

OTRANTSKI ZAMAK I RETORIKA HORORA

Ovaj rad bavi se romanom *Otrantski zamak* Horasa Volpola, opšte priznatim začetnikom gotskog romana (tj. gotika, koji se posmatra kao rana faza horora). Analiziraju se motivi uvedeni u ovom delu koji će, nakon njega, postati karakteristični za gotik, kao što su zamak, samostan, tajni prolazi i podzemni hodnici; istražuje se njihovo značenje i funkcija u zapletu. Takođe se analiziraju tipski likovi koji će, nakon ovog romana, postati tipični za ranu fazu gotika: progonjena junakinja, zlikovac, i junak. Istražuju se značenjske i idejne konotacije njihovog portretisanja i značenja proizvedenog njihovim međudnosom, kao i uplivom toga na poetiku gotika. Najzad, rad istražuje osobene pripovedne postupke kojima se sprovodi estetska namera žanra gotika (horora), odnosno izazivanje jeze, strave i napetosti, a naročito identifikaciju, retardaciju i suspenziju. Na konkretnim primerima iz teksta demonstrira se rađanje poetike horor žanra kroz upotrebu motiva, tema i književnih postupaka uvedenih u *Otrantskom zamku*, usavršenim i dopunjenim tokom dalje istorije žanra, i aktuelnim do današnjih dana. Pokazuje se da je tekst, već u ovom prototipu žanra, ustrojen u skladu sa estetskom namerom horora.

Gljučne reči: gotski roman, horor, žanr, motiv, poetika, fantastika, retorika, identifikacija, retardacija, suspenzija, narativna perspektiva

Otrantski zamak Horasa Volpola (Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, 1764) predstavlja, istorijski gledano, prvi gotski roman. U retrospektu, on je priznat kao kamen-temeljac jednog žanra. Međutim, u vreme svog nastanka on nije imao pretenzije niti ambicije te vrste, iako se već u predgovoru drugom izdanju nazire svest o stvaranju nove vrste romanse. Kao i svaki drugi pionirski pokušaj, tako i ovaj roman iz perspektive kasnijeg razvoja žanra može delovati grubo, nedorađeno, čak nevešto. Svakako se ne može očekivati da novi žanr već u prvom svom egzemplaru (ili prototipu) zasija u punom sjaju. Imajući to na umu, zadatak ovog rada je, pre svega, da sagleda ovaj roman iz

¹ dogstar666@yahoo.com

ugla njegovog doprinosa nastanku poetike horora. To se izvodi kroz: kratki prikaz zapleta; izdvajanje tema i motiva koji će, potom, postati ključni za definisanje gotika (horora); prikaz načina i postupaka kojima su oni bili stavljeni u službu strave kao „glavnog motora“, odnosno estetske namere; i, napokon, kroz ukazivanje na efekte i značenja proizvedene tako organizovanim delom.

Zaplet romana: mladi naslednik Konrad gine tik pred svoje venčanje sa Izabelom tako što na njega s nebesa pada džinovski viteški šlem ukrašen perjem. On strada u dvorištu Otrantskog zamka, kojim vlada njegov otac, Manfred. Manfred je uzurpator, budući da poziciju ima zahvaljujući zločinstvu svog dede, koji je ubio Alfonsa Dobrog i preoteo mu titulu. On vlada uprkos Frederiku, najbližem Alfonsovom rođaku, a obojica su nesvesni da je mladi Teodor zapravo direktni potomak Alfonsa. Teodor, nesvestan svog plemenitog porekla, na početku romana živi kao seljak i sluga, što ga ne sprečava da se zaljubi u Manfredovu ćerku, Matildu. Za to vreme, Manfred je opsednut time da dobije drugog sina i naslednika, i u te svrhe proganja nesuđenu snahu, Izabelu, Frederikovu ćerku, uprkos svojoj venčanoj ženi. Od njegovih nasrtaja Izabela beži kroz podzemne hodnike zamka u utočište obližnjeg samostana, dok raznorodna natprirodna dešavanja podsećaju na drevno proročanstvo: „*kako će zamak i gospodstvo Otranta biti oduzeto tadašnjoj porodici onda kada njegov pravi vlasnik dovoljno stasa da može da ga naseli*“ (VOLPOL 2011: 11). Tačniji prevod drugog dela ove značenjski ključne rečenice glasio bi: „...*onda kada zakoniti vlasnik postane suviše veliki da bi taj zamak nastanjivao*“ (prema: WALPOLE 1994: 17)

U pomenuta fantastična zbivanja, pored džinovskog šlema sa neba, spadaju: statua koja krvari; slika pretka koji ustaje sa slike i šeta po sobi; oživeli kostur pustinjaka koji upozorava Manfreda; zveket džinovskog oklopa koji se čuje u oblacima; džinovska ruka u metalnoj viteškoj rukavici koja se javlja na ogradi stepeništa zamka. Na kraju romana džinovska figura Alfonsa u oklopu ruši zidove Otranta i uspinje se u nebo ka Svetom Nikoli, zaštitniku Otranta. Manfred je kažnjen time što, u zabludi, greškom ubija rođenu ćerku Matildu; pritisnut tragedijom, znamenjima i prikazama, on priznaje Teodora za pravosnažnog naslednika Otranta i povlači se, sa ženom, u samostan. Teodor, u melanholiji zbog smrti voljene Matilde, na jedvite jade pristane da se, ipak, oženi Izabelom, čime se roman okončava.

Otrantski zamak uvodi više motiva koji će ubrzo postati zaštitni znakovi gotika kao prvobitnog oblika horor žanra. Pre svega, tu su ambijenti koji će u gotiku postati tipski: a) zlokobni zamak; b) manastir ili samostan; c) tajni prolazi i podzemne kriptе, katakombe i grobnice; d) šuma. Sledi analiza uloge ovih motiva u *Otrantskom zamku*, i u potonjim gotskim romanima.

a) *Zamak*, u ovom slučaju, nije zlokoban zbog jezivog izgleda i arhitektonike; zapravo, u romanu uopšte ne postoji konkretniji opšti opis naslov-

ne građevine. Detaljne atmosferično-ambijentalne opise uvešće u gotik En Redklif (Ann Radcliffe) tek tri decenije posle Volpola. Iz sporadičnih opisa u romanu ne može se zaključiti da je Otrantski zamak star, oronuo, opleten paučinom ili nagrižen memlom, kako će postati standardni izgled (kasnijih) gotskih zamkova. On je, u Volpolovom romanu, zlokoban zato što nad njim lebdi kletva, i zato što predstavlja domen tiranske vladavine Manfredove – to je, dakle, zatvor i tamnica ne samo za progonjenu Izabelu, nego i za Manfredovu skrajnutu i poniženu suprugu, Hipolitu. Već u ovom prototipu gotika motiv zamka čvrsto je povezan sa konotacijama tiranije, zločinstva, opresije, pritiska, klaustrofobije. To je potentan simbol koji, zavisno od škole misli i interpretacije, može označavati: Zakon Oca (za feministkinje), Ego i Id (za psihoanalitički nastrojene teoretičare), odnosno feudalni tiranski poredak (iz marksističkog ugla).

Najznačajnije, ovu strukturu obeležava i opседа 'istorija' događaja njenog sopstvenog razvoja. Duhovi – bili oni stvarni ili umišljeni – izvedeni su iz prošlih strasti, prošlih činova, prošlih zločina porodice identifikovane sa tom strukturom. Psihički kao i fizički prostor zamka nosi te belege. Otud u gotiku prominentnost familije u porodičnoj istoriji kroz dekor: portreti u galeriji, elizabetansko krilo koje je podigao Treći Erl, paladinski dodatak koji je izgradio Osmi, i tako dalje. To da kuća otelotvorava porodičnu istoriju podseća nas da reč 'kuća' ima dva značenja relevantna za gotsku prozu – ona se odnosi istovremeno na samu zgradu kao i na porodicu. (WILLIAMS 1995: 45)

Ovo poistovećenje između zgrade i porodice očito je na kraju *Otrantskog zamka*, kada se građevina ruši zajedno sa Manfredovom uzurpacijom titule vladara, kao i u brojnim kasnijim gotskim delima (najupečatljivije u „Padu kuće Ašer“ E. A. Poa). Potenciranje zamka kao učestalog gotskog ambijenta u žanrovskom smislu pre svega ima veze sa njegovim potencijalima za izazivanje strave, kroz osećanja zatvorenosti, klaustrofobije, neizbežnosti, ukletosti, sterilnosti, mraka. Otud zamak predstavlja arhetipski gotski prostor u kome se odvija za taj žanr karakteristična priča ili „mit“, a koja ima veze sa susretom (i sukobom) sa Drugim.² U tom zatvorenom, mračnom prostoru junak mora da se suoči sa demonskim, monstuoznim, pretećim, i da na kraju

² Pritom, "zamak" treba shvatiti slobodno, kao bilo koji masivni, lavirintski prostor koji oličava moć (porodice, odnosno poretka). U kasnijem razvoju žanra, umesto zamka to može biti raskošna porodična kuća (kao u "Okretaju zavrtnja" H. Džejmsa), hotel (kao u romanu *Vidovitost* S. Kinga), svemirski brod (kao u filmu *Osmi putnik* R. Skota) i sl. U svakom od ovih slučajeva, koliko god međusobno bili različiti po ikonografiji i konkretnim zapletima, konotacije vezane za ambijent su slične: moć i bogatstvo na neki način povezani su sa "monstuoznim" koje se u njima susreće.

razruši tu građevinu ili barem pobegne iz nje na sunčevu svetlost koja simbolizuje istinu, pravednost, moralnost, humani poredak.

Budući da zamkovi ne egzistiraju u socijalnom vakuumu (ma koliko geografski bili udaljeni od zajednice i skriveni u mračnim šumama ili na obroncima nepristupačnih litica), nesporne su konotacije koje im Vilijamsova pripisuje: „Jer ‘gotski mit’ takođe pokazuje da određene vrste ambijenata (ambijenata koji, kao što ću pokazati, materijalizuju porodičnu strukturu) generišu određene vrste dešavanja i osećanja (uključujući tu i one mračne radnje koje nazivamo ‘zapletima’). Samo određene vrste priča mogu da se dešavaju u ukletim zamkovima, i te priče obično prizivaju užitke melanholije, radosti strave.“ (WILLIAMS 1995: 23)

Zamak se, prema tome, može tumačiti kao mikrokosmos koji oslikava poredak kojega je deo, iako su značenjske dimenzije gotika značajno šire od istorijskog i sociološkog aspekta kojima se Vilijemsova, u svojoj feminističkoj vizuri, bavi. Zamak je, pre svega i iznad svega, otelovljenje jedne vrste žanrovski uslovljenog ambijenta neophodnog za odigravanje gotskog, odnosno horor „mita“, tj. arhetipske žanrovske situacije (susret, i najčešće sukob, sa pretećim Drugim). Ključna je, dakle, *funkcija* koju on u žanrovskom zapletu vrši, a kvaliteti koji je omogućavaju jesu: izolovanost (u odnosu na zajednicu), zatočenost (unutar zidova), glomaznost i klaustrofobičnost, opresivnost, lavirintska organizacija prostora, tajna istorija (misterija) koja se vremenom razotkriva, itsl.

U datom istorijskom trenutku, u ranom gotiku, kada su zapleti pretežno bili smešteni u srednjovekovnu prošlost, zamak se nametao kao idealno poprište za navedenu funkciju, pa je stoga bio najučestaliji, mada nikako jedini centralni ambijentalni motiv. Istovetnu funkciju u gotiku, umesto zamka, mogu da imaju, na primer: opatija ili samostan, kao u romanu *Monah Metjua G. Luisa* (*The Monk*, 1796, Matthew Gregory Lewis), stara porodična kuća (kao u Poovoj priči „Pad kuće Ašer“), brod usred okeana (kao u Poovoj priči „Rukopis pronađen u boci“), tamnica (kao u Poovoj priči „Bunar i klatno“) itd. U kasnijem razvoju horora u književnosti i na filmu, „zamak“ dobija obličja hotela, zatvora, rudnika, podzemne vojne baze, svemirskog broda i sl. To je, dakle, svaki onaj ambijent koji je u stanju da obezbedi gorenabrojane kvalitete kako bi se u njemu mogla odigrati varijacija na žanrovski arhetip, i to na takav način da osnovni sukob bude prikazan kroz intonaciju tajanstvenosti, zlokobnosti, pretnje, prividne bezizlaznosti, strave.

b) *Samostan* kao ambijent u *Otrantskom zamku* prikazan je u pozitivnom svetlu, kao mesto pribežišta i spasa, budući da njime zapoveda pobožni i istinoljubivi Žerom, Izabelin i Hipolitin zaštitnik. Ovaj sveštenik na kraju romana donosi istinu o dotad skrivenim i nepoznatim porodičnim odnosima i pravim identitetima (i pretenzijama) aktera i tako omogućava pravedan rasplet

u kome su krivci kažnjeni ili barem razvlašćeni, a pravednici nagrađeni i stavljani na mesto koje im pripada. Samostan, ovde, predstavlja kontrast zamku: to je mesto istine, bogobojažljivosti i pravde, naspram mestu laži, uzurpacije, bezočnosti i bezbožnosti. Tek u kasnijem gotiku samostan će biti prepoznat kao lokacija na kojoj se moć koju bi trebalo da predstavlja može i uzurpirati i pervertirati u sasvim nehrišćanske svrhe od strane nemoralnih ili čak i otvoreno satanistički orijentisanih sveštenih lica.

c) Tajni prolazi i podzemni hodnici imaju funkciju usložnjavanja prikazanog ambijenta, a pre svega centralnog – zamka, koji se otkrivanjem novih, skrivenih otvora u zidovima i podovima, ukazuje kao još komplikovanija, nepreglednija građevina, praktično kao lavirint koji skriva više tajni nego što ih prvi pogled otkriva. Time on poprima još veći potencijal zlokobnosti i pretnje, budući da se ovime tlo pod nogama junaka doslovno pomera, uvodi se veća nesigurnost i nestabilnost, otkrivaju se nove dimenzije potencijalne pretnje – ali, za snalažljivu, hrabru i istinoljubivu junakinju time se, istovremeno, otkrivaju i nove mogućnosti za beg iz zatočeništva. Tako i biva, budući da Izabela, bukvalno priterana uza zid od strane Manfreda, beži kroz stari i zaboravljeni podzemni prolaz koji spaja zamak sa samostanom. Iako opisi i emocije izazvani ovim ambijentima izazivaju strah u junakinji (i čitaocu) zbog elemenata mraka, klaustrofobije, neizvesnosti, pa čak i moguće natprirodne pretnje, te emocije se u krajnjem saldu pokazuju kao prolazne i neutemeljene, budući da u tim prolazima i hodnicima nema ničeg pretećeg, naprotiv.

Pored navedenih ambijenata, *Otrantski zamak* u gotik uvodi ključnu trijadu tipskih glavnih junaka. Tipični likovi gotske romanse jesu: progonjena junakinja, zlikovac, i junak. U gotovo svim slučajevima u okviru ranog gotika, protagonista je mlada, lepa i vrlo devojka (ovde: Izabela). Ona se, na ovaj ili onaj način, nađe pod uticajem zlikovca, za koga je vezana nekom socijalnom vezom (srodstvo ili ugovoreni brak), i čijih zlih namera mora da se oslobodi (ovde: ona je nesuđena snaha, a zatim i nesuđena nevesta zlikovcu). Glavni pozitivni muški lik (ovde: Teodor) često je po strani, udaljen od heroine bilo fizički, geografski (motiv razdvojenih ljubavnika), bilo socijalnom konvencijom (ako je već u njenoj blizini, često je maskiran u slugu koji radi za zlikovca, i mora da krije svoj identitet), bilo neznanjem (on nije svestan da je junakinja u stvari njegova davno izgubljena ljubav). U *Otrantskom zamku*, Teodor na početku nije svestan svog plemenitog porekla, i od voljene Matilde odvaja ga njegov trenutni društveni položaj (sluga).

U gotovo svim primerima ranog gotika pozitivni likovi su konvencionalni, manje ubedljivi u svojoj dobroti i vrlini, često stereotipni i beživotni. Zlikovac je prenaplašen u ranom gotiku, u skladu sa namerom izazivanja veće napetosti i strave nego što je slučaj sa klasičnim romansama ili sentimentalnim romanima, iz kojih je ova vrsta junaka preuzeta. Njegovo zlo često se

podrazumeva, a motivacija za ponašanje često mu je proizvoljna i neubedljiva, više uslovljena potrebom pokretanja takvog zapleta nego što predstavlja logičan sled uzroka i posledice.³ Na primer, u *Otrantskom zamku*, princ Manfred otima Izabelu kako bi mu rodila sina i naslednika, iako nije jasno zašto je baš ona odabrana, odnosno zašto u te svrhe ne bi poslužila neka druga nevesta plemenitog porekla. Otud razlozi za njeno zatočeništvo nikada nisu na racionalan način objašnjeni. Pojedini autori, poput Rihtera, smatraju da je upravo lik zlikovca jedan od bitnijih elemenata kojima se gotik izdvojio od sličnih dela: “Ubacivanje Zlikovca (eng. *Bad Guy*) zapravo je stvorilo gotski roman Redklifove umesto sentimentalnog romana Mekenzija.” (RICHTER 1996: 78)⁴ Valja istaći da je Volpolov zlikovac Manfred ipak bliži onima iz sentimentalnih i istorijskih romana, a da je veću dozu iracionalnosti, strasti i ludila (ali i ambivalentnog romantičarsko-satanističkog sjaja) ovoj vrsti lika podarila tek En Redklif, decenijama kasnije.

Pored pobrojanih ključnih motiva (ambijenata i likova) koje je *Otrantski zamak* uneo u gotik, a koje su naredni pisci gotika dalje koristili i razvijali, treba istaći i tematiku koju je Volpol inaugurisao u okvirima ovog žanra, a koja će biti česta kod njegovih naslednika, naročito u ranom gotiku. Ta tematika je suštinski svetovna; prednost se daje sentimentalnosti nad duhovnošću, odnosno ovozemaljskoj sreći (oličenoj u bračnoj zajednici) naspram onostrane (oličene u religijskim, mističkim ili okultnim predstavama). Osnovne teme koje dominiraju ranim gotikom kakav je Volpol ustanovio, jesu: zavođenje i kvarenje nevinosti, sticanje nasledstva ili nekog drugog bogatstva, odnosno titule, kao i motivi: prinudni brak, neprepoznato srodstvo, incest, osveta, zarobljenost (i bežanje iz nje) i tome slično. Njima, svakako, treba dodati i natprirodne motive, po kojima je gotik najprepoznatljiviji: sablasti, tajanstveni glasovi i jecaji, naglo ugašene sveće, porodična prokletstva, oživelci portreti, i slična čudesa.

Svetovni motivi, a pre svega sukob individualnog i društvenog, u ranom gotiku predstavljeni su na konvencionalan način: vrednosti društva su neprikosnovene, vrline i grehovi jasno razlučeni baš kao i njihovi nosioci, a razrešenje sukoba sastoji se u podržavanju *statusa quo*. Konkretno, u *Otrant-*

³ Sličan primer nemotivisanog zločinstva nalazi se u *Monahu* M. G. Luisa: glavni junak, Ambrozio, tokom jedne od svojih propovedi spazi u gomili Antoniju – devojkicu koju potom progona, zatoči, siluje i ubije ne mogavši da odoli svojoj požudi, uprkos tome što u isto vreme ima sasvim zadovoljavajuću vezu sa prelepom Matildom. U *Italijanu* En Redklif, zli Skedoni proganja, zatvara i umalo ubija Elenu da bi sprečio da, oženivši se njome, njegov sin naruši porodičnu reputaciju, iako nije jasno kako će Elenino ubistvo sprečiti sina da se upusti u drugu sličnu vezu.

⁴ Henri Mekenzi (Henry MacKenzie) autor je jednog od najpopularnijih sentimentalnih romana, *Čovek od osećanja* (*A Man of Feeling*, 1771).

skom zamku, ni na koji način se ne dovodi u pitanje nasledno pravo kao takvo, niti feudalni poredak zasnovan na njemu. Zlikovac je prikazan ne kao oličenje i tipični predstavnik društva, već kao otpadnik od njega, uzurpator onoga što mu ne pripada. Srećan kraj proizvod je ponovnog uspostavljanja balansa dovođenjem zakonitog krvnog naslednika na presto koji mu pripada.

Rani gotik po pravilu se okončava srećnim krajem za junaka i junakinju (brak), a zlikovac kao nosilac subverzivnih impulsa (disbalans i disharmonija) biva kažnjen za svoje protivljenje opšteprihvaćenim vrednostima, čime se podržava i ojačava postojeći poredak u kome hrišćanska vrlina i sentimentalizovana čistota srca obavezno odnose pobeđu. Pri tome se društvene vrednosti ne preispituju niti dovode u sumnju, jer je čak i zlikovac predstavljen kao zastranjena figura aristokratskog poretka prema kojoj autori ranog gotika, kao i njihova publika, imaju dvosmislen odnos (prelomljen između nostalgične fascinacije i odbojnosti prema koncentraciji feudalne moći). Zlikovac je u ovim delima retko buntovnik u smislu koji su mu tek romantičari i pisci poznog gotika podarili, budući da su njegove namere pretežno materijalne, ovozemaljske prirode.

Što se tiče kosmogonije koju je Volpol uspostavio, a koja dominira čitavim ranim gotikom, ona je u suštini benevolentna, hrišćanska. Svet ranog gotika svet je u kome, uopšteno, postoje jasni principi pravde i istine, nagrade i kazne. Ovo je najočiglednije kroz tretman natprirodnog, odnosno numinoznog. Ispoljavanja onostranog u ranom gotiku pretežno imaju funkciju prolaznog efekta strave. Odnosno, strava u njima nije povezana sa suštinskim principima sveta, već sa njegovim određenim aberacijama, ili sa nepotpunom, ograničenom percepcijom koja automatski izaziva strah pred nepoznatim, iako su agenti tog nepoznatog zapravo dobronamerni, i u službi vrhovnih principa pravde i istine. Takav je slučaj sa svim manifestacijama natprirodnog u *Otrantskom zamku*.

Šlem koji ubija Manfredovog sina nije oličenje temeljne egzistencijalne nesigurnosti (čovek strada u sopstvenom domu) i slučajnosti (smrt doslovno pada s neba), već naprotiv, deo je sistema nagrade i kazne u skladu sa hristijanizovanim konceptom grehova očeva koji padaju na glave njihovih potomaka. Statua koja krvari ima nedvosmisleni ulogu upozorenja da viši poredak ne odobrava ovozemaljsku nepravdu:

‘To je već završeno,’ reče Manfred. ‘Frederik prihvata Matildinu ruku, ali rado će odložiti ono na šta polaže pravo, osim ako ja ne dobijem muškog potomka...’ Dok je izgovarao ove reči, tri kapi krvi kanuše sa nosa Alfonsove statue. Manfred pobeđe, a princeza pade na kolena.

‘Pogledaj!’ reče fratar. ‘Vidi ovaj čudesni znak da se krv Alfonsa neće pomešati sa Manfredovom!’

‘Dragi moj gospodaru’, reče Hipolita, ‘posvetimo se božjoj promislji.’ (VOLPOL 2011: 111)

Iz ovog kratkog odlomka očigledno je da natprirodni agent u ovoj sceni, iako izaziva bledilo i strahopoštovanje, zapravo oličava numinozno u svom benevolentnom, a ne demonskom vidu. Istovetne konotacije nosi i prika za koja se javlja nešto kasnije u romanu. Ta scena opisana je razrađenije, sa naglašenim smislom za dramsko, za izazivanje jeze, strave i šoka, pa zato zaslužuje da bude navedena u celosti:

Markiz ne beše iznenađen tišinom koja vladaše u princezinim odajama. Pretpostavivši da se ona nalazi u kapeli, kao što mu beše rečeno, on produži. Vrata behu odškrinuta; veče tmasto i turobno. Nežno odgurnuvši vrata, ugleda osobu kako kleči pred oltarom. On se približi; to ne beše žena, već neko u vunenoj odori, okrenut leđima. Činilo se da je utonuo u molitvu. Markiz htede da se povuče, kad se ta osoba podiže, i ostade nekoliko trenutaka nepomična u dubokoj pobožnosti, ne opazivši ga. Očekujući da ta sveta ličnost završi sa molitvom i pođe od oltara, i sa namerom da se izvini zbog nepristojnog uznemiravanja, markiz reče:

‘Sveti oče, tražio sam leđi Hipolitu.’

‘Hipolitu!’ odgovori šuplji glas. ‘Jesi li iti došao u ovaj zamak da tražiš Hipolitu?’

Zatim se figura polako okrete ka njemu i pred Frederikovim očima ukazaše se gole kosti, vilica bez mesa i prazne duplje kostura zavijenog u isposničku kukuljicu.

‘Anđeli milosti, zaštitite me!’ zavapi Frederik ustuknuvši.

‘Zasluži njihovu zaštitu!’ reče sablast. Frederik pade na kolena i preklinjaše avet da se sažali na njega.

‘Zar si me zaboravio?’ upita ga utvara. ‘Seti se šume u Jopi!’

‘Da li je moguće da si ti onaj sveti pustinjak?’ zapita Frederik kroz suze, tresući se od straha. ‘Šta mogu da učinim i povratim tvoj večni mir?’

‘Beše li ti izbavljen iz zatočeništva’, reče avet, ‘da bi jurio zaputenim užicima? Zar si zaboravio zakopanu sablju i sveti zavet uklesan na njoj?’

‘Nisam, nisam’, zaklinjaše Frederik, ‘ali reci, blagosloveni duše, šta mi zapovedaš? Šta još treba da se poćini?’

‘Zaboravi Matildu!’ izgovori sablast – i nestade. (122-23)

U ovoj kratkoj sceni ogleda se retorika horora koju je Volpol začeo, umnogome zahvaljujući svom izraženom smislu za dramsko.⁵ Ta retorika za-

⁵ Jedino Volpolovo značajno književno delo, osim romana *Otrantski zamak*, jeste drama *The Mysterious Mother*. Neki kritičari iznose veće pohvale njegovoj drami nego li romanu, i žale što se nije posvetio toj formi.

snovana je na poistovećenju perspektive junaka i čitaoca, koji prati njegove korake i zajedno sa njim saznaje detalje relevantne za puno poimanje scene. U navedenoj sceni Volpol koristi nekoliko postupaka koji će ubrzo postati nezaobilazni u proizvođenju strave kod čitalaca, a kasnije i gledalaca horora. Umesto da iz ugla sveznajućeg naratora smesta kaže: „Kraj oltara stajala je utvara...“, Volpol opisuje ulazak junaka u prostoriju iz njegovog ugla. Pored *identifikacije* vizure čitaoca sa junakovom, prisutne u tom postupku, on koristi i *navođenje na krivi trag* (eng. *misdirection*), kroz umirujuću, zdravorazumsku pretpostavku da je figura, jedva opažena s leđa, zapravo neki od fratara u samostanu. Autor navodi čitaoca da očekuje sasvim ovozemaljsku situaciju i prozaičan razgovor između dva čoveka, čime priprema teren za svoj treći postupak: *šok!* Šok se u ovoj sceni rađa na kontrastu između narativom pripremljenog očekivanja i iznenadnog otkrovenja pravog identiteta figure kraj oltara. Taj šok nije samo kognitivni, u smislu neočekivane promene perspektive, nego je i visceralni (stavični detalji gole lobanje „živog“ kostura) pa i ontološki (jer u sliku prepoznatljivije stvarnosti naglo uvodi entitet iz sasvim druge ravni postojanja).

U vekovima koji su prošli od izlaska prvog gotskog romana tehnika pripovedanja umnogome je usavršena, ali osnovni principi identifikacije, misdirekcije i šoka i dalje su u upotrebi za ostvarenje osnovne estetske namere horora. Pored njih, u romanu je, u slične svrhe, najučestalije korišćen postupak *retardacije*. Retardacija (lat. *retardatio* – usporavanje) definiše se kao „jedan od bitnijih postupaka u tehnici epskog pričanja: njime se zadržava i usporava razvoj radnje i odlaže njen ishod. (...) Retardirajući epski elementi (digresija, epizoda, ponavljanje) odlažu razrješenje napetosti, ali zato postižu veću plastičnost svijeta koji se opisuje“ (ŽIVKOVIĆ 1992: 698). U kontekstu gotika, odnosno horora, retardacija ima *dramsku* funkciju suspenzije (lat. *suspensio* – odlaganje), kojom se stvara „neizvesnost u pogledu ishoda radnje, napetost iščekivanja koja se graniči sa iznenađenjem.“ (ŽIVKOVIĆ 1992: 828) U pitanju je pojam koji se u terminologiji na engleskom jeziku naziva *suspens* (eng. *suspense*), istovetne etimologije i značenja: „Kako zaplet napreduje, on budi različita očekivanja kod publike ili čitaoca u pogledu budućeg toka dešavanja. Napeta nesigurnost u vezi sa onim šta će se desiti, naročito onim junacima sa kojima smo ostvarili vezu naklonosti, poznata je kao *suspens*.“ (ABRAMS 1962: 70)

Neizvesnost o kojoj je reč odlika je svekolike narativne umetnosti (dakle, ne samo književnosti, već i filma, stripa), a napetost koju Volpol proizvodi u svom romanu kroz postupak retardacije ima dvojaku funkciju: u pojedinim scenama ona je primenjena iz uobičajenih dramskih razloga, kako bi povećala zanimljivost i čitaočevo (emotivno) učešće u tekstu. Takva je, na primer, komična epizoda u kojoj Manfredove trapave sluge svakojakim digresijama i ponavljanjima odlažu trenutak u kome će Manfred (a zajedno sa njim i čitalac) decidirano i direktno

otkriti šta se, tačno, desilo izvan njegovog vidokruga, o čemu oni pokušavaju da ga obaveste (VOLPOL 2011: 30-35). Na sličan način, kroz brojne digresije koje dosežu groteskno-komične dimenzije, Manfred je doveden do ivice strpljenja okolišenjem sluškinje Bjanke da direktno posvedoči šta zna o odnosu Matilde i Teodora (114-121). U jednom trenutku Manfred čak zavapi: „Bože, podari mi strpljenja... Zar ova žena nikada neće preći na stvar?“ (119) Volpol je, kao što je ranije već navedeno, trpeo kritike zbog ovih scena iz ugla očuvanja žanrovske čistote (tj. spajanja komičnog sa tragičkim), ali ih je on branio na osnovi intencije da čitaoca „umetničkim putem zainteresuje za događaj o kome je reč“.

Međutim, postoje u romanu i primeri upotrebe navedenih narativnih postupaka u svrhu koja će, u delima Volpolovih nastavljača, postati neizostavna žanrovska osnova za stvaranje poetike horora. Najbolji takav primer je detaljna scena Izabelinog bega od Manfreda u podzemlje zamka. Suspenzija je u njoj prisutna kroz niz njenih kontemplacija o mogućem ishodu bega, čime se odlaže rasplet te epizode, a napetost se pojačava i kroz vrlo verovatne nepovoljne i tragične opcije.

Šok je prisutan kroz čak dva iznenadna događaja koja, u datom jezivom ambijentu, pojačavaju stravu do skoro nepodnošljivog nivoa, barem za tadašnje čitaoce, nenaviknute na ovu vrstu prolongiranog jezovitog diskursa. Prvi šok: „snažan udar vetra koji je dočeka na vratima ugasi lampu i ostavi je u potpunom mraku.“ (23) Naglo gašenje svetla i junak(inja) u potpunom mraku jedan je od onih lajtmotiva koji se provlače od *Otrantskog zamka* pa sve do današnjih horor filmova: njegova trajnost zasnovana je na jednom od najosnovnijih i najuniverzalnijih ljudskih strahova – strahu od mraka. Drugi šok nailazi ubrzo, u istoj toj sceni, kada Izabela uđe u jednu kriptu. „Ona se uputi željno ka toj pukotini, kad razazna ljudsko obličje kako stoji pored zida. Izabela kriknu poverovavši da pred sobom vidi duh obećanog joj Konrada.“ (24) U ovoj sceni, za potrebe pojačanja napetosti i strave, Volpol koristi i misdirekciju, budući da se ubrzo otkriva da jedva opaženo obličje u mraku ne pripada nikakvoj prikazi, već dobronamernom Teodoru.

U pomenutoj sceni posebno vredi istaći Volpolovu upotrebu tehnike *identifikacije*: maksimalno suzivši čitaочеvo saznanje o kontekstu u kome se junakinja nalazi, njegova percepcija podjednako je ograničena kao i njena, pa je tako osobenom organizacijom teksta i zauzete perspektive čitalac gotovo doslovno stavljen u kožu junakinje i prinuđen da deli ne samo njene misli nego i *emocije*. Evo primera koji pokazuju Volpolovu svesnu primenu *sugestije* na čitaočev afektivni doživljaj teksta (kurzivi moji): „Gazila je lagano koliko joj je *nestrpljenje* to dozvoljavalo, ali je često zastajala i osluškivala ne bi li utvrdila da li je neko prati. U jednom od tih zastoja *učini joj se* da je čula uzdah. Ona *uzdrhta* i ustuknu nekoliko koraka. U trenutku *pomisli* da je začula nečiji hod. *Krv joj se sledi; pomislila je* da je to Manfred. *U svest joj navreše sve grozote* koje je takva *pretpostavka* mogla da izazove.“ (23)

Ovako kratak odlomak obiluje osećanjima i emotivnim reakcijama junakinje koji se prenose na čitaoca: *nestrpljivost, drhtanje, krv sleđena u žilama, užas*. Pored konkretnih emocija i reakcija, stravičnost scene pojačavaju slutnje (*pomislila je da je čula uzdah ili nečije korake*). Takvim pričinitima naglašava se neizvesnost situacije, a narator umesto iz objektivne „sveznajuće“ perspektive zapravo zauzima junakinjinu, subjektivnu, i opisuje samo njena stanja, emocije i strahove, ne dajući čitaocu prostora za distancu sa koje bi mogao da oceni koliko su njeni strahovi opravdani.

Ovakva namerno sužena perspektiva, u kojoj su junak (i čitalac) doslovno u mraku, jedna je od stilskih karakteristika horora kao žanra, povezana sa onim što je teoretičar filma Hrvoje Turković, pišući o formalnim odlikama horora, nazvao „načelom frustriranja posmatrača“, pod čime podrazumeva sistem naročitih snimateljsko-režisersko-montažnih postupaka koji doziranjem i manipulisanjem gledaocu dostupnih informacija o monstrumu (tj. nosiocu strave u datom filmu) kreira za ovaj žanr specifičan osećaj tajanstva i ugroženosti. „Funkcije ovih uznemirujućih postupaka jesu u tome da ne dozvoljavaju gledaocu da se pouzda previše u svoju promatračku obaviještenost i o prizoru i o svom promatračkom položaju u prizoru, funkcija je da ga se učini interpretativno nesigurnim, i utoliko podložnijim da cijelu situaciju očitavanu u filmu tumači kao nestabilnu, nepredvidivu – a utoliko više ugrožavajućom, zastrašujućom.“ (TURKOVIĆ 1989: 102)

Iako se radi o različitim medijima, ovo načelo funkcioniše po istovetnim principima, i sa identičnom svrhom: smanjujući količinu informacije pružene čitaocu, odnosno gledaocu, autor mu oduzima superiornu perspektivu i distancu od opisanog ili prikazanog prizora, i „uvlači“ ga unutra. Opisani postupak „frustriranja posmatrača“ Suzan Stjuart u svom radu o epistemologiji horor priče naziva gotovo identično – „viktimizacija čitaoca“. Radi se o strategijama sa istovetnim ciljem: da se čitalac (ili gledalac) maksimalno izmesti iz sopstvene stvarnosti i „uđe u cipele“ žrtve tako da, vođen pažljivo odabranim narativnim postupcima i zauzetom perspektivom, oseti isto što i žrtva (jezu, napetost, neizvesnost, strah).

Sa preokretom u svesti koji se sastojao u pomeranju koncepta stvarnosti iz zajedničkog ka individualnom u 18. veku, vidimo kako se stvarno javlja u čulnom i razumnom, u onome što se može opipati ‘iz prve ruke’ a ne u onome što se nužno ponavlja kroz istoriju. Narator ispoljava apsolutni, ako ne i surovi, autoritet nad čitaocem, kontrolišući tok i spajanje narativnih deonica, manipulišući pojavom i nestajanjem prizora. Kao upravnik u teatru strave, autorski glas ne samo da navodi čitaoca da stupa kroz narativ korak po korak, nego takođe kontroliše veličinu i dubinu takvih koraka. (STEWART 1982: 43-44)

Iako je *Otrantski zamak* pisan iz perspektive trećeg lica (sveznajući narator), Volpol svesno i znalački sužava perspektivu naratora u određenim dramatičnim epizodama tako da se ona (privremeno) u potpunosti poklapa sa percepcijom lika u datoj situaciji, a sve sa ciljem prenošenja emocije sa žrtve u tekstu na čitaoca koji time biva „viktimizovan“. Ovaj postupak još je očigledniji u sledećem odlomku (kurzivi moji): „Nema reči koje mogu opisati *strahotu* tog trenutka. Na tom *sumornom* i *napuštenom* mestu, njena se svest počeo ispunjavati prizorima svih *groznih* događaja koji su se odigrali tog dana, odbacivši svaku nadu u beg, *očekujući* svakog trenutka Manfredov dolazak, *uznemirena* saznanjem da se sasvim blizu nalazi neko, potpuno nepoznat, ko je iz nekog razloga pokušavao da prikrije svoje prisustvo. Ovakve misli navaljivaše u jatima na njen *rastrojeni um* i izgledalo je da će se svakog trena prepustiti lavini *slutnji*.“ (VOLPOL 2011: 24)

Volpolova sugestija u ovim odlomcima iz današnjeg ugla ne deluje naročito suptilno, ali u pionirskom delu jedne nove sentimentalnosti, i novih načina njenog ispoljavanja (i izazivanja), u vreme svoje pojave, *Otrantski zamak* je, deonicama poput navedenih, uspevao da zaledi krv u žilama svojih čitalaca. U primerima poput navedenih jasno se pokazuje da efekat horora ne zavisi samo od odabira motiva (likovi, ambijenti) i situacija, već možda još i više od načina na koji su ovi predstavljeni čitaocu tako da je njegova neverica suspendovana a distanca prema artifičnosti fikcije kojoj se odaje svedena na minimum, ili izbrisana. „Vidimo da se specifično mesto spoja istine i fikcije koje horor proza artikuliše zapravo razliva u njene efekte; publika je pod afektom i svojim čulima i samim događajima koje joj proza prenosi. Nije tu prosto stvar u tome da slušalac saučestvuje ili se identifikuje sa žrtvom; nego, pre, da se putem složenog narativnog procesa, slušalac preobražava u žrtvu. To je kao da, skidajući sa žrtve njenu dramsku masku, slušalac otkriva, na svoj užas, svoje sopstveno lice.“ (STEWART 1982: 44)

Upravo zato što su Volpolovi mehanizmi današnjem čitaocu providni, oni ogoljavaju temelje poetike horora, jer u ovakvim deonicama skicirani su nacrti postupaka kojima treba tretirati prikladne ambijente, likove i situacije kako bi se u čitaocu proizvela željena afektivna reakcija. Pažljivo odabrani detalji u opisu zlokobnog ambijenta takođe će, po uzoru na Volpola, postati opšta mesta estetike horora: „Tim podzemnim prostorom vladala je strašna tišina, osim što bi katkad pokoji nalet vetra zatresao vrata mimo kojih je prolazila i koja su, tarući se o zardale šarke, odjekivala kroz taj beskrajni lavirint tame. Svaki šum izazivao je u njoj novi talas strahote; no više od svega bojala se da će začuti Manfredov jarosni glas koji poziva sluge u poteru za njom.“ (22-23)

Užasna tišina, nagli naleti vetra, škripanje zardalih šarki, lavirint, tama, tajanstveni šumovi, odjeci, uzdasi... sve su to motivi koje Volpol nije izmislio, već je preuzeo iz dotadašnje književnosti, ali ih je nagomilao u znatno većem broju i organizovao ih na osoben način, pomoću pobrojanih retoričkih sredstava, u skla-

du sa novom estetskom namerom (izazivanje strave) – i tako je, praktično, začeo poetiku horora kao žanra definisanog stravom kao željenim učinkom teksta organizovanog u skladu sa motivikom i retorikom najprikladnijim za tu svrhu.

Citirana literatura

- ABRAMS, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Rinehart & Wilson, New York, 1962
- RICHTER, David H., *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 1996
- STEWART, Susan, „The Epistemology of the Horror Story“, in: *Journal of American Folklore*, Vol. 95, No. 375, 1982
- TURKOVIĆ, Hrvoje, „Modeliranje ugroženosti: Film strave“, *Pitanja*, Zagreb, 4-5-6, 1989
- WALPOLE, Horace, *The Castle of Otranto*, in: *Four Gothic Novels*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1994
- WILLIAMS, Anne, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.), *Rečnik književnih termina* (drugo izdanje), Nolit, Beograd, 1992

Izvori

VOLPOL, Horas, *Otrantski zamak*, Mali Nemo, Pančevo, 2011

Dejan B. Ognjanović

THE CASTLE OF OTRANTO AND RHETORICS OF HORROR

Summary

This paper analyzes Horace Walpole's novel *The Castle of Otranto* (1764), viewed as the pioneering gothic novel. Gothic is here treated as the first phase in development of what is today called horror genre, and not as a separate genre. The paper analyzes the motifs introduced by Walpole, such as the castle, the abbey, secret doors and subterranean passages, which became recognizable features, especially in the early gothic. They are seen as more than *mise-en-scene*: their

function in the plot, the significance for the genre's *Kunstwollen* and the meanings created by their use are stressed. The paper studies the character types present in *The Castle of Otranto* – the persecuted maiden, the villain and the hero – which will also be typical for the genre's early phase. The role and function of the ghost (here as the benevolent heavenly messenger) is also explored. Their portrayal and meanings created through their interplay are seen as significant constituents of the themes and implicit ideology (conventional, Christian, sentimental, *status quo* oriented) of early gothic. A special stress is placed on the narrative modes and devices chosen for the purpose of fulfilling horror genre's *Kunstwollen* (fear, suspense, terror...), such as: identification, retardation and suspension. Close reading of selected passages from the novel demonstrates the rise of the horror genre's poetics through the use of motifs, themes and narrative devices introduced in *The Castle of Otranto*, perfected and elaborated in further works of the genre here created, which remained in use until today.

Key words: gothic novel, horror, genre, poetics, fantasy, rhetorics, identification, retardation, suspension, narrative perspective