

# Jedna od onih krvavih priča: žanrovski identitet proze Flannery O'Connor\*

## POGREŠNA KARAKTERIZACIJA ŽANROVSKOG IDENTITETA PRIČE

Za vrijeme jednog od svojih boravaka u bolnici, Flannery O'Connor<sup>1</sup> je čitala knjigu *Ubojstvo u katedrali* (*Murder in the Cathedral*). Nije sasvim neobično što su medicinske sestre, kada su vidjele korice te knjige, pomislile da je O'Connorova ljubiteljica jedne posebne vrste žanrovske fikcije.<sup>2</sup> Kao da je sasvim prirodno da su različiti elementi, očiti u sasvim površinskoj reprezentaciji naslova i korica (srednjovjekovno zdanje, motiv ubojstva koji ukazuje na mračni zaplet u kontekstu neke katoličke starine, opskurna atmosfera zločina itd.), mogli biti poistovječeni s motivima tzv. gotičke fikcije (*gothic fiction*). No, kao što znamo, ovdje je u pitanju jedna vrsta nesporazuma: *Ubojstvo u katedrali* djelo je T. S. Eliota, autora kojega je O'Connorova veoma cijenila. To je drama u stihovima koja ima autentičan srednjovjekovni “predložak” – hagiografski tekst Edwarda Grimma, sred-

njovjekovnog svećenika i očevica mučeničke smrti svetoga Tome Becketa, canterburyjskog nadbiskupa iz dvanaestog stoljeća. U pitanju je, dakle, djelo koje zaista ima određenu žanrovsku inspiraciju, ali ne onu na koju su prvo pomislile medicinske sestre iz biografske crtice koju O'Connorova navodi u pismu svojoj prijateljici. U pitanju je drama vjerno utemeljena na jednom žanru srednjovjekovne, katoličke starine – na hagiografiji, povijesti o životu svetaca.

Ova, naizgled banalna, biografska “faktura” može zapravo funkcionirati kao važna “hermeneutička” ilustracija u kontekstu tumačenja O'Connorine proze. Postoji nešto u njezinu djelu što nas navodi da govorimo o *gotičkim* motivima, o gotičkom senzibilitetu i atmosferi, no uvijek postoji i jedan trenutak u *priči* (kada se uđe dublje u sadržaj njezine proze) u kojem je moguće otkriti eksplicitno prisustvo biblijskog ili hagiografskog sižea “maskiranog” kodovima jednog modernog žanra. To je trenutak obilježen tranzicijom iz jednog značenjskog registra u drugi: iz *gotičkog* u onaj koji možemo opisati kao *sakralni*. Moguće je tvrditi da je jedna od glavnih osobitosti njezine poetike vezana za ovu vrstu pogrešne karakterizacije žanrovskog identiteta priče. To je zabuna koju O'Connorova, izgleda, vrlo svjesno potiče.

## GOTIČKA “KRIPTIČNOST” I KRIPTOHAGIOGRAFIJE FLANNERY O'CONNOR

Prije nego se upustimo u rasvjetljavanje odnosa gotičkih konvencija i hagiografskog sižea u prozi Flannery O'Connor, potrebno je dati nekoliko preliminarnih napomena o prirodi samog gotičkog žanra. Određenje prirode žanra odvijat će se u dva ključna koraka. Prvo ćemo naznačiti jednu vrstu literarnog postupka na koji nailazimo u djelima koja se obično karakteriziraju kao primjeri gotičke proze, a u sljedećem poglavlju motivaciju ove specifične literarne procedure karakteristične za gotičku fikciju tražit ćemo u povijesnim okolnostima njezina nastanka. Proza Flannery O'Connor, kako ćemo vidjeti, pruža zanimljiv teren za ovu vrstu istraživanja.

Književni povjesničari slažu se uglavnom da gotička fikcija svoje začetakke ima u Britaniji kasnog

\* Drugo, treće i četvrto poglavlje ovog rada sadrže sintezu rezultata šireg istraživanja prisustva gotike u prozi Flannery O'Connor provedenog u okviru neobjavljene doktorske disertacije (“Gotski motivi u prozi Flannery O'Connor”), koju sam odbranio rujna 2018. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu. Gdje nije drukčije navedeno, prijevodi u radu su moji.

<sup>1</sup> Flannery O'Connor, jedna od najznačajnijih spisateljica američkog 20. stoljeća, rođena je 1925. godine u gradiću Savannah, u američkoj državi Georgija. S dvadeset dvije godine odlazi na sjever da bi pohađala Školu za pisce pri Univerzitetu u Iowi. U svojoj dvadeset petoj godini obolijeva od sistemskog eritemskog lupusa, autoimune bolesti od koje je prerano preminuo i njezin otac. Liječnici joj predviđaju još pet godina života, te je prinuđena vratiti se na obiteljsku farmu *Andalusia* u Milledgevilleu, gdje živi zajedno s majkom Reginom. Unatoč prognozama liječnika, Flannery će živjeti još četrnaest godina. To je period, oset od smrti, u kojem će napisati svoja najznačajnija djela. Život na južnjačkoj farmi, O'Connorova, osim pišući, provodi brinući o brojnim paunovima koje je uzgajala s majkom. Utjehu i inspiraciju nalazi u religioznoj vjeri, te gotovo svakodnevno nazoči misi u lokalnoj crkvi Presvetog srca Isusova i moli časoslov, drevnu monašku pobožnost. U ovom kontekstu posebno zanimljivo zvuči naslov biografske studije Lorraine Murray, *Igumanija Andalusijske: duhovno putovanje Flannery O'Connor* (*The Abbess of Andalusia: Flannery O'Connor's Spiritual Journey*). Flannery O'Connor preminula je 3. kolovoza 1964. godine. Imala je 39 godina (usp. Vujošević 2018a: 1).

<sup>2</sup> O ovoj zgodi O'Connorova govori u pismu Betty Boyd Love od 23. prosinca 1950. (usp. O'Connor 1979: 23).

osamnaestog stoljeća (usp. Hurley 2002: 119).<sup>3</sup> No pitanje samog određenja gotičkog žanra ostaje donekle kontroverzno. Pokušaji jedinstvene karakterizacije gotičke fikcije komplicirani su i prisustvom različitih regionalnih subžanrova (poput “američke gotike”, “južnjačke gotike” ili “kanadske gotike”). Istraživači su obično inzistirali na motivskim razlikama između ovih povijesnih i “regionalnih” žanrovskih pojava i britanskih osamnaestostoljetnih gotičkih “prototipova”.<sup>4</sup> No, kako ističe Agnieszka Soltysik Monnet, mnogi kritičari su danas skloni da ovakve razlike smatraju donekle “prenaglašenima” (2010: 25).<sup>5</sup> Ključni motivi rane britanske gotike pokazali su se začuđujuće izdržljivima i u sasvim novim povijesnim i kulturnim kontekstima. Amerika dakako nije imala katedrale i zamkove “staroga svijeta”, no ipak je ova tipična scenografija ranog gotičkog romana doživjela svoju američku adaptaciju (usp. Truffin 2016: 187). Umjesto je da se ovdje sjetimo Faulknera, možda i najznačajnijeg predstavnika tzv. južnjačke gotike. Kuća i imanje, *Sutpen's Hundred*, u romanu *Absalom, Absalom!* prikazani su kao američki “Carcassonne” (Faulkner 1990: 129), traumatična srednjovjekovna lokacija sukoba “pravovjernog” Sjevera s jednim drugim “heretičkim” Jugom. Nisu li one oronule kuće nekada moćnih, pseudoaristokratskih i “ukletih” južnjačkih porodica, Sutpenovih i Compsonovih, posjedovale nešto od “mračne veličanstvenosti zamka” (Faulkner 1990: 29) koja je predstavljala tipičnu scenografiju britanskog gotičkog romana? U O’Connorinom “The Good Country People”, da damo još jedan primjer, napušteni južnjački ambar udaljen od kuća (tako da nitko ne može čuti zapomaganja “nevine” heroine zatočene od mračnog i lukavog zločinca<sup>6</sup>) postat će neka vrsta američkog “dublera” gotičke

<sup>3</sup> Kao prvi pravi žanrovski tekst uzima se obično Walpoleov *The Castle of Otranto* (1764), roman koji je sam autor u podnaslovu okarakterizirao kao “gotičku priču”.

<sup>4</sup> Često je isticano kako je, primjerice, američka gotika, za razliku od britanske, bila donekle lišena repozitorija nadnaravnih fenomena, scenografije feudalne starine (oronulih katedrala i opatija), te je bila više okrenuta “unutarnjim užasima” postavši neka nova “gotička književnost uma, krivice i opsesivne psihologije” (Soltysik Monnet 2010: 26).

<sup>5</sup> Oštro razlikovanje, primjerice, britanske i američke gotike moguće je, kako sugerira Soltysik Monnet, tek ako usporedimo britanske osamnaestostoljetne gotičke autore (Walpolea, Lewisa ili Maturina) s američkim devetnaestostoljetnim romantičarskim piscima (Poeom, Hawthorneom ili Melvilleom) izjednačavajući time kulturne i povijesne razlike s geografskima (2010: 25). Nešto slično izgleda tvrdi i Virginia Woolf. Novi gotički autor, za razliku od Walpolea, treba nas “zaplašiti ne duhovima mrtvih, već duhovima koji žive u nama” (Woolf 1986: 307). Za Woolf, ovaj novi goticizam unutarnjosti (koji je ponekad tumačen kao *differentia specifica* američke gotike *vis-à-vis* britanske) nije pitanje regionalne distinkcije već intrinzičnog razvoja i prilagođavanja žanra novim čitalačkim senzibilitetima.

<sup>6</sup> U pitanju je još jedan tipični motiv britanske gotike koji je doživio brojne američke adaptacije. Frederic Jameson će pomoću ovog motiva odrediti i sam žanr: gotika je za njega “ona dosadna i potrošena paradigma (...) u okviru koje je neka naivna ženska

srednjovjekovne inkvizitorske kripe, mjesta nasilne osame zločinca i žrtve.<sup>7</sup> Sama gotička britanska scenografija nejasne feudalnosti ustrajavala je uporno i u prostorima Novoga svijeta.

Možda je upravo ovakav tretman prošlosti (ovo neočekivano dupliciranje “mračne” srednjovjekovne povijesti u modernim kontekstima) ono što nas može približiti razumijevanju žanra više negoli jednostavno nabranje motiva (duhova, opatija, nadnaravnih ili naizgled nadnaravnih događaja). Sjetimo se kako je na početku Quentinova odjeljka u *The Sound and the Fury* jedan srednjovjekovni tekst, *Laudes Creaturarum* Franje Asiškog, “goticiziran”: riječ “sestra” koja se javlja u Franjinom religioznom diskursu (“sestra voda”, “sestra smrt”) kod Quentina<sup>8</sup> je gotički “duplicirana” tako da sada novi tekst parazitira na srednjovjekovnom predlošku defamilijarizirajući ga, lišavajući ga sadržaja i teološke i povijesne relevantnosti da bi se došlo do motivskog skeleta koji u gotičkoj Faulknerovoj ekonomiji potom dobiva novi sablasni život. “Sestra” sada označava mračnu čežnju za smrću i nestankom (“sestra smrt”), samoubojstvom (“sestra voda”), za transgresijom i nekom vrstom psihološkog incesta koji preokupira Quentina.<sup>9</sup> Srednjovjekovni tekst postaje doslovno mrtvo tekstualno tijelo, žanr prošlosti na kome “parazitski” živi novi “mračni” narativ.<sup>10</sup>

Možda nije toliko bitno jesu li duhovi koji nas progone u gotičkom djelu stvarni ili su tek unutarnje manifestacije naših strahova i trauma, niti je možda ključna stvar je li srednjovjekovni ambijent gotike “autentičan” ili tek metaforički prizvan. Jedan je postupak, izgleda, uvijek prisutan: u pitanju je svojevrsna *kriptičnost* teksta. Da bi gotička fabulacija, primjerice u Quentinovom odjeljku, nastupila, bilo je potrebno da srednjovjekovni tekst bude prizvan, a zatim naglo semantički kompromitiran, pretvoren u kriptični “rukopis” daleke i nejasne starine u kome je “podvučena” ominozna i jeziva riječ “smrt”. Gotika je, kako tvrdi Punter, uvijek posjednuta prethodnim

osoba zlostavljana i terorizirana od strane nekog zlog muškarca” (Jameson 2003: 289).

<sup>7</sup> U ovoj “mračnoj” pseudosrednjovjekovnoj scenografiji, tipičnoj za gotičku prozu, postoji jasan odjek ideologije antikatalicizma ranih britanskih žanrovskih oblika gotike. Taj je motiv, *mutatis mutandis*, nastavio donekle trajati i u Americi. Sjetimo se samo dinamike odnosa Henryja, “protestanta” i Charlesa Bona, “neke vrste katolika” u već pomenutom Faulknerovu romanu (1990: 75).

<sup>8</sup> “I dobri sveti Franjo koji je kazao sestrica Smrt, a nikad nije imao sestru” (Faulkner 1946: 96).

<sup>9</sup> Ovu je komplementarnost motiva (Franjine “sestre vode” i “sestre smrti”) i Quentinove opsesije Caddy i njegovog potonjeg samoubojstva skokom u vodu) primijetio još 1965. Charles Clerc (1965: 45–47).

<sup>10</sup> Ovakav postupak bio je obilato rabljen i od strane britanskih osamnaestostoljetnih gotičkih pisaca. Sjetimo se samo kako je, *mutatis mutandis*, sakralna predstava Madone u Lewisovom *The Monk* (1796) gotički preoznačena u vizualni repozitorij sablasnog i transgresivnog (usp. Lewis 2015).

tekstovima (Punter 1998: 14). “Posjednutost” ovdje znači da su ti prethodni tekstovi (poput Franjine himne kod Faulknera) lišeni svoje teološke i kulturne obrazloženosti, a samim tim i “spektralizirani” u kriптиčne tekstualne podsjetnike. Tema je to koja je dominantna u djelima žanra: nešto je uvijek skriveno i nejasno (tajne genealogije i podrijetla, nejasni izvori trauma, neprotumačivi rukopisi starine). Uvijek postoji nešto suštinski *kriптиčno* u gotičkoj tekstualnosti. Neprotumačivost i nedorečenost događaje otkriva kao jezivu priču.

*Kripta* nije samo frekventni motiv gotike,<sup>11</sup> već i jedan od ključnih *narativnih modela* gotičke fikcije (usp. Castricano 2001: 29).<sup>12</sup> Praveći distinkciju između horora i gotike, Punter koristi ambijent kripte. Dok “*horror* zahtijeva da ostaneš bez teksta”, ukazujući “na nemogućnost bilo kakve akcije dok čudovište puzi prema tebi kroz podzemni tunel”, gotika “uvijek dopušta da pomjeraš oči u različitim pravcima, tragajući za nekom alternativom, za ‘verzijom’ u kojoj (...) postoji neki izlaz” (1998: 11).<sup>13</sup> Ne podsjeća li ova facijalna gesta (“pomjeranja očiju u različitim pravcima”) na samo iskustvo čitanja nejasnog, kriптиčnog teksta, na neku vrstu interpretativne nelagode? U središtu gotičkog djela je neprotumačivost: nešto je skriveno od nas, a grč. upravo i znači “sakriti”.

<sup>11</sup> Kripta je mjesto zatočenja u gotičkom zamku, lokacija tajanstvenosti što “kodira” istinu, te ukazuje na nešto *skriveno* od pogleda. Inkvizitorske kripte (čest motiv u gotičkoj fikciji) predstavljaju mjesta zbiljanja jedne užasne hermeneutike: istina se mora otkriti kroz sredstva mučenja i čerečenja. Kripta je topos u kome “nasilni činovi omogućavaju da istina napokon izađe na vidjelo, da bude (da tako kažemo) ‘ispljunuta’ zajedno sa krvlju” (Vujošević 2018a: 207).

<sup>12</sup> Jodey Castricano gotički motiv “kripte” tumači kao tekstualnu metaforu (Castricano 2001: 29), nešto što spada posred srijede određenja gotičke fikcije kao “paradigme tekstualnosti same” (Punter 1998: 1). Ono što možemo opisati kao “(s)kriптиčnost” funkcionira kao posebna motivska potkategorija gotičke kriптиčnosti. Razmislimo samo o prominenciji motiva nejasnog, fragmentiranog i neprotumačivog teksta u djelima žanra: Walpoleov *The Castle of Otranto* navodno je misteriozni rukopis iz starine koji inaugurira zagonetku autorovog identiteta i njegove motivacije, Stokerov *Dracula* sastoji se od dnevničkih unosa i izvoda iz štampe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Poeov roman koji obilato koristi gotičke motive, dan je u formi dnevnika, te završava fragmentiranošću: rukopis opisuje susret s neobičnom i neobjašnjivom, sablasnom pojavom i potom se prekida, raspada se u spekulaciji. *The Turn of the Screw* Henryja Jamesa predstavlja rukopis preminule žene, enigmatičnu priču koja također završava fragmentiranošću, nejasnoćom u pogledu prirode onoga što se dogodilo (usp. Vujošević 2018b). Kriптиčnost generira tekstualnu perspektivu nepotpunosti, nedovršenosti, autorove nesposobnosti da tekst privede kraju.

<sup>13</sup> Sličnu stvar tvrdi i Misha Kavka: horor navodi publiku “da se usudi da otvori oči i da vidi”. Gotika nas, s druge strane, ne “nagovara” da provirimo kroz prste, da se usudimo vidjeti, već naprotiv, objekt gotike (*ono* užasno) sudjeluje u jednoj igri predstavljanja i povlačenja: “Nije u pitanju samo to da mi ne vidimo”, kaže Kavka, “već upravo to da mi i ne možemo vidjeti” (Kavka 2002: 227).

Ova gotička narativna perspektiva “kriптиčnosti” (jedan od ključnih *simptoma* žanra) neprekidno traje u O’Connorinoj prozi, no samo da bi u jednom trenutku kriптиčni, nestabilni narativ gotike završio u sakralnoj cjelovitosti, u eksplikaciji biblijskog ili hagiografskog sižea, kao u nekoj teškoj i stabilnoj “oltarskoj slici”. Metafora je to kojom Joyce Carol Oates (2009: 45) opisuje jednu O’Connorinu kratku priču. Na djelu je svojevrsni “oporavak” onih prethodnih tekstova koji su gotici trajno nejasni, sablasni, izgubljeni u “kriптиčnosti”.

Ilustraciju ove teze možemo naći u gotovo svim O’Connorinim romanima i pripovijetkama. Protagonist njezina romana *Wise Blood*, Hazel Motes, ulični propovjednik ateizma, poslije izvršena čina nemotiviranog ubojstva (O’Connorin je to *pastiche* na *acte gratuit*, popularni motiv onovremene književnosti), doživljava neku vrstu religiozne konverzije i upražnjava različite penitentne prakse: opasava se žicom, hoda u cipelama napunjenim šljunkom, neštedimice dijeli novce i imovinu, počinje živjeti celibat. To su vrlo stabilni motivi srednjovjekovne hagiografske, anakoretske književnosti. Sama O’Connorova ovaj roman opisuje kao priču o nekoj vrsti “protestantskog sveca” (O’Connor 1979: 69). No gospođa Flood, Hazelova stanodavka, ne uspijeva prepoznati o čemu se tu radi: ona ne uspijeva fiksirati asketski, hagiografski, penitentni aspekt Hazelovog ponašanja, već jedino može, kako je to rekao Eric Savoy, reći “čemu je to nalik” (2016: 136):

To nije normalno. To je kao iz jedne od onih krvavih priča [*one of them gory stories*], to je nešto što su ljudi prestali raditi, kuhati jedni druge u vrelom ulju, postajati sveci ili zazidati mačke u zidove (...) ljudi su prestali to raditi. (O’Connor 1964: 122)

Neuspjeh da se prepozna “priča”, da se identificira žanrovska osebnost Hazelovog ponašanja generira gotičku perspektivu. Ona je uvijek vezana za nešto neprotumačivo. *Mračno* u gotici nije samo atmosferska i scenografska (mrak, magla, tamni koridori, sjenke, groblja), već i epistemička kategorija: nešto u priči uvijek ostaje opskurno, nejasno, netransparentno, “zakopano”. Mi ostajemo s kriптиčnim narativom o anakronim praksama, nerazumljivim obrascima ponašanja, religioznom nasilju i sujevjerju: mjesto je to gdje svetost pada u istu slijepu točku s kuhanjem ljudi u ulju, zazidivanjem mačaka u zidove (gotički motiv iz Poeovih priča) i sablastima daleke, nasilne i nerazumljive feudalnosti. Asketsko podrijetlo Hazelovih činova “maskirano” je tipično gotičkom alarmiranošću: ti činovi postaju nešto arhaično, mračno i nerazumljivo što gospođa Flood identificira s onom vrstom priča (“*one of them gory stories*”) kakve je pisao E. A. Poe.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Reakciju gospođe Flood često će dijeliti i O’Connorin sekularni čitalac kojega ona često spominje i za kojega, kako sama tvrdi, piše (O’Connor 1979: 275): to je za nju bio tzv. “idealni

Na sličnu stvar nailazit ćemo i u drugim O'Connorinim tekstovima. Pripovijetka "Why Do the Heathen Rage" naizgled predstavlja gotički "kriptični" narativ (tekst je to koji ima tek četiri strane) o nekoj nejasnoj osobnoj tajni i onesposobljenosti; mladić Walter Tilman živi s roditeljima, no kao da krije neko mračno sebstvo koje se ne može jasno izraziti, već se manifestira tek kroz opskurne i pseudosrednjovjekovne odlomke knjiga koje on čita. Kriptični fragmenti iz srednjovjekovnih tekstova obiluju čudnim i "nasilnim" teološkim metaforama o Kristu Kralju koji dolazi s mačem da odvoji djecu od roditelja: Walterova majka, pred slučajno otvorenom knjigom koju njen sin čita biva zamrznuta u stanju gotičke jeze. Walter funkcionira kao "stranac" s maskom "poznatog lica" (O'Connor 1971a: 484) koji opsjeda prostor domaćega života. Tipični gotički zaplet ironično je prisutan: nešto drevno ("srednjovjekovno"), anakrono i nasilno nekrsava kao mračna zagonetka u prostoru pitomog života sekularne, srednjoklasne "nevinosti". Kriptični narativ i nejasne "religiozne" sugestije poznate su komponente gotičkog teksta.

Priča završava tekstualnim fragmentom: opskurni uznemirujući srednjovjekovni tekst o nasilju i anakronim praksama (kao što je u Faulknerovom romanu u pitanju bio opskuran, srednjovjekovni "citat" koji je nekako povezivao "sestru" i "smrt") u posljednjoj rečenici otkriva se kao odlomak iz korespondencije svetog Jeronima i Heliodora, biskupa Altinuma o redovničkom životu. Alarmiranost i anksioznost pred iskršavanjem opskurnog parareligioznog diskursa u prostoru sekularne američke modernosti u posljednjim sekvencama priče "stabilizira" se u poznatu ikonografsku predodžbu *svetoga Jeronima u svom studiju*. Kriptičnost je ukinuta kroz otkrivanje izvora i konteksta tekstualnog fragmenta. Gotički detalji koji se javljaju u tijeku pripovijetke (lubanja, skriveni, tajanstveni život, drevni tekstovi, opskurne religiozne alegorije, neka vrsta sekularne *klauzure*) na kraju, kontekstualizirani, funkcioniraju kao detalji poznate anakoretske kompozicije koja prikazuje velikog crkvenog oca<sup>15</sup> zadubljenog u čitanje u svojoj pećini, okruženog *memento mori* ikonografijom. Nejasni i prijeteći gotički kadar "izoštava" se u "ikonu", familijarizira se kao neočekivana sakralna predodžba. Biblijski ili hagiografski siže je, u O'Connorinoj prozi, "oneobičen" poput poznatog biblijskog prikaza Judite koja ubija Holoferna u slikarskim prikazima suvremenih autora (Roccoa Normana, Johna Lukea i dru-

gih) u kojima su scene ekscesivnog nasilja i ubojstva, na uznemirujući način, izmještene iz biblijskog konteksta i umetnute u kontekst suvremenog, srednjoklasnog domaćeg života.

Jedna druga njezina pripovijetka, "The Displaced Person", tematizira dolazak obitelji poljskih izbjeglica na jednu američku farmu netom nakon Drugog svjetskog rata. Guizacovi su ostali bez imovine, preživjeli su nacistički logor i njihov dolazak u Ameriku funkcionira kao oblik pseudoeshatološkog izbjavljenja od užasa europske povijesti koja uvijek, u gotičkom tekstu, funkcionira kao "mračna" i nerazumljiva naracija o feudalnim i vjerskim sukobima. No, jednom kada stignu kao ispomoć na farmu gospođe McIntyre, oni postaju akteri gotičke priče u okviru koje, u paranoidnim rendicijama američkih protestantskih stanovnika farme, preuzimaju ulogu "prijetećih stranaca", misionara "papističke", "nereformirane" religije "sujeverja" (O'Connor 1971b: 198), te postaju nosioci traume europske nasilne povijesti krvavih sukoba u zemlji "slobode i demokracije". Zanimljivo je da obitelj Guizacovih lokalni stanovnici farme, nezainteresirani da točno izgovore njihovo prezime, nazivaju Gobblehookovima, što je vjerojatno iskrivljeni oblik riječi *gobbledygook* koja u engleskom jeziku označava nerazumljiv, "kriptični" govor. Paranoidni gotički narativ o prijetećem, netransparentnom ("kriptičnom") strancu, posredovan neprekidnim motivima antikatalicizma i čudovišnosti, završava se (kao što je uobičajeno kod O'Connorove) neuobičajenom sakralnom *familijarizacijom*: gotički kadar nejasnog, prijetećeg i jezivog smjenjuje *ikona*, sakralna reprezentacija Kristove pasije. Scena ubojstva Guizaca-oca preoznačava čitavu pripovijetku: ubijeni nije više neko "vampirsko" sebstvo koje dolazi iz europske vječite feudalnosti u zemlju eshatološke protestantske nade (usp. Redding 2014: 450), već je kristološki model: u posljednjoj sceni pripovijetke, Guizacovo mrtvo tijelo, s njegovom ženom i djecom zamrznutima u činu žaljenja, nalikuju na poznati sakralni prikaz lamentacije i skidanja s križa.<sup>16</sup>

O'Connorin postupak "maskiranja" biblijskog ili hagiografskog sižea žanrovskim konvencijama gotike mogao bi se adekvatno opisati terminom *kriptohagiografija*. Ta je riječ već zanimljiva budući da predstavlja složenicu koja uključuje riječi "kripta" i "hagiografija". Tu su već dva žanrovska određenja simultano prisutna.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Stvar je to koju primjećuje i Anthony Di Renzo (1993: 40).

<sup>17</sup> Govorenje o postojanju biblijskog ili hagiografskog predloška u O'Connorinoj prozi nije novo. Spomenut ćemo samo Richarda Giannonea koji je dokazivao kako siže O'Connorina romana *The Violent Bear It Away* sadrži aluzije na anakoretsku *Apophthegmatu* – na izreke i živote pustinskih otaca iz tradicije egipatskog monaštva. Naš cilj, dakle, nije tvrđenje da su ovakvi narativni sižei jednostavno prisutni kod O'Connorove, već, prije, razumijevanje njihovog odnosa prema gotičkim motivima i narativnim konvencijama koje ih, neočekivano, prate.

čitalac" kakvog svaki pisac ima. U pitanju je osoba, nalik gospođi Flood, koja živi u sekularnoj modernosti te ne poznaje povijest crkve, teološke teme, ili ne pronalazi u njima neki vitalni interes. Ili, kako je to izrekao John Burt: "O'Connorova piše religioznu fikciju za publiku koja nije samo nevjerujuća, već je i u stanju radikalno loše vjere. Malo je autora koji su svojim čitaocima prišli na tako agresivan način" (Burt 2007: 350).

<sup>15</sup> Jessica Hooten Willson (2017: 209) sugerira da je sveti Jeronim *prototip* Walterova lika u ovoj pripovijetki.

Kako je moguće da ova dva suprotstavljena žanrovska registra budu simultano prisutna u prozi Flannery O'Connor? A to doista jesu suprotstavljene registri budući da je gotička fikcija izvorno bila (to je stvar koja je postala notorna u literaturi) *najantikatoličkiji* mogući žanr.<sup>18</sup> U pitanju je, kako je kazao Jerrold Hogle, žanr u okviru kojeg se "simboli eksplicitno katoličke prošlosti" interpoliraju "na ultimativno antikatolički način" (Hogle 2002: 15). Kako je, dakle, moguće da žanrovski identitet O'Connorine proze oscilira između dva potpuno suprotstavljena žanrovska modela (antikatoličke gotike i hagiografije kao žanra katoličke starine) u toj mjeri da kritičari katkad o njoj govore kao o "gotičkom" piscu, a katkad kao o "katoličkom"?<sup>19</sup>

Svakako postoji određeni "strukturni afinitet" između motiva gotike (modernog žanra) i motiva sakralne književnosti i (predmoderne) umjetnosti kršćanskog srednjeg vijeka, iako su u pitanju ideološki suprotstavljene registri. Dobar primjer je "The Displaced Person", pripovijetka u kojoj, kako smo vidjeli, sve vrijeme imamo dvije priče (gotičku priču o demonskom strancu i evanđeosku priču o kristolikom stradanju: o Kristu-strancu koji postaje žrtva dekadentne zajednice) koje, neočekivano, posjeduju određenu *srodnost*. Grčki prijevod fraze *displaced person* mogao bi biti (izraz koji je dio novozavjetne kerigme) i u toj su riječi već prisutna oba ova koda: i gotički i sakralni. U pitanju je složenica od *pará* i *oikos*, te se odnosi na ono što boravi *uz dom*, *paralelno* s domaćim životom. Kao da u tom izrazu već postoji ukazivanje na nešto *parazitsko*, čudovište iz horor filma koje boravi na tavanu, u duplom zidu, te obitava *uz normalan*, obiteljski život; *nešto* što se infiltrira i narušava autonomiju obiteljskog doma, neka vampirska tajna zajednica koja postoji paralelno ili na marginama modernog, prosvijećenog svijeta. No, je i termin koji označava onoga tko pripada Crkvi, *parohiji* (župi), tko je uvijek stranac u svijetu, te nema *ovdje trajna grada*. To je slika koja će se javiti u crkvenoj poeziji Velike subote: Krist kao *displaced person*, – onaj tko nema gdje "prikloniti glavu", ultimativni Stranac.

<sup>18</sup> U tekstovima gotičke književnosti prisutna je, po L. Fiedleru, barem jedna "konzistentna slika" – Katolička crkva kao neprijatelj (Fiedler 1960: 120).

<sup>19</sup> "O'Connorova je svakako gotički pisac", tvrdi, npr. Allan Loyd-Smith (2005: 122), dok Harold Bloom njezino djelo preliminarno određuje kao "očevidno rimokatoličku prozu" (Bloom 2009: 1). Ova vrsta zabune u pogledu "žanrovskog" identiteta O'Connorine proze počela je još za njezina života, pa ona tako na jednom mjestu kaže: "Svako tko je pročitao *Wise Blood* misli za mene da sam nekakav seljački nihilist [hillbilly nihilist], dok bih ja željela da ostavim utisak (...) da sam seljački tomist [hillbilly Thomist]" (O'Connor 1979: 81).

Kao da u samom izrazu postoji nešto što nam istodobno omogućava dvije suprotstavljene slike.<sup>20</sup> Upravo je to dobra ilustracija onoga što se zbiva u O'Connorinoj prozi: u pitanju je simultano prisustvo dvaju kontradiktornih žanrovskih registara. Tumačenje O'Connorine proze navodi nas da postavimo odsudno pitanje: u kakvom odnosu stoje gotički motivi i estetski i teološki kodovi (srednjovjekovnog) kršćanstva? Sagledavanje "kriptičnosti" kao temeljnoga gotičkog postupka u specifičnom povijesnom kontekstu pomoći će nam da odgovorimo na ovo pitanje.

Primijetimo prvo da gotička fikcija neočekivano sadrži nešto od diskursa ideologije emancipatorske modernosti. Ne sadrži li već sama riječ "gotika" određeni prosvijećeni "nehaj"? To je nejasna riječ koja je, iz nove, renesansne perspektive, historijski neutemeljeno opisivala "nadiđene" forme srednjovjekovne umjetnosti kao nešto barbarsko i "germansko". Ona već sadrži jedan emancipatorski otklon od pretjerane religioznosti prošlosti, neobičnih i čudnih praksi, feudalnih ratova, "neprosvijećenosti" i "barbarstva". To je riječ koja već ukazuje da je prošlost za nas sada nešto mračno i "kriptično".

Gotika, kao literarni žanr koji se javlja u osamnaestom stoljeću, zapravo dijeli određenu srodnost s historiografijom prosvjetiteljstva koja je, kako je dokazivao Charles Taylor, pozivajući se na Edwarda Thompsona, posjedovala "ogromnu snishodljivost potomstva" (Taylor 2009: 301) prema srednjovjekovnoj prošlosti. Ovu Thompsonovu sintagmu Taylor navodi govoreći o Edwardu Gibbonu, jednom od najznačajnijih glasova historiografije prosvjetiteljstva. Njegova *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* pokazuje kako su se motivi kasnije gotičke fikcije isprva javljali u okviru prosvjetiteljskog tretmana srednjovjekovne "prošlosti biskupa i redovnika" (Taylor 2009: 301). Bio je to trenutak u kojem su hagiografije, paradigmatični tekstovi "mračne" prošlosti, mogle biti sagledane kao neke netransparentne ("kriptične") priče o ludilu, smrti i sujevjerju.

Govoreći o nastanku redovničke sljedbe, Gibbon prvo naznačuje scenografiju sujevjerja i magije. Redovništvo nastaje u Egiptu, "plodnom roditelju sujevjerja" (Gibbon 1907: 158). U Gibbonovu tretmanu, scenografija hagiografskog teksta (o svetom Antunu opatu, čija je hagiografija, kao referenca, prisutna u O'Connorinoj pripovijetki "The Comforts of a Home") počinje dobivati specifična žanrovska

<sup>20</sup> Na ovome tragu je i Žižek kada govori o katoličkoj euharistiji: "Ovo je način na koji treba da pristupimo temi euharistije: što je točno to što jedemo kada uzimamo tijelo Kristovo? Mi konzumiramo parcijalni objekt, neumrlu (undead) supstancu koja nas iskupljuje i garantuje nam da smo uzdignuti nad domenom smrtnosti, da smo, još za našega života na zemlji, učinjeni dionicima vječnoga božanskog života. Zar to ne znači da je euharistija poput one neumrle supstance neuništivoga vječitog života koja preuzima tijelo u horor filmu?" (Žižek 2005: 173).

određenja koja će se javljati u kasnijim gotičkim romanima: redovnici žive u “razrušenim kulama i grobovima” (Gibbon 1907: 159). Pustinjačku nastambu svetog Hilariona (koji je jedno vrijeme živio u okolini današnjeg Cavtata) Gibbon će opisati kao “turobno prebivalište [dreary abode]” (Gibbon 1907: 161). Religiozni fanatizam (“mračni i neutoljivi duh sujevjerja”<sup>21</sup>), “abnormalne” penitentne prakse i tjelesne modifikacije (“bičevanja do krvi”<sup>22</sup>) postaju ključni motiv u prikazivanju svijeta redovnika. Već je tu prisutan specifični idiom gotičke književnosti.

Kada David Punter tvrdi da se u gotičkoj fikciji samostan javlja kao “mjesto licemjerja i nasilnog zatočenja” a redovnici postaju “simboli katoličkog mraka” (Punter 2002: 117–118), onda ovu žanrovsku politiku možemo naći već u *The History of the Decline and Fall*, ključnom tekstu prosvjetiteljske historiografije. Samostan je, kod Gibbona, “doživotni zatvor” (Gibbon 1907: 166), a njegovi stanovnici često su licemjeri, posjednuti zgrtanjem novca i stjecanjem utjecaja (Gibbon 1907: 164). U Gibbonovoj modernoj rendiciji, predmoderni protagonist hagiografskog teksta postaje izvor kurioziteta i užasa: “The aspect of a genuine anachoret was horrid and disgusting” (Gibbon 1907: 168). Pogled na pustinjaka izaziva doslovni *horror* (Gibbon 1907: 160). Gibbon govori i o mladim djevojkama koje su, zatočene u samostanima, bile prisiljene da “prekrše zakone prirode” (Gibbon 1907: 164). Ova tema kojom će se baviti u Diderot u svojoj protogotičkoj *La Religieuse*, postat će opće mjesto gotičke fikcije. Čitava povijest o monstroznom Frayu Ambroziju iz Lewisovog *The Monk* ukazuje što se dešava s muškarcem u punoj snazi koji lišava sebe “uobičajenog blagoslova doma i djece” (Snoggrass 2005: 11). Pobožna bratstva iz hagiografskih tekstova zamijenit će, kod Gibbona, “masa opskurnih i podlih plebejaca” (Gibbon 1907: 165) – prototipovi budućih gotičkih zločinaca.

Diskurs o srednjovjekovnom sujevjerju kod Gibbona na granici je “mračno natprirodnog”, omiljene teme gotičkih autora. Gibbonova retorika o redovničkim svecima posjednutim “fantomima užasa” (Gibbon 1907: 175) već oponaša supernaturalizam kasnije gotičke fikcije: sveci srednjovjekovlja živi “sahranjeni u svojim mračnim pećinama” (Gibbon 1907: 176) s ulceroznim tijelima kao da posjeduju gotičku kvalitetu “živih mrtvaca”, neumrlih individua što nastanjuju ruševine prošlosti. Slike su to koje računaju s eksplicitno gotičkom fantazijom. Historiografija prosvjetiteljstva, u svom tretmanu srednjovjekovne starine, već priziva imaginaciju koje će obilježiti gotičku fikciju.

“Monaška priča” (Gibbon 1907: 167) kod Gibbona postaje priča o ludilu (o “svecima i ludacima”<sup>23</sup>) i

kao takva ulazi u najpopularniji onovremeni književni žanr. “Ekstravagantne priče” (Gibbon 1907: 179) starine dobit će u gotičkoj fikciji svoju modernu parodiju. Hagiografski tekst se u prosvjetiteljskoj perspektivi pokazuje kao kriптиčni i mračni narativ sujevjerja i nemotiviranih, nejasnih činova. U toj kulturnoj klimi nastaje i gotička fikcija.

#### “SABLAST TEOLOGIJE”: DETEOLOGIZACIJA I ESTETIZACIJA KATOLICIZMA U GOTIČKOJ FIKCIJI

U gotovo svim gotičkim motivima (vampirizam, ispijanje krvi, utvare itd) perzistira “sablasi teologije”, da upotrijebimo frazu Timothyja Bahtija i Richarda Kleina (usp. Castricano 2001: 113). Moderna, sekularna, emancipatorska perspektiva (u okviru koje, kako smo vidjeli, nastaje gotička fikcija) omogućava da se motivi katoličke religioznosti pojave kao “kategorije u koje više ne možemo vjerovati, ali istovremeno ne možemo a da ih ne ponavljamo isprazno, mehanički, na neki sablasni način (*in a ghostly fashion*)” (Castricano 2001: 113).

U gotičkoj fikciji na djelu je neobično reizvođenje motiva srednjovjekovne i katoličke teologije: ti su motivi u gotici defamilijarizirani, te odgovaraju Freudovom konceptu *unheimlich* koji opisuje “onu klasu zastrašujućega koja nas odvodi unatrag nečemu što nam je odavno poznato, s čime smo nekoć bili upoznati” (Freud 1971: 220) a što se *sada* pojavljuje kao zastrašujuće i nepoznato. U gotičkoj fikciji, žanru koji nastaje u periodu europske modernosti, te koji sadrži nešto od prosvjetiteljskog “zazora” prema religioznosti katoličke starine, slika katolicizma se *goticizira* kroz njegovo svodenje na estetske kodove, na vizualni spektakl lišen teološkog značaja. To je predstava u kojoj je teološka perspektiva trajno kompromitirana. Lišen svoje teološke obrazloženosti, katolicizam postaje izvor slika i predstava koje, dekontekstualizirane, funkcioniraju kao sablasne i kriптиčne predodžbe. Duše iz čistilišta postaju jezive i dezorijentirane utvare, predragocjena krv “metastazira” u opskurni ritual krvi, svećenička reverenda postaje vampirski plašt. Nešto slično vidjeli smo i u Faulknerovom tretmanu teksta Sv. Franje. Gotika nastaje kada se motivi sakralne umjetnosti “ekstrapoliraju” iz vlastite tradicije. Natprirodno je zato u gotici uvijek “mračno” i kriптиčno. Sekularni raskid s “religioznom prošlošću” u periodu europske modernosti omogućava da repozitorij motiva katoličke *starine* oživi kao doslovni *unheimlich*. U pitanju je simultana *deteologizacija* i *estetizacija* katolicizma.

Katolicizam u gotici postaje religija netransparentnosti, tajnovitosti, vizualne fascinacije. Estetski kodovi katoličkog slikarstva (s predstavama rana i povreda, mučenika s iskasapljenim udovima, s *chiaroscuro*m i baroknim tenebrizmom, s tamnim lubanjama u rukama obnaženih *Maddalene penitenti*) sada, lišeni

<sup>21</sup> Vidjeti: Gibbon 1907: 163.

<sup>22</sup> Vidjeti: Gibbon 1907: 166.

<sup>23</sup> Vidjeti: Gibbon 1907: 167.

svog biblijskog, hagiografskog i teološkog utemeljenja, postaju sablasni motivi jednog modernog žanra. Deteologizirani motivi sakralne umjetnosti – “mračna, krvava platna [gloomy, gory paintings]” (Berlin 1999: 32), kako Isaiah Berlin opisuje katoličku umjetnost rane modernosti – kao da korespondiraju s onim određenjem koje koristi gospođa Flood pokušavajući fiksirati žanrovski identitet Hazelovog ponašanja: “one of them gory stories – (...) like (...) being a saint” (O’Connor 164: 122).

Razmislimo nakratko o upotrebi ovakvih motiva kod Faulknera i Joycea, autora koji obilato rabe gotičke narativne konvencije, te čija su djela O’Connorovoj bila dobro poznata. U pokušajima Rose Coldfield da pronikne u prirodu tajanstvenog plana Thomasa Sutpena, u Faulknerovom romanu *Absalom, Absalom!*, javljaju se motivi pakla, prokletstva, demonskog djelovanja, no ta (pseudoteološka) perspektiva ne čini stvari jasnima, već, naprotiv, dodatno “kompromitira” narativ. Jednom kada se đavao, prokletstvo i spasenje (“vokabular” gotičke “teologije” – motivi “ekstrapolirani” iz kršćanske predaje) uvedu u igru, stabilnost priče je, na neki način, za nas zauvijek izgubljena: ona tone u kaos nediskurzivnosti, u gotičku kriptičnost (kao da upotreba ovakvih paralelno religioznih motiva u gotičkom tekstu uvijek svjedoči o nekoj vrsti sekularnog zazora prema sakralnom narativu). U pitanju je nešto nejasno i sablasno.

Slično biva i kod Joycea: u njegovoj pripovijetki “The Sisters”, parareligiozne metafore javljaju se da prikriju istinu događaja, da osujete spoznaju i tabuiziraju je. Deteologizirano prisustvo sakralnih znakova (to je značenje u kojem koristimo riječ *parareligiozno*) daje Joyceovom tekstu gotičku kvalitetu. Bilo je “nešto čudno (*queer*)” (Joyce 2004: 231) s pokojnim svećenikom s kojim se dječak-protagonist družio, ali mi nikad ne spoznajemo eksplicitnu istinu. Enigma se održava prisustvom sakralnih metafora koje funkcioniraju kao gotički motivi kriptičnosti i mračne nediskurzivnosti. Za Joyceovog dječaka, Crkva kojoj pripada pokojni svećenik pokazuje se kao heremenutičko *čudovište* koje generira ogromne, voluminozne tomove crkvenih otaca, knjige na latinskom s duplim stupcima – “debele poput *Poštanskog imenika*” (Joyce 2004: 234) – što sadrže odgovore na sva pitanja. No samim tim, one su suštinski nečitljive i, za dječaka, stoga beskorisne. Svećenikova “transgresija” sakrivena je, dalje, doslovnim sakralnim znakom: *euharistijom*, slikom kaleža koji mu je ispao iz ruku. Tajanstveni govor odraslih o nekoj *tajni* vezanoj za svećenika ne može otići dalje od ove kriptične slike: “Onaj kalež koji je razbio... To je bio početak” (Joyce 2004: 238). Tu postoji *nešto* religiozno ali enigmatično, nešto što “sahranjuje” tajne, prikriva ih i sklanja od pogleda. Sakralni motivi u ekonomiji gotičke poetike dokidaju dalje spoznajno kretanje. Duhovi, utvare mrtvih, nadnaravna ukazanja, obredi, u gotičkim tekstovima simptomi su nediskurzivnosti. Duhovi nikad ne otkrivaju ništa: oni su

enigme, “obrasci nerazumljivog” (Panter 1998: 4). Gotika je žanr tajanstvenih ceremonija (usp. Punter 1998: 13) koje su gotovo uvijek lišene obrazloženog teološkog sadržaja. Nije neobično što je motiv *praznog* kaleža prominentan u Joyceovog gotičkom narativu.

Na sličan način, u Joyceovom *A Portrait of the Artist as a Young Man*, nekoliko dječaka izbačeno je s koledža zbog neke nejasne transgresije. Skandal u kupaonici Clongowesa je tabuiziran (jer je u pitanju vjerojatno nešto seksualno transgresivno, o čemu se ne može govoriti izravno budući da je previše traumatično). Seksualni tabu uspostavljen je prisustvom sakralnog znaka: seksualni skandal “kodiran” je krađom monstrance. I ovdje se euharistija javlja u diskursu tabuiziranja. Da bi se prikrilo ono što se zapravo zbilo, da bismo ostali u trajnoj epistemičkoj anksioznosti, priroda skandala u kupaonici *zamijenjena* je pričom o krađi monstrance i zloupotrebi misnog vina. Katolički sakrament u gotičkom narativu kriptičnosti javlja se kao *prijepor* spoznaji, kao znak da nešto ne može biti kazano jezikom. Gotički tekst je nestabilan te se raspada u spekulaciji. Ekstrapolirani motivi kršćanske teologije javljaju se upravo kao znakovi nestabilnosti i tajnovitosti: euharistija ukazuje da je nešto ostalo suštinski nerazriješeno, da je narativ na tom mjestu postao neprotumačiv, nalik na fragment što se raspada. Priča je na neki način, za nas, završena. Ne postoji način da spoznamo istinu o onome što se zapravo dogodilo.

No, kod Flannery O’Connor dešava se potpuno suprotna stvar: sakralni motivi zapravo omogućuju dalje spoznajno kretanje. Oni su epistemički *prohodni*. Uzimimo kao primjer O’Connorinu pripovijetku “The Temple of the Holy Ghost”, tekst koji sadrži direktne aluzije na Joyceove “The Sisters”. Djevojčica-protagonistkinja posjeduje neku osobnu tajnu koja spada u domenu *somatskog*. Ne možemo sa sigurnošću znati je li u pitanju “normalna” adolescentska promjena tijela kroz koju djevojčica prolazi (proces tijekom kojeg se “vlastito tijelo” doima kao nešto tuđe), ili se možda radi o nekoj nejasnoj i mračnoj traumi (koja može uključivati i potencijalno seksualno zlostavljanje).<sup>24</sup> U svakom slučaju, nelagoda pred vlastitim tijelom u ovoj je O’Connorinoj pripovijetki prisutna *poput slona u sobi*.

U posljednjim sekvencama pripovijetke, djevojčica nazoči euharistijskom klanjanju. To je mjesto gdje bi, u uobičajenoj ekonomiji gotičkog teksta, kriptičnost bila konačno zapečaćena. No, kod O’Connorove, najednom se drastično iznevjerava sama *politika* žanra. Susret s euharistijskim Kristovim tijelom ne cenzurira traume, već djevojčicu oslobađa njihova tereta. Bjelina hostije terapeutski upija u sebe rane i povrede te, prelomljena rukama svećenika tijekom mise, kao da korespondira s traumom djevojčice

<sup>24</sup> Ovaj scenarij kao da je sugeriran u Gordon 2003: 158.

– s onim što Hélène Cixous opisuje kao “bolnu sposobnost da se bude isječen [painful ability to be cut]” (Cixous 1997: 156). Krist u hostiji postaje znak “skršenosti”: okvir u kome se svaka priča o “lomljenju”, povredi, krvi i traumi može kontekstualizirati i osmisлити. To je, kod O’Connorove, subverzivan simbol, ali i sakramentalna stvarnost.

Iz gotičkog narativa tajni i tabua ušli smo nenadano u teološki *modus operandi* katoličke mise.<sup>25</sup> Pred nama nije opskurni prazni ceremonijal gotičke kriптиčnosti. Tajne odrastanja, tijela, *dječje sobe* i seksualnosti, osjetljive teme koje su u gotičkom “rukopisu” često tabuizirane kroz motive mračne religioznosti, cenzure i čudovišnosti, u O’Connorinoj pripovijetki, kroz motiv euharistije, zapravo bivaju, na neki način, *razriješene* (barem za djevojčicu): ona, kao da se nadovezuje na riječi pretvorbe, otkriva novo prihvaćanje vlastita tijela (*corpus meum*). To nije znak koji nju čini zarobljenicom nediskurzivnog, kriптиčnog, tabuiziranog. Motiv koji u gotičkom tekstu kompromitira cjelovitost priče, ovdje je paradoksalno omogućuje. Euharistija postaje misterij pomirbe djevojčice sa sobom, sveti trenutak prihvaćanja vlastite ranjivosti – mjesto misne tišine “na kojem prestaju mnogi unutarnji glasovi agresivnosti, osude, nesigurnosti i srama” (Vujošević 2018a: 423). U pitanju je izlazak iz epistemičke anksioznosti gotičkog narativa.

#### UNATRAG PREMA BETLEHEMU: INVERZIJA POLITIKE ŽANRA

Ako gotika, kako smo ukazivali, nastaje historijskim i kulturnim *udaljavanjem* od srednjeg vijeka i vjerskih formi prethodnih epoha, O’Connorina proza počinje ovom gotičkom perspektivom nejasne, mračne prošlosti, no potom se uspostavlja *kretanje unatrag* – ka obrazloženoj srednjovjekovnoj prošlosti, ka hagiografskim prikazima i jasnim biblijskim narativima, ka ikonama i sakramentima. Od parareligioznog diskursa gotike (koji uvijek inzistira na kompromitiranosti i kriптиčnosti), O’Connorina proza vraća nas teološkoj i sakralnoj obrazloženosti. U njezinu djelu kao da je prisutna neka vrste inverzije politike gotičkog žanra.

U O’Connorinom opusu preskočen je “jaz” stalno prisutan u Gibbonovoj kriptogotskoj historiografiji “mračnog srednjeg vijeka”. U pitanju je moderni osjećaj temeljite odvojenosti od srednjovjekovnog života – distanciranost koja onemogućuje svako “uživljanje”, te uvijek čini da nam taj period izgleda kao nešto od čega smo radikalno odvojeni. Prošlost se doima kao nešto “abnormalno”, nadiđeno, nemoti-

virano. Otud se, u Gibbonovom tekstu, katolička starina redovništva pokazuje kao period “abnormalnosti” i “nastranosti”, repozitorij motiva koji će biti rabljeni u gotičkoj fikciji.

Gotička fikcija suštinski je vezana za emancipatorsku perspektivu osamnaestostoljetne historiografije.<sup>26</sup> Eric Savoy tako ističe da je to žanr koji tematizira zastrašujući povratak povijesti (Savoy 2002: 169). Sjetimo se ključnog gotičkog zapleta: mi, ljudi modernosti, odjednom smo suočeni s nekom vampirskom i neumrlom i nejasnom prošlošću koja “upada” u naš život – s duhovima mrtvih, oživjelim portretima barona, s čudnim obredima religija, indijanskim grobljima u podrumu, rukopisima što sadrže mračne tajne umrlih, s davno umrlima što odbijaju ostati u grobu i u prošlosti, sa sujevjerjem i fanatizmom. Gotička fikcija se, kako dalje kaže Savoy, opsesivno vraća u historiju, ali ne da bi je pojasnila, već da bi je dodatno zakomplicirala (Savoy 2002: 169). Znanje o prošlosti uvijek ostaje “udaljeno”, nedovoljno jasno (Savoy 2002: 169). “Mračni srednji vijek” je fraza koja ukazuje upravo na ovu vrstu konfuzije u pogledu prirode prošlosti: nešto je tu zauvijek “mračno” i kriптиčno u pogledu motivacije i života ljudi. Postoji nešto što spada u *sljepu točku* prosvijećenog pogleda. Ako je gotička fikcija idiom ovog emancipatorskog “zaborava”, osjeća ja radikalne odvojenosti što od prošlosti čini nešto “mračno”, nerazumljivo i zaboravljeno, onda je u O’Connorinoj prozi na djelu svojevrsni *anamnezis*.

O’Connorin *Wise Blood*, vidjeli smo, počinje kao gotička priča o začaranom i mračnom Taulkinhamu, o abnormalnoj psihologiji i neobičnim parareligioznim činovima, no u konačnici ta se kriптиčna gotička slika “izoštrava” u hagiografski, penitentni siže. Gospođa Flood, jedan od O’Connorinih sekularnih likova odvojenih od bilo kakve obrazložene teološke tradicije, ne može izići na kraj s neobičnim ponašanjem Hazela Motesa. Ona je za nju netko tko se kreće unatrag ka nekoj “svetoj”, biblijskoj prošlosti: “Vidjela ga je kako ide unatrag prema Betlehemu” (O’Connor 1964: 119). Ovo *kretanje unatrag*, od mračne gotičke perspektive (od modernog žanra) ka predmodernoj, sakralnoj dimenziji (“Betlehemu”) može biti i zanimljiva ilustracija žanrovske dinamike O’Connorine proze.

Hrvatskom jeziku prilagodila  
Dijana ČURKOVIĆ

<sup>25</sup> Zanimljivo je da Cynthia Seel (2001: 204) dokazuje kako struktura ove pripovijetke odgovara različitim dijelovima mise: ulaznoj procesiji, uvodnoj himni, litanijama i *Kyrie eleison*, naviještanju Božje riječi i euharistijskoj službi.

<sup>26</sup> Ovaj će emancipatorski prijevor “suvremenosti” i “prošlosti” biti reproduciran u brojnim instancama američke gotike, kroz jukstaponiranje Amerike i Europe, sjevera i juga, bijele anglosaksonske kulture i “subalernih” kultura (npr. u *The Narrative of Arthur Gordon Pym*), “novog” protestantizma i “starog” katolicizma.



## BIBLIOGRAFIJA

- Berlin, Isaiah. 1999. *The Roots of Romanticism*. Ur. Henry Hardy. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bloom, Harold. 2009. "Introduction". U: *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*. Ur. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Burt, John. 2007. "Flannery O'Connor". U: *The Cambridge History of American Literature, Vol. 7; Prose Writing (1940–1990)*. Ur. Sacvan Bercovitch. New York: Cambridge University Press.
- Castricano, Jodey. 2001. *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Montreal, London: McGill Queen's University Press.
- Cixous, Hélène. 1997. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/ Forrays". U: *The Logic of Gift*. Ur. Alan D. Schrift. New York & London: Routledge.
- Clerc, Charles. 1965. "Faulkner's *The Sound and the Fury*". U: *The Explicator*, br. 24, str. 45–47.
- Di Renzo, Anthony. 1993. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale: Southern Illinois University.
- Faulkner, William. 1990. *Absalom, Absalom!* Vintage International: New York.
- Faulkner, William. 1946. *The Sound and the Fury*. Random House: New York.
- Fiedler, Leslie. 1960. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books.
- Freud, Sigmund. 1971. "The 'Uncanny'". U: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XVII (1917–1919)*. Ur. i prev. James Strachey. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis.
- Gibbon, Edward. 1906. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire (Vol. VI)*. New York: Fred de Fau and Co.
- Gordon, Sarah. 2003. *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination*. Athens, London: The University of Georgia Press.
- Hogle, Jerrold H. 2002. "Introduction: the Gothic in the western culture". U: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ur. J. H. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hooten Wilson, Jessica. 2017. "O'Connor's Unfinished Novel: The Beginning of A Modern Saint's Life". U: *Revelation and Convergence: Flannery O'Connor and the Catholic Intellectual Tradition*. Ur. Mark Bosco i Brent Little. Catholic University of America Press.
- Jameson, Frederic. 2003. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Joyce, James. 2004. "The Sisters". U: *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. New York: Barnes and Noble Classics.
- Kavka, Misha. 2002. "The Gothic on screen". U: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ur. J. H. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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>. Pristup: 15. studenog 2018.
- Lloyd-Smith, Allan. 2005. *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York, London: Continuum.
- Oates, Joyce Carol. 2009. "The Action of Mercy". U: *Flannery O'Connor (Bloom's Modern Critical Views)*. Ur. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism.
- O'Connor, Flannery. 1979. *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*. Ur. Sally Fitzgerald. New York: Vintage Books, Random House.
- O'Connor, Flannery. 1971a. "Why Do the Heathen Rage". U: *The Complete Stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- O'Connor, Flannery. 1971b. "The Displaced Person". U: *The Complete Stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- O'Connor, Flannery. 1964. "Wise Blood". U: *3 by Flannery O'Connor (Wise Blood, A Good Man is Hard to Find, The Violent Bear It Away)*. New York: Signet Book.
- Punter, David. 1998. *Gothic Pathologies: The Text, the Body, and the Law*. London: Palgrave MacMillan.
- Punter, David. 2002. "Scottish and Irish Gothic". U: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ur. J. H. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press.
- Redding, Arthur. 2014. "Apocalyptic Gothic". U: *A Companion to American Gothic*. Ur. Charles Crow. Maiden, Oxford: Wiley Blackwell.
- Savoy, Eric. 2002. "The Rise of American Gothic". U: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ur. J. H. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press.
- Savoy, Eric. 2016. "Flannery O'Connor and the Realism of Distance". U: *The Palgrave Handbook to Southern Gothic*. Ur. S. Castillo Street i C. L. Crow. London: Palgrave Macmillan.
- Seel, Cynthia. 2011. *Ritual Performance in the Fiction of Flannery O'Connor*. New York: Camden House.
- Snodgrass, Mary Ellen. 2005. *Encyclopedia of Gothic Literature: The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers*. New York: Facts on Files.
- Soltysik Monnet, Agnieszka. 2010. *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Farnham: Ashgate.
- Taylor, Charles. 2009. *A Secular Age*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Truffin, Sherry. 2016. "New Orleans as Gothic Capital". U: *The Palgrave Handbook to Southern Gothic*. Ur. S. Castillo Street i C. L. Crow. London: Palgrave Macmillan.
- Vujošević, Vladimir. 2018a. *Gotski motivi u prozi Fleneri O'Konor*. Doktorski rad. Rukopis. Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Vujošević, Vladimir. 2018b. "Teror kao pravilo igre: 'gotski' kodovi Bečanovićevoeg Arcueila". U: *Art Vijesti*, br. 787. URL: <https://www.vijesti.me/caffe/teror-kaopravilo-igre-990161>. Pristup: 4. prosinca 2018.
- Wolf, Virginia. 1987. "Gothic Romance". U: *The Essays of Virginia Woolf (1919-1924)*. Ur. Andrew McNeillie. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Žižek, Slavoj. 2005. "Neighbors and Other Monsters: A Plea for Ethical Violence". U: *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology*. Ur. S. Žižek, E. L. Santner, K. Reinhard. Chicago, London: The University of Chicago Press.

## SUMMARY

### *ONE OF THEM GORY STORIES: GENRE IDENTITY OF FLANNERY O'CONNOR'S PROSE*

The Flannery O'Connor scholarship was marked by a peculiar genre controversy. Critics have referred to O'Connor either as the author who belongs to the tradition of the so-called "Gothic fiction" or as the "Catholic writer". In this article it is argued that these two most frequent descriptions of the generic nature of her work (*i.e.*, Gothic fiction and Catholic revival) are *de facto* contradictory. Catholicism and the Gothic are two ideologically opposed semantic registers. However, her prose possesses both of these contradictory genre identities. It is pointed out that the Gothic fiction and the Enlightenment historiography (especially, its treatment of the Middle Ages) share certain pattern similarities. This insight makes it possible to claim that some of the key Gothic motifs operate as "defamiliarized" concepts of (medieval) Catholicism. In Gothic fiction, the aesthetic codes of

Catholicism are extrapolated from their theological tradition so that they can function as uncanny objects, categories of the Freudian *unheimlich*. In O'Connor's work, the Gothic operates as an idiom of the problematic presence of the "sacred" in the period of secular modernity. However, Gothic narrative conventions in her work are eventually suspended so that a clear, theologically minute, sacral representation can be established at the end. The process of "fashioning" the Gothic motifs into the sacred imagery of pre-modern Christianity is at work in O'Connor's fiction. This procedure can be termed as "familiarization" and it functions as the Freudian "un-heimlich" in reverse. Simply put: the very process of historical development of the Gothic fiction is, in O'Connor's prose, reconstructed in reverse (from eerie, spectral, para-religious objects to theologically elaborated imagery of pre-modern Catholicism).

Key words: Flannery O'Connor, the Gothic, Catholicism, cryptohagiographies, Edward Gibbon, the Enlightenment, deteologization, literary genres