

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST  
Ak. god. 2014./2015.

Ana Kožul

**Psihoanaliza i gotski romani**

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Željka Matijašević

Zagreb, svibanj, 2015.

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Početak žanra.....	4
2.1. Horace Walpole: Otrantov dvorac .....	6
2.2. Kritika žanra .....	7
3. Razdoblje visoke gotike .....	10
3.1. Uvođenje psihološkog .....	12
3.2. Ann Radcliffe .....	13
4. Kasna gotika .....	17
4.1. Dominacija parodija; <i>Northanger Abbey</i> .....	18
5. Viktorijanska gotika .....	20
5.1. Robert Louis Stevenson: Neobični slučaj dr. Jekylla i g. Hydea .....	23
6. Zaključak.....	26
Korištena literatura .....	28

## 1. Uvod

Već gotovo više od dva stoljeća gotski žanr predmetom je interpretacija koji za književne teoretičare, povjesničare, sociologe, rodne teoretičare, teatrologe te kazališne i filmske redatelje predstavlja nepresušan izvor inspiracije i vrelo informacija o različitim aspektima društva i vremena.

Gotski žanr zrcali ponašanja i reakcije ljudi u doba velikih društvenih promjena koje su obilježile kasno 18. i rano 19. stoljeće. Francuska revolucija snažno je utjecala na pojmove identiteta i klase, a poplavu gotskih romana kritika je povezala s brigom o položaju individue u obitelji i društvu čiji se poredak velikom brzinom mijenjao. S područja sociologije, analiza pokriva cijeli spektar značenja i njihovih promjena u terminima braka, obitelji, individue, zajednice i patrijarhata.

Pod prosvjetiteljskom prijetnjom ustaljenom religioznom poretku i pod utjecajem romantizma kao ujedinjenog intelektualnog pokreta gotsko je postalo „metafora“ (Paulson, 1981: 532) kojom se pokušalo dati smisao novonastalim događanjima. Od samog početka razvoja žanra, u romanima se mogu pronaći dokazi o pogledu na feudalizam i aristokraciju u 18. stoljeću, ali i na buđenje svijesti o neravnopravnosti u svim slojevima i oblicima. David Punter vjeruje kako se „u razvoju klasnih odnosa, gotsko pisanje pojavljuje u određenoj i specifičnoj fazi: ovo možemo definirati kao razinu gdje građanstvo, posjedujući društvenu moć za sve namjere i svrhe, pokušava razumjeti okolnosti i povijest svog vlastitog uspona. To je zasigurno razlog isticanju povijesti u književnosti i oblikovanju povijesti u uzorke kojima je moguće objasniti trenutačne situacije“ (Punter, 1980: 112).

Oprilike u vrijeme drugog vala feminizma (70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća), gotski žanr privukao je akademsku pozornost koja je teoriju i kritiku žanra odvela na višu razinu, pridodavši joj nove značenjske note. Gotska heroína u svom otporu patrijarhalnoj kontroli postala je „proto-feministkinja“ (Milbank, 2007: 155). Feministička kritika proučavala je ne samo način na koji je u „ženskoj gotici“ artikulirano nezadovoljstvo žena patrijarhalnim društvom i pozicija majčinstva unutar društva nego je i gotsko smjestila u središte ženske tradicije.

Izumom fotografije i filma, gotske priče pronašle su novi izražaj. S obzirom na to da se film kao medij razvio tek početkom 20. stoljeća, gotski žanr nije u cjelovitosti integriran u filmsku umjetnost kao što je integriran u književnu. Unatoč njegovoj popularnosti i utjecaju, žanrovi pod nazivom „gotški film“ i „gotički film“ nisu uspostavljeni (Kavka, 2002: 209) te kao takvo, gotsko ne pripada filmu i „filmski medij objedinjuje sveobuhvatne kategorije straha i jezivoga u žanru horora“ (Kavka, 2002: 209). Smještajući gotsko između razdoblja film *noira* i *horora*, filmska industrija iznjedrila je mnoga filmska ostvarenja utemeljena na gotskim književnim predlošcima. U razdoblju klasičnog nijemog filma pojavljuju se preteče psiholoških horor filmova, *Kabinet dr. Caligarija* Roberta Wienea iz 1919. i Langov *Dr. Mabuse* iz 1922., dok je prvi film koji se bavi nadnaravnom pojavom duhova u srednjovjekovnom dvorcu kratkometražna fantazija Georgesa Mélièsa *Le Manoir du diable* iz 1896. Najpoznatiji klasici, *Drakula* redatelja Toda Browninga i *Frankenstein* Jamesa Whalea, premijerno prikazan 1931., obilježili su početak „zlatnog doba“ horora (Kavka, 2002: 214). Kombinacijom svih obilježja filmske kamere, tehnikom, zvukom, svjetlom i montažom, film je postao idealan medij za eksternaliziranje nesvjesnih kriza protagonista.

Kazalište je, s druge strane, bilo dijelom gotskog fenomena od njegova samog početka, postupno evoluirajući i šireći svoj utjecaj u svim ostalim medijima, od teatralnih produkcija preko melodrama 19. stoljeća pa sve do televizije, videoigara, interneta i vampirističke popularne kulture 21. stoljeća.

No, područje na koje je gotika najviše utjecala (i koje je ne manje utjecalo na nju) i čiju je dimenziju iz današnje perspektive nemoguće izostaviti kada se radi o tumačenju cjelokupnog gotskog opusa, neovisno o tome iz kojeg od spomenutih područja analiza potječe, svakako je teorija psihoanalize. Pojava psihoanalize na samom početku 20. stoljeća rezultirala je možda najdubljom i najutjecajnijom interpretacijskom infiltracijom u žanr. Gledajući unatrag, psihoanaliza i gotsko isprepleteni su s današnjim tumačenjima u tolikoj mjeri da ih je površnim pogledom nemoguće odvojiti. Iako se tragovi razvoja psihologije uistinu mogu pratiti u elementima gotskih romana unatrag sve do početka 19. stoljeća, postavlja se pitanje jesu li psihologija, a kasnije i psihoanaliza doista, i u kojoj mjeri, utjecale na njihov nastanak. Jesu li interpretacije gotike u 20. stoljeću pridale psihoanalizi ulogu u njoj koju ne zaslužuje? Nije li, možda, psihoanaliza samo jedna od pojava 19. stoljeća koje su utjecale na razvoj i konačno definiranje žanra, ali mu nisu i prethodile? Ako je tako, postavljaju se ključna

pitanja: kada je gotika postala psihopatološka i zašto? Koji su razlozi i koje pojave utjecale na to da izvorna gotika svoju inspiraciju transcendentnim zamijeni manifestacijama nesvjesnog?

## 2. Početak žanra

Kada je riječ o književnoj povijesti, uspostavljanje kronologije žanra nikada ne može biti lak zadatak niti ju je moguće podvrgnuti egzaktnom ispitivanju. Kada je pak riječ o žanru poput gotike, čiji je razvoj u tolikoj mjeri ovisio o mnogostrukim sociokulturnim i inim čimbenicima, pravog odgovora uistinu nema. Unatoč tome, orijentacijska priroda rada zahtijeva uspostavljanje nekoliko referentnih točaka unutar povijesti gotskog žanra.

Prema MESACC<sup>1</sup>, cjelokupna se gotska književnost može podijeliti na pet razdoblja: pred-gotika, rana gotika, visoka gotika, kasna gotika i viktorijanska gotika, odnosno post-gotika. Pred-gotika označava razdoblje od 1721. do pojave prvog gotskog romana, a obilježena je jakim utjecajem „grobljanskih pjesnika“, obnovljenim interesom za srednjovjekovlje i rastućom fascinacijom duhovima. Rana gotika započinje objavljivanjem gotskog romana Horacea Walpolea *Otrantov dvorac* 1764. i traje do 1778. Prema MESACC, s ovim razdobljem započinje zanimanje za sentimentalnu književnost.

Visokom gotikom od 1789. do 1813. dominiraju romani Ann Radcliffe, revolucionarni događaji i utjecaj političkog terora. Scottov roman *Waverley*, postupno mijenjanje javnog ukusa i društveni aktivizam obilježili su kasno književno gotsko razdoblje od 1814. do 1838., dok su Poeov detektivski roman i psihološka fikcija te Dickensove i Collinsove misterije i „priče o duhovima“ posudili elemente gotskog žanra nastavljajući post-gotsko razdoblje od 1839. godine nadalje.

Već u svojim počecima, novootkriveni interes za srednjovjekovnu povijest i književnost potaknuo je nastavak novih žanrova i ideja o kulturi i književnosti. Prema Nortonu, prvom službenom romanu uvjetno rečeno „novog žanra“, prethodila su mnoga djela čiji utjecaj na gotsku tradiciju nije zanemariv: djelo Edmunda Burkea *On the Sublime* (1756.) i *Ossian* Jamesa Macphersona, poezija Jamesa Thomsona, Thomasa Graya, i “grobljanskih pjesnika” te oživljavanje keltske, saksonske i bardske poezije, a prethodnicu žanra mnogi autori vide već i u Shakespeareovu *Hamletu* i scenama *Macbetha* (Desmet, 2009; Belsey, 2011; Hewitt).

Ipak, prvim gotičkim romanom službeno se smatra *Otrantov dvorac* Horacea Walpolea, objavljen 1764. godine. Podnaslovljen samo „Priča“, roman je, prema riječima samog

---

<sup>1</sup> Mesa Community College Online

Walpolea, mješavina "dvije vrste romanse: antičke i moderne." Drugo izdanje, objavljeno već godinu kasnije, nosi podnaslov „Gotska priča“, pri čemu „gotska“, smatra Otto, znači „srednjovjekovna“, kao „pokušaj evociranja 'stila antičkog vremena' srednjovjekovnog svijeta“ (Otto, 2014: 3). Strukturu antičke viteške priče Walpole je nadopunio onim značajkama koje će nekoliko desetljeća kasnije postati prepoznatljive karakteristike povijesno-književnog razdoblja poznatog pod nazivom romanticizam.

Godina stvaranja romana bila je, prema riječima Roberta Macka „najstresniji i napeti period političkih aktivnosti u Walpoleovoj karijeri, uključujući otpuštanje njegovog rođaka i zaštitnika Henryja Conwaya iz dva prestižna ureda i Walpoleovu umiješanost u skandal oko njegove navodne seksualnosti kao rezultat njegove revnosti da podupre reputaciju svoga prijatelja“ (Watt, 1999: 27).

Uz dramatično razdoblje osobnog života, Walpoleov se život odvijao u kontekstu društvene i političke situacije koja je bila rezultat nekoliko značajnih događaja ne samo u povijesti Engleske nego i svijeta uopće. Promjene u 17. i 18. stoljeću nisu se odnosile samo na promjene u materijalnom svijetu nego i na radikalni preokret u načinu razmišljanja. Sredina 18. stoljeća donijela je razdoblje prosvjetiteljstva koje je prema mnogim povjesničarima započelo već 1650., a čiji su pripadnici izrastali pod utjecajem znanstvene revolucije prethodnog stoljeća. Mislioci prosvjetiteljstva, doba „punoljetnosti čovječanstva, emancipacije ljudske svijesti od nezrelog stanja neznanja“ (Porter, 2001), vjerovali su u potrebu propitivanja tradicionalnih ideja i vjerovanja pod svjetlom razuma i novorazvijenih znanosti. Budući da je znanstvena revolucija otkrila kako svijet i stvari u njemu postoje i temelje se na univerzalnim pravilima, isto je moralo vrijediti za ljude i prirodu oko njih. Prije toga, zapadna je civilizacija bila „utemeljena na zajedništvu vjere, tradicije i autoriteta“ (Israel, 2001: 18).

Sve u svemu, do druge polovice 17. stoljeća i početka 18., većina intelektualnih rasprava svodila se na pitanje koja od vladajućih crkvi polaže pravo na "monopol istine i Bogom dano pravo na autoritet“ (Israel, 2001: 18). Pojavom prosvjetiteljstva došlo je do "općeg procesa racionalizacije i sekularizacije“ (Israel, 2001: 4) u kojem je brzo odbačena teološka hegemonija i tako uzrokovano "eskalirajuće natjecanje između vjere i nevjerstva“ (Israel, 2001: 4).

## 2.1. Horace Walpole: *Otrantov dvorac*

U hektičnom ozračju traženja novog smisla, 1764. godine započeo je i Sedmogodišnji rat Engleske i Francuske, gdje je teritorijalno odmjeravanje snaga pratio i „rat“ na kulturnoj razini. Filozofska i književnokritička nadmetanja ponudila su jedno od mogućih rješenja i danas intrigantnog pitanja pojave gotskog romana i Walpoleove sintagme „gotska priča“.

Prema gotovo jednoglasnom mišljenju proučavatelja gotike, *Otrantov dvorac* doista vuče inspiraciju iz Shakespeareovih djela, ali mnogi teoretičari, među njima i Angela Wright, u tome vide pokušaj prikriivanja stvarnog stanja stvari. Nakon višegodišnjeg zaoštavanja kulturnih odnosa, u tijeku Sedmogodišnjeg rata između Engleske i Francuske, Voltaire je osjetio potrebu da zaštiti francuske dramatičare, Corneillea i Racinea, pokušavajući pritom prikazati Shakespeareova *Hamleta* kao „prosti i barbarski komad koji ne bi tolerirao niti najniži ološ u Francuskoj ili Italiji“ (Wright, 2013: 22), a Shakespearea kao utjelovljenje „barbarskog“ i „gotskog“. Iako je Voltaire nekoliko godina ranije izrazio divljenje prema toleranciji i slobodi misli koju Shakespeare pronalazi u Engleskoj, „pragmatičan patriotizam na njegovoj strani odbacio je svo divljenje koje je možda imao za Shakespearea i druge engleske autore“ (Wright, 2013: 23). U njegovu djelu *Žalba*, izdanom 1961. u punom jeku Sedmogodišnjeg rata, Shakespeare je postao „seoski klaun“, „barbarski šarlatan“ i „pijani divljak“ (Wright, 2013: 23). Ove pogrde engleske ikone označile su Voltaireovu nevoljku objavu rata suparničkoj kulturi.

Izravan napad na ikonu engleske književnosti učinio je izravno divljenje francuskoj književnosti nemogućim, stoga je Walpole pokušao prikriti pravi izvor svojeg nadahnuća – „Iako književni rad Horacea Walpolea puno duguje francuskom pisanju, jasno je da se osjećao primoranim maskirati bilo kakav francuski utjecaj“ (Wright, 2013: 9) - ističući poveznice sa Shakespeareom i stavivši podnaslov „gotska priča“ u drugo izdanje.

Problematika romana približava ga velikobritanskom otporu prema moralnim autoritetima tijekom borbi za teritorij za vrijeme Sedmogodišnjega rata“ (Wright, 2013: 26). Opisane sociokulturne i političke prilike, odnosno (ne)prilike, nagnale su Walpolea k stvaranju onoga što je postalo početkom novog književnog žanra. U želji da, prema vlastitim riječima „misli o bilo čemu radije nego o politici“ (Watt, 1999: 37), Walpole se okrenuo potpuno drugačijem svijetu – svijetu fantastike i mašte. U prvom redu taj je svijet za Walpolea predstavljao gotovo instinktivnu reakciju vraćanja korijenima. Suočivši se s novim, nepoznatim poteškoćama



koje počele prožimati njegov privatni i javni život, Walpole je utjehu i, paradoksalno, inspiraciju, za roman pronašao u razdobljima antike i srednjovjekovlja. Vrijeme u kojem dobro i zlo imaju poznate izvore, u kojem postoje junak i negativac te u kojem junakinja uvijek biva spašena, pružilo je autoru siguran okvir za izgradnju fabule po uzoru na čvrstu strukturu antičkog romana. U punom jeku razvoja znanosti i razuma, Walpole je objavio roman koji je vladajućem svjetonazoru bio suprotan do same srži. Pozivajući se na mitove, legende, folklorne i srednjovjekovne romanse, „gotsko je dočaralo magične svijetove i priče o vitezovima, čudovištima, duhovima i ekstravagantnim avaturama i strahotama“ (Botting, 1995: 2).

Srednjovjekovnoj romansi autor je dodao elemente romantizma, nadolazećeg razdoblja nastalog djelomično kao reakcija na Industrijsku revoluciju i znanstvenu racionalizaciju prirode, a djelomično kao pobuna protiv aristokratske društvene i političke norme prosvjetiteljstva. Rezultat toga bio je novi stil, dijametralno suprotan strogim zakonima klasicizma: „Povezano s divljaštvom, gotsko označava obilje zamišljenog bijesa, neukroćenog razumom i neobuzdanog konvencijama osamnaestostoljetnim zahtjevima za jednostavnošću, realizmom ili vjerojatnošću“ (Botting, 1996: 2).

## **2.2. Kritka žanra**

Popularnost gotskih romana tijekom 1790-ih nagnala je književnu kritiku na potragu za originalnim počecima žanra i izvorima njegova nastanka, što je dovelo do proučavanja značenja Walpoleovog romana te njegovih različitih interpretacija. Sveobuhvatno promatranje mogućih interpretacija prvog gotskog romana koje je proizvela kritika od kraja 18. stoljeća nadalje, dopušta okvirnu podjelu na one koji u njemu vide odraz povijesnog, političkog i kulturnog ozračja, kao „djelo koje se ponovo ujedinjuje s prošlošću“ (Watt, 1999: 37) i na one kojima je gotski žanr praktički sinonim za psihopatološko.

Prema prvoj skupini teorija, pojava prve gotske priče odmah nakon sukoba na kulturnoj platformi Engleske i Francuske „jamči sudjelovanje tog žanra u njegovim posljedicama“ (Wright, 2013: 12). Ističući da je „gotsko“ karakterizirano vlastitom fascinacijom serije ratova koje su vodile te dvije zemlje, Wright analizira kako su gotski pisci „prisvojili, iskoristili i analizirali te diskurse i tjeskobe okružene nacionalizmom i terorom između 1764. i 1820.“

(2013: 12). Nastao u vrtlogu društvenih i političkih promjena koje su se odražavale na svaki aspekt života, Walpoleov roman zabilježio je, i ostao zabilježen, u specifičnom povijesnom trenutku. „Kao što su politički ili ekonomski faktori mogli utjecati na stil, sadržaj i oblik književnog žanra, još je više utjecaja proizašlo iz društva u kojem su djela pisana“ (Craig, 2012: iv). Dio kritičara tumačio je *Otrantov dvorac* kao alegoriju Walpoleova vremena, dok je drugi zahtijevao da „čitateljevo srce bude otvoreno i upozoreno na konstantno razvijanje političkih i nacionalističkih rezonanci pojma i žanra“ (Wright, 2013: 15).

Puno više pozornosti u tom smislu zaokupljali su gotski romani od početka 1790-ih, čiji je razvoj korespondirao s razvojem terora aktualnog političkog režima. U zadnjem desetljeću 18. stoljeća teror i političke tenzije udružili su se u raznovrsnosti značenja povezanih s terminima gotike i terorizma.

„Neizravna posljedica svih ovih intersekcija jest rođenje književnog gotskog žanra, a Walpoleova rana izvrđavanja jamče žanrovsko podnošenje nacionalne, političke i književne podvojenosti“ (Wright, 2013: 15).

Razvojem psihologije i psihoanalize razvila se nova vrsta teorije koja je ubrzo potpuno ovladala tumačenjem gotike te je tako književna kritika 20. stoljeća promatrala fenomen gotike pretežito kroz prizmu nesvjesnog. Peter Otto vjeruje kako je u *Otrantovom dvorcu* Walpole pomiješao dva žanra u pokušaju da modernu fikciju približi njezinim primitivnim korijenima, što uključuje povratak „ne samo praznovjerju prošlosti nego i iracionalnim izvorima psihe“ (Otto, 2014: 3). Roman posjeduje mnoga obilježja koja čine prepoznatljive odrednice žanra (dvorac, natprirodno, heroina u nevolji, zlikovac, otac, podzemni hodnici), a dotiče i mnoge teme koje su tek kasnije postale srodnima gotskom žanru (incest, zabranjena strast, edipsko suparništvo između oca i sina, povratak prošlosti u sadašnjosti, raspad svakidašnjice činovima nasilja, otkrivanje skrivenog i potisnutog, granični prostor između života i smrti, racionalnog i iracionalnog dijela psihe): „U isto vrijeme, njegov pojam „primitivnog“ (to jest, praznovjerje, emocije i imaginacija) s realističnim jezikom moderne romanse anticipiraju kasnije gotske pokušaje da se konstruira jezik psihe“ (Otto, 2014: 3).

David Punter u svojoj knjizi *Književnost terora* iz 1980., gotsko tumači kao materijalistički žanr, literaturu samoanalize kojom je „građanstvo pokušalo objasniti okolnosti i povijest svog vlastitog nastanka“ (1980: 112). U vrijeme industrijalizacije i društvenih promjena gotski su romani odavali strah i tjeskobe srednje klase o pitanju vlastitog položaja, vraćajući se

pitanjima porijekla i nasljedstva. „Pod takvim okolnostima, pojava književnosti čiji su glavni motivi paranoja, manipulacija i nepravda i čija je središnja misija razumijevanje neobjašnjivog, tabua i iracionalnog, nije iznenađujuća“ (Punter, navedeno u: Watt, 1999: 2).

Gotovo svi kritičari prihvatili su takav model čitanja gotike – gotski romani obojeni su psihoanalitičkim interpretacijama 20. stoljeća do te mjere da se gotsko u potpunosti poistovjećuje sa psihoanalizom. Iz tog je razloga važno odmah na početku naglasiti činjenicu da je jedinstvo žanra na koje se oslanjaju mnoga čitanja gotskog zapravo tvorevina 20. stoljeća (Watt, 1999). U slučajevima poput ovoga, kada generalizacija uzme maha, vrlo je važno, smatra Watt „ostati skeptičan prema objasnidbenoj moći takvih teorija gotskog“ (1999: 2) jer su djela podložna oslanjanju na „kružni hermeneutički proces“ (1999: 2) u kojem su zasebna djela interpretirana na način kojim „proizvode generički okvir prema kojem trebaju biti čitana“ (Howard, 1994: 24). Iako su opisi književnih žanrova, pokreta i tradicija izuzetno važni u sustavu književne povijesti, književna kritika mora biti svjesna prirodnih „zamki klasifikacije“ imajući u vidu različite nijanse „klasifikacije, načinjene od strane pisaca i čitatelja gotskih romansi u tom povijesnom trenutku“ (Watt, 1999: 3).

Problem s kojim se suočava čitateljstvo 20. stoljeća jest tendencija da se podcijeni „nevjerojatna punina pojma gotskog“ (Wright, 2013: 15). Tijekom 18. stoljeća, značenje termina gotskog pomaknulo se s „drevne prošlosti“ u 1760-ima i 1770-ima do izravnog povezivanja s terorom u 1790-ima. Danas je gotsko, ističe Chris Baldick, „ime za grešni kutak moderne zapadne imaginacije“ (2001: xi). Unatoč shvaćanju gotike kao metafore za unutarjost ljudskog bića i njezina privilegiranog pristupa potisnutom sadržaju koji nudi kroz književni žanr, važno je uzeti u obzir lepezu konkretnih i doslovnih značenja koje je termin podrazumijevao u kasnom 18. stoljeću.

### 3. Razdoblje visoke gotike

*Terror was the order of the day.*

U 17. stoljeću crkva je prestala biti autoritet za pitanja postojanja Boga i demona, objašnjenja dobra i zla te misteriozna tumačenja transcendentnog svijeta, smrti i života nakon smrti. Gubitak vjere u autoritet crkve rezultirao je gubitkom vjere u samu Crkvu i njezinu doktrinu.

Iako se korijeni psihologije mogu datirati već u antici, psihologija se kao zasebna disciplina odvojila tek početkom 19. stoljeća. Ozbiljniji razvoj započeo je idejom dualizma francuskog filozofa Renéa Descartesa, prema kojoj su duh i tijelo odvojeni kao zasebni entiteti koji međusobnom interakcijom formiraju ljudsko iskustvo. Ludilo kao bolest koja se do tada shvaćala isključivo djelom demona, prešlo je u sofisticiraniju domenu ljudske psihe.

Psihologijska dostignuća rane viktorijanske ere bila su, u svjetlu moderne psihologije, izuzetno primitivna (Craig, 2012: 14). Pacijenti koji su patili od duševnih bolesti liječeni su različitim terapijama koje su se temeljile uglavom na propisanim tabletama, a u slučaju da one nisu polučile uspjeh, pacijente je čekala bolnica za duševne poremećaje. U to vrijeme, psihologija je bila popularna tema i salonskih društvenih okupljanja: „Kako su ideje o ljudskom umu postajale sve razvijenije, tako su postajale i sve istaknutije teme razgovora u društvenim krugovima“ (Craig, 2012: 8).

Zajedno s pojavom psihologije, znanstveni i medicinski napredak te industrijska revolucija u koegzistenciji s prosvjetiteljstvom, doveli su do značajnih društvenih promjena koje su, posve prirodno, pronašle svoj odraz u književnosti.

Prema Shannon Heath, na pojavu gotskog u književnosti uvelike su utjecali stravični događaji u razdoblju od 1792. do 1795. poznatom pod nazivom „Vladavina terora“ u kojem je pogubljeno na tisuće ljudi smatrano neprijateljima Revolucije. Inauguracija terora pod režimom Robespierrea smatra se vodećim katalizatorom u “krvavom hororu revolucije koji je pisce naveo na nove ekstreme zamišljenog nasilja dok su se nastojali nositi sa šokantnom stvarnošću“ (Miles, 2002: 43). Riječima Markiza de Sadea, gotsko je bilo „nužnost revolucionarnih podrhtavanja koje osjeća cijela Europa “ (Miles, 1995: 15). De Sade nije bio usamljen u svom pogledu na utjecaje gotske književnosti, a kritika žanra vidjela je u gotskim romanima „teroristički sistem pisanja“. Često napadajući vladajuću klasu, crkvu i patrijarhat,

autori gotskih romana proglašeni su jakobincima i razarateljima društva, a gotski romani „neengleskim i nehumanim“ (Norton, 2000). Kritike su postale nemilosrdne. Dok je Kilgour opisivala gotsko kao „zbunjen i proturječan oblik, ambivalentan i nesiguran o svojim vlastitim ciljevima i implikacijama“ (1995: 5), za Elizabeth Napier gotsko je „daleko od toga da bude psihološki duboko, to je plitka i površna forma“ (navedeno u: Kilgour, 1995: 5). Ian Watt vjerovao je kako primarna briga gotskog nije opisivanje likova, nego „stvaranje osjećaja ili efekta u čitateljima koji ih dovode u stanje uzbudljive neizvjesnosti i nesigurnosti (navedeno u: Šimakova, 2010: 23). Za mnoge kritičare toga vremena, gotski romani bili su „tolerancija 'amoralne mašte' koja je u tadašnjem društvu bila 'subverzivna sila'“ (Šimakova, 2010: 23).

Tijekom kasnog 18. i ranog 19. stoljeća, reflektivnost između gotске književnosti i Francuske revolucije u svojim djelima isticali su sami autori. U svim romanima Ann Radcliffe, od *Redovnika do Talijana* i *Sicilijanske romanse*, Lewis i Radcliffe bave se društvenim problemima proizašlima iz događaja u Francuskoj, a ključna tema nekoliko romana Ann Radcliffe, kao i romana mnogih njezinih sljedbenika jest kako čitati knjige, likove i događaje u svijetu gdje su tradicionalni izvori autoriteta dovedeni u pitanje.

Peter Otto okarakterizirao je gotsku književnost kao proizvod još jedne, drugačije revolucije „potrošačke revolucije Engleske osamnaestog stoljeća“ i razvoja književne produkcije i njezinog kruženja. Uz to, gotska je fikcija bila prvi žanr namijenjen masovnom, popularnom tržištu. „Doista, velika mjera anksioznosti uzrokovana gotskim povezana je s poteškoćom da se fikcionalni svjetovi i iskustva čitateljske publike u porastu održe u 'prikladnom' odnosu prema 'stvarnom' svijetu sankcioniranom autoritetom“ (Otto, 2014: 3). Takve su se poteškoće najviše mogle očekivati među populacijom čitateljica, gdje je čitanje bilo zabava i užitek.

Često se pretpostavljalo i da su gotski romani, potpomognuti razvojem knjižnica - koje su britanski kritičari optuživali za „degradiranje književnosti podvođenjem gotskih romansi i drugih vrsta fikcije čitateljicama“ (Otto, 2014: 3) stvorili novu čitateljsku publiku usmjerenu upravo na ovakav tip popularne, „rekreacijske“ literature. Do kraja 18. stoljeća, gotska je fikcija bila jedan od najraširenijih žanrova. Postojale su stotine izdavača popularne literature i jednako toliko knjižnica koje su je distribuirale. Njezina je popularnost iscertana Mayovom tvrdnjom da je jedna trećina cjelokupne fikcije objavljene između 1796. i 1806. „bila „gotskog“ karaktera ili barem uključivala važne scene sentimentalnog terora“ (navedeno u Hoeveler, 2010: 250).

Širenje pismenosti, moć medija, rast ženske i srednjoklasne čitateljske publike povećali su strah od subverzivnog utjecaja koji bi književnost mogla imati na društvo. Proza je pritom bila naročito sumnjiva s naglaskom na romanse zbog pružanja nerealističnih očekivanja idealiziranog života.

„Godine 1790-te mogu se nazivati desetljećem gotske fikcije“ (Botting, 1995: 40). Razdoblje u kojem je, bez sumnje, napisano i čitano najviše gotskih književnih djela. Gotske priče preplavile su književne časopise, a romani sve police od otmjene kućne biblioteke do zakutaka služinčadi.

### **3.1. Uvođenje psihološkog**

Odbačeni od strane društvenog i političkog mišljenja kao bezvrijedni, gotski su romani utjehu pronašli u naručju psihoanalitičke teorije. Prepoznavši prostor za samoimplementaciju već u Walpoleovu romanu, psihoanalitička kritika praksu je nastavila u razdoblju vrhunca žanra. Književni kritičar David Morris (1993.) smatra da gotski romani osiguravaju „ispušni ventil“ za strašne i skrivene ideje te emocije pojedinaca. Snažna imaginacija horora i nasilja u gotskim romanima pritom otkriva istinu kroz realističan strah, a ne transcendentnu objavu. U svom eseju *Struktura gotske konvencije*, Eve Kosofsky Sedgwick zagovara otprilike istu ideju da je protagonistova borba sa strašnom, nadrealnom osobom ili silom metafora za osobnu borbu s potisnutim i zanemarenim emocijama: „Personificirajući potisnutu ideju ili osjećaj, oni zadobijaju dodatnu snagu i pokazuju kako je čovjek, uhvaćen nespreman, preplavljen zabranjenim žudnjama“ (Sedgwick, 1980: 83). Joyce Carol Oates (1994.) smatra da potisnute emocije nisu užasne samo zbog svoje sadržine nego i zbog načina na koji porobljavaju osobu.

Jednu od najzanimljivijih poveznica psihopatologije i natprirodnog s razvojem demokracije iznio je Ed Cameron u svojem članku *Psihopatologija i gotsko nadnaravno* (2003.). Osvrćući se na poznatu Freudovu teoriju iz *Totema i Tabua* o ubojstvu prvobitnog oca i njegovom pretvaranju u simboličku ulogu – očinsku funkciju, Cameron objašnjava razvoj demokracije. Ubojstvom oca, koji posjeduje pristup neograničenom zadovoljstvu, braća su istodobno prokleta (jer niti jedan sin ne može zauzeti nekadašnju poziciju oca) i blagoslovljena (jer novouspostavljenja funkcija oca posreduje kod zahtjeva majke). Alegorija je to, smatra on, uspona same demokracije. „Uspon građanstva nakon revolucija 1776. i 1789. ubio je

monarhiju kao primarnog oca i dosegao samovladu“ (2003: 1). Autoritet prvobitnog oca, zamijenjen samovladavinom, oslobodio je istodobno i osjećaj prijete i doveo do skepticizma u autoritet: „Čija će točno žudnja zauzeti prazno mjesto moći?“ (2003: 1)

Danas živimo u vremenu kada je simbolički otac kao takav ubijen, zajedno s vjerom u njega. „Danas prevladava stav postmodernog cinizma, sumnje i nepovjerenja u bilo kakvu simboličku funkciju“ (Verhaeghe, 2000: 135). Dok oboljenja 21. stoljeća svjedoče o rastućem nepovjerenju u očinsku funkciju, Cameron smatra da gotsko nije jedno od tih oboljenja, nego „oblik zanemarivanja napada užitka koji prati opadanje očinske funkcije“ (2003: 2), kako u 18. stoljeću, tako i danas. Prema tome, nastavlja Cameron, rani gotski romani trebaju biti shvaćeni manje kao konzervativna želja za povratkom u prošlost, a više kao izraz straha od povratka oca nakon što je sveden na simboličku funkciju. Povratak starog u svjetlu novog djeluje kao neobično poznato, pojava u Freudovoj teoriji poznata pod nazivom „jeza“, budući da „jezovito zapravo nije ništa novo ili strano, nego nešto poznato i davno uspostavljeno u umu koje je procesom represije postalo otuđeno“ (Freud, 1919: 12). „Jezovito se stapa s osamnaestostoljetnom gotikom kao novo viđenje zastrašujućega“ (Cameron, 2003: 2).

### **3.2. Ann Radcliffe**

Zahtjeve iracionalnog, koje je do tada dominiralo gotikom, i racionalnog pomirila je u svojim djelima istinska utemeljiteljica žanra, Ann Radcliffe. Svoj prvi roman *Dvorci Athlin i Dunbayne*, koji je kod kritika prošao gotovo potpuno nezamijećeno, Ann je objavila 1789. godine. Unatoč tome, svojim idućim romanima Ann Radcliffe postala je sinonim za gotski žanr. Nedvojbeno najpoznatiji roman njezina stvaralaštva (i gotskog žanra uopće) *Misterije Udolpha* objavljen 1794. godine, inicirao je najkarakterističnije odrednice žanra.

U romanima *Talijan* (1797.), *Sicilijanska romansa* (1790.) te *U šumi* (1791.) glavnu ulogu imaju mlade žene, heroine romana smještenog u srednji vijek ili renesansu, geografski lociranog u Italiju ili Francusku, u zemlje iznimno povezane s katoličanstvom, ali i praznovjermem kojima vladaju izolirani i destruirani dvorci i opatije, mračne odaje s tajnim prolazima te tamni šumski i planinski predjeli. Odvojene od doma i na putu kroz svijet tajnovitih prijete, one obično postaju žrtvama moćnih aristokrata i svećenika.

Signalizacijom povratka prošlosti u sadašnjost, mračna i tajnovita gotska atmosfera evocirala je emocije terora. „Gotski oblici nastavili su pratiti razvoj moderniteta protu-narativom, prikazujući naličje prosvjetiteljstva i humanističkih vrijednosti. Gotsko sadrži mnoge prijetnje tim vrijednostima, prijetnje povezane s nadnaravnim i prirodnim silama, imaginarne ekscese i obmane, vjersko i ljudsko zlo, društvenu transgresiju, duševni raspad i spiritualnu korupciju“ (Botting, 1995: 9).

Književna upotreba iracionalnog, u svrhu reprezentiranja društvene kritike na suptilan način, u ranom viktorijanskom razdoblju pretvorila je gotske romane u “instrument za ono što je istinski zastrašujuće u privatnom i javnom životu..., ono što ne može biti skriveno u poznatoj udobnosti srca”(Lynch, 2004: 84).

U prosvjetiteljstvu, svjetonazori i vjerovanja, prema tadašnjem mišljenju „primitivnog čovjeka“, napušteni su pod utjecajem novih ideja. Kao „možda najvažniji predmet u psihičkom inventariju civilizacije,“ (Freud, 1927: 76) religija je svedena na iluziju. Utemeljena, prema Freudu, na „infantilnoj potrebi za moćnom očinskom figurom“ (navedeno u: Armstrong, 1993: 357) uloga religija bila je „obuzdati nasilne impulse nastale u razvoju civilizacije“ (1993: 357). Iako je sama religija potisnuta na stranu u korist razuma i znanosti, njezini izvori, smješteni u infantilnom, ostali su. Upravo se ta potreba za vjerovanjem sada vraća u novom svjetlu, stvarajući osjećaj jeze. „Upravo ovo, za Freuda, čini jezu posebnom vrstom zastrašujućeg“ (Cameron, 2003: 3). Prestrašena onim što percipira kao jezovito, osoba je prestrašena nečim što joj je duboko poznato i najviše intimno. Gotsko nadnaravno doima se stvarnim i uznemiruje čitatelja ne zbog njegova užasavajućeg karaktera, nego zato što je „tako blizu; tako prožimajuće“ (Bayer-Berenbaum, navedeno u: Craig, 2012: 12).

Kao odraz vremena i društva u kojem nastaje, književnost je slijedila razvoj psihologije i kasnije psihoanalize. Inspiraciju nadnaravnim zamijenila je inspiracija psihološkim. Uvođenje rješenja iz teorije psihologije kao mogućeg objašnjenja za stravične i natprirodne događaje, dovelo je do velikog pomaka u povijesti razvoja žanra. Autori gotskih romana okrenuli su se istraživanju ljudske svijesti. Iracionalno, dotad neistraženi dio ljudske ličnosti, Freudov Id, zakoračio je u materijalni, povijesni svijet ispunjen razumom i smješten pod vladavinu racionalnosti. Ono što je trebalo ostati skriveno, psihička stvarnost, pojavljuje se u materijalnoj stvarnosti. Gotski romani napustili su vanjski svijet antičkih i srednjovjekovnih bogova i demona i posvetili se demonima unutarnjeg individualnog svijeta.



U *Otrantovom dvorcu* Cameron vidi najraniji primjer jezivog povratka prošlosti u sadašnjost te sadašnjosti progonjene prošlošću, „povratak srednjovjekovne estetike praznovjernosti koja je trebala ostati skrivena“ (2003: 12). Walpoleova priča bavi se nadnaravnim, i to srednjovjekovnim nadnaravnim bez intruzivnog djelovanja elemenata psihopatologije. Unatoč hvalevrijednim nastojanjima mnogih teoretičara da djelu, „začetniku gotskog žanra“ pridaju elemente psihoanalitičke teorije koje ne posjeduje (i ne može posjedovati), *Otrantov dvorac* sadrži sve buduće simbole gotike, ali „simbole koji ne simboliziraju“ (2003: 9). Walpoleova priča nema mjesto u prosvjetiteljskom vremenu jer je natprirodno u romanu „preplavljeno nadnaravnim događajima do te mjere da njegov roman postoji samo u svrhu prikazivanja nadnaravnih elemenata“ (Cameron, 2003: 9). Paradoksalno, zaključuje Cameron, „*Otrantov dvorac* često se smatra romanom koji je ujedno i nezreo gotski roman, kao i gotski roman koji posjeduje sve značajke i tehniku koji će činiti žanr idućih šezdeset godina“ (2003: 9).

Nasuprot Walpoleu, Radcliffe je, u svojim narativima, racionalno koristila elemente natprirodnog čime ono postaje „objašnjeno natprirodno“. Iskorištavajući mogućnosti Walpoleova romana, Radcliffe se „primarno usredotočuje na ono što smatra sofisticiranijim književnim rješenjima zastrašujućih scena i misterioznih pojava“ (Cameron, 2003: 11), odgađajući objašnjenje do samog kraja. Kritike na račun njezine tehnike pisanja, odnosno kompozicije romana, često su uključivale negodovanje prema takvoj metodi, najviše iz razloga što je ona u čitateljima budila osjećaje „razočaranja i nezadovoljstva“ i „ljutnje zbog osjećaja prevare i zbog toga što je na nju pristao“ (Scott, navedeno u: Shaffer, 1991: 15). Pažljivom razradom, Radcliffe je usavršila tehniku psihološkog manipuliranja čitateljima.

Unatoč angažmanu ljudskog uma i psihe u stvaranju i razrješavanju zapleta, romani Ann Radcliffe nisu imali onu psihološku dubinu koja će se pojaviti s razdobljem viktorijanske gotike. Strah i tjeskoba u njezinim romanima inspirirani su više društveno-kulturnim i političkim problemima i ekonomskom situacijom tog doba (te napetošću i terorom koji su vladali), a manje individuom i problemima svijesti. Prema Mary Poovey (1979.), Radcliffe razotkriva korijen uzroka ideoloških previranja kasnog 18. stoljeća i ekonomske agresivnosti koja „čini žrtve od bespomoćnih senzibilnih žena“. Prema mišljenju mnogih kritičara i kritičarki, njezini radovi otkrivaju veliki potencijal za modernu feminističku kritiku, što Radcliffe svrstava u red „proto-femističkih spisateljica 'ženske gotike““ (Watt, 1999: 107).

Unatoč tome, uvođenje psihologije u funkciji stvaranja atmosfere prijetnje i užasa predstavljalo je najveći doprinos razvoju žanra time što je dodalo romanima jednu posve novu dimenziju i ujedno premostilo jaz između „tradicionalne“ gotike, koja održava zagonetnost okultnih misterija u središtu radnje i post-gotike, koja inzistira na psihopatološkom razrješenju fenomena. „Gotski romani 1790-ih evoluirali su od svog porijekla na neki se način posve odvojivši od njega“ (Cameron, 2003: 12).

## 4. Kasna gotika

“A half world between what we know and what we fear,” Vanessa explains. “A place in the shadows, rarely seen but deeply felt.”<sup>2</sup>

Iako sintagma „kasna gotika“ implicira zrelo razdoblje - izgrađeno na sad već uspostavljenoj tradicionalnoj strukturi i dobro poznatim elementima žanra koji bi po svoj prilici trebao biti na zalazu, 1818. godine Mary Shelley objavila je *Frankensteina*, jednog od najpoznatijih i najutjecajnijih romana gotskog žanra uopće. U sebi je obuhvatio promjenu vremena i transformaciju zapadnog društva kroz razvoj medicine, tehnike i industrije koja je sporo, ali sigurno vodila „mehanicizaciji života“. „Takva gotska konstrukcija, koja se od vremena Walpolea izmijenila, ali ne i napustila njegove pretjerane i prateće duhove, miješa glavne promjene u načinima kulturne produkcije do 1818. godine, s proturječnim nadama i strahovima koje oni uzrokuju kod čitatelja srednje klase dok istovremeno dopuštaju publici da se suoči s ovim mnogostrukim implikacijama ili ih izbjegne, sve zajedno ušivene u fikciji iz različitih tipova prethodnih pisanja“ (Hogle, 2002: 6).

Prema Jerroldu E. Hogleu, svoju dugovječnost gotski žanr duguje upravo svojoj sposobnosti da simboličkim mehanizmom prikaže sve anomalije, promjene, proturječja, progone i strah modernog vremena. „S našim se proturječnostima možemo suočiti ili ih možemo potisnuti/ukloniti u nerealno, drevno i groteskno“ (2002: 6).

Unatoč navedenom, pojava parodija na temu gotskih romana poput Eaton Stannard Barrettova romana *Heroina* (1813), *Northanger Abbey* Jane Austen i Thomas Love Peacockove *Nightmare Abbey* (1818), svjedoče da je do zasićenja žanra ipak došlo. Čvrsto ukorijenjeni u specifičnom povijesnom kontekstu, romani uvjerljivo portretiraju njihovo društvo i preispituju postojeće konvencije i vrijednosti. *Northanger Abbey* pritom parodira osamnaestoljetnu književnost, konkretnije, roman Ann Radcliffe i konzervativnu društvenu kritiku koja ga okružuje, dok je Barrettova i Peacockova parodija mnogo radikalnija i naglašenija.

---

<sup>2</sup> „Night Work“. *Penny Dreadful, Season 1*. Dir. John Logan. 9. ožujak 2014.

#### 4.1. Dominacija parodije; *Northanger Abbey*

Sam po sebi, spomen parodije nosi negativan prizvuk. Književna kritika parodiju je desetljećima označavala kao parazitski žanr, ne priznajući joj složenost i značenja skrivenu ispod površinskog sloja oponašanja i izrugivanja književnih konvencija i njegovih stvaratelja. No, kao i svaki književni oblik, „parodija se mijenja s kulturom; njezine forme, njezini odnosi prema 'metama' i njezine namjere neće biti jednake onima u Sjevernoj Americi danas i onima u Engleskoj u 18. stoljeću.“ (Hutcheon, 1985: xi). Parodijski oblici pjesama i romana nastalih u 19. stoljeću osigurali su zapise mišljenja suvremenika o glavnim književnim kretanjima, a time, naravno, i o gotskom žanru. U skladu s formalističkom teorijom o ulozi parodije u evoluciji književnih oblika, parodija se smatrala „dijalektičkom supstitucijom formalnih elemenata čije su funkcije postale mehanizirane ili automatske“ (Hutcheon, 1985: 35). „Mijenjajući i destabilizirajući“, parodija je tako postala „konstruktivan princip u književnoj povijesti“ (Tynjanov, 1978b, navedeno u Hutcheon, 1985: 36), „križanje kreacije i rekreacije, izuma i kritike“ (Hutcheon, 1985: 101). Prepoznatljivi elementi srednjovjekovnog dvorca, junakinje u nevolji, zlikovca i atmosfere oblikovali su zatvorenu strukturu romana s malo prostora za inovaciju i gotovo u potpunosti mehanizirali sistem pisanja. Konvencije koje su čitateljima obećavale „latentni osjećaj nadnaravnog strahopoštovanja i znatiželjnost za sve što je skriveno i misteriozno“ (Scott, navedeno u: Watt, 1999) postale su prepoznatljive i očekivane.

*Northanger Abbey* Jane Austen, parodija romana *The Mysteries of Udolpho*, objavljen je 1817. kao odgovor na popularnost gotskog žanra te predstavlja „znak da određeni trendovi u vladajućim konvencijama bivaju istrošeni“ (Frye, 1970: 103). Prema Robertu Milesu, Austen „povlači razliku između gotskog 1790-ih i kasnijeg vala njemačke gotike snažno predstavljenog u čitateljskom popisu romana strave Isabelle Thrope“ (navedeno u: Hogle, 2002). Ako je stvaranje gotskih romana predstavljalo način borbe s političkim i kulturnim terorom koji je vladao Europom proteklog stoljeća, onda bi parodija mogla biti shvaćena kao način borbe novih autora prilikom hvatanja u koštac s „tjeskobom utjecaja“ (Bloom, 1973, navedeno u: Hutcheon, 1978: 96) popularnosti gotskih romana.

Transparentnost i naglašenost parodijske razine prikriva moguće iščitavanje značenja iz kuta psihoanalitičke teorije na drugoj, dubljoj razini u, takoreći, nesvjesnom tekstu. Sa stajališta Freudove teorije, ono što je u petnaestoj godini njezinim roditeljima izgledalo kao početak

Catherininog osobnog napredovanja u smislu postizanja odgovarajućeg izgleda i manira za uvođenje u društvo, bilo je zapravo opskurno, bolno i razarajuće poniranje u vlastitu psihu, groteskna borba s provalom nesvjesnih nagona, s čijim se hvatanjem u koštac morala suočiti sama. Usporedno s kulturno-društvenim razvojem na prvoj razini, Catherine prolazi i psihološki razvoj, čija se prisutnost očituje tek na drugoj razini teksta. Glavna linija radnje, kako je ranije navedeno, prati gospođicu Morland na njezinu putovanju u Bath, gdje se susreće s krutim pravilima društvenog ponašanja, novim poznanstvima, lažnim prijateljstvima, malverzacijama, manipuliranjem, ali i osjećajem zaljubljenosti. Dolaskom u Bath, Catherine postaje svjesna promjena koje se događaju ne samo oko nje, nego i u njoj samoj. Njezina svijest, do tada mirna i neuzburkana potisnutim željama u njezinom nesvjesnom, postaje svjesna nagona koji pokušavaju pronaći svoj put na površinu. Susret s Henryjem Tilneyjem u njoj počinje pokretati te nagone kojih Catherine čak ni tada nije potpuno svjesna. Gotički su joj romani u tom smislu tek odškrinuli vrata u novi svijet – svijet potisnutih, mračnih žudnji, straha i nepripitomljene strasti. Sve dužim čitanjem, Catherine sve više pada pod utjecaj nesvjesnog.

Za razliku od klasičnih gotičkih romana, *Northanger Abbey* je parodija žanra čija junakinja vidi gotsko, "zlokobno, zakriveno, udvojeno", tamo gdje ga uopće nema. Gotsko i jezovito postoji samo u njezinoj mašti, a njegovo stvaranje potaknuto je već spomenutim cijepanjem ličnosti čiji potisnuti aspekt stvara osjećaj zazornog koji ona projicira na okolinu.

Shvaćanje romana ne samo kao izrugivanje popularne književnosti nego i autoričine svjesno konstruirane i svrhovite parodije gotičkog žanra nudi posve novu perspektivu. Uočivši popularnost gotičkih romana toga vremena, rastući trend naginjanja traumi i fragmentaciji umjesto dotadašnjeg ideala cjelovitosti, Austen je stvorila lik Catherine koja se u neku ruku može smatrati pretečom današnje ličnosti.

*Northanger Abbey* kao „autorizirana transgresija“, sa svojom povijesnom sviješću koja joj „daje potencijalnu moć da, takoreći, ujedno pokopa umrle i da im novi život“ (Bethea; Davydov, 1981: 8) implicira zasićenost gotskim temama te upućuje na novi val gotskog koji će se u nadolazećem razdoblju očitovati isključivo psihopatološki.

## 5. Viktorijanska gotika

*„Of course it is happening inside your head, Harry, but why on earth should that mean that it is not real?“*

(J. K. Rowling, 2007: 723)

Kraj kasne gotike poklapa se s početkom viktorijanskog razdoblja koje je zabilježilo pad popularnosti gotskog kao dominantnog žanra, no unatoč tome, mnoga karakteristična obilježja gotskog opusa koja su zaživjela u tom razdoblju (poput psihološkog i fizičkog mučenja, misterija i nadnaravnog, ludila, podvojenosti, drevnih prokletstava) pronašli su svoj put dalje i isprepleli se s književnošću druge polovice 19. stoljeća.

Kao i dotadašnja gotika, razdoblje viktorijanske gotike konglomeracija je čimbenika društvenog i političkog karaktera u kombinaciji s promjenom svijesti koja se dogodila kroz proteklo stoljeće. Do početka spomenutog razdoblja, nezadovoljstvo tradicionalnim kršćanstvom povezano s novim pravcima razvoja znanosti proizvelo je mnogobrojne okultne pokrete „koji su pokušali pomiriti tradicionalni pogled na život poslije smrti sa znanstvenim materijalizmom“ (Good, 2012: 1). Jedan od njih bio je i spiritualizam, religiozan pokret „prepoznat po kombinaciji zagovaranja vidovitosti i društvene reforme“ (Good, 2012: 2). Laičkim rječnikom, spiritualizam se temelji na vjeri u zagrobni život i omogućava stupanje u kontakt s duhom pokojnika preko druge osobe (medija). Nova religija, definirajući smrt ne samo ne kao kraj, nego tek sljedeću fazu u čovjekovom životu, službeno je rođena jedne večeri 1848., na farmi izvan New Yorka, tvrdnjom sestara Kate i Maggie Fox da su stupile u kontakt s osobom pokopanom u podrumu njihove kuće.

Naizgled paradoksalno, nadnaravna priroda spiritualističkog pokreta nije se suprotstavljala naporima za znanstvenim objašnjenima istog. Prema Williamu Jamesu, nadnaravno je smatrano integralnim dijelom fizičkog svijeta: „neviđeno područje... proizvodi učinak u našem svijetu... proizvodi učinak unutar druge stvarnosti postajući stvarnost sama po sebi, stoga mislim da nemamo izliku da neviđeni ili mistični svijet nazivamo nestvarnim“ (James, 2008: 507). Sljedbenici spiritualizma nisu bili praznovjernici ili diletanti, nego u većini slučajeva intelektualci koji su nastojali racionalizirati iracionalno.

Iz tog razloga nije teško vidjeti kako je spiritualizam postao utjecajna inspiracija i važan dio gotske književnosti - gotsko nadnaravno „pokušava uzeti nestvarno i učiniti ga stvarnim“ (Craig, 2012: 12).

U viktorijanskom razdoblju, autori poput Dickensa, Poea, Oscara Wildea, sestara Bronte, R.L. Stevensona i Stokera, preuzeli su tipične gotske motive smještene u prijeteci okoliš mračnih aleja i opskurnih uličica. „Priče poput *Olivera Twista* (1838.) i *Sumorne kuće* (1853.) koriste gotsku imaginaciju kao način skretanja pozornosti na društvene bolesti koje pogađaju siromašne u suvremenom Londonu. Urbana predgrađa sa svojim tamnim, labirintskim ulicama i otrcanim područjima poroka i bijede zamijenili su bršljanom obrubljene dvorce i katakombe“ (Buzwell, 2014) u gotskim postavkama mjesta odvijanja terora.

Neobično veliki utjecaj na kulturu tog razdoblja, a time i književnost, imala je znanstvena teorija biološke prirode, Darwinovo *Podrijetlo vrsta*. Teorija evolucije, odnosno deevolucije, postala je izvorom straha od društvene, kulturne i prirodne degeneracije, opisane u djelima Roberta Louisa Stevensona *Dr. Jekyll i g. Hyde* (1886.), Henryja Ridera Haggarda *Ona* (1887.) i H. G. Wellsa *Vremenski stroj* (1895.). Tragove utjecaja sociomedicinskih teorija pronalazimo i u jednoj od najzanimljivijih medicinskih teorija uopće, Lombrosovoj tezi o degeneriranosti zločinaca, opisanoj u djelu *Čovjek prijestupnik* (1876.). Proučavajući lubanju talijanskog zločinca Vilella, Cesare Lombroso ustvrdio je kako tjelesna deformacija odražava zločinačku prirodu čovjeka. Ta je degeneracija gotovo do stupnja atavizma razrađena s književnim likom gospodina Hydea.

„Stevensonov obrazovani, gospodski i prilično dosadan Jekyll pretvara se u zvjerskog Hydea koji je okrutan, bludan i ubojit. Hydeovo pognuto, majmunoliko tijelo, njegove tamne, dlakave ruke i njegova energija i apetit odražavaju njegovo 'primitivno' stanje (Buzwell, 2014).

Slijedeći aktualno žarište teorije na području medicine i znanosti u smjeru rasprava o deevoluciji i transformaciji tijela, kraj viktorijanskog razdoblja donio je potpuni pomak na području odvijanja radnje romana. „Radnja gotskih priča više se ne odvija na području fizičkog okoliša, nego je češće, i više uznemirujuće, mjesto radnje samo ljudsko tijelo“ (Buzwell, 2014), a izvor prijetnje više nije isključivo smješten „uz marginalne skupine, siromašnu i zločinačku klasu“ (Byron, 2000: 188), nego pripada i višim društvenim krugovima, domeni respektabilne srednje klase.

Službeni početak nastajanja psiholoških teorija time je implicitno obilježio književno razdoblje post-gotike kao isključivo psihopatološko. U svojem radu, *Gotska tijela: Seksualnost, materijalizam i degeneracija na kraju stoljeća* (1996.) Kelly Hurley kasnoviktorijansku opsesiju društva s onim što naziva „nehumanim“ smješta u kontekst opće tjeskobnosti o prirodi ljudskog identiteta koja je prožimala „kasnoviktorijansku i edvardijansku kulturu, tjeskobnost proizašlu iz znanstvenog, biološkog i medicinskog diskursa koji je služio demontiranju konvencionalne ideje 'čovjeka' jednako radikalno kao i gotsko koje je nastalo u odgovor na njega“ (Hurley, 1990: 5). Lorenzer (1989.) ističe kako je nakon „sekulariziranja i medikaliziranja“ u prethodnim stoljećima, na pozornicu u 19. stoljeću stupila scijentifikacija, odnosno „poznanstvljenje ljudske duše“ (Matijašević, 2011: 236). Djela post-gotske ere okrenula su se stoga istraživanju tema promjene, razvoja, mutiranja i propadanja ljudskog tijela i uma u svrhu propitivanja i traženja mogućeg odgovora na evolucijske, društvene i medicinske teorije koje su u tom vremenu nastajale.

Zajedno sa spiritualizmom, darvinizmom i ostalim znanstvenim procesima, započelo je i zanimanje za psihoanalizu. Veza između psihoanalize i književnosti stara je gotovo kao i psihoanaliza sama. Iako je istraživanje uma započelo još 1759. godine s Edmundom Burkeom i njegovim djelom *Filozofsko ispitivanje podrijetla ideja o nesvjesnom i lijepom* te stoljeće kasnije, *Filozofijom nesvjesnog* Eduarda von Hartmanna (1884.), presudan utjecaj na interpretaciju gotskog žanra izvršio je tek Freud.

Vraćajući se ranije spomenutom pojmu zazornog, odnosno jezovitog i njegovom najvažnijem očitovanju, vraćamo se onome što se često ističe kao temeljna odrednica žanra - fragmentiranost i udvojenoj naravi sebstva (Hopkins, 2005: xi).

Ideja dvojništva razvila se iz psihičkog sukoba između nagona i normi koje ih zabranjuju, a temeljna je za Freudovo dinamičko načelo psihe. Duševno cijepanje na dvije prirode čovjeka (u *Dr. Jekyllu i g. Hydeu* okarakterizirane kao dobra i zla priroda) posljedica je nemogućnosti razrješenja napetosti, odnosno sukoba, proizašlog iz odnosa triju sastavnica psihičke ličnosti: Onog, Ja i Nad-Ja.

Dvojništvo se očituje na svim stupnjevima, a prema Freudu podrazumijeva „fenomen onih osoba koje se zbog jednaka izgleda moraju smatrati identičnima“ (2010: 27), a intenziviranje tog odnosa događa se „prijenosom duševnih zbivanja s jedne osobe na drugu - što bismo nazvali telepatijom, tako da znanja, osjećaje i doživljaje jedne osobe posjeduje i ona druga“



(2010: 27), identificiranjem „s drugom osobom, tako da se bunimo u svome Ja ili da pak tuđe Ja stavljamo na mjesto vlastitog, dakle udvajanje Ja, razdvajanje Ja, zamjena Ja“ (2010: 27), i stalnim povratkom i ponavljanjem sudbina, zločina, karaktera i događanja kroz više generacija.

Tematizirajući problem utemeljenja sebstva, djela kasnoviktorijanske gotike uživaju reputaciju najznačajnijih ostvarenja gotskog žanra, pojavljujući se u „užasnoj opskurnosti koja je proganjala osamnaestostoljetnu racionalnost i moralnost“ (Miles, navedeno u: Matijašević, 2011: 265). Na taj se način književnost 19. stoljeća trudila nositi s povratkom uznemirujuće potisnute prošlosti na dnevno svjetlo viktorijanskog realizma.

### **5.1. Robert Louis Stevenson: Neobični slučaj dr. Jekylla i g. Hydea**

Kako je ranije spomenuto, diskurs strave i užasa prešao je s interijera dvoraca i opatija na „interijer“ i „eksterijer“ ljudske osobe. Tjelesna degeneracija odražavala je unutarnje psihološke borbe i traumu, sve u pokušaju da se identificira i istraži naglašena nacionalna, psihološka i društvena tjeskoba iz vremena tradicionalnog gotskog romana. Želja za otkrivanjem onog pomaknutog, onog transgresivnog i prijetećeg, one drugosti, djelovala je u nadi da „ono može biti zadržano, njegova prijatnija deaktivirana“ i da je postojeća želja zapravo „želja za redefiniranjem i popravljanjem 'normi', ponovnim uspostavljanjem granica koje je prijeteće drugo uznemirilo i destabiliziralo“ (Byron, 2000: 190). Otkrivanju tog potisnutog, prijetećeg, te drugosti teži i dr. Jekyll u romanu R.L. Stevensona *Neobični slučaj dr. Jekylla i g. Hydea*.

„S moralne sam strane i u sebi samom upoznao svu prvotnu dvojakost čovjekovu; vidio sam da se od onih dviju priroda, što su se borile i mojoj svijesti, jedino zato može kojagod okrstiti mojom jer su obje naskroz moje...“ (Stevenson, 2004: 254-255)

Dijalektičko cijepanje sebstva dr. Jekylla na „dobru“ i „zlu“ polovicu - g. Hydea nastaje kao pokušaj da se razriješi sukob nagonске prirode s onom visokomoralnom. Ako i bi, na prvi pogled, dr. Jekyll predstavljao Nad-Ja iz Freudove teorije dinamičke ličnosti i pritom utjelovljavao sve pozitivne karakteristike: moralnost, etiku, dobrotu, a g. Hyde djelovao kao Ono: nagonско, okrutno, divlje, postavlja se pitanje što se događa s trećom instancijom psihičke ličnosti, njegovim Ja?

Ja je zdrav razum, posrednik između Nad-Ja, Onog i vanjskog svijeta čija je funkcija izmirenje žudnje za zadovoljenjem sebičnih nagona Onog i strogih i moralnih zahtjeva Nad-Ja. U nemogućnosti da razriješi nastali sukob, Ja obolijeva od melankolije, Nad-Ja i Ono se osamostaljuju i dolazi do dezintegracije ličnosti dr. Jekylla. Mehanizam projekcije koji se odvija u Jekyllu materijalizira njegovo potisnuto drugo u narcističkog dvojnika, zaseban lik s kojim se onda bori za prevlast. Svojim „zrcalnim stadijem“, Lacan opisuje narcističko dvojništvo kao stanje u kojem „dvojnici svjedoči o konstituiranju ega, odnosno, ego je po definiciji stvoren poistovjećivanjem sa svojom zrcalnom slikom, drugim, alteritetom te je ta drugost njegov konstitutivni dio“ (Matijašević, 2011: 227).

Nasuprot tome, druga strana te podvojenosti dopušta „da ti ekstremni polovi nisu oštro suprotstavljeni, nego mogu na zazoran, jezovit, zastrašujuć način biti podosta slični, zbog čega „zamagljivanje tih prethodno sigurnih polariteta smatra podjednako odrednicom gotskog kao i uvođenje radikalne polarizacije“ (Hopkins, 2005, navedeno u: Matijašević, 2011: 266).

Nedvojbeno je istina da su s temom podvojenosti tumačenja gotskog „uvijek povlašćivala psihoanalitički pristup u odnosu na druge“ (Matijašević, 2011: 266) jer je psihoanaliza svojim metodama uvijek uspjela proniknuti u središte gotske problematike. Prema Punteru (1980.), Jekyllova podvojenost nije toliko rezultat prisutstva nekontroliranih sila u njegovom nesvjesnom koliko proizlazi iz borbe s represivnim silama društvenih konvencija. U svjetlu toga, Elanie Showalter tumačila je g. Hydeja kao utjelovljenje kasnoviktorijanske tjeskobe vezane uz mušku homoseksualnost. G. Hyde predstavlja, tjelesno i psihički, izopačenost i perverznost homoseksualnog stanja, Jekyllove „nastrane“ želje i strasti. Kao njegov *Doppelgänger*, g. Hyde je „književno kulturalno uobličeno homoseksualnosti kao čudovišnosti“ (Punter, 2000: 199).

U kasnom viktorijanskom razdoblju gotski romani (a kasnije i njihove brojne ekranizacije) omogućili su brojne mogućnosti interpretacije kulturnog otpora, raspada dominantnih ideja obitelji, heteroseksualnosti i klasne podjele. Tjelesna čudovišnost, izopačenje i preobrazbe likova proizašle su iz utjecaja darvinističke teorije, razvoja zoologije i eugenike, a razumijevanje teorije evolucije i razvoja vrsta bilo je samo za korak udaljeno od rasprave o devoluciji i zastrašujućem hibridizmu. Proučavanje ljudskog uma i osvještavanje javnog mijenja o spoznaji postojanja nesvjesnog, sila i želja sadržanih u njemu bilo je u izravnoj suprotnosti s normativnom moralnošću engleskog društva i striktnim normama i kodeksima

ponašanja građanstva. Moderna gotika nije se bavila samo prikazivanjem kulturalnih tjeskoba društva, „ona ih je i pogoršala, ocrtavajući pokretan i kaotičan oblik modernog nehumanog subjekta s histeričnom mučninom i spekulativnim interesom – na način na koji realistički žanr nikad ne bi mogao“ (Hurley, 2002: 206).

## 6. Zaključak

Viktorijanska gotika ostavila je, na kraju svoga vremena, gotski žanr u njegovoj možda najsavršenijoj formi. Dok su se društvene i političke prilike mijenjale, gotska književnost nastavila je ne samo svoj uobičajen rast i razvoj unutar i izvan granica žanra nego je i filmsku umjetnost dobrobrano zadužila, doprinijevši nastanku jedne od najupečatljivijih filmskih vrsta uopće. Prenoseći priču iz korica knjige na veliko platno, gotsko naslijeđe otvorilo je put modernom horor filmu. Filmski medij, zbog svoje prirode, tehničkih značajki i mogućnosti prikazivanja kretanja pokazao se izuzetno pogodnim za prikazivanje dinamike čovjekova duševnog procesa.

Gotski žanr prilagodljiv i podložan kako društvenim, tako i političkim konvencijama određenog vremena, od Walpolea do Stevensona, a dokle god boravište pronalazi u fragmentiranosti čovjekova jastva, njegovo je postojanje neupitno.

Akadska kritika gotskog utemeljena je na uvjerenju da gotsko nadnaravno ne postoji, nego da uvijek predstavlja nešto drugo, drugost fizičkog svijeta i drugost duševnog svijeta čovječanstva. Pozornost pri težnji kritike da psihoanalitičkim tumačenjem oboji sve romane koji na ovaj ili onaj način imaju poveznicu ili kakav gotski element podudara se sa zahtjevima za skeptičnošću prilikom potpisivanja očinstva jednom žanru.

Psihoanalitička teorija 20. stoljeća svojim interpretacijama gotike jednoznačno je odredila žanr vjerujući da se njegovo ispravno značenje može iščitati samo u terminima psihoanalize. Riječima Hornáta, gotski romani povijesni su fenomen čak i u smislu njihove autentične impresivnosti, povezani s psihozom i mentalitetom čitatelja tog vremena (1970, navedeno u: Šimakova, 2010:16).

Dokaz za suprotno pronađen je istraživanju geneze psihoanalitičke teorije i razmatranju povijesnih okolnosti. Društvene, političke i kulturne prilike toga doba svjedoče da je u ranom razdoblju gotskih romana (Walpole) i u visokoj gotici (Ann Radcliffe) na gotski žanr utjecalo ili srednjovjekovno nadnaravno ili čista logika. U prilog tome govori i sažeta izjava Lise Hopkins da „dok je gotsko postojalo i bez psihoanalize, psihoanaliza možda nije mogla postojati bez gotskog“ (2005: xii).

Walpoleovo otvoreno priznanje o inspiraciji iz koje je crpio ideju za svoje djelo ne ostavlja puno mjesta drugačijem tumačenju, dok je Ann Radcliffe postupila tek pragmatično, izmirujući zahtjeve racionalističke i iracionalističke paradigme, odnosno kritike i publike.

Pojava parodija na temu gotskog signalizira zasićenje takvom vrstom pisanja, a razdoblje kasne gotike predstavlja prijelomnu točku u tradiciji gotskog romana i radikalni zaokret u žanrovskom sistemu - inspiraciju nadnaravnim zamijenilo je razotkrivanje psihopatologije.

Iako je u načelu vrlo teško upustiti se u dijalog s općeprihvaćenim stavom koji Walpolea proglašava ocem gotskog žanra, upravo je zbog ovoga važno „ostati skeptičan oko načina funkcioniranja ovakvog modela očinstva“ jer je takva polazišna točka „obavezna potpisati i one narative koji se nalaze daleko od stabilnog žanra“ (Watt, 1999: 12).

## Korištena literatura

- A Companion to the Gothic*. (2000). Ed. Punter, D. Oxford: Blackwell Publishing. Dostupno na: <http://onlinelibrary.wiley.com/book/10.1002/9781444354959>
- Armstrong, Karen. (1993). *A History of God*. New York: Ballantine Books.
- Austen, J. (1985). *Northanger Abbey*. London [etc.]: Penguin Books.
- Baldick, Chris. (1992). "Introduction." *The Oxford Book of Gothic Tales*. Ed. Chris Baldick. Oxford: Oxford University Press, str. xi-xxiii
- Belsey, C. (2011). "Shakespearean Gothic" (review). *Shakespeare Quarterly*. 62 (2), str 298-300.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London; New York: Routledge.
- Buzwell, G. (2014). *Gothic fiction in the Victorian fin de siècle: mutating bodies and disturbed minds*. Dostupno na: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-fiction-in-the-victorian-fin-de-siecle>
- Byron, G. (2000). "Gothic in the 1890s." *A Companion to the Gothic*. Ed. Punter, D. Oxford: Blackwell Publishing, str. 186-196. Dostupno na: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444354959.ch13/summary>
- Cameron, E. (2003). "Psychopathology and the Gothic Supernatural." *Gothic Studies*. Manchester: Manchester University Press. 5 (1), str. 11-42. Dostupno na: <http://connection.ebscohost.com/c/articles/10780732/psychopathology-gothic-supernatural>
- Craig, F.S. (2012). *Ghosts of the Mind: The Supernatural and Madness in Victorian Gothic Literature*. Dostupno na: [http://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098&context=honors\\_theses](http://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098&context=honors_theses)
- Freud, S. (1919). *The Uncanny*. Dostupno na: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>
- Freud, S. (1927). "The future of an illusion." *The Freud reader*. (1989). Ed. Gray, P. New York; London
- Freud, S. (2010). *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus naklada.
- Frye, N. (1970). *The stubborn structure : essays on criticism and society*. London : Methuen & Co.
- Good, J. (2012). *The Dark Circle: Spiritualism in Victorian and Neo-Victorian Fiction*. Dostupno na: <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5249&context=etd>

- Halberstam, J. (1995). *Skin Show: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham; London: Duke University Press
- Hoevler, D.L. (2010). *Gothic Riffs: Secularizing the Uncanny in the European Imaginary, 1780–182.*, Columbus: The Ohio University State Press.
- Hogle, J. E. (2003). "Introduction." *The Gothic in western culture*. Ed. Hogle, J.E. *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 1-20.
- Howard, J. (1994). *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach*. Oxford: Clarendon Press.
- Hurley, K. (1996). *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin De Siecle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. (1978). "Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody." *Canadian Review of Comparative Literature* 5, str. 201-211. Dostupno na: <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crc1/article/viewFile/2353/1748>
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody*. New York: Methuen. Dostupno na: [http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/pierpaolo%20antonello/it6\\_files/linda%20hutcheon.pdf](http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/pierpaolo%20antonello/it6_files/linda%20hutcheon.pdf)
- Israel, J. I. (2001). *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- James, W. (2014). *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Dostupno na: [http://www.gutenberg.org/files/621/621-pdf.pdf?session\\_id=ed9e9e938ff4e002dc9d0047e46bc17b1e135a71](http://www.gutenberg.org/files/621/621-pdf.pdf?session_id=ed9e9e938ff4e002dc9d0047e46bc17b1e135a71)
- Kavka, M. (2002). "The Gothic on the screen." *The Cambridge Companion to Gothic Literature*. Ed. Hogle, J.E. Cambridge: Cambridge University Press, str 209 – 228.
- Kilgour, M. (1995). *The rise of the Gothic novel*. London: Routledge, 3 (43).
- Matijašević, Ž. (2006). *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*, Zagreb: AGM.
- Matijašević, Ž. (2011). *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*. Zagreb: Leykam International.
- Mesa Community College Online. Dostupno na: <http://www.mesacc.edu/~jerol76351/235/index.html>
- Milbank, A. (2007). "Gothic femininities." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Spooner, C.; McEvoy, E. New York; London: Routledge, str. 155-163.

- Miles, Robert. (2002). "The 1790s: The Effulgence of Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Literature*. Ed. Hogle, J.E. Cambridge: Cambridge University Press, str. 41-62.  
Dostupno na: <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam033/2002020172.pdf>
- Miles, R. (1995). *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*. Manchester: Manchester University Press.
- Morris, D.B. (1985). "Gothic Sublimity." *New Literary History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 16 (2), str. 299-319. Dostupno na: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/468749?uid=3738200&uid=2&uid=4&sid=21106418729111>
- Norton, R. (2000). *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*. London: Leicester University Press.
- Lynch, Eve M. (2004). "Spectral Politics: The Victorian Ghost Story and the Domestic Servant." *The Victorian Supernatural*. Ed. Bown, N.; Burdett, C.; Thurschwell, P. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oates, J. C. (1994). *Reflections On the Grotesque. Haunted: Tales of the Grotesque*. Ontario: Ontario Review Inc.
- Otto, P. (2014). *Gothic fiction*. Dostupno na: [http://www.ampltd.co.uk/digital\\_guides/gothic\\_fiction/Introduction3.aspx](http://www.ampltd.co.uk/digital_guides/gothic_fiction/Introduction3.aspx)
- Paulson, R. (1981). "Gothic Fiction and the French Revolution." *ELH* 48, str. 532-54.  
Dostupno na: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/paulson.html>
- Poovey, M. (1979). "Ideology and *The Mysteries of Udolpho*". *Criticism*, 21 (4), str. 307–330.
- Porter, R. (2001). "The Enlightenment". *The Guardian*. Dostupno na: <http://www.theguardian.com/education/2001/jun/12/artsandhumanities.highereducation>
- Punter, D. (1980). *The Literature of Terror*. London: Longman.
- Russell, B. (1945). *A history of Western philosophy. And Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*. New York: Simon and Schuster. Dostupno na: <http://www.ntslibrary.com/PDF%20Books/History%20of%20Western%20Philosophy.pdf>
- Sedgwick, E. K. (1980). "The Structure of Gothic Convention." *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Arno, str- 67-86.
- Shaffer, E. S. (1992). *Comparative Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespearean Gothic*. Ed. Desmet, C.; Williams, A. (2009). Cardiff: University of Wales Press.



Stevenson, R.L. (2004). *Dr. Jekyll i g. Hyde*. Zagreb: Globus.

Šimáková, I. (2011). *Ann Radcliffe's The Mysteries of Udolpho and Jane Austen's Northanger Abbey: A Comparison of the Two Novels*. Dostupno na: [https://dspace2.upce.cz/bitstream/handle/10195/42375/%C5%A0im%C3%A1kov%C3%A1IAnn%20Radcliffe%27s\\_BM\\_2011.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://dspace2.upce.cz/bitstream/handle/10195/42375/%C5%A0im%C3%A1kov%C3%A1IAnn%20Radcliffe%27s_BM_2011.pdf?sequence=3&isAllowed=y)

Verhaeghe, P. (1999). "The Collapse of the Function of the Father and Its Effect on Gender Role." *Journal for the psychoanalysis of culture and society*. 4(1), str. 18-31. Dostupno na: <http://hdl.handle.net/1854/LU-119667>

Walpole, H. (1901). *The Castle of Otranto*. London; Paris; New York; Melbourne: Cassell and Company. Dostupno na: <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>

Watt, J. (1999). *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764–1832*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wright, A. (2013). *Britain, France and the Gothic, 1764-1820: The Import of Terror*. Cambridge: Cambridge University Press.