Luminița Elena TURCU

TENEBRELE GOTICULUI

Secvențe din istoria romanului gotic englez

COLECȚIA
DIMENSIUNI
CULTURALE

EDITURA LUMEN
în elita editurilor românești

Luminița-Elena TURCU

TENEBRELE GOTICULUI

Secvențe din istoria romanului gotic englez

EDITURA LUMEN
în elita editurilor românești

TENEBRELE GOTICULUI. Secvenţe din istoria romanului gotic englez
Luminiţa-Elena TURCU

Copyright Editura Lumen, 2018
Iaşi, Ţepeş Vodă, nr.2

Editura Lumen este acreditată CNCS

edituralumen@gmail.com
prlumen@gmail.com

www.edituralumen.ro
www.librariavirtuala.com

Redactor: Roxana Demetra STRATULAT
Design copertă: Roxana Demetra STRATULAT

Reproducerea oricărei părţi din prezentul volum prin fotocopiere, scanare, multiplicare neautorizată, indiferent de mediul de transmitere, este interzisă.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
TURCU, LUMINIŢA-ELENA
Tenebrele goticului / Luminiţa-Elena Turcu. - Iaşi : Lumen, 2018
ISBN 978-973-166-493-4

82

Luminița-Elena TURCU

TENEBRELE GOTICULUI

Secvențe din istoria romanului gotic englez

EDITURA LUMEN
în elita editurilor românești

Pagină lăsată
goală intenţionat

Cuprins

Introducere 5

I. Despre gotic şi apariţia romanului gotic 19

I.1. Labirintul criticii gotice 19
I.2. Contextul socio-cultural al (re)naşterii goticului 26
I.3. Idiosincrazii gotice: *Castelul din Otranto* de Horace Walpole 39
I.4. Un discurs înfricoşat şi înfricoşător despre frică 45

II. Avatarurile goticului la fin-de-siècle 75

II.1. Difuzia goticului în romanul realist 75
II.2. Stigmatizarea deviantului 101
II.3. Scurtcircuitarea *celuilalt* 112
II.4. Oroarea dinlăuntru: *Ciudatul caz al doctorului Jekyll şi al domnului Hyde* 123

III. Explorând/ exploatând teritoriul *celuilalt*: *Dracula* de Bram Stoker 139

III. 1. O lectură paranoică rezonabilă 139
III. 2. Esticul viral 149
III. 3. Purificarea teritoriilor inamice 161
III. 4. Caruselul dorinţelor infernale 181
III. 5. Scriere întru supravieţuire 198

IV. Camuflajul modernist şi carnavalul (post)postmodernist al goticului 217

IV.1. Goticul dezarticulat bântuie modernismul 217
IV.2. Reîntoarcerea goticului în postmodernitate 235
IV.2.1. Vampirul lui Liz Lochhead 240
IV.2.2 Umbra lungă a lui Dracula 255

V. Va urma 259

Bibliografie 263

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

Introducere

„A citi (a vedea litere, a vedea fantome) înseamnă
a privi în beznă, a scruta întunericul."

Shoshana Felman

Romanul gotic spune povestea neliniştitoare a unei uzurpări: fie a liniei genealogice, a identităţii sociale şi privilegiilor de clasă, fie a (o)poziţiilor de gen, a au(c)torităţii şi creativităţii. Titlul acestei cărţi, care desfide şi în acelaşi timp confiscă un clişeu gotic, încearcă să încapsuleze esenţa goticului, parodiind tendinţa criticii literare de a profita de pe urma unei specii literare „minore" ce abundă, e drept, în bizarerii şi inconsistenţe. De altfel, specia în cauză este şi foarte uşor de uzurpat, ba chiar de mutilat, căci nu mai stârneşte nimănui nicio spaimă, darmite compasiune. Titlul se referă şi la dorinţa, iarăşi decupată din gotic, de a transforma exerciţiul critic, îndeobşte tern şi previzibil, într-un foc de artificii la fel de elaborat şi elucubrant ca şi textul literar pe care-l investighează.

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

Admit că am premeditat o oarecare distanțare de această specie literară, pe care uneori am luat-o și în răspăr, fără a bănui că va ajunge să-mi contamineze scrisul. Fusesem avertizată de acest pericol prin fel de fel de narațiuni, cum ar fi cea a scriitoarei britanice Penelope Lively, *Fantoma ca mașină de scris* (1978)[1], în care protagonista susține o serie de prelegeri pe tema fantomelor, abordându-le din perspectivă culturală și istorică. În urma unei analize laborioase, cercetătoarea expediază fenomenul pe raftul prăfuit al superstițiilor derizorii. Problema apare însă atunci când o asemenea „superstiție" ajunge să-i controleze viața, ba chiar și scrisul (ceea ce, la urma urmei, e mult mai înfiorător), devenit tot mai dezlânat pe măsură ce și viața îi este tot mai dezordonată. Trebuie să recunoaștem că, oricât de raționali am încerca să fim, mai toate discuțiile despre gotic sunt finalmente și fatalmente perturbate de spectrele și spaimele, diformitățile și excesele sale insinuante.

Subtitlul se referă tot la intenții, dejucate și ele de natura eterogenă și supraponderală a materialului literar examinat. Justificarea lui rezidă în dorința de a ordona, măcar din punct de vedere cronologic, fluxul incoerent și incontrolabil al romanului gotic. Selecția textelor s-a impus așadar de la sine, iar în miezul acesteia s-a impus, după aceeași logică internă, un roman gotic major – *Dracula* de Bram Stoker -, care se constituie în pivotul prezentei investigații critice. Nu mi-am propus însă să prezint aici o istorie a romanului gotic; ar fi o prospecțiune mult prea vastă pentru un singur autor. Mai mult, a scrie o istorie a unei formule literare pare – și poate chiar așa și este – un anacronism conceptual în contextul criticii literare actuale în care ontologia s-a preschimbat în *fantologie*, iar literatura (mai exact, ceea ce am convenit de-a lungul timpului să numim astfel) cu greu mai poate fi canalizată către zonele aride ale teoriei. Textul literar își lasă în urmă, spre aprehensiunea și comprehensiunea noastră, doar *fantasma*.

[1] "Revenant as Typewriter" (titlul original în lb. engleză)

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iași, România: Lumen.

Totuşi, după cum notează Derrida, dacă suspiciunea faţă de autoritatea abordărilor diacronice şi enciclopedice s-ar menţine treză, nu am mai fi în stare să concepem nimic „care să se adauge întregului" şi nici nu am mai putea obţine necesarul „efect de totalitate" (1997, 44). În plus, se ştie că orice cazną întru aflarea „adevărului" – *aletheia* – presupune şi un exerciţiu de memorie – *mneme*. (*id.*, 104)

Paradoxal este faptul că popularitatea de care se bucură goticul în ultima vreme s-a născut din neîncrederea în miturile iluministe („adevărurile universal acceptate" ale lui Jane Austen[2]), pe care specia literară o exploatează din plin. De fapt, goticul este gardianul furibund al acestor adevăruri deoarece, deşi destinat de la bun început zonei neoficiale şi marginale, a cochetat întotdeauna cu *centrul* ca sursă de echilibru. Mesajul belicos al goticului nu ar trebui luat prea în serios pentru că, aşa cum remarca Lyotard, „singura modalitate de a funcţiona în cadrul regulilor este de a opera împotriva lor" (*cit. în* Lucy 1997, 72), aceasta fiind şi metoda de lucru a creatorului gotic. Însăşi denumirea speciei – „roman gotic" – este, în termenii lui Walter Allen, mai degrabă „o cioară vopsită" (1978, 93) pentru că enunţă ambiţia oximoronică de a păstra tradiţia, dar şi de a inova. E. J. Clery remarcă faptul că în ziua de Crăciun a anului 1764, când a fost publicat *Castelul din Otranto*, volumul era subintitulat simplu „O poveste". Prefaţa o prezenta ca pe o istorisire italiană publicată în 1529, dar compusă cu mult înainte, pesemne în vremea cruciadelor. Cuvântul „gotic" apare abia în cea de-a doua ediţie pe care Walpole se hotărăşte să o scoată un an mai târziu. Acum titlul este schimbat în *Castelul din Otranto: O poveste gotică*.

[2] Fraza care deschide *Mândrie şi prejudecată* conţine această sintagmă ("a universally acknowledged truth"), a cărei ironie va coroda treptat lectura naiv romanţioasă a capodoperei lui Jane Austen.

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

> „Completarea era o inconsistență bătătoare la ochi şi avea rolul de a-i irita pe criticii prea obtuzi pentru a gusta experimentul. La urma urmei, cum putea o poveste gotică să fie scrisă de un autor modern? Pentru contemporanii lui Walpole, epoca gotică fusese una a barbariei, superstițiilor şi anarhiei, întinzându-se din sec. al V-lea, când vizigoții au provocat prăbuşirea Imperiului Roman, până la Renaştere. (...) După Otranto, termenul «gotic» mai poate fi găsit doar într-o singură operă majoră a vremii, şi anume în subtitlul romanului Clarei Reeve, Bătrânul baron englez." (Clery 2002, 21)

Încă de la bun început, chiar de la *Castelul din Otranto* (1764), noua formulă literară stă sub semnul paradoxului şi, tocmai de aceea, primul capitol al prezentului studiu explorează combinația de exaltare revoluționară şi conformism docil, precum şi tipurile majore de anxietate cărora specia le dă chip şi glas în Anglia de la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Am preferat să dau importanța cuvenită substanței, formei şi retoricii profunde a speciei din circumspecție față de capacana teoretică pe care o presupune investigarea formelor literare în funcție de descriptorii sacrosancți ai „originii", „tradiției" şi „evoluției". Nu am putut ignora nici glisarea criticii literare contemporane către deconspirarea şi examinarea fațetelor mai puțin cunoscute ale realismului, glisare care şi-a pus pecetea pe exercițiul critic, dar şi pe istoria literară. Viziunea mitizantă asupra *originii*, *dezvoltării* şi *ierarhizării* formelor literare a fost spulberată în ultimele decenii şi de tendința de a descrie speciile „populare" sau „minore" ca făcând parte dintr-o „tradiție literară la fel de valoroasă din punct de vedere istoric" ca oricare alta (Hutcheon 1984, 77). Derrida vede în conceptul clasic de *origine* o noțiune patriarhală perimată, în vreme ce Harold Bloom consideră că nevoia noastră de a descoperi surse este motivată de furie şi de rivalitate. (1979, 1- 37)

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

În plus, în cazul romanelor gotice, nici categoria de *autor* nu mai reuşeşte să confere un sens unitar acestor scrieri „minore" deoarece creatorii lor au fost deseori ignoraţi de critică ori exilaţi la periferia istoriei literare. Autorii gotici, ei înşişi marginali – femei, homosexuali, minoritari etnici etc. -, au fost rareori capabili să-şi îndeplinească funcţia de bază, aceea de a incita o dezbatere serioasă a operelor lor. După cum remarcă şi Tony Bennet, în asemenea circumstanţe, în care autorii sunt cvasianonimi, textele lor tind şi ele „să fie categorisite drept lipsite de noimă." (1986, 258)

Aventura descoperirii „originilor" romanului gotic şi a traseului său subsecvent poate fi descurajată şi de impasul criticii literare în ce priveşte relevanţa istorică sau estetică a romanelor gotice. De pildă, unii critici văd în romanul lui Walpole, „izvorul de inspiraţie" pentru romancierii gotici de mai târziu, fiind nu doar cel dintâi, ci şi definitoriu pentru identitatea speciei (Fred Botting). Alţii îl consideră doar un episod al procesului de „resurecţie a goticului" din secolul al XVIII-lea (Kenneth Clark), care confirmă faptul că acesta apăruse cu multe secole înainte de publicarea *Castelului din Otranto* (Michael Baridon). Cât despre tropii esenţiali ai goticului, unii critici văd în distorsionarea afectului cheia lecturii oricărui roman gotic. Alţii, precum Andrew Smith, insistă ca termenul „gotic" să se aplice doar acelor texte care se referă explicit la un univers al groazei. David Punter consideră că goticul este inextricabil legat de paranoia, iar Fred Botting descrie goticul ca o formă în care imaginaţia şi emoţia depăşesc limitele raţionalului şi suportabilului. În goticul modern, lumea – naturală sau supranaturală – este privită prin prisma groazei, deznădejdii, paranoii ori a unei anestezii emoţionale letale. „Nebunia, oroarea, disperarea dau culoare naraţiunilor gotice chiar şi în cazul narării la persoana a treia singular; sănătatea şi limpezimea sunt extrem de fragile într-un asemenea mediu." (Wasson 2010, 2)

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

Chiar dacă prospecțiunea originilor şi tropilor definitorii poate fi bănuită că ar urmări mai degrabă liniile de forţă ce redefinesc din când în când harta fenomenelor literare – o intrigă a puterii („a plot of power") cum o numeşte Margaret Anne Doody (*id.*, 307) –, nevoia de a stabili un cadru de referinţă pentru prezenta investigaţie s-a dovedit fastă în cele din urmă deoarece a dus la atenuarea suspiciunii faţă de istoria literară în general. Iată de ce primul capitol tratează romanul lui Horace Walpole ca pe o matrice generică a speciei. Acceptarea acestei geneze literare a declanşat în mod inevitabil o naraţiune construită în jurul mult-hulitelor concepte de „sursă" şi „tradiție", în ciuda faptului că cele mai multe din romanele gotice se află chiar la limita acestor noțiuni, fiind în general lipsite de loialitate faţă de clasificări şi categorisiri.

Din această pricină am fost nevoită să tratez evoluția goticului mai mult în termenii unei teorii fractale adaptate acestui scop. Conform acestui model matematic, care a dat naştere unei întregi colecții de forme geometrice din cele mai variate (mai curând, unei colecţii de monstruozităţi), ideea de continuitate n-ar trebui utilizată atunci când descriem un fenomen literar deoarece nici în natură sistemele şi fenomenele nu sunt perfect lineare şi constante. Hazardul este cel care dictează modificarea dimensiunilor fractale ale tuturor sistemelor. Un *fractus*, simbolizând fragmentarea structurală şi procesuală, descrie un aspect al regulii generale ce articulează sistemul în mod accidental şi permanent. Fiecare fractal de acest tip descrie întregul, dar asigură şi propagarea neabătută a caracteristicilor lui generice.

Tot aşa, evoluția goticului este guvernată de hazard de vreme ce mesajul acestuia, poate mai mult decât în cazul oricărei alte forme literare, a depins întotdeauna de contextul socio-cultural şi prea puțin de logica internă a fenomenului literar. Această tradiție pare să se fi solidificat într-o manieră similară recifilor de corali, unde „continuitatea exercită

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

presiunea atât înainte cât şi îndărăt." (Peter Conrad 1995, 4 - 6) În vreme ce regulile goticului fluctuează sub presiunea inovaţiei sau a spaimelor morbide generate de schimbările sociale, culturale şi economice, sedimentele fractalilor gotici se conservă şi-şi asigură supravieţuirea în forme relativ similare. O asemenea lectură este la fel de veche precum goticul însuşi dacă ne gândim că în 1762 Richard Hurd îşi publica *Epistolele despre cavalerism şi romanţ*[3], punând astfel bazele abordării istoriciste a operei literare. În opinia sa, poezia medievală trebuia citită şi cântărită după regulile clasice, ţinând însă seama de contextul socio-cultural al apariţiei ei. Anticipând disciplina modernă a poeticii culturale, Hurd sugera ca textul literar să fie citit ca „o inscripţie culturală a condiţiilor istorice" (Duggett 2010, 3) şi îşi trimitea contemporanii şi la „textul" arhitectural pentru validarea lecturii:

> „Atunci când un arhitect cântăreşte o clădire gotică după canoanele artei antice, nu va vedea altceva decât diformitate. Arhitectura gotică îşi are însă propriile reguli în funcţie de care, atunci când o evaluezi, are anumite merite, la fel ca şi arta greacă ..." (Hurd, cit. în Duggett, *ibid*.)

Romanul gotic ne oferă şansa rară de a experimenta ceea ce Deleuze şi Guattari numeau „gândire nomadă" – o perspectivă descentrată şi aparent cazuală asupra multiplicităţii. Fractalii permit orice poziţionare în plin flux gotic atunci când vine vorba despre ingredientele stabile formale, stilistice sau de tehnică narativă.

Chiar dacă a fost deseori inspirat sau ghidat de varii şi competente evaluări critice ale goticului, studiul de faţă se concentrează asupra constituienţilor fideli speciei, care pot fi decelaţi în fiecare fază din mersul istoric al acestui tip de

[3] *Letters on Chivalry and Romance* (în original, în lb. engleză).

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

discurs și mai puțin asupra unor categorizări de genul „gotic feminin/ gotic masculin" (Ellen Moers) sau „gotic eroic/ gotic cavaleresc" (David Punter) etc. Bineînțeles că astfel de clasificări sunt menționate și chiar utilizate în această carte ca instrumente critice utile, însă am preferat să vizualizez progresul goticului mai degrabă ca unul haotic și supus hazardului, asemeni oricărui fenomen natural, (de)format de trecerea timpului, (mal)format de mișcările social-istorice și totuși uimitor de stabil în ceea ce privește constituienții săi generici.

Admițând că polisemia este incontrolabilă, lectura textelor gotice se constituie într-o încercare de a extrage textul dintr-o serie chiar în momentul în care îi este consolidată poziția în acea secvențialitate, o încercare de a oferi soluții definitive chiar în clipa în care supra-abundența de sensuri este manifestă. Oscar Wilde scria în *Portretul lui Dorian Gray*[4] că „arta, asemeni naturii, își are proprii săi monștri, entități bestiale cu trupuri hidoase și voci sugrumate." (1973, 156)

Romanele gotice – inspirate de vise, dar mai ales de coșmaruri – sunt și ele niște monstruozități textuale cu o structură narativă discontinuă, fragmentată. Isteria autorilor gotici stă mărturie neliniștii pe care aceștia o trăiesc scriind, dar și constantei lor nostalgii subterane față de ordine și coerență. Comentând pe marginea unor exemple defectuoase de romane din secolul al XIX-lea, construite pe scheme compoziționale șchioape, cu forme arbitrare și mesaje neclare, Henry James le descria plastic în prefața sa la *Muza tragică* (1907) ca pe niște „monștri diformi și dezlânați."[5] (*cit. în* Auchard 2004, 476)

Romanele gotice sunt cu siguranță ele însele „diforme" și „dezlânate" dacă ne gândim măcar la intriga scurt-circuitată, care

[4] Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Books, Harmondsworth, 1994. Toate citatele se vor referi la această ediție. Paginile sunt indicate între paranteze în text (trad. mea).

[5] „Loose, baggy monsters" în original, în limba engleză.

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iași, România: Lumen.

supralicitează tranziţiile bruşte şi năucitoare, la impactul emoţional dezagreabil prin exacerbare şi la suspansul prelungit dincolo de limite. Toate textele gotice analizate aici demonstrează acelaşi tip de structură sincopată şi aceeaşi lipsă de coerenţă la nivel secvenţial.

Senzaţia de ceva „neterminat, nesigur, nebănuit şi de neimaginat" (Johnson în Tinkler Villani & Davidson 1995, 8) bântuie prin castelul din Otranto imaginat de Horace Walpole, precum şi prin cel transilvănean imaginat de Stoker. Exfolierea haotică a povestirilor secundare sau a sub-intrigilor adiacente, precum şi futilele digresiuni, sunt doar replici ale toposului central al romanului gotic – labirintul, în care protagoniştii se pierd în plan spaţial, iar cititorii pierd sensul fabulei.

Labirintul reprezintă grafic formarea subiectivităţii, precum şi dilemele cu care se confruntă individul în acest proces complex, nefiind altceva decât un model logic al *aporiei*, al dezorientării ontologice care se naşte din confruntarea cu două sau mai multe soluţii existenţiale echiprobabile. În acelaşi timp, *aporia* este spaţiul „vidului lingvistic, aşadar, în mod fundamental, este spaţiul locuit de monstru." (Hock-soon Ng 2005, 179) Tehnica narativă a punerii în ramă sau multiplicarea vocilor narative şi a formulelor introductive – ca aspecte ale retoricii morale a romanului gotic – au drept scop atât distanţarea „autorului" de mesajul deseori revoltător al propriului text (şi, de aici, disiparea responsabilităţii auctoriale), dar şi validarea „sursei îndoielnice", menţionată de multe ori la începutul unei astfel de scrieri (Punter *id.*, 33). Alte asemenea (ter)tipuri textuale – fragmentul recuperat, manuscrisul încuiat sub cheie şi găsit întâmplător, jurnalul secret sau epistola pierdută – care sunt alipite de textul principal, sunt mărci stabile ale speciei şi o vor însoţi în toate stadiile evoluţiei sale.

Cât despre personajele aşa-zis „gotice", începând cu Manfred din romanul lui Walpole până la doctorul Jekyll al lui Robert Louis Stevenson şi mai departe, toate sunt programate să

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

funcționeze excesiv, iar prăbușirea lor cutremurătoare pare a sugera descendența lor directă din eroii tragediilor iacobine sau elizabetane – produșii bizari ai unei maladii ereditare stigmatizante. Angela Carter le surprinde cel mai bine substanța în „Postfața" sa la *Fireworks*, unde vorbește despre propriile sale personaje, care, în viziunea ei, descind din linia gotică: „Personajele sunt exagerate dincolo de orice limită pentru a deveni simboluri, idei, pasiuni." (1974, 244-5) Începând cu romanul generic al lui Walpole, protagoniștii romanelor gotice se constituie într-o galerie de portrete ale pasiunilor, de subiectivități ce-și construiesc propria lor istorisire cu unicul țel de a se închide narcisistic în ea.

Trebuie să subliniem aici contribuția goticului la încurajarea discursului despre sexualitate de a se insinua printre rândurile *grand récit*-ului secolului al XVIII-lea - o epocă în care pasiunea a fost fie ținută sub control drastic, fie ignorată într-o manieră pudibondă - precum și contribuția ulterioară a acestei forme minore la incitarea scriitorilor realiști victorieni de a decoda seismograma pasiunii. Fără a se abate de la „logica" discursului pasional, goticul încorporează toate ipostazierele *celuilalt* într-un discurs „al diferențelor, care implică în același timp includere și excludere, acceptare și discriminare." (Baudrillard 1990, 128) Toate aspectele *altcumva*-ului și *anormalului* sunt explorate cu stângăcie și spaimă în romanele gotice care obișnuiesc să le proiecteze spectrele pe fundaluri exotice. Oroarea – „percepția a ceva incredibil de imoral și de dezgustător" (Tigges 1995, 251) – se adaugă recuzitei imutabile a romanului gotic.

Nu putem ignora recenta reevaluare a poziționării ideologice a goticului și, de aceea, prezenta carte încearcă să demonstreze că re-emergența goticului în perioade de tranziție sau de impas nu face decât să-i sublinieze „funcția instrumentală" (Hurley 1996, 5) de negociere a temerilor născute din schimbările socio-politice abrupte și din derapajele

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iași, România: Lumen.

epistemologice. Mesajul ideologic al romanului gotic este prea adesea confuz, iar dezbaterea critică cu privire la natura fie „revoluţionară", fie „reacţionară" a goticului este în plină desfăşurare, însă analiza unor romane majore ne permite să dăm gir opiniei care vede în această formulă narativă un instrument ideologic de control care îngăduie claselor dominante să-şi numească oponenţii şi să le aloce întruchipări monstruoase, să-i „demonizeze sau să-i *monsterizeze*." (D'Haen 1995)

Capitolul dedicat romanului lui Bram Stoker exploatează tocmai această tendinţă a goticului de a impune o concluzie irefutabilă poveştii *celuilalt*, care este îndeobşte aneantizat ficţional. Explorarea şi posedarea/pasivizarea trupului femeii este secondată în romanul lui Stoker de obiectificarea est-europeanului, a *celuilalt* de la Răsărit, domesticând în concluzie ambele teritorii aliena(n)te – trupul femeii şi Estul Europei. Statutul marginal al femeii în romanele gotice supuse analizei se reflectă în brutala înăbuşire a vocii feminine în corul naratorial (*Castelul din Otranto* de Horace Walpole), în omisiunea (*Dr. Jekyll şi dl. Hyde* de R. L. Stevenson) sau în ventrilocizarea ei (*Dracula* de Bram Stoker).

Cele mai multe dintre abordările pe care le propune prezentul studiu au drept scop „aproprierea" textelor gotice în sensul de care vorbeşte Ricoeur când menţionează dorinţa cititorului de a-şi *apropia*/ *apropria* ceea ce iniţial a fost distanţat, înstrăinat (1991, 336). Ne place să credem că numai dorinţa de a micşora intervalul spaţial şi temporal dintre lumea noastră (deja post-) postmodernă şi romanul gotic al secolelelor al XVIII-lea şi al XIX-lea este responsabilă de pasajele convolute şi dizarmonice, rezultate din efortul de a extrage semnificaţii din acel *celălalt* cultural încă decelabil în fărâmele goticului care sunt azi răspândite pretutindeni.

Extras din volumul:
Turcu, L. A. (2018). Tenebrele goticului.
Iaşi, România: Lumen.

Continuarea acestui volum o puteţi lectura achiziționând volumul de pe

www.edituralumen.ro

www.lumenpublishing.com

sau din librăriile noastre partenere.

Luminița-Elena Turcu (n. 1963) este autoare de cărți și articole în sfera studiilor literare și culturale anglo-americane și predă literatura engleză la Universitatea „Ștefan cel Mare" din Suceava. Cea mai mare parte a investigațiilor sale științifice abordează din varii perspective critice goticul ca fenomen socio-cultural singular și spectacular, descoperind soluții interpretative surprinzătoare în încercarea temerară de a arunca lumină în tenebrele labirintului textual gotic.

„Romanul gotic este Fiul Risipitor al literaturii, venit la festinul la care nu a contribuit cu mare lucru, înșfăcând și înfulecând pe apucate bucatele așezate în fața sa. Exilul său autoimpus pe tărâmuri exotice sfârșește lamentabil acasă, adică tocmai la adăpostul instituțiilor patriarhale care îi declanșaseră revolta și dezgustul în Anglia veacului al XVIII-lea, odată cu apariția *Castelului din Otranto* de Horace Walpole.

Titlul acestei cărți, care desfide și în același timp confiscă un clișeu gotic, încearcă să încapsuleze esența goticului, parodiind tendința criticii literare de a profita de pe urma unei specii literare „minore" ce abundă, e drept, în bizarerii și inconsistențe. Subtitlul se referă mai degrabă la intenții dejucate de natura eterogenă și supraponderală a materialului literar examinat și justificarea lui rezidă doar în dorința de a ordona, măcar din punct de vedere cronologic, fluxul literar gotic - incoerent și incontrolabil. Selecția textelor s-a impus mai mult de la sine, iar în miezul acesteia s-a instalat, după aceeași logică internă, un roman gotic major – *Dracula* de Bram Stoker.

Studiul de față nu-și propune însă să fie o istorie a romanului gotic; ar fi o prospecțiune mult prea vastă pentru un singur autor. În plus, a scrie astăzi o istorie a unei formule literare pare (și poate chiar așa și este) un anacronism conceptual în contextul criticii literare actuale în care ontologia s-a preschimbat în fantologie, iar literatura (mai exact, ceea ce am convenit de-a lungul timpului să numim astfel) cu greu mai poate fi canalizată către zonele aride ale teoriei. Oricum, textul literar gotic nu-și lasă în urmă, spre aprehensiunea și comprehensiunea noastră, decât fantasma."

Autoarea

9 789731 664927

EDITURA LUMEN
în elita editurilor românești