још знао“ (357)

„Река“: у тренутку дјечакове смрти у ријеци пред њим се отвара натприродна перспектива: „савладан изненађењем: будући да се кретао брзо и знајући да некамо иде, сав његов бијес и страх су га напустили“ (164)

„Круг у ватри“: *деструктивно понашање асоцирано са дјеловањем „више силе“*: „као да су пророци играли у огњеној пећи, у кругу који је анђеол рашчистио за њих“ (193)

„Откровење“: „као да су врата, чврсто затворена иза њих, сада била отворена да пропусте свјетло и зрак“ (500)

11.2. Визије и указања

„Расељени“: „указање [...] указала се циновска фигура“ (210); „унутрашње виђење [...] огромног анђела са крилима великим попут куће“ (200)

„Бескрајна грозница“: „ужасно виђење које ће сићи на њега“ (382); „Ужасна птица [...] замрзнута изнад његове главе [...] наједном као да се покренула. Азбери је преблиједио“ (382)

„Вештачки црња“: „указање“ (252)

„Поглед на шуму“: „изненадно виђење“ (353); *Самртничка визија г. Питса*: „видио је мршаво дрвеће збијено у мистериозне, мрачне редове који су марширали према њему“ (356)

„Хроми ће ући први“: „величанствена визија“ (477); „затворио очи, суочен са откровењем“ (481)

„Откровење“: „свјетло визије смјестило се у њеном погледу“ (508)

„Паркерова леђа“: „нападнут од стране неког небеског бића, циновског анђела са очима као у сокола, који је витлао неким древним оружјем“ (512)

11.3. Прорицања и пророчанства

„Расељени“: Глас, врло силан, рекао је [...]: 'Пророкуј!'“ (210); „пророковала је“ (206)

„Утјехе дома“: „сибила“ (403)

„Круг у ватри“: „Када је гђа Причард видјела знаке и знамења“ (189)

„Вештачки црња“: „чувај се мрачне жене“ (259)

11.4. Тајанствени, онострани гласови

Сировити присвајају небо: „глас, снажан, чудан и непријатан [...] настављао се у његовој глави“ (I, 21); „чуо је заповијест: *Иди, упозори синове Божје на стравичну брзину милости*“ (XII, 20)

„Утјехе дома“: „неко страно присуство у његовом гласу“ (403)

„Паркерова леђа“: „чуо је [ријечи], као да је тишина постала сам језик: Врати се назад“ (522)

12. ГОТСКА АТМОСФЕРА И СЦЕНОГРАФИЈА

12.1. Мрак, тама, црна боја

Мудра крв: „дубоко, тамно [...] убјеђење“ (I 56); „мрак у коме није могао бити сугуран куда гази“ (I, 56); „носила је црнину све вријеме“ (III, 159)

„Круг у ватри“: Очекујем да ће напасти чим падне ноћ“ (190)

Сировити присвајају небо: „монструозна, нарастајућа тама“ (X, 63); „као да ће упити сву таму“ (XII, 20); „кроз таму“ (V, 14); „мрачни град“ (XII, 22)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „фигуре у црним одежама“ (141); црна процесција“ (141); „мрачни ћошкови његовог мозга“ (142-143); „фигура у црној одежди [...] и црна скупина [...] уз звуке споре, мрачне музике“ (143); „тамно лице своје жене“ (143); „црна поворка“ (143)

„Гринлифови“: Облаци који су заклањали мјесец чинили су га мрачним [...] у тами“ (311); „мрачна, тешка сјенка“ (333); „моћна црна појава“ (333); „мрачна фигура“ (321)

„Бескрајна грозница“: „мрачне шуме“ (357); „мрачни рибњак“ (374); „дрхтећи у мраку“ (374)

„Празник у Партрицу“: „црне хаљине са набраним жабоима“ (421)

„Тешко је наћи доброг човека“: „црни шешир“ (129)

„Река“: „мрачна дневна соба“ (157)

„Храм Светог Духа“: „црна калуђерска одора“ (248)

„Вештачки црња“: „бескрајни црни тунели“ (259); „црна обличја [...] из неког мрачног дијела њега самог“ (264)

„Хроми ће ући први“: „мрачна фигура“ (456); „мрачно небо“ (459); „вјечита тама“ (461); „мрачна фигура на прагу неке мрачне апокалипсе“ (478); „у тами“ (481); „све црно пред њим“ (481)

„Паркерова леђа“: „у потпуној тами“ (519)

„Судњи дан“: „најмрачнија Африка“ (537)

12. 2. Антропоморфна, злокобна природа

„Тешко је наћи доброг човека“: „Дрвеће [...] препуно [...] свјетлости а и чак је и најопакије од њих свјетлуцало (meanest of them sparkled)“ (119); „[Послије убиства сина, старица је] чула како вјетар пролази кроз крошње налик на дугачак уздах задовољства“ (129)

„Река“: „недељно сунце [...] као да је жељело да их све покори“ (162-163)

„Круг у ватри“: „небо као да насрће на зидове тврђаве, покушавајући да провали унутра“ (176)

„Вештачки црња“: „мјесец је имао намргођено лице“ (249)

„Бескрајна грозница“: „сунце као неки источњачки моћник“ (357); „Свјетлост у соби као [...] облик неког присуства“ (378)

„Празник у Партрицу“: „Небо [...] попут костију [...] аутопут као дио земљиног откривеног живца“ (443)

12.3. Оминозни звукови

„Круг у ватри“: „гласан, опаки врисак [...] зли смијех пун прорачунате злобе“ (190); „изненадни врисак из мрака“ (190)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „спора, мрачна музика“ (142)

„Расељени“: „неки шупљи глас је говорио“ (196); „вриштање усред ноћи“ (198)

Мудра крв: Режање [...] не толико гласно колико отровно, као [...] из [...] црног срца“ (XI, 23)

„Дивља мачка“: „тупи ударци [...] и неко режање тамо даље, потмуло, а онда све јаче и јаче, ближе и ближе“ (29)

„Река“: „звукови дивљих животиња“ (161)

„Утјехе дома“: „врисак, а онда серија крикова“ (398)

„Празник у Партрицу“: „непрекидни глас жаљења [...] грмљавина смијеха [...] монотono проклињање“ (442)

„Хроми ће ући први“: У тишини, [...] јасан звук кључа који се окреће у брави [...] контролисан више умом него руком“ (452)

12. 4. Гробља и сахране

Силовити присвајају небо: „испод земље, коријење које је обујмљивало мртве“ (ХП, 17); „земља са праујаковог гроба“ (ХП, 21); *сахрана тијела старог Мејсона Тарвотера (passim)*

„Бескрајна грозница“: „мирно очишћено мјесто на породичном гробљу, гдје ће ускоро и он лежати“ (373); „тијело ношено у спорој процесији према гробу“ (373)

„Тешко је наћи доброг човека“: „старо породично гробље. Припадало је плантажерском имању“ (120); „Тумбсборо (Тоombсboro)“²⁸¹ (123); „погребник“ (129); „жив сахрањен“ (130)

„Можда спасавате сопствени живот“: „погребни завод“ (148)

„Расељени“: „почивао на породичном гробљу, маленом простору прокрченом усред кукурузишта, уз мајку, оца, дједа, три тетке и два малољетна рођака“ (218); „лежао [...] кезећи се испод свог оскрнављеног споменика“ (224)

„Поглед на шуму“: „линија гробљанских плоча и споменика“ (345)

„Све што расте мора се срести“: „погребник“ (414)

„Празник у Партрицу“: „сахрана“ (427)

²⁸¹ *Toombsboro* као име мјеста представља очигледну асоцијацију на гроб или надгробни споменик (*tomb*).

„Судњи сан“: „погребник“ (535); „ковчег од боровине“ (546);
Сахранила га је у Њујорку [...] дала да га ископају и послала
његово тијело у Коринт“ (550);

12. 5. Ватра и огањ (хипнотичка привлачност и религиозно значење)

Силовити присвајају небо: „златно-црвено дрво огња
успињало се [...] у [...] експлозији пламена [...] онај пламен
[...] који се обратио Мојсију и који ће, за који тренутак,
ословити и њега“ (XII, 20)

„Круг у ватри“: пожар (*passim*); „Вјетар је носио пламене
опиљке у висину и дјечаци несташе иза [пламена]“ (193)

„Вештачки црња“: „попут огња“ (270)

„Хроми ће ући први“: Да ли је она у ватри?“ (461)

„Паркерова леђа“: „плануо у ватри [...] његове ципеле,
халапљиво изједене ватром [...] дах запаљеног дрвета на
његовом лицу“ (520)

12.6. Плантажерске куће (напуштени домови, тајанствена оронулост)

„Тешко је наћи доброг човека“: „стара плантажа“ (123);

„Постојала је тајна преграда негдје у кући“ (123)

„Све што расте мора се срести“: „плантажа са стотину робова
[...] оронуло здање“ (408)

Мудра крв: „кућа мрачна попут ноћи [...] само љуштура [...] скелет куће“ (I, 65)

12. 7. Клаустрофобија

„Тешко је наћи доброг човека“: „'Окренеш се десно, наиђеш
на зид' [...] 'Окренеш се налијево, зид. Погледаш горе –
плафон, погледаш доље – бетонски под“ (130)

13. ТАЈАНСТВЕНОСТ

13. 1. Нетранспарентност мотивације

Мудра крв: „Није то разумјела [као да је] нешто навучено преко њене главе“ (XIV, 14)

„Зашто се буне безбожници?“, Бог сами зна на шта је он спреман“ (485); „Подсјећао ју је на некога ко ишчекује неки велики догађај и не може због тога да било шта започне“ (486)

„Расељени“: „никада ниси могао да будеш начисто са тим шта им је на уму“ (205)

13.2. Тајанствени унутрашњи живот ликова

„Зашто се буне безбожници?“, „Било које зло могло се населити у том вакууму“ (485); „Било је немогуће рећи шта Волтер зна или шта мисли“ (486); „као упијајућа израслина [...] која је упијала све а ништа није испуштала напоље“ (484); „странац који је користио породично лице“ (484); „испод свега тога, човјек другачији од свега што јој је било познато“ (485)

„Добри људи са села“: „очи [...] продрле (penetrated) иза њеног лица и дошле до неке тајанствене чињенице (secret fact)“ (275)

„Расељени“: По његовом лицу није се могло видјети да ли било шта разумије [...] као неко ко све ове ријечи спаја у себи“ (223); „Он све разумије, само се прави да не разумије“ (223)

13. 3. Тајанствени простори (циркуски шатори, мјеста застртости)

„Бескрајна грозница“: „неки велики шатор пун људи [из којег је] изјурио као мали уплашени пас“ (378)

„Храм Светог Духа“: Неки шатори [...] су садржали ствари које су могли да виде само одрасли људи.“ (243)

„Хроми ће ући први“: „поткровље [...] без електричног свјетла“ (459, *passim*)

„Паркерова леђа“: *шатор на вашару*, „на клупи, [...] зурећи у мјесто на којем је стајао тетовирани човјек, све док се шатор није затворио“ (513)

13. 3. Исповијест и сугестије тајне сексуалности

„Бескрајна грозница“: 'Да ли имаш проблема са чедношћу?' инсистирао је и када је Азбери преблиједио“ (375)

„Утјехе дома“: „неподношљиво гађење према себи, као да се [...] претварао у женско“ (385)

14. ОКУЛАТУРА И ОПТИКА

14. 1. Узнемирени/ избеумљени поглед

Мудра крв: Дух Хејзове покојне мајке „са тим изразом лица (look on her face), узнемиреним и испитујућим“ (I, 64)

Силовити присвајају небо: „старчеве очи, лудачке [...] насилне, испуњене немогућом визијом преображеног свијета [...] усмјерне на њега“ (*Силовити...*, II, 66)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „тамно лице своје жене како га строго посматра кроз округле позлаћене наочари, видио је једног од својих ћелавих синова како га жмирећи гледа, а његова мајка кренула је ка њему са узнемиреним изразом“ (143)

14. 2. Помрчина

Мудра крв: „Вољела је јасну дневну свјетлост. Вољела да је да види ствари“ (XIV, 14); „као да ходаш кроз тунел и све што можеш да видиш је тачкица свијетла“ (XIV, 15)

„Све што расте мора се срести“: „Што је брже трчао, то су се свијетла губила. [...] Талас таме као да га је враћао натраг“ (420)

„Хроми ће ући први“: „дунгла сјенки“ (478)

14.3. Табуизирани поглед и „зобрањени прикази“

Мудра крв: „Сви су гледали према доље, ка удубљењу у којем је лежало нешто бијело што се помало мигљило у ковчегу“ (III, 156); „Шта си то видио?' Шта си то видио?', рекла је. 'Шта си видио?', рекла је“ (III, 159-61)

„Празник у Партрицу“: „поглед на Синглтона [који ће га] заувјек измијенити“ (440); „Кренула је напријед [да види Синглтона], али на пола пута према вратима, застала је и ставила руку на уста: 'Не могу ово да поднесем“ (441)

14.4. „Пенетрирајући поглед“

„Круг у ватри“: „бијели, пенетрирајући погледи“ (179); „Једно Повелово око [...] је погледом обумљивало читаво мјесто, испитујући кућу. [...] Друго око гледало је у њу“ (179)

Словити присвајају небо: „црна проницљивост (black penetration)“ (XI, 13)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „фиксирани, мрки поглед“ (139)

„Добри људи са села“: „округласте очи госпође Фримен, челичног зашиљеног погледа [...] продрле (penetrated) иза њеног лица“ (275); „прозиру (*see through*) у ништа“ (287)

„Све што расте мора се срести“: „Мајка је фиксирала његово лице пријекорним погледом“ (413)

„Можда спасавате сопствени живот“: „Око господина Шифлета, скривено у мраку, фокусирао је браник аутомобила“ (149)

„Расељени“: „[Очи] налик на челик и гранит када би концентрисано жмирила“ (197); „очи биле су налик на два [...] ексера“ (222)

„Бескрајна грозница“: „прикован за кревет застрашујућим оком“ (377); „очи које су зуриле у њега из огледала“ (382)

„Утјехе дома“: „Квалитет њеног погледа био је такав да су то могле бити и њене руке које додирују час његова кољена, час његов врат“ (390)

„Хроми ће ући први“: „да *види*, да види да се и у најмрачније дјелове може проникнути (penetrated)“ (451)

„Паркерова леђа“: „пар очију погледао га је хитро [...] свезахтијевајуће очи“ (522); „очи попут шила за ломљење леда“ (80); „очи из одраза зуриле у њега – сталожене, праве, свезахтијевајуће, затворене у тишину“ (526)

14. 5. Проминентност очију

Силовити присвајају небо: „као да ништа није било живо [...] осим његових очију“ (XII, 17); „Његове помодреле очи, утонуле у дубоке дупље“ (XII, 22); његове очи [...] удављене у тишини“ (IX, 47)

Мудра крв: „нешто подивљало у његовим очима што је указивало на ужас (terror)“ (VI, 63); „нешто се измијенило у његовим очима: ружни пар људских очију [...] скривен иза целулоидних очију“ (XI, 33)

„Гринлифови“: „Упуцао је бика кроз око“ (334); „увучене, лисичије очи“ (314)

„Бескрајна грозница“: [Отац Флин] слијеп на једно око“ (375); „око, плаво и јасно, изоштрено, усредсређено на Азберија“ (375); „пламсај свирепог ока“ (377); „велике, дјечје запрепаштене очи“ (377); „Ништа се [...] није помјерило, осим његових очију“ (381)

„Све што расте мора се срести“: Очи [...] недотакнуте искуством“ (406); „Једно њено око, крупно и продорно [...] као да се нагло ослободило. Друго је било уперено у њега, заокупљено поново његовим лицем“ (420)

„Празник у Партрицу“: „Једно око било је округлије од другог“ (423); „Њене очи биле су исте зелене боје као и боца [кока-коле]. [...] Њен поглед могао је бити тупави поглед самог Партрица“ (429); „њена слика заувјек урезана на његовој ретини“ (435); „њене очи, веће но што треба да буду и сумњиво влажне“ (438); „злобни погледи“ (440)

„Тешко је наћи доброг човека“: „Без наочара, Мисфитове очи имале су црвене подочњаке и изгледале су рањиво“ (132-133)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „са широм отвореним очима“ (144)

„Можда спасавате сопствени живот“: „очи, плаве чак и у мраку“ (151)

„Река“: „Бивелове очи [...] мрачне, са проширеним зјеницама“ (168)

„Круг у ватри“: „његово око [...] врљаво [као] да његов поглед долази из два правца одједном“ (178-179)

„Расељени“: „очи мале лутке“ (197); „у оним његовим очима, нешто потпуно странно“ (206)

„Вештачки црња“: „Тешки љубичасти кругови испод његових очију“ (254); „Његове очи одавале су хладан тријумф“ (268)

„Добри људи са села“: „запањене младићеве очи“ (288)

„Поглед на шуму“: *самртнички поглед Мери Форчун*: „очи које су се споро окретале ка унутра, не придајући му ни најмању пажњу“ (355)

„Утјехе дома“: „испразне очи, као у мачке“ (384); „очи биле су чисте попут стакла“ (404)

„Хроми ће ући први“: Нешто се упалило у дјечаковим очима [...] сјећање на изгубљену свјетлост“ (452); „мрачни поглед“ (470); „очи, мале и опрезне“ (472); „очи као искривљена огледала“ (474); његове очи су пламтјеле“ (477); неприродна свјетлост у његовим очима“ (478)

„Зашто се буне безбожници?“: „само његово лијево око, изокренуто [...] горијело је у бијесу“ (483)

„Откровење“: „мале свијетле црне очи“ (488); „очи дјевојке [...] са неприродним свјетлом“ (492); „необичне очи дјевојке“ (494)

„Паркерова леђа“: „његове шупље очи“ (520); „створење празног погледа“ (521); „очи су сијевале, као да су спремне за борбу“ (523); „очи којима се морао покоравати“ (527)

„Судњи дан“: „очи бијесног леша“ (533); „очи црнца, мале и прокрвљене“ (538), „мутне, водене, натекле очи“ (538)

14.6. Сљепило

„Добри људи са села“: „скинули повезе са очију (blindfolds) само да би видјели да не нема ничег да се види“ (288); „Њене

очи, ледено плаве, као код неког ко је ослијепио сам себе“ (273)

„Гринлифови“: „неко коме је одједном повраћен вид, само да би открио неподношљивост свијетла“ (333)

„Бескрајна грозница“: Слијеп на једно око“ (375)

„Дивља мачка“: „Слијепи дјечак је стајао на степеницама“ (27)

„Утјехе дома“: „Нешто у вези њеног погледа указивало је на сљепило“ (391); „сљепило оних који не знају да не могу да виде“ (391)

Мудра крв: „слијепец“, „слијепи проповједник“ (*passim*); *самоосљеplивање*: „Испричај ми како си ослијепио себе због Исуса“ (VI, 49); „Ослијепио сам сам себе“ (XIII, 62)

14.7. Оптичка средства (наочари и телескопи)

„Тешко је наћи доброг човека“: „скинуо наочаре и почео да их чисти“ (132)

„Закаснили сусрет са непријатељем“: *Генералова покојна жена* „гледа у њега кроз њене наочаре са позлаћеним рамом“ (143)

„Круг у ватри“: „тамне очи као да су се шириле иза њених наочара“ (175)

„Расељени“: „мале округласте наочаре потпуно исте као Гизакове“ (227)

„Добри људи са села“: „њене наочаре - скинуо их је и ставио у џеп“ (287)

„Хроми ће ући први“: *телескоп као средство комуникације са мртвима*: „Нашао сам је. [...] Маму“ (478)

„Зашто се буне безбожници?": „његове очи [...] иза његових наочара“ (484)

„Откровење“: „сужена визија [...] као кроз погрешну страну телескопа“ (499)

15. ПРИЈЕТЕЋИ СТРАНЦИ И ИНТРУЗИЈЕ У ДОМЕН ПРИВАТНОСТИ

15.1. Нарушавање домена приватности: интрузије страног тијела

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „Изгледало му је као да музика улази у његову главу кроз малу рупу и помислио је на тренутак да ће и читава процесија такође покушати да уђе“ (141)

„Утјехе дома“: „Упала је (invaded) у његову собу“ (384); „Мала курва се одомаћила у гостинској соби“ (395); „Сваки пут када би кренуо из једне собе у другу [...] она би се појавила“ (395)

„Зашто се буне безбожници?": „странац који је користио породично лице“ (484)

15.2. Демонски странац

„Расељени“: „Пољак послат од самог ђавола“ (230); „Знала је да га је послао ђаво. Тако ми је рекла“ (227)

„Хроми ће ући први“ „ђаво [...] који је злобно зурио у њега из Џонсонових очију“ (481)

15.3. Губитак власти и контроле над приватним простором

„Расељени“: „као да је наједном у некој страном земљи [...] потпуни странац“ (235); „како се господин Гизак и његова

породица усељавају у њену кућу, а како она мора да се исели“ (321); *Губитак „суверености“ над матерњим језиком*: „Ту смо ми направили грешку [...] што смо допустили да сви ти људи науче енглески“ (234)

„Круг у ватри“: Дјевојчица је стала уз мајку и гледала у њено лице [...] лице неког сасвим новог јада [...] као да је могао припадати било коме – црнци, Европљанину, самом Повелу“ (193)

„Гринлифови“: *Одбјегли бик који припада синовима Гринлифових настанио се на имању госпође Меј, девестира њене саднице, пари се са њеним крдом крава, јавља се у њеним ноћним морама, као знак ометања и осујећивања власти над њеним имањем; на крају је усмрћује роговима*: „Погледала је иза себе и видјела је бика спуштене главе, како јури према њој“ (333)

„Утјехе дома“: „Његова кућа била је за њега дом, радно мјесто, црква, приватна као корњачи њен оклоп [...] и није могао да вјерује да може на овакав начин бити угрожена (violated)“ (395)

15.4. Инвазије странаца

„Расељени“: „Има још десет милиона милијарди оваквих истих као што су они“ (199); „десет милиона милијарди њих који долазе на нова мјеста“ (200); „Ово је мој дом [...] а ви сте овдје вишак“ (232)

„Круг у ватри“: „зваћу шерифа ако будете овдје када се вратим. [...] 'Сада си их наљутила', рекла је госпођа Причард, 'и ко зна шта ће сада приредити'“ (189); „Ово мјесто припада нама', рекао је најмањи дјечак“ (192)

15.5. Паразитско постојање

„Расељени“: „овдје су дошли да искористе све што се може искористити“ (229); „име Boll weevil²⁸²“ (196); „Он је вишак. Он је овдје нарушио равнотежу“ (321); „Г. Гизак је вјероватно све добијао на готово док је ишао Европом, а онда и кад је стигао овдје“ (219)

„Утјехе дома“: Она само жели да исциједи из тебе све што може“ (392)

16. ЧУДОВИШНОСТ

16. 1. Нерегенерисана бесмртност и живи мртваци

„Закаснили сусрет са непријатељем“: „Ништа на њему није сугерисало да је у питању жив човјек осим повремених покрета у његових млијечним, сивим очима“ (139); „Прошлост и будућност биле су за њега иста ствар; [...] свијести да може умрјети није посједовао више од мачке“ (139)

16. 2. Чудовишност и „раса“

„Расељени“: „да ту јадну невину дјевојку [...] покушате да удате за малоумног, лопужастог, црног, смрдљивог црњу?“

²⁸² *Boll weevil* (велики жижак) је, иначе, назив једне посебне врсте инсекта који је пустошио плантаже памука на америчком Југу. Ова биљна штеточина је такође, попут Гизакових у свијести Шортлијеве и Мекингајереве, нешто „увозно“, страно: на амерички Југ се овај тип инсекта проширио из Мексика, те је, у току више деценија, изазивао огромну материјалну штету која је имала далекосежне индустријске и економске посљедице. Постојало је убјеђење да је управо ово пустошење памучних плантажа од стране ове штеточине било један од главних узрока тзв. „велике миграције“. Но многи су историчари видјели нешто дубоко проблематично у тој врсти објашњења: „Апологете кастинског система кривца за миграцију видјели су у економским условима које су произвеле ниске цијене усјева, поплаве и boll weevil [велики жижак, *Anthonomus grandis*]. Но ипак, миграције су почеле прије него је пала цијена памука на пет центи по фунти у јесен 1914. године, а постале су учесталије послје опоравка цијене на тржишту; временске прилике су у Џорџији биле сасвим уобичајене од 1914. до 1916. године а boll weevil је произвео незнатну штету на усјевима памука у првим годинама Велике миграције. Boll weevil је напао три процента памучних усјева у Џорџији 1916. године, десет процената у 1918. години, и четрдесет процената 1940. године када је миграција већ драстично почела да слаби. Ове апологете одбијале су да признају да су економски проблеми црнаца били углавном узроковани системом који их је лишавао плодова њиховог рада. Оп्रेसија, а не фактори изван људске контроле, дали су подстицај миграцији и убрзали је“ (Grant 1993: 290).

Па, какво сте ви то чудовиште!“ (222); „како човјек који себе сматра хришћанином [...] може [...] невину дјевојку да уда за нешто такво“ (223).

„Све што расте мора се срести“: *Када је Томас сјео поред црнца у аутобусу* „жена са истуреним зубом га је погледала као да је он неко чудовиште, сасвим ново за њу“ (413); [мијешање расе као] „ултимативни ужас (ultimate horror)“ (418)

16. 3. Чудовишни ликови, предмети и појаве

„Расељени“: „чудовиште!“ (222); „'Чудовиште!', казала је за себе“ (222)

„Поглед на шуму“: „огромно жуто чудовиште“ (356)

„Река“: „неко древно чудовиште из воде“ (174)

„Утјехе дома“: „чудовиште из филма“ (397)

„Празник у Партрицу“: „потпуно развијени, људождерски цин“ (440)

„Хроми ће ући први“: „чудовишно искривљено стопало“ (450)

16.4. Франкенштајново чудовиште

„Расељени“: Гизаково лице – „као [...] скрпљено од неколико туђих“ (222); „скрпљено лице“ (223)

16.5. Чудовишност жртве

„Расељени“: „Ако они долазе из мјеста на којем је њима учињено то што им је учињено, ко може тврдити да и они сами то исто не би учинили неком другом?“ (196)

16. 6. Вампирizam

Силовити присвајају небо: „кожа попримила розикасту нијансу, као да се управо освјежио крвљу“ (IX, 54)

Мудра крв: „устати [из ковчега], одгурнути поклопац и наћи задовољење“ (I, 64)

17. СПЕКТРАЛИЗАЦИЈА

17. 1. Духови

Мудра крв: „да ли ноћу шета овуда“ *Хејзова покојна мајка* (I, 64).

„Круг у ватри“: „Рекао је да кад умре, жели баш овдје да дође!“ (180); „дух усправљен у свом ковчегу“ (192)

„Вештачки црња“: „налик на духа испод обода сабласног шешира“ (253); „дух, блијед али искежен, испод црног шешира“ (253)

„Утјехе дома“: Дух Томасовог оца указао се пред њим“ (394)

17. 2. Повратак умрлих

„Закаснили сусрет са непријатељем“: *Генерал Флинтрок Саши има виђење покојне супруге, мајке и сина*: „Видио је тамно лице своје жене [...] једног од својих ћелавих синова [...] а његова мајка кренула је ка њему“ (143)

„Расељени“: „сујевјерни страх да ће узнемирити Судију у гробу“ (218)

„Утјехе дома“: исцерено лице његовог [покојног] оца“ (399)

„Хроми ће ући први“: *Нортон види своју покојну мајку кроз телескоп*: „Она је тамо! [...] Махнула ми је“ (479)

18. СТРАХОВИ И НОЋНЕ МОРЕ

18.1. Кошмар

Мудра крв: „Видио ју је у сну, ужасну, попут великог слијепог миша“ (I, 64); „сањао да није мртав, већ жив сахрањен“ (IX, 76)

„Расељени“: „сањала је како се господин Гизак и његова породица усељавају у њену кућу“ (321); „сањала је како је свештеник дошао и непрекидно дробило: [...] 'Крематоријуми и сточни вагони и болесна дјеца [...] и Господ“ (231)

„Гринлифови“: У њеном сну [...] та ствар, шта год то тачно било, хранила се њеним имањем“ (312)

„Празник у Партрицу“: „немирна ноћ, сањајући [...] Синглтона“ (437)

„Откровење“: „сањала да су све заједно потрпане у сточне вагоне и одведене у гасну комору“ (492)

18.2. Страхови, анксиозности и језа

„Бескрајна грозница“: „плашила га је“ *фигура птице на плафону* (365 – 366); „страх да ће умријети“ (379); „анксиозно“ (378); „изненадна мрачна слутња“ (380); „трајна језа“ (365); „почетак језе, врло специфичне“ (382)

„Празник у Партрицу“: Вјероватно се плашиш да погледаш“ (436); „Дјевојка је преблиједјела“ (436); „заstraшујућа мисао“ (439)

„Круг у ватри“: „кожа јој се најежила“ (191)

„Поглед на шуму“: „глас преплашеног дјетета“ (344)

„Хроми ће ући први“: „депресија“ (475); „први знак болести и страве“ (478); „паралисан и престрављен“ (481)

18.3. Шок и ужас

„Гринлифови“: „слеђена у невјерици“ (333)

„Бескрајна грозница“: „очишћујући ужас (purifying terror)“ (382); „очишћене шоком“ (382)

„Утјехе дома“: „неки ужас који јој је био експлицитно представљен“ (387); „ужас [који] је обуздао његов језик“ (391)

„Све што расте мора се срести“: „ултимативни ужас ('ultimate horror')“ (418)

„Расељени“: „шокирани бијес“ (223)

„Добри људи са села“: „хипнотисана и није успјевала да се помјери“ (290)

„Хроми ће ући први“: „лице, сурово али шокирано“ (451)

18. 4. Гађење

„Хроми ће ући први“: „преврнуо му се желудац“ (449); „израз гађења“ (474); „смучило му се“; гађење према себи“ (481)

19. ПРИЈЕТЕЋЕ ЖИВОТИЊЕ И ЗВИЈЕРИ

19. 1. Горила

Мудра крв: „горила [...] одвратна и црна [животиња] са испруженом руком“ (XII, 27)

19. 2. Помахнитали бик

„Гринлфови“: „[животиња] је могла кренути на њега, сатјерати га о дрво и пробости роговима“ (333); објегли бик (*passim*)

19.3. Дивља мачка

„Дивља мачка“: „растргла му грло прије но је могао да врисне“ (26); „канџе попут великих ножева и зуби попут ножа [...] њене канџе на својим раменима и њене кљове на свом грлу“ (28)

19.4. Заstraшујућа птица

„Бескрајна грозница“: „ужасна птица са раширеним крилима. Умјесто кљуна имала је леденицу, а мање леденице висиле су и са њених крила и репа“ (365)

19.5. Различите звијери

„Паркерова леђа“: „као да су пантер, лав, змија, орао и соко пробили његову кожу и живјели у њему у бијесном окршају“ (514)

20. UNHEIMLICH

20.1. Оживљавање неживог, заstraшујући живот предмета:

„Откровење“: „монументална статуа која оживљава“ (508)

„Бескрајна грозница“: [представа птице на таваници]
„наједном као да је почела да се покреће“ (382)

20.2. Аутономни екстремитети

„Хроми ће ући први“: „ширећи се, стопало као да је дјеловало по неком сопственом надахнућу“ (466)

БИБЛИОГРАФИЈА:

Примарни извори:

O'Connor, Flannery. (1971). *The Complete Stories*. New York : Farrar, Straus and Giroux.

O'Connor, Flannery. (1979). *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*. (Sally Fitzgerald, ed.). New York: Vintage Books, Random House.

O'Connor, Flannery. (1970). *Mystery and Manners: Occasional Prose* (Sally and Robert Fitzgerald, eds). New York: Farrar, Straus and Giroux.

O'Connor, Flannery. (2007). *The Violent Bear It Away: A Novel*. New York : Farrar, Straus and Giroux.

O'Connor, Flannery. (2015). *Wise Blood*. London : Faber & Faber.

O'Konor, Fleneri. (2006). *Teško je naći dobrog čoveka i druge priče* (Vladimir Arsenijević, prevod). Beograd: Rende.

Секундарни извори:

Abbott, Elizabeth. (2001). *A History of Celibacy*. Cambridge: The Lutterworth Press.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. (2002). *Dialectic of Enlightenment (Philosophical Fragments)* (Gunzelin Schmid Noerr, ed). Прев. Edmund Jephcott. Standford, California: Standford University Press.

Adorno, Theodor W. (1986). *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju*. Sarajevo: Svjetlost.

Albers, P.H. (1910). "St. Lidwina". *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. URL: [New Advent:] <http://www.newadvent.org/cathen/09233a.htm>. [Приступљено: 22. 12. 2017.]

- Allen Smith, Katherine. (2013). *War and the Making of Medieval Monastic Culture*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Anonim. (1859). *The Life of St. Elizabeth of Hungary*. London: Burns and Lambert.
- Augustin, Aurelije (Sveti). (1973). *Ispovijesti*. (Прев. Stjepan Hosu). Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Beer, Janet & Horner, Avril. (2016). 'Southern Hauntings: Kate Chopin's Gothic'. *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Berlin, Isaiah. (1999). *The Roots of Romanticism* (Henry Hardy, ed.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bigsby, Christopher. (2008). "Tennessee Williams". *The Cambridge History of American Literature, Vol. 7; Prose Writing (1940 – 1990)*. Sacvan Bercovitch, ed. New York: Cambridge University Press.
- Bielawski, Tim. (2009). '(Dis)figuring the Dead: Embalming and Autopsy in *Absalom, Absalom!*'. *The Faulkner Journal*, URL: [https://www.thefreelibrary.com/\(Dis\)figuring+the+dead%3A+embalming+and+autopsy+in+Absalom%2C+Absalom!-a0225741940](https://www.thefreelibrary.com/(Dis)figuring+the+dead%3A+embalming+and+autopsy+in+Absalom%2C+Absalom!-a0225741940) [Приступљено: 05. 09. 2016.]
- Biletzki, Anat and Matar, Anat. (2016). "Ludwig Wittgenstein", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/wittgenstein/> [Приступљено: 11. 12. 2017.]
- Bloom, Harold. (2007). *Bloom's Guides: Tennessee Williams's The Glass Menagerie*. New York: Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing.
- Bloom, Harold (2001). *How to Read and Why*. New York, London, Toronto, Sydney, Singapore: A Touchstone Book, Simon & Schuster.
- Bloom, Harold (2009). "Introduction". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.

- Bodrijar, Žan. (1993). *Amerika* (prev. Mila Bašić). Beograd: Buddy Books & Kontekst.
- Bosco, Mark S.J. (2009). "Flannery O'Connor as Baroque Artist: Theological and Literary Strategies". *Renascence* Volume 62, Issue 1. URL: <https://www.thefreelibrary.com/Flannery+O'Connor+as+Baroque+artist%3A+theological+and+literary...-a0216961334>. [Приступљено: 16. 12. 2017.]
- Botting, Fred. (2002). "Aftergothic: consumption, machines, and black holes". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruhm, Steven. (2002). "The Contemporary Gothic: Why We Need It". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burnham, Michelle. (2014). "Is There an Indignous Gothic?". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Burns, Margie. (1991). "A Good Rose Is Hard to Find: Southern Gothic as Signs of Social Dislocation in Faulkner and O'Connor". *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse* (David Downing, ed.). New York: State University of New York Press.
- Burt, John. (2008). "Flannery O'Connor". *The Cambridge History of American Literature, Vol. 7; Prose Writing (1940 – 1990)*. Sacvan Bercovitch, ed. New York: Cambridge University Press.
- Butler, Gregory S. (2013). "Hope in the Midst of Ruin: The Essential Modesty of Bruce Springsteen's Urban Gothic". *The Culture of Immodesty in American Life and Politics: The Modest Republic* (M. Federici, R. Gamble, M. Mitchel, eds.). Palgrave Macmillan.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter*. New York & London: Routledge.

- Byron, Glennis. (2015). "Global Gothic". *A New Companion to The Gothic* (David Punter, ed). Malden, MA, Oxford, UK: Wiley Blackwell.
- Caputo, John D. (1982). *Heidegger and Aquinas: An Essay On Overcoming Metaphysics*. New York : Fordham University Press.
- Castillo-Street, Susan & Crow, Charles L. (2016). "Introduction: Down at the Crossroads". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Caron, Timothy P. (2009). "Backwards to Bethlehem': Evangelicism in Flannery O'Connor's *Wise Blood*". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Carroll, Noël. (2004). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge. [Ориг. изд. 1990]
- Castricano, Jodey. (1998). "If Building Is a Sentence, So Is a Body': Kathy Acker and the Postcolonial Gothic". *American Gothic: New Interventions in National Narrative* (Martin, R. K. & Savoy, E., eds.). Iowa City: Iowa University Press.
- Castricano, Jodey. (2001). *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Montreal & Kingston. London. Ithaca: McGill Queen's University Press.
- Catherine of Genoa (Saint). (1946). *Treatise on Purgatory*. New York: Sheed And Ward, Inc. URL: <http://www.ewtn.com/library/spirit/catpur.txt>. [Приступљено: 16. 12. 2017.]
- Cheng, Vincent J. (1995). *Joyce, Race, and Empire*. New York, Oakleigh, Australia: Cambridge University Press.
- Cherry, Brigid. (2016). "Shadows on the Small Screen: The Televisuality and Generic Hybridity of Southern Gothic". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.

- Cixous, Hélène. (1997). "Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forrays". *The Logic of Gift* (Alan D. Schrift, ed). New York & London: Routledge.
- Cleary, E. J. (2002). 'The genesis of 'Gothic' fiction'. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cox, Jeffrey N. (2002). 'English Gothic Theatre'. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Crow, Charles. (2014). "Preface". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Cummings, Brian. (2002). *The Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*. New York: Oxford University Press.
- Cummings, Brian. (2011). "Protestant Allegory". *Cambridge Companion to Allegory* (Rita Copeland, & Peter T. Struck, eds). New York: Cambridge University Press.
- Davies, Brian (1993). *An Introduction to the Philosophy of Religion*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Davison, Carol Margaret. (2014). "The American Dream/The American Nightmare: American Gothic on the Small Screen". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Davison, Carol Margaret. (2004). *Anti-Semitism and British Gothic Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Davison, Carol Margaret. (2016). "Anti-Semitism". *The Encyclopedia of Gothic*, Vol. 2. (William Hughes, ed). Chichester, West Sussex: John Willey & Sons, Ltd.
- Deretić, Jovan. (1986). „Predromantizam“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Dojčinović Nešić, Biljana. (1993). *Ginokritika*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“.

- Donovan-Condron, Kellie. (2016). "Twisted Sisters: The Monstrous Women of Southern Gothic". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Dostojevski, Fjodor Mihailovič. (2017). *Braća Karamazovi, Tom I* (Katarina Brajović, prev). Podgorica, Beograd: Nova knjiga, Nova knjiga plus.
- Doyle, Don Harrison. (2001). *Faulkner's County: The Historical Roots of Yoknapatawpha*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Downey, Dara. (2016). "The Gothic and the Grotesque in the Novels of Carson McCullers". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Draškić-Viđanović, Iva. (2010). „Grčka likovna umetnost kao vizuelizacija pojma“. [Objavljeno u: *Uticao estetik na umetnost, zbornik radova* (Novaković, M., Popović, eds). Beograd: Estetičko društvo Srbije, str. 145-151]
- Di Renzo, Anthony (1993). *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Southern Illinois University.
- Dunne, Michael (2009). "Flannery O'Connor: 'Funny Because It Is Terrible'". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Elliott, Kamilla. (2007). 'Gothic-Film-Parody'. *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, C., McEvoy, E. (eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Elliott, Kamilla. (2013). *Portraiture and British Gothic Fiction: The Rise of Picture Identification, 1764-1835*. Baltimore : Johns Hopkins University Press
- Enjorlas, Laurence. (2009). "Intellectuals and Would-Be Artists". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.

- Fann, K. T. (1971). *Wittgenstein's Conception of Philosophy*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Fanon, Franz. (1986). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Faulkner, William. (1990). *Absalom, Absalom!* (The corrected text). New York: Vintage International, Vintage Books.
- Fiedler, Leslie A. (1960). *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books.
- Fincher, Max. (2007). *Queering Gothic in the Romantic Age (The Penetrating Eye)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Fine, David. (2014). "Film Noir and the Gothic". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Fitzgerald, Sally. (1979). "Introduction". *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*. (Sally Fitzgerald, ed.). New York: Vintage Books, Random House.
- Flaker, Aleksandar. (1986). „Romantizam“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Flober, Gistav. (2005). *Gospođa Bovari*. Podgorica: Bibiloteka Vijesti.
- Ford, Sarah (2016). "Nothing 'So Mundane as Ghosts': Eudora Welty and the Gothic". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel. (2003). *Abnormal (Lectures at the Collège de France 1974 – 1975)*; Graham Burchell, transl. London, New York: Verso.
- Foucault, Michel. (1984). "Of Other Spaces, Heterotopias." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5. URL: <https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en.html>. [Пристапљено: 16. 12. 2017.]
- Freeman Leavitt, Richard & Holditch, Kenneth. (2011). *The World of Tennessee Williams*. East Brunswick, N.J : Hansen.

- Freud, Sigmund. (1971). "The 'Uncanny'". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XVII* (1917 – 1919). (James Strachey, trans. and ed.). London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis.
- Genette, Gerard & Maclean, Marie. (1999). "Introduction to the Paratext". *New Literary History, Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre*. John Hopkins University. +++++
- Giannone, Richard. (2010). *Flannery O'Connor, Hermit Novelist*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Giannone, Richard. (2012). "Dark Night, Dark Faith: Hazel Motes, the Misfit, and Francis Marion Tarwater". *Dark Faith: New Essays on Flannery O'Connor's 'The Violent Bear It Away'* (Susan Strigby, ed). Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Gibbon, Edward. (2012). *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. (With notes by the Rev. H. H. Milman Vol. 3; Chapter XXXVII: Conversion Of The Barbarians To Christianity. Part II). URL: <http://www.gutenberg.org/files/733/733-h/733-h.htm#link372HCH0002>. [ПРИСТУПЛЕНО: 04. 08. 2017.]
- Goddu, Teresa A. (2014). "The African American Slave Narrative and the Gothic". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Gray, Richard. (2016). 'Inside the Dark House: William Faulkner, *Absalom, Absalom!* and Southern Gothic'. *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Greene, Graham. (2004). *The Power and the Glory*. London: Vintage Books.
- Greven, David. (2016). "The Southern Gothic in Film: An Overview". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.

- Grubačić, Slobodan. (2006). *Aleksandrijski svetionik*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Guroian, Vigen (2001). "The Iconographic Fiction and Christian Humanism of Flannery O'Connor". *Intercollegiate Review* (Fall 2000/Spring 2001). URL: <https://home.isi.org/node/60205>. [Пристапљено: 25. 08. 2017].
- Haefele-Thomas, Ardel. (2012). *Queer Others in Victorian Gothic: Transgressing Monstrosity*. Cardiff : University of Wales Press.
- Halper, Nathan. (1983). *Studies in Joyce*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press.
- Hardy, Henry (1999). "Editor's Preface". Isaiah Berlin's *The Roots of Romanticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Harwood, Larry D. (2016). *Medieval Civilization: Formation, Fruition, Finality, and Fall*. Eugene, Oregon: WIPF, STOCK.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. (2006). *Filozofija povijesti*; Viktor D. Sonnenfeld, prev. Beograd, Banja Luka : Bardfin, Romanov.
- Hervey, Benjamin. (2007). 'Contemporary Horror Cinema'. *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, C., McEvoy, E. (eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Hogle, Jerrold H. (2002). 'Introduction: the Gothic in the western culture'. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hogue, Bev. (2016). "Florida Gothic: Shadows in the Sunshine State". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds). London: Palgrave Macmillan.
- Hooten Wilson, Jessica (2017). "O'Connor's Unfinished Novel: The Beginning of A Modern Saint's Life". *Revelation and Convergence: Flannery O'Connor and the Catholic Intellectual Tradition* (Mark Bosco & Brent Little, eds.). Catholic University of America Press.

- Howells, Coral Ann. (2007). 'Canadian Gothic'. *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, C., McEvoy, E. (eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Hurley, Kelly. (2002). 'British Gothic fiction 1885 – 1930'. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Inskeep, Kathryn. (2013). "Gerard Manley Hopkins's The Blessed Virgin". *Unruly Catholics from Dante to Madonna: Faith, Heresy, and Politics in Cultural Studies* (Marc DiPaolo, ed). Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.
- Ivančević, R. (1962). I „gotski" i „gotički". Problemi stručne terminologije. *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 5(1).
- James, Henry. (2008). *The Turn of the Screw*. Urbana, Illinois: The Project Gutenberg eBook. URL: <https://www.gutenberg.org/files/209/209-h/209-h.htm>. [Пристапљено 15. 12. 2017.]
- Jenson, Robert W. (2009). *Ezekiel (Brazos Theological Commentary on the Bible)*. Grand Rapids, MI: Brazos Press.
- Joyce, James. (2004a). "The Sisters". *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. New York: Barnes and Noble Classics.
- Joyce, James. (2004b). *A Portrait of the Artist as a Young Man. A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. New York: Barnes and Noble Classics.
- Kant, Imanuel. (2003). *Kritika čistog uma*. (Предео Др Никола Поповић) . Beograd: Dereta.
- Kara-Pešić, Ivo. (2010). „Potomci Kantovih zablude“. Предговор књизи: Mauricio Feraris. *Goodbye Kant!*. Beograd: Paideia.
- Kafka, Franc. (2009). „Domaćinova briga“. *Celokupne pripovetke* (Branimir Živojinović, prev). Podgorica: Nova knjiga.

- Kavka, Misha. (2002). 'The Gothic on screen'. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kearney, Richard. (2003). *Strangers, Gods and Monsters (Interpreting Otherness)*. London, New York: Routledge.
- Kosofsky Sedwick, Eve. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Kostić, Veselin. (1986). „Gotski roman“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Konstantinović, Zoran (1986). „Renesansa“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Kristeva, Julia. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudies, prev. New York: Columbia University Press.
- Kilgour, Maggie. (1998). 'Dr. Frankenstein Meets Freud'. *American Gothic: New Interventions in National Narrative* (Martin, R. K. & Savoy, E., eds.). Iowa City: Iowa University Press.
- Killeen, Jarlath. (2009). *Gothic literature, 1825-1914*. Cardiff: University of Wales Press.
- Killeen, Jarlath. (2014). *The Emergence of Irish Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- King, Richard H. (1980). *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930 – 1955*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Kirk, Connie Ann. (2008). *Critical Companion to Flannery O'Connor*. New York: Facts on File, Inc.
- Kiš, Danilo. (2018). „Jurij Golec“. *Lauta i ožiljci*. Podgorica: Nova knjiga.
- Le Goff, Jacques. (1990). *The Birth of Purgatory*. Arthur Goldhammer, trans. Scholar Press.

- Клајн, Иван, Шипка, Милан. (2006). *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.
- Lewis, Matthew. (2015). *The Monk: A Romance*. Urbana, Illinois: The Project Gutenberg eBook. URL: <http://www.gutenberg.org/files/601/601-h/601-h.htm>. [Приступљено: 15. 11. 2017.]
- Li, Harper. (2014). *Ubiti pticu rugalicu* (Jelena Stakić, prev). Podgorica: Nova knjiga.
- Łowczanin, Agnieszka. (2013). "Death and the Woman in M. G. Lewis's 'The Monk'", *Kwartalnik Neofilologiczny*, LX, (2/2013).
- Luck, Chad. (2014). "George Lippard and the Rise of the Urban Gothic". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Luther, Martin. (1986). *Lectures on Genesis (Chapters 15 – 29)*. Concordia Publishing House.
- Lutz, Deborah. (2015). *Relics of Death in Victorian Literature and Culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Manson, Michael L. (2016). "To Kill a Mockingbird and the Turn from the Gothic to Southern Liberalism" *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Markovski, Mihal Pavel. (2009). „Hermeneutika“. *Književne teorije XX veka* (Ana Burzinska, Mikal Pavel Markovski, prir.). Prev. Ivana Đokić. Beograd: Službeni glasnik.
- Marshall, Bill. (2016). "Frankophone Gothic Melodramas". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Matterson, Stephen. (2016). "The room must evoke some ghosts': Tennessee Williams". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.

- Maturin, Charles Robert. (2017). *Melmoth the Wanderer*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- McKim, Donald K. (2015). *John Calvin: A Companion to His Life and Theology*. Eugene, OR: Cascade Books.
- Mellard, James M. (1995). "Framed in the Gaze: Haze, *Wise Blood*, and Lacanian Reading". *New Essays on Wise Blood*; Michael Kreyling, ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Michasiw, Kim Ian. (1998). 'Some Stations of Suburban Gothic'. *American Gothic: New Interventions in National Narrative* (Martin, R. K. & Savoy, E., eds.). Iowa City: Iowa University Press.
- Mighall, Robert. (2007). "Gothic cities". *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, C., McEvoy, E. (eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Miles, Robert. (2007). 'Eighteenth-century Gothic', *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, C., McEvoy, E. (eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Miles, Robert. (2002). 'The 1790s: the effulgence of Gothic'. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Milbank, Alison. (2007). 'Gothic Femininities'. *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, C., McEvoy, E. (eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Mishra, Vijay. (1994). *The Gothic Sublime*. New York: State University of New York Press.
- Morrow Paulson, Susan. (2009). "Apocalypse of Self, Resurrection of the Double: Flannery O'Connor's *The Violent Bear It Away*". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.

- Nichols, Kathleen, L. (2014). "The Cold War Gothic Poetry of Sylvia Plath". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Neil Scott, R. (2002). *Flannery O'Connor: An Annotated Reference Guide to Criticism*. Milledgeville, Georgia & Ashland, Ohio: Timberlane Books, Book's Master's, Inc.
- Нешић, Лазар. (2014). „На маргинама еклисиологије: прилог читању Житија светог Симеона Јуродивог“. *Српска теологија данас*. Београд: ПБФ.
- Nixon, Nicola. (1998). "Making Monsters, or Serializing Killers". *American Gothic: New Interventions in National Narrative* (Robert K. Martin & Eric Savoy, eds). Iowa City: University of Iowa Press.
- Norris, Margot. (2010). *Suspicious Readings of Joyce's 'Dubliners'*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Nyman, Jopi. (1998). *Hard-Boiled Fiction and Dark Romanticism*. Frankfurt an Main, Berlin, New York, Paris, Wien: Peter Lang Englischen und Amerikanischen Literatur Herausgegeben von Günter Ahrends Bandig.
- Oates, Joyce Carol. (2009). "The Action of Mercy". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Obradović, Dositej (1964). *Život i priključenija Dimitrija Obradovića narečenog u kaluderstvu Dositeja, njim istim spisat i izdat*. Beograd: Rad.
- Огњановић, Дејан (2008). „Хорор као жанр, и његова естетичка намера“. *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*. 24/2008 (XLIV). 122-139.
- O'Malley, Patrick R. (2006). *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Orvell, Miles. (1991). *O'Connor: An Introduction*. Jackson & London: University Press of Mississippi.

- Ostin, Džejn. (2015). *Nortengerska opatija*. Smiljana i Nikola Kršić, prev. Beograd, Podgorica: Nova knjiga.
- Paller, Michael. (2005). *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Broadway Drama*. New York: Palgrave Macmillan.
- Panofski, Ervin. *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti* (prev. Svetozar M. Ignjačević). Beograd: Nolit.
- Peaty, Gwyneth. (2015). "Rock Hard: Gargoyles in Contemporary Gothic Romance". *New Directions in 21st-Century Gothic: The Gothic Compass* (Lorna Piatti-Farnell, Donna Lee Brien, eds). New York & London: Routledge.
- Pers, Čarls Sanders. (1993). „Kako učiniti naše ideje jasnim“. *Izabrani spisi*. Beograd: BIGZ.
- Platon (2002). *Država* (Albin Vilhar, Branko Pavlović, prev). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Polk, Noel. (2001). "Faulkner and the Greening of American History". *Faulkner in America* (J. Urgo & Ann J. Abadie, eds). Jackson: University Press of Mississippi.
- Posnock, Ross. (1998). *Color and Culture: Black Writers and the Making of Modern Intellectual*. Cambridge (Massachusetts) & London: Harvard University Press, Cambridge.
- Praz, Mario. (1951). *The Romantic Agony* (Agnus Davidson, transl.). London, New York, Toronto: Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press.
- Procter, James & Smith, Angela. (2007). "Gothic and Empire". *The Routledge Companion to Gothic* (Spooner, C. & McEvoy, E., eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Punter, David. (1998). *Gothic Pathologies: The Text, the Body, and the Law*. London: Palgrave MacMillan.

- Punter, David. (2002). 'Scottish and Irish Gothic'. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Punter, David. (2007). "The Uncanny". *The Routledge Companion to Gothic* (Spooner, C. & McEvoy, E., eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Punter, David. (2014). "Gothic, Theory, Dream". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Пурић, Јован, Илић, Ненад, et al. (2009). *Литургија*. Београд: Манастир Острог.
- Rapatzikou, Tatiani G. (2004). *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Redding, Arthur. (2014). "Apocalyptic Gothic". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Reynolds, Jack. (2017). "Jacques Derrida (1930—2004)". *Internet Encyclopedia of Philosophy*. URL: <http://www.iep.utm.edu/derrida/>. [Приступљено: 16. 12. 2017.]
- Richard, Lucien. (2000). *Living the Hospitality of God*. New York: Paulist Press.
- Rohman, Chad. (2014). 'Awful Mystery: Flannery O'Connor as Gothic Artist'. *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Ruotsila, Markku. (2003). "Anti-Semitism". *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia, Vol. 1* (Peter Knigh, ed). Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford: ABC Clio.
- Sarkonak, Ralph William. (2000). *Angelic echoes : Hervé Guibert and company*. Toronto : University of Toronto Press.
- Savoy, Eric. (2016). "Flannery O'Connor and the Realism of Distance". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.

- Savoy, Eric. (1998). "The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic". *American Gothic: New Interventions in National Narrative* (Robert K. Martin & Eric Savoy, eds). Iowa City: University of Iowa Press.
- Savoy, Eric. (2002). "The Rise of American Gothic". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J. H. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schwenger, Peter. (2006). *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Seel, Cynthia. (2011). *Ritual Performance in the Fiction of Flannery O'Connor*. New York: Camden House.
- Shonk, Charles O.P. (2013). "Why Do the Heathen Rage?". *Dominicana Journal*.
URL: <https://www.dominicanajournal.org/why-do-the-heathen-rage/>.
[Пристапљено: 15. 12. 2017.]
- Sivils, Matthew Wynn. (2014). "Indian Captivity Narratives and the Origin of American Frontier Gothic". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Smith, Andrew (2007). *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Snodgrass, Mary Ellen. (2005). *Encyclopedia of Gothic Literature: The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers*. New York: Facts on Files.
- Sorensen, Roy. (2017). "Nothingness". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/nothingness/>.
[Пристапљено: 16. 12. 2017.]
- Spooner, Catherine. (2007). "Gothic in the twentieth century". *The Routledge Companion to Gothic* (Spooner, C. & McEvoy, E., eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Spooner, Catherine Louise. (2017). "'The Gothic is part of history, just as history is part of the Gothic': Gothicizing History and Historicizing the Gothic in Celia

- Rees' Young Adult Fiction“. *New Directions in Children's Gothic: Debatable Lands* (Anna Jackson, ed). New York, Routledge.
- Spooner, Catherine & McEvoy, Emma. (2007). Introduction. *The Routledge Companion to Gothic* (Spooner, C. & McEvoy, E., eds.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Stoddard Holmes, Martha. (2016). “Disability“. *The Encyclopedia of the Gothic, Volume 2*. (William Hughes, ed). Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Streight, Irwin H. (2011). “The Semiotics of Time and Place and Eternity in Two Stories by Flannery O'Connor“. *The Strategic Smorgasbord of Postmodernity: Literature and the Christian Critic* (Deborah Bowen, ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sykes, John D. Jr. (2009). “O'Connor and the Body: Incarnation, Redemptive Suffering, and Evil“. *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Škreb, Zdenko. (1986a). „Trivijalna literatura“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Škreb. Zdenko. (1986b). „Književno-stilske tipologije“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Truffin, Sherry R. (2014). “Gigantic Paradox, Too ... Monstrous for Solution!: Nightmarish Democracy and the Schoolhouse Gothic from 'William Willson' to 'The Secret History'“. *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Truffin, Sherry R. (2016). “New Orleans as Gothic Capital“. *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Twain, Mark. (2016). *The Innocents Abroad*. Urbana, Illinois: The Project Gutenberg eBook. URL: <https://www.gutenberg.org/files/3176/3176-h/3176-h.htm>. [Приступљено: 04. 01. 2018.]

- Valente, Joseph. (2000). "Thrilled by His Touch: The Aestheticizing of Homosexual Panic in *A Portrait of the Artist as a Young Man*". *Quare Joyce*; ed. Joseph Valente. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Van Gorp, Hendrik. (2016). "Jan Potocki in the Intertextual Tradition of the Roman Anglais (the Gothic Novel)". *Gothic Topographies: Language, Nation Building and 'Race'* (P.M. Mehtonen & Matti Savolainen, ed). New York: Routledge.
- Verder, William (1998). "The Nurture of Gothic or How Can a Text Be Both Popular and Subversive. *American Gothic: New Interventions in National Narrative* (Robert K. Martin & Eric Savoy, eds). Iowa City: University of Iowa Press.
- Vilijams, Tenesi. (2002). *Staklena menažerija*. (D. Prentić, prev). Beograd: NNK International.
- Voltz, Tilo. (2008). *Gothic Fiction and The Turn of the Screw*, Norferstedt: Grin Verlag, 2008.
- Вујанић et al. (2011). *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Vukčević, Radojka. (1997). *Fokner i mit: mitološki motivi u Foknerovom pripovijedanju*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore.
- Vuković, Ivan. (2006). *Oponašanje Boga: intimna istorija Kantove filozofije*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Walpole, Horace (2012). *The Castle of Otranto*. Urbana, Illinois: The Project Gutenberg eBook. URL: <https://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm> [приступљено: 01. 09. 2017.]
- Warr, Cordelia. (2016). "Changing Stigmata". *Wounds in the Middle Ages* (Anne Kirkham, Cordelia Warr, eds.). London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Watt, James. (2004). *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict 1764 – 1832*. Cambridge (New York): Cambridge University Press.

- Weinstein, Philip. (2009). "Coming Unalone': Gesture and Gestation in Faulkner and O'Connor". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. (2014). "American Monsters". *A Companion to American Gothic* (Charles Crow, ed.). Maiden, (MA), Oxford (UK): Wiley Blackwell.
- Wester, Maisha. (2016). "Slave Narratives and Slave Revolts". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Williams, Anne. (1995). *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Willis, Martin. (2012). "Victorian Realism and the Gothic: Objects of Terror Transformed". *Victorian Gothic* (Andrew Smith, ed). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. (1986). *Philosophical Investigations*. (G. E. M. Anscombe, прев.). Oxford: Basil Blackwell.
- Wolfreys, Julian. (2016). "Spectrality". *The Encyclopedia of the Gothic, Volume 2*. (William Hughes et al., eds). Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Wood, Ralph C. (2005). *Flannery O'Connor and the Christ-Haunted South*. Grand Rapids, Michigan, Cambridge, UK: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Wood, Ralph C. (2009). "Climbing into the Starry Field and Shouting Hallelujah': O'Connor's Vision of the World to Come". *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*, Harold Bloom, ed. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Yohalem, John. (2005). "Crossing the Line of Forbidden Knowledge" *Playbill Magazine*. URL: <http://www.playbillarts.com/features/article/1455.html>. [Приступљено: 15. 12. 2017.]

- Yousaf, Nahem (2016). "New Imigrants and the Southern Gothic". *The Palgrave Handbook to Southern Gothic* (Castillo Street, S. & Crow, C.L., eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Žižek, Slavoy. (1999). "Laugh Yourself to Death: the new wave of Holocaust comedies!". [Предавање одржано на Универзитету Lunds, 15. децембра 1999. године]. URL: <http://www.lacan.com/zizekholocaust.htm> [Приступљено: 14. 12. 2017.]
- Žižek, Slavoj & Milbank, John. (2009). *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectics?*. Cambridge, Massachusetts & London, UK: The MIT Press.
- Žižek, Slavoj (2012). " Only a Suffering God Can Save Us". *God in Pain: Inversions of Apocalypse* (Slavoj Žižek & Boris Gunjević, eds). New York: Seven Stories Press.

Остали извори:

- Armstrong, Chris. (2011). Martin Luther's *Anfechtungen* – his own dark nights of the soul, and how they affected his teaching and ministry. *Grateful to the dead* [blog] URL: <https://gratefultothedead.wordpress.com/2011/08/24/martin-luthers-anfechtungen-his-own-dark-nights-of-the-soul-and-how-they-affected-his-teaching-and-ministry/> [Приступљено: 14.11.2017.]
- [Ben DeHart]. (8. 10. 2016). *Fleming Rutledge on 'The Crucifixion'* [Video File]. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Hg50KEoiDsU>. [Приступљено: 22. 12. 2017.]
- Burns, Thomas & McArthur, Roshan. (2005). *Concise Oxford Companion to the English Language*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Campbell, Mike. (2017). "Behind the Name: Meaning, origin and history of the name Hulda". *Behind the Name*. URL:

<http://www.behindthename.com/name/hulda-1>. [Приступљено: 05. 10. 2017.]

Catholic Baroque Aesthetics: Caravaggio & Flannery O'Connor. (2016). *Loyola Marymount University Events* (Event Details). URL: <http://cal.lmu.edu/event/catholic_baroque_aesthetics_caravaggio_flannery_oconnor#.Wd3bc4-0PIU> [Приступљено: 25. 10. 2017.]

ChurchPOP Editor (2016): “16 Old-Time Anti-Catholic Political Cartoons to Put Things in Perspective“. *ChurchPOP*. URL: <<https://churchpop.com/2016/01/11/16-old-time-anti-catholic-cartoons-to-put-things-in-perspective/>>. [Приступљено: 21. 10. 2017.]

Culture Desk. (2013). “A Misstep in 'The Glass Menagerie'“. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-misstep-in-the-glass-menagerie>. [Приступљено: 25. 10. 2017.]

Epiphanius. (2014). “An Homily on the Burial of the Divine Body of Our Lord and Saviour Jesus Christ, on Joseph of Arimathaea, and on the Lord’s Descent Into Hades Which, After His Saving Passion, Wondrously Ensued on the Holy and Great Saturday“. *Dormitioninconcord* [Blog]. URL: dormitioninconcord.wordpress.com/2014/04/18/homily-of-saint-epiphanius/. [Приступљено: 08. 06. 2017.]

Frost, Adam & Vasiliev, Zhenia. (9. maj 2014). “How to tell you're reading a gothic novel – in pictures“. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/books/interactive/2014/may/09/reading-gothic-novel-pictures>. [Приступљено: 21. 12. 2017.]

“The Giant Suit of Armor: Symbol Analysis“ (2017). *LitCharts*. URL: <<http://www.litcharts.com/lit/the-castle-of-otranto/symbols/the-giant-suit-of-armor>>. [Приступљено: 19. 08. 2017.]

“Saint Jerome in His Study“. (2017). *Walter's Art Museum*. URL: <http://art.thewalters.org/detail/35964/saint-jerome-in-his-study/>. [Приступљено: 25.10. 2017.]

- „Religion“. *Glossary of the Gothic*. Gothic Archive: Marquette University. URL: http://epublications.marquette.edu/gothic_religion/. [Приступљено: 04. 01. 2018.]
- “Secrets“. *Glossary of the Gothic*. Gothic Archive: Marquette University. URL: http://epublications.marquette.edu/gothic_secrets/ [приступљено: 24. 10. 2017.]
- Toma Blizanac (14. novembar 2017). „Smrt Raymonda Diocrèsa“. *Toma Blizanac i brat Marko* [blog]. URL: <http://tomablizanac.blogspot.com/2017/11/smrt-raymonda-diocresa.html>. [Приступљено: 20. 12. 2017.]
- „Чин на одејание рјасы и камилавхи“. (1998). *Последование малаго образа, еже есть мантия. Последование великаго ангельскаго образа, еже есть* *схима.*
http://www.monasterium.by/biblioteka/trebnik_monasheskiy/posledovanie-malago-obraza-ezhe-est-mantiya/. [Приступљено: 20. 12. 2017.]
- Wagner, Corinna. (2015). “The Elephant Man: Victorian Monstrosities“. *Screen Talks (Great films, Great Debates – University of Exeter at Exeter Picture House)* [Blog Post]. URL: <https://blogs.exeter.ac.uk/screentalks/blog/2015/01/22/the-elephant-man-victorian-monstrosities-celluloid-gothic-intro-by-dr-corinna-wagner-mon-26th-jan/>. [Приступљено: 22. 12. 2017.]
- Žižek, Slavoj. (20. 09. 2017). “Slavoj Žižek webchat – as it happened“. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/books/live/2014/oct/06/slavoj-zizek-webchat-absolute-recoil?page=with:block-543538ece4b055589a2e7d69>. [Приступљено: 21. 12. 2017.]

Биографија

Владимир Вујошевић је рођен 30. августа 1986. године у Подгорици. Филолошку гимназију завршио је у Подгорици. Дипломирао је 2012. године на Катедри за филозофију Филозофског факултета у Београду. После дипломирања, 2013. године, предавао је филозофију у Гимназији „Слободан Шкеровић“ у Подгорици. Докторске академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду уписао је 2014. године. Од 2016. године ради као један од уредника у Издавачкој кући „Нова књига“ из Подгорице.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Владимир М. Вујошевић

Број уписа 14039/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Готски мотиви у прози Фленери О'Конор

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 20. 01. 2018.

Владимир Вујошевић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора _____ Владимир М. Вујошевић _____
Број индекса _____ 14039/д _____
Студијски програм _____ ДАС: Модул књижевност _____
Наслов рада _____ Готски мотиви у прози Фленери О'Конор _____
Ментор _____ проф. др Радојка Вукчевић _____

Потписани Владимир Вујошевић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 20. 01. 2018.

Владимир Вујошевић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Готски мотиви у прози Фленери О'Конор

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 20.01.2018.

Владимир Вујановић

1. **Ауторство.** Дозвољава те умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољава те умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољава те умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољава те умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољава те умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољава те умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.