

Prostori želje: gotičko (glazbena sugestija: *Cranberries, Zombie*)

F

F est femelle

seins vulve taille par la hanche fesses – glabre

F est féminine

fards parures la rehaussée robe voix – charme

F est féministe

cerveau santé habileté égalité

(Michel Deguy, *La vie subite*,

Poèmes, Biographèmes, Théorèmes, 2016:82)

[...] car l'Histoire est une pure terreur. Et cette terreur nous attire comme un aimant. C'est que nous sommes des hommes, Monsieur ; et que les hommes du haut en bas, les lettrés et les gueux, aiment passionnément l'Histoire, c'est-à-dire les terreurs, les massacres ; [...] (Pierre Michon 2014:127)

Ova opsjednutost noću, tamom, ulicom,¹²¹ koju potvrđuju i Sade, i La Bretonne i Mercier, koje se sjećamo u praskozorje, u polusnu, u snatrenju, one fantazme koje prizivaju slike koje plaše i opsjedaju, zavode strahom, progovaraju i o našim željama i tjeskobama, osobnim predodžbama koje si ne možemo objasniti. Svatko putuje sam na ovom putu. Nije riječ samo o tematskim okvirima jednog žanra onkraj osobnih preferencija, nego i onoj opsjednutosti tamom koja progovara kroz zavodljivost nečega što neki nazivaju gotičkim, izvjesnu atmosferu koja prožima povijest Zapada od 18. stoljeća kao prostor i trenutak u kojem se nešto može dogoditi.

Ovo nije laboratorijski inducirano zadovoljstvo proživljavanja traume ili anksioznosti, niti pokušaj psihologizacije, već posve suprotno, nastoja-

¹²¹ Arlette Farge u *Živjeti na ulici u Parizu u 18. stoljeću (Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, Folio, Histoire, 1992: 11) odmah na početku kaže da „(č)itanje dokumenta pokazuje jedan koherentni predmet, živi entitet: ulicu kao mjesto gdje se prakticiraju aktivnosti [...] [koje] opisuju i estetske i emocionalne uporabe grada; boja odjeće, predmeti koje ljudi nose na sebi, načini dozivanja i sukobljavanja odražavaju seksualno ponašanje, načine muškog i ženskog prisvajanja prostora i odgovaraju na ekonomsku krhkost obiteljskih grupa. Mehanizmi regulacije i iznenadna ukidanja zabrana skiciraju simboličku između mjesta i događaja, i čine vidljivima čak i minimalne razlike među dijelovima stanovništva“.

nje da se iz tekstova izvuku znakovi koji perpetuiraju ovu atmosferu koja i danas nalazi svoje čitatelje i nameće pitanja: ne samo zašto su u gotičkim romanima češće junakinje od junaka, nego i zašto su često čitatelji ovakve literature žene?

Od engleskog gotičkog romana s kraja 18. stoljeća¹²², koji stvara tu „crnu estetiku“, strast prema nadnaravnom, noćni ambijent, preko 19. stoljeća (sestre Bronte, E. A. Poe, Robert Louis Stevenson, Bram Stoker), pa sve do 20. stoljeća, kada u SAD-u pišu William Faulkner, Harriet Ann Jacobs ili Toni Morrison, gotički roman za sobom je ostavio izvjesne motive kao što su uklete kuće, utvare, vampiri, dvojnici (*Doppelgänger*), okrutni despoti i hrabre heroine, od kojih dobar dio nalazimo i kod markiza de Sadea.

Svi su ovi motivi motivirani jednom željom, da se proizvede izvjesni dekor, atmosfera koja je ključ svega¹²³. Atmosfera¹²⁴ je ono što ukazuje na to da sama mjesta utječu na nas, da su ona središta silnica, od mirisa do zvukova, od nesnosne tuge, dotučenosti ili nelagode koja iritira, primjerice, u *The Fall of the House of Usher* Edgara Allana Poea (1839.) kojeg prevodi Baudelaire¹²⁵, do delirija. Sadeov izmišljeni dvorac Silling, naopaka utopija, distopija ili heterotopija, iz *120 dana Sodome* mogao bi odgovarati i svim zatorima, pritvorima, tvrđavama, bolnicama i hospicijima koje je i sam prošao kada ne bi u tekstu postojala upravo ova atmosfera. Gotički roman, u kojem je atmosfera sinestezija svega što podsjeća na prisutnost tajanstvene prošlosti, koji radnju pretvara u nešto što se ne treba shvatiti, nego osjetiti, funkcionira kao strah, predskazanje, loš predosjećaj ili intuicija o nečem zlokobnom. Tama je ovdje da bi potresla i potaknula čitatelja da osjeti ono što ističe Edmund Burke, ključni autor za pisce gotičkih romana kraja 18. i

¹²² *The Castle of Otranto* (1764.) Horacea Walpolea inaugurira gotički roman kroz ono neobično, fantastično i zabrinjavajuću napetost, ulogu dvorca koji je istinsko središte teksta, iako se najprije čini kao izvučen iz šekspirijanskog repertoara.

¹²³ Kako naglašava Coulombe (2024: 10), već je Robert D. Hume to naglašavao krajem 1960-ih u tekstu „Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel“, *Modern Languages Association*, svezak. 84, broj 2, ožujak 1969, 282-290.

¹²⁴ Atmosfera ili ambijent, tjeskoban i mračan, opisuje afektivni ton koji stvara izvjesni prostor (Jean-Paul Thibault, „Petite archéologie de la notion d’ambiance“, u: *Communications*, 1, n° 90, 2012:155-174. Gernot Böhme, „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics“, *Thesis Eleven*, n° 36, 1993: 113-126 u Coulombe 2024 : 114). Ambijent je tako „efekt prisutnosti, način na koji kontekst, estetika dopiru do nas : zvuk, svjetlost, miris, tekstura, čine cjelinu kako bi stvorio dojam“. Ambijent „mnogo češće boja nego što znači, više se naslućuje nego što se pokazuje“, te ne doseže uvijek samu svijest (Coulombe 2024 : 115). Proturječni gotički ambijent „opasan“ je jer povezuje strah sa željom, fascinaciju s terorom, strah s onim „pikantnim“.

¹²⁵ Edgar Allan Poe, „La Chute de la maison Usher“, u: *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Pariz, A. Quantin, 1884.

početka 19. stoljeća (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757./1759.): bol i opasnost, sve ono strašno što postaje izvor sublimnog, te uspijeva stvoriti najsnažniju emociju koju duh može osjetiti¹²⁶.

Kakve to veze ima s markizom de Sadeom? Kod njega se sublimno, kako ga definira Burke, susreće ne samo u prijeljama povlaštenih, od kojih su najpoznatija četvorica iz *120 dana Sodome*, nego i u svim rezultatima djelovanja prirode, od potresa do vulkana, kojemu je posvetio dio svog putopisa *Putovanje u Italiju*.

Sva ova tama, zasljepljujuća snaga Prirode koju Sade neprestano spominje (kao protutežu vjeri i religiji), dočarava sublimno i odvaja ga od iskustva lijepog. Burke (2009: 120) inzistira da je moć sublimnog upravo u tome da anticipira naša promišljanja i da nas odvuče onkraj dobra i zla. Coulombe (2024:15) govori o sublimnoj tami koja je i vrtoglavica jer omogućuje „klizanje“ morala i dvosmislenost percepcije i namjera. Tama je i mjesto pojavljivanja antagonističke figure u gotičkom romanu, čudovišnog, bilo ono fizičko ili psihičko. Kod Sadea je ono česta kategorija, no najočitija je svakako figura

¹²⁶ Vidi Coulombe 2024:14 i Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Pariz, Vrin, 2009:94. Da je sublimno pridjev koji i danas može biti prijeporan dokazuje slučaj Marguerite Duras koja je u *Libération* 17. srpnja 1985. objavila članak „Sublimna, upravo sublimna Christine V.“ („Sublime, forcément sublime, Christine V“ u: Roux, Roux 2023:71), povodom slučaja dječaka Grégoryja, koji je otet, ubijen i bačen u rijeku Vologne 16. 10. 1984. godine. Sedamdesetogodišnja Duras, koja je dobila Goncourta za najbolji roman za *Ljubaonika (L'Amant)* mjesec dana nakon dječakovog ubojstva, čak je jednog dana i otišla u Lépanges-sur-Vologne, u kuću Jean-Marie i Christine Villemine, dječakovih roditelja. U članku ona kaže da je, čim je vidjela kuću, znala da se ondje dogodio zločin. Duras je tvrdila da joj je postalo bjelodano, kao neka vrst objave (otkrivenja?) da je Christine ubila sina u kući. Tako zauzeti poziciju tijekom kriminalističke istrage bilo je nezamislivo za pisce u Francuskoj, koji su se obično mobilizirali da bi prokazali kakvu zakonodavnu pogrešku i podsjetili na pravna načela, kao Voltaire u slučaju Jeana Calasa, protestanta iz Toulousa koji je smaknut 1762. jer je ubio sina koji se navodno htio preobratiti na katoličanstvo, povodom čega objavljuje svoju *Raspravu o toleranciji (Traité sur la tolérance, 1763.)*. Pisci su znali postati i kroničari suđenja, kao Giono u aferi Dominici, porotnici kao Gide (*Souvenirs de la cour d'assises*), ili Kessel u procesu Pétainu. Duras je, pak, tvrdila da, ako postoji krivac, to je majka. Podsjećajući na Micheletovu *Vješticu (La Sorcière, 1862.)*, Duras pridjevom označava manje estetski sud, a više ideju nečuvenog čina, transgresije koja autora vodi onkraj svakog poznatog iskustva. Prema Duras, ova transgresija oslobađa ženu fatalnosti rađanja, odnosno muškaraca, to jest ruši društveni poredak u ime emancipacije podčinjene žene, te, prema Barthesu u njegovom komentaru o Micheletu, sazda je mit „Vještica“ („La Sorcière“ u: *Kritički eseji (Essais critiques, u: Œuvres complètes, II, Livres, textes, entretiens, 1962-1967, Pariz, Seuil, 2002, II:371)*). Kombinirajući Christineinu priču s figurom vještice, Duras vrši jednu vrstu rehabilitacije koja dokida kriminalnu dimenziju u ime ideje sublimnog.

diva Minskog, čudovišta koje ubija žene u svom dvorcu, kojeg smo obradili za *Rječnik o markizu de Sadeu (Dictionnaire Sade)*¹²⁷.

Primarni osjećaj koji potiče gotički roman je tjeskoba, kao iznenadni osjećaj da se i prostor i vrijeme mijenjaju zbog neočekivanog, neobjašnjivog fenomena prisutnosti¹²⁸. No tjeskoba je mnogo više od straha, jer znatiželjni junaci i junakinje gotičkih romana često ne posustaju, kao da, usprkos svim upozorenjima, uvijek iznova srljaju u propast, kao Sadeova Justine. Kod Justine to nije samo nezadovoljstvo vlastitim položajem kao djevojke bez roditelja i zaštite koja je predodređena ovisiti o drugima, ponajprije muškarcima, pa svoju zahvalnost i vjernost može izraziti samo uvijek istim prihvaćanjem svega što joj se nađe na putu. Nije ona „glupa“, nju sama struktura romana sprječava da bilo što nauči ili zapamti, da se pomakne s točke savršene žrtve, utjelovljenja vrline, časne djevojke, posve u skladu s kršćanskim, katoličkim vrijednostima okretanja drugog obraza, ma koliko izranjavan on bio.

Tvrđnju da su neki Sadeovi romani gotički mogli smo najlakše poduprijeti tezama Annie Le Brun, koja, nakon *Iznenada gromada ponora, Sade (Soudain un bloc d'abîme, Sade)*¹²⁹, objavljuje *Les Châteaux de la subversion*¹³⁰, gdje inzistira na ovom elementu gotičkog. No, iako je ona stručnjakinja za Sadea, uvijek smo pomalo oprezni pred njenim zaključcima jer su joj analize uvijek nekako obojane nadrealističkom paletom, te iz njih, svjesno ili nesvjesno, izviruje neka vrst pohvale transgresije (primjerice, kada nastoji pokazati zašto kod Sadea nije na djelu „dosada“, nego distanciranje od identifikacijske i moralne perspektive koja, kako kaže, uvijek iznova osuđuje krvnike i zahtijeva tragičnu empatiju za žrtve). Le Brun inzistira da su Sadeovi romani

¹²⁷ Maja Zorica Vukušić, „Minski (div)“ („Minski (ogre)“) u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L'Harmattan, 2021: 394-398. Međutim, Minski nije Frankenstein; roman Mary Shelley iz 1818. lik postavlja u grad razvijajući atmosferu koja više podsjeća na Merciera, Restif de la Bretonnea, ili, u 19. stoljeću, na Suea. Noć u gradu, koju sazdaju zločini i strasti, kao kod Edgara Allana Poea, je naličje dana, sve ono što se ne smije pokazati kao neka vrsta „protupolja“ (Coulombe 2024: 41).

¹²⁸ Coulombe (2024:16) spominje Lacanovu definiciju tjeskobe koja se rađa u susretu sa željom drugoga dok istodobno ne znamo što taj drugi želi. Za ilustraciju Lacan koristi neobičan primjer situaciju u kojoj se on, s maskom na glavi (za koju ne zna koja je), nađe licem u lice s divovskom bogomoljkom, koja se, zbog maske, mogla prevariti u njegovom identitetu (Jacques Lacan, *Seminar, knjiga 10. Tjeskoba*. Predavanje od 14. studenog 1962. (*Séminaire livre X. L'angoisse, séance du 14 novembre 1962*), Pariz, Seuil, 2004:14), pomisliti da je mužjak iste vrste. Ovaj strah, neizvjesnost, dvosmislenost želje, po Lacanu, stvaraju tjeskobu.

¹²⁹ Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Pariz, Gallimard, folio essais, 2014. / *Iznenada gromada ponora*, Zagreb, Globus, 1989.

¹³⁰ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Pariz, Pauvert, 1982.

gotički zbog njihove estetike prostora i granice, budući da su Sadeovi dvorci uvijek prostori potencijalnog poremećaja stanja, muke i fantazmagorije. Oni su i prostori klaustracije koji ipak omogućuju spokojnu okrutnost krvnika, pa sama arhitektura postaje ontologija koja se suprotstavlja etikama, estetikama i politikama.

No pitanje je može li se ono što se naziva sadizmom, kao uživanje u boli, uistinu izjednačiti s atmosferom koja vlada u gotičkom romanu. Juliette, koja postaje krvnica, libertinka, jedina bi mogla biti prava gotička junakinja, jer je Sadeov univerzum, po uzoru na onodobno francusko društvo, visoko kodirano, izopačena čudovišta su muškarci, a žene su obično mučenice. No i Justine je zanimljiva, jer ne samo da ne uči, nego je neka vrst besmrtnice: nju se ne može raniti, na njoj nema ožiljaka, tragova; ona je idealno, uvijek *prazno* platno koje poziva na vječno obeščašćivanje, kaljanje u svijetu u kojem se time uspostavlja i specifična temporalnost.

Međutim, iako Sade prisposobljuje gotički prostor, s obzirom na naoko vječna mučenja koja iščekuju Justine ili kojima se naizgled odaje Juliette, Sade nije autor koji će pomoći definirati specifičnu temporalnost gotičkog romana. I Coulombe (2024:119) ponavlja ono što su prije nje istaknuli i Quignard, i Deleuze¹³¹: kategorija vremenitosti kategorija je Sacher-Masocha¹³², želje mazohista koji ključno ovisi upravo o iščekivanju. Dapače, po Deleuzeu, mazohist je onaj koji živi iščekivanje u posve pročišćenom stanju. On izmišlja scenu u kojoj ponovno izmišlja sebe, neku drugost koja upravlja svime kroz ugovor koji nameće onome drugome koji njime vlada, kao i kôd, „ples“ želje. Vlast ovog drugog je prividna. Užitek je tim intenzivniji što se više odgađa. No nemoguće je biti na visini fantazme. Stoga iščekivanje omogućuje tom drugom da utjelovljuje želju mazohiste bez ikakvog djelovanja, bez govora, te ga čini prijemčivim za rastakanje kategorije vremena. Mazohist pati onoliko koliko mu radi mašta. Tjeskoba i želja funkcioniraju na isti način, one daju vremenu „teksturu“ (Coulombe 2024:121).

¹³¹ Vidi Gilles Deleuze, (1967/2007). *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 1967/2007 i Pascal Quignard, *L'être du balbutiement, Essai sur Sacher-Masoch*, Pariz, Mercure de France, 1969/2014.

¹³² Vidi Maja Zorica Vukušić, „Les Mythes de Sacher-Masoch : Des Femmes Slaves de Sacher-Masoch au masochisme décadent et contemporain, du carnaval et théâtral au comique et sentimental“, u: *SRAZ (Studia romanica et anglica zagrebiensia)*, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis, Zagreb, god. LXI (2016), 2016:117-132 i Maja Zorica Vukušić, „Bob Flanagan, notre prochain?“ u : Philippe Daros, Alexandre Gefen, Aleksandre Prstojevic (ur.), *La non-fiction, un genre mondial? – Compara(a)ison, An International Journal of Comparative Literature*, Bern, Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, I-II/2016 (2021), 2021:143-153.

Davnoosporena cjelina sadomazohizma, i s njime povezana teza o mazohizmu kao pretvaranju boli u sladostrast, kazne u užitak dovodi u zabludu. Sve se vrti oko iščekivanja, poželjnijeg i intenzivnijeg od bilo kojeg trenutnog užitka. Jer, iščekivanje naznačuje potencijal, mogućnost beskrajnog užitka, što mazohist umnaža. Onaj drugi, njegov „gospodar“, mora skriti nerazumijevanje tuđe želje šutnjom, scenografijom; on stvara ogledalo koje je nužno da bi mazohistička želja mogla cirkulirati po tom prizoru. Stoga gospoda u dvorcima pomalo nalikuju psihoanalitičarima koji to ne znaju, kako šaljivo zaključuje Coulombe.

Zaustavljeno vrijeme, „smrznuti“ trenutak ispunjava se strepnjom jer, u ovakvoj ekonomiji želje, i kazna hrani intenzitet iščekivanja, a bol je neka vrst najave užitka koji dolazi i ona ga potvrđuje. Iz svih ovih razloga, Sadeova Justine nije mazohist, ona je tek plijen.

U ovoj ekonomiji želje, i fetišizam sudjeluje u iščekivanju, funkcionira kao supstitut, jedna vrst odlaganja, *mise à distance*. Fetiš, kao objekt, ovjekovječuje posljednji trenutak prije gubljenja iluzija, kao blagoslovljeni (zaustavljeni) trenutak totaliteta, koji omogućuje da čovjek „nastava“ prostor želje. Po Coulombe (2024:125), fetišist niječe, ali ne sam događaj, gubitak ili nedostatak. Kao sofisticirano biće, on zna da se ne može vratiti, da ne može zaboraviti trenutak kada je shvatio da njegova želja nikada neće moći biti zadovoljena. On samo želi maštom uvijek iznova uprizoravati onaj trenutak prije gubitka. Fetiš je i oznaka odsutnosti i znak želje za reparacijom. Kao dio zajednice koja dijeli taj senzibilitet, čije oznake nosi na tijelu, on *uspostavlja* autoritet podređujući mu se. Fetiš uspijeva stvoriti, u mašti, samu stvar kojoj stremi. Tako i *goth* kultura, i jučer, i danas, po raznim tumačenjima, nije stvar odijevanja u crno, nego stvaranja tame, anomije kao preispitivanja normi, pravila i vrijednosti. Nije riječ o izbjegavanju normi, to bi bilo suviše naivno; riječ je o pokušaju davanja smisla, vraćanju u trenutak prije praznine i šutnje, pokušaju da se udahne neki život simboličkom poretku reorganizirajući ga oko nekog načela. Fantazija pokušava nadomjestiti tišinu simboličkog dajući neki *raison d'être*, podajući željama forme. Tako fantazija nije primarno stvar seksualnosti, ni za mazohistu, kako dokazuje Quignard, ni za psihoanalizu, koja od Lacana više ne tvrdi da je sve seksualno, dapače, prije ono suprotno. Seksualnost je tek kazalište u kojem se otkriva i izražava sve ono što organizira naš život želje, kako tvrdi i Lacan¹³³, po kojem bi seksualna fantazma bila, u intimnom kontekstu, samo znak onoga što već organizira psihički život subjekta. Tako bi mazohizam bio manje jedna vrst specifične erotike, a više paradigma same fantazme, želje da se simboličkom dadne legitimitet.

¹³³ Vidi Jacques Lacan, *Le Séminaire: Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Pariz, Éditions du Seuil, 1998.

Kako anomija sprečava subjekte da im operira fantazija, oni više ne vjeruju vlastitim željama. Mazohist uspijeva pronaći rješenje za anomiju, a to je iznalaženje „gospodara“ koji će fantazmi podariti legitimitet. Time je želji ponovno udahnut život, te sve funkcionira dok postoji uprizorenje. Kako mazohist moć crpi iz logika fikcije, scenariji postaju nužan kontekst.

Gotički romani stvaraju svijet u kojem je stvarnost napukla, te iz njega izranjaju čudne aberacije koje nisu samo zabava, nego i hrana. U svijetu u kojem je tama rješenje, gotička junakinja stvara model kroz znatiželju, želju, ali i emancipaciju, te pokazuje da *goth*, kao stil života, uči i otvaranju svijetu. Kao svaka estetika, on je i etika koja implicira otvaranje novih horizonata, želja, u prostoru fikcije, mašte i fantazme, kako bi se zamislili novi načini percepcije.¹³⁴

No, nije riječ o čitanju gotičkog romana kao psihologizacije ili suočavanja s traumom, jer je on ponajprije napetost, tjeskoba, trenutak destabilizacije, odnosno žanr koji stremlji krajnostima, ekstremu. Još Edmund Burke u *Reflections on the Revolution in France*¹³⁵ u padu Bastilje vidi najavu društvene propasti, destabilizaciju i moguće urušavanje svih tekovina zbog posljedica revolucije, što preuzimaju engleski gotički romani pokazujući cijenu koja se treba platiti da bi se srušilo carstvo¹³⁶.

Osim toga, gotički roman tumači se i kao reakcionarni žanr, zabava za povlaštene, koja utjelovljuje strahove buržoazije od povratka u svijet krvi¹³⁷,

¹³⁴ Uspostavu analogija između gotičkog romana i dvaju romana o sestrama markiza de Sadea možda bismo mogli započeti i preusmjerenom uporabom figura koje Carol Clover u knjizi *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Films* identificira kao vrste žena u horor filmovima. One su, kao i Sadeove sestre, simplifikacija, no možda se putem kinematografije može pokazati njihova gotovo arhetipska pozicija. Kod Clover prve se nazivaju *slashers*, među koje bi spadala i Sadeova Justine, žene koje se u kinematografiji pojavljuju 1970-ih, kada film miješa napetost s očitom *gore* estetikom u paroksizmu okrutnosti i krvi, u kojima protagonistice progone psihopati. Iako su filmovi brzo prokazani zbog mizoginije, nasilja i stereotipizacije, oni su posredno potaknuli rađanje još jedne kinematografske figure, tzv. *final girl*, posljednje preživjele, koja odbija svoj status žrtve, te ubija čudovište i dokida ciklus nasilja. I iako bi Sadeova Juliette prije bila *final villain* nego *final girl*, upravo bi ova njena pozicija, koja ostaje upražnjena kod Clover, mogla biti znakovita, za gotički roman, ali, u negativu, i za horor filmove. Vidi Carol Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Films*, Boston, Princeton University Press, 1992.

¹³⁵ Vidi Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ur. Frank M. Turner, New Haven, Yale University Press, 2003.

¹³⁶ Kraj 18. i početak 19. stoljeća u Engleskoj obilježen je i razvojem novinarstva, koje počinje donositi i vijesti iz crne kronike, koja bilježi razvoj nasilja u gradovima, kojima se nadahnjivao i Sade.

¹³⁷ Vidi Valérie de Courville Nicol, *Le Soupçon gothique: l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004:87.

dok neki, poput Annie Lebrun, smatraju da gotičko otkriva nasilje i tamu koja čami u srcu prosvjetiteljstva, kao da se gotička estetika utjelovila u idealima revolucije, odnosno, pomalo pjesnički zamišljeno, u želji oslobođenoj društvenih okova koja u tami nalazi svoje mjesto (Le Brun 2010: 13).

No pravi recept za gotički roman, onaj koji je osvojio srednju klasu¹³⁸, i osobito čitateljice, bila je upravo kombinacija drhtaja i romanse, što ga je veoma brzo, već krajem 18. stoljeća, pretvorilo u metu parodija: 1797. recept je već dostupan, „probatum est“¹³⁹.

Gotički roman često upotrebljava junakinje i jer utjelovljuju i jednu vrst nužne zatočenosti, uvjetovanosti ženske sudbine koja ju osuđuje na snove o emancipaciji¹⁴⁰.

Sadeovom je senzibilitetu najbliži gotički roman Matthewa Lewisa, *The Monk* (1796.), koji, nakon Radcliffe¹⁴¹, upotpunjuje žanr strahotama i približava ga hororu: izopačeni junak, redovnik Ambrosio, poklekne pred zavodljivošću zla, svojim putenim željama prema Mathilde, koja na kraju ispadne sukuba koju je poslao Nečastivi, i Antoniom, koju ubija. Ovaj antiklerikalni, antireligiozni roman, sav u krajnostima, koji tematizira i silovanje, i incest, i ubojstvo, kojeg autor kasnije sam cenzurira jer u njemu prepoznaje *poor taste*, a kojeg bismo danas nazvali trivijalnom književnošću. Lewisov „sund“ skriva se iza didaktične poruke, koju često koristi i Sade, jer ukazuje na opasnosti

¹³⁸ Ann Radcliffe tako je najbolje plaćeni autor krajem 18. stoljeća, prisutna i na francuskom putem prijevoda već krajem 18. stoljeća. Dobila je golemu svotu od 800 funti za roman *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents: A Romance* (1796.). Već njeni romani ustrajno predočuju zatočenost, tragičnost ženskih likova koji moraju balansirati između muških želja i crkve, dok se ono što se najprije doima nadnaravnim rastače u posve prozaične pojave, od propuha u zavjesama nadalje, najprije prošavši sve sublimne vrhunce koji čitatelja pretvaraju u jednog od likova.

¹³⁹ „Take – an old castle, half of it ruinous. / A long gallery, with a great many doors, / (some secret ones. / Three murdered bodies, quite fresh. / As many Skeletons, in chests and presses. / And old woman hanging by the neck; / (with her throat cut. / Assassins and desperados ‘quant suff’. / Noise, whispers, and groans, threescore at least. / Mix them together, in the form of three volumes/ To be taken at any of the watering places, / (before going to bed / PROBATUM EST.“ (Anonimni autor, „Terrorist Novel Writing“, *The Spirit of the Public Journals for 1797, 1797* u: Coulombe 2024:26)

¹⁴⁰ Junakinje su čest odabir i dan danas u horor filmovima (*slashers*), bez obzira na to što su scenaristi i režiseri većinom muškarci. Clover (1992) pitanje uspješnosti ženskih likova u žanru kojeg većinom gledaju muškarci, kao i pitanje identifikacije s junakinjama, objašnjava jednostavnom činjenicom da je žena ovdje uvijek pasivna, ranjiva žrtva. To znači da su gotički junaci najprije plijen, a onda žene, što potvrđuje i njihova virilizacija kako postaju poduzetnije.

¹⁴¹ Ann Radcliffe, primjerice, *L’Italien (The Italian)*, u: *Frankenstien et autres romans gothiques*, Pariz, Gallimard, 2014.

dogovora s vragom: Ambrozije umire polako, sam, proklet i ostavljen, šest dana, bačen na stijene¹⁴².

Markiz de Sade divi se romanu u kojem prepoznaje i antiklerikalizam, i fascinaciju zlom, i erotizam. Lewis je, pak, pročitao *Justine ili Nedaće kreposti* (*Justine ou les Malheurs de la vertu*) tijekom svog boravka u Parizu 1791. godine. Obojica su očito djeca svog doba, revolucionarnog nasilja, grozničavosti i okrutnosti¹⁴³.

No i Sade će, u svom *Grofu Oxtiernu* (*Le comte Oxtiern*), jedinoj drami koju će uspjeti prikazati u kazalištu za života (ako ne ubrojimo relativno „privatna“ uprizorenja u dvorcu La Coste), morati, napose zbog zakonitosti dramske umjetnosti i uprizorenja, insinuirati, a ne prikazati silovanje na sceni, koje je onodobnoj publici razvidno jer posjeduje kôd, dok bi ga suvremeni čitatelj danas lako previdio. Sličnu je tehniku tematiziranja zla kao apsoluta u književnosti primijenio i William Faulkner u *Sanctuary* (1931.)¹⁴⁴ opisujući Popeyevo silovanje i otmicu mlade Temple Drake. Pisanje treba moći opisati, a da ne pokaže: traumatični događaji nisu središte priče, scena silovanja jedva da je opisana (impotentni kriminalac siluje ju klipom kukuruza), dok se sam događaj čini neizbježnim i klizavim, te na kraju kao da izmiče. Možda se Faulkneru može prigovoriti ono što se svakako može pripisati Sadeu, a to je da je Temple plošna, „papirnata“, tek instrument koji potiče i obnavlja ovaj obrazac zla. Ma koliko obojica bila uspješna ili neuspješna u ovoj strategiji, još Aby Warburg u *Firentinskim esejima* (*Essais florentins*)¹⁴⁵ pokazuje ono na što podsjeća i Georges Didi-Huberman¹⁴⁶: slika može postati izvor saznanja, antropološki, sociološki i estetski objekt, ali protok vremena nadživi samo ona koju pokreću proturječne želje, ona koju interpretacija ne može iscrpiti.

Uostalom, i slika grada kao da je izvučena iz gotičkog romana: i noć i ulica su spektakl, budući da se u 18. stoljeću, još od Diderota i Voltairea,

¹⁴² Antonin Artaud je veoma slobodno preveo Lewisov roman kojim je bio fasciniran, a potom ga je htio ekranizirati (Coulombe 2024:31).

¹⁴³ Ova drugost gotičkog je u čovjeku, što pokazuje i kasniji *roman noir* u kojem su i nasilje i nemoral dio svakodnevice, a izopačenost neizbježna, „strukturalna“ jer manje govori o istrazi, a više o atmosferi, te otkriva samo dio priče o zločinu (Coulombe 2024:44) : „The great theme of both roman noir and film noir is : ‘you are fucked’” (James Ellroy, u: Clara et Julia Kuperberg, *Los Angeles: City of Film noir*, Wichita Films, 2015, 52 min u: Coulombe 2024:48). I ovdje je grad antropomorfiziran, kao da grad rađa zločin u noći koja je magnet za zabranjene želje.

¹⁴⁴ William Faulkner, *Sanctuaire*, Pariz, Gallimard, nrf, collection Blanche, 1972:132-133.

¹⁴⁵ Aby Warburg, *Essais florentins*, Pariz, Hazan, 2015.

¹⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Pariz, Éditions de Minuit, 2002.

sazdala kategorija gledatelja (Lichtenstein 2015:43)¹⁴⁷. S druge strane, strah¹⁴⁸ i panika su uobičajene reakcije na pariške ulice u 18. stoljeću: grad „napada posjetitelja“ (Farge 1992:17), ulice su „konfuzna mješavina zaraze i uzbuđenja“ sa „suviše loše kanaliziranog života“ (Farge 1992:21) i „monotone bijede“ (Farge 1992:22). Otvoreni prostor postaje spas od raznih ćumeza kao „relativno mjesto slobode, djelovanja i slobodnog vremena“ (Farge 1992:33), ali i mjesto promiskuiteta, budući da su granice privatnog i javnog prostora, kuće i ulice zamućene (Farge 1992:36). On je i „prostor užitka i nasilja“ (1992:38)¹⁴⁹, oskudice, prosjačenja i „neobičnog i spektakularnog slavlja gdje se paradoksalno stapaju slabost i užitak“ (1992:56). Grad je mjesto koje okuplja: od napuštene djece do samoubojstava koje policija često prikriva (1992:69), od ološa (*canaille*) u kabareima koji obavezno zatvaraju u jedanaest sati navečer, kao nadzirana mjesta (1992:76) u kojima svjetina nalikuje živinama, kako pokazuje Mercier (1992:72), do krčmi izvan grada gdje se zabavlja sirotinja (*la guinguette*, 1992:77), od kockanja, koje je zabranjeno (1992:77-78), do gradskih proslava, ukupno 32 godišnje u Parizu, ne brojeći nedjelje (1992: 79). Javna pogubljenja krajem 18. stoljeća više se ne shvaćaju kao zabava, spektakl, voajerizam, nego kao užas, pa svjetina počinje vrijeđati krvnika (1992:80)¹⁵⁰.

Tako gotika nije samo književna moda koju bi Sade više ili manje usvojio. Riječ je i o stvarnosti koja ga okružuje, ali i o idejama, *l'air du temps*, atmosferi koja omogućuje da neke pojave, neki događaji postanu vidljivi u nekom trenutku. Smrt i njen „spektakl“, prema predodžbi koju stvaraju arhivi česta je tema u književnosti krajem 18. stoljeća. Farge (1994:108) naglašava specifičnu atmosferu koja, dakle, nije samo „knjiška“, književna moda uvezena iz Engleske, koja se igra leševima, grobovima, kosturima, seciranjem, krvlju, užasom, destrukcijom i okrutnošću. Čak i Diderot u *Salonima* 1763. tvrdi: „Zločin je lijepa stvar i u povijesti, i u poeziji, i na platnu, i na

¹⁴⁷ Vidi Farge 1992:15 i Jacqueline Lichtenstein, *L'argument de l'ignorant, Le tournant esthétique au milieu du XVIII^e siècle en France*, Lyon, Les presses du réel / Presses universitaires de Lyon, 2015.

¹⁴⁸ Vidi i kratki tekst Mone Ozouf o strahu i revoluciji, „Pedagogija straha“ (*„Pédagogie de la peur“*) u: Mona Ozouf, *La cause des livres*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 2011:521-524.

¹⁴⁹ Kako upozorava Farge (1992:49), u registru mrtvačnice je zabilježeno da su u Seni plivali i leševi, ali i dijelovi tijela koje bi bacali liječnici, kirurzi i studenti nakon svojih tajnih medicinskih pokusa. Osim toga, Pariz je u to doba i velika luka, koja okuplja mnoštva koja se povremeno zapošljavaju na utovaru i istovaru robe (Farge 1992:51).

¹⁵⁰ Vjenčanje prijestolonasljednika, budućeg Luja XVI s Marie-Antoinette, 1770. spojilo je slavlje i smrt: u rue Royale, na izlasku s trga Place Louis XV, 30. svibnja je u srazu kočija s narodom čije su posljedice tragične: 132 ubijenih (89 žena i 43 muškarca), te stotine ranjenih i pregaženih, kako su utvrdili sudski procesi od svibnja do rujna (Farge 1992:82-83).

mramoru"¹⁵¹. Farge spominje i sablasnost Prévosta, ali i Louisa Sébastiena Merciera kojega, kao moralistu koji nastoji prokazati glib i sve što može izazvati gađenje, ipak fascinira smrt, mnogo više nego što ga užasava, te taj osjećaj pretače u gotovo senzualni susret čovjeka i leša: 1785., sanitarni radovi i čišćenja negdašnjeg pariškog groblja Cimètière des Innocents (u četvrti les Halles), koje je trajalo petnaest mjeseci, ma koliko se odvijalo noću, privlačilo je znatiželjnike¹⁵². Farge (1994: 109) govori o „neobičnom dijelu ovog 18. stoljeća kada se smrt, sveprisutna i bliska, uvijek odbija u isto vrijeme dok se guta, upija u užasu svoje trule zavodljivosti“. Sve ovo najavljuje da se može očekivati da će i žene onoga doba morati okusiti svoj dio turobnosti.

¹⁵¹ Denis Diderot, „Salon de 1763“ u: *Salons*, ur. J. Assézat i M. Tourneux, Garnier u: *Œuvres complètes*, 1876: 185. Vidi i René Démoris, „Peinture et cruauté chez Diderot“, u: *Fabula / Les colloques, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot* (ur. René Démoris), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document629.php>.

¹⁵² Louis Sébastien Mercier, „Cimetière fermé, Chapitre DCCLII“ u: Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, nouvelle édition corrigée et augmentée*, Amsterdam, 1782-1789, I-XII u: sv. IX, 1788:322-326. Vidi i izbor Louis-Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris*, predgovor i izbor Jeffry Kaplow, Pariz, Éditions la Découverte, 1998:46-48.