

Gotiske steder

Fysiske, fænomenologiske og litterære rum i den gotiske tradition

Her, der, og alle vegne. Således er rummet, vi er placerede i det og det omgiver os altid. Med Aristoteles kunne man sige, at alle ved rummet *er*, men *hvad* det er, det er straks mere kompliceret, og har siden antikken været emne for diskussion.¹ Platon antog rummet for at være et slags oprindeligt stof, chora, hvilket omgiver alting og som formes af Demiurgen, verdenskaberen, som selv er uden for tid og rum. I Aristoteles' fortolkning og kritik af Platons *Timaeus*² i *Fysikken* bliver dette til en beholder, og her er rummet ikke længere kun en altomfattende kategori med uendelig udstrækning, det bliver i højere grad topografisk bestemt.³ Der sker altså en bevægelse fra det infinitte til det finitte rum – rum bliver til sted, *kosmos* bliver til *topos*. En lang idéhistorie følger Aristoteles' behandling af rummet og stedet, hvor sidstnævnte fortøner sig. Gennem middelalderen (Bruno og Patrizi) over 1600-tallet (Descartes og Newton) og frem til 1700-tallet og Kant er det isotrope og infinitte rum det centrale – og stedet opløses så at sige i rummet.⁴ Mit ærinde er dog hverken dette filosofiens eller matematikkens og fysikkens rum, og heller ikke stedet som en simpel del af et kosmologisk rum, men snarere et (op)levet fænomenologisk rum, der både dækker virkelige og imaginære steder. Nykantianeren Cassirer skelner mellem »det sansemæssigt perciperede rum og det rent kognitive rum«,⁵ hvilket har været en selvfølgelighed siden Kant i *Kritik der Reinen Vernunft* gjorde rummet til en apriorisk forudsætning for enhver anskuelse knyttet til sansningen. Vor opfattelse af rum foregår gennem et samspil mellem en apriorisk anskuelse og så rummet, som det fremtræder *for os*, og dette er Kants fortjeneste; at fastholde forholdet mellem begrebet og anskuelsen. Vi har altså ikke direkte adgang til rummet, men fordi rumbegrebet, sammen med tid- og kausalitetsbegrebet, så at sige er *indbygget* i os, kan vi skabe enhed i det mangefold af objekter og fænomener vi sanser. I denne bearbejdning af vore sansninger placerer vi fænomener og objekter i rummet, og danner således steder, som giver mening for os, hvilket Gaston Bachelard i *Poetics of Space* – hvor han udvikler sin »topoanalyse« – prioriterer ved at sige: »Beboet rum overskrider geometrisk rum.«⁶ Dette forhold mellem rum og sted er håndgribeligt og ikke så komplekst som herre-

tjener forholdet mellem rum og tid, den anden af de ontologiske grundkategorier, som også bliver til for os i et samspil mellem en apriorisk forestilling om tidslighed og så oplevet tid, dvs. de erfarede hændelser der udgør tiden, historien. I dette forhold er det ikke afgørende, om man opfatter tid og rum som værende parallelle og alligevel uafhængige, som det er tilfældet hos Euklid, Newton, Leibniz og Kant, eller om man ser disse forbundne og gensidigt afhængige, som i Bakhtins kronotop-begreb eller Einsteins rumtid i Relativitetsteorien. Det afgørende er dog, at tiden har forrang ift. rummet, men, som det altid gælder i herre-tjener forhold, også er defineret i forhold til det. Tid er en mere subjektiv og abstrakt perception og behøver rum/sted til at konkretisere sig. For eksempel rummer billedets kanvas indirekte tidslige forløb og tekstens skriftlighed er rum for temporale forløb – billedets tid og skriftens rum.

Rum og tid er således i kunsten komplekst knyttede, hvilket hyppigst er blevet konkretiseret i en problematisering af Lessings berømte generiske forskelsdraging i *Laökoon* (i en reaktion både mod og med renæssancens »ut pictura poesis« doktrin efter Simonides' vittige antitese) mellem litteratur som en udtryksform organiseret i tid, »efter-hinanden i tiden« (»Nacheinander«), og billedkunst som en udtryksform organiseret i rum, »ved-siden-af hinanden i rummet« (»Nebeneinander«).⁷ Selv om Lessing siden har fungeret som prygelknabe og afsæt for en diskussion af forholdet mellem tekst og billede i diskussionen af forholdet mellem litteratur og billedkunst, tid og rum og narrativitet og beskrivelse, så har hans nærmest indlysende distinktion stået grundlæggende uimodsagt lige siden. Af de mest interessante diskussioner er W.J.T. Mitchells.⁸ Mitchells egentlige ærinde er forholdet mellem ord og billede, men heraf følger diskussioner af de strukturelle forskelle mellem øjet og øret, det naturlige og det konventionelle og selvfølgelig rum og tid. For Mitchell er der ingen betydelig/essentiell, dvs. kun konventionel, forskel mellem billedkunsten og digtningen. Forskellen er historisk determineret og der foregår en stadig kamp (*Paragone*) mellem kunstformerne via det perceptionelle forhold mellem øjet og øret og det konceptuelle forhold mellem rum og tid. Det sene 1700-tal var præget af netop en sådan kamp og transition, hvor renæssancens visuelt dominerede kultur med Oplysnings-tiden når sit højdepunkt og med romantikken erstattes af en verbalt domineret kultur. Ifølge en anden af de toneangivende ord-billede forskere, Martin Jay, er to tendenser skyld i den øgede mistænksomhed overfor synet: genkomsten af en nyplatonisk længsel mod en ideal skønhed (det indre åndelige øje frem for den kropslige sans) og en ny valorisering af mørket, som det oplystes nødvendige komplementærstørrelse.⁹

Forbindelsen mellem ovennævnte fysiske og fænomenologiske rum, de konstante besværligheder med at skelne mellem ydre og indre rum og forholdet mellem det sete og det talte er centralt for den gotiske traditions 'topos' – både i den græske betydning »sted«, men også i betydningen 'fast kliché' eller 'skabelonagtig'. Den gotiske genre er overfyldt med sådanne skabelonagtige steder, som udmærker sig ved at være fjerne enten tidsligt/historisk eller rumligt/geografisk; der er tale om gotiske borge, klostre, ruiner, forrevne bjerge, katakomber, gravkamre og labyrinter. Jeg vil i det følgende prøve at vise det gotiskes topofili, hvor rummet, landskabet og stedet ikke er et fastfrossent »Nebeneinander«, men flyder sammen med handlingens »Nacheinander«. Først vil jeg i et bredere kulturhistorisk og teoretisk perspektiv se på, hvorledes fiktive rum og steder får betydning fra virkelige, fysiske rum og steder, eksemplificeret udfra den gotiske forfatter William Beckford. Til sidst vil jeg i to teksteksempler, Ann Radcliffes *The Italian* og Christian Winthers »Skriftestolen«, konkret se på typiske gotiske steds betydning for handlingen.

Magtens rum

Oplysningstidens lyse rum og den gotiske litteraturs optagethed af de mørke rum står i kontrast. I Oplysningens hellige navn skulle alt der var dulgt og mørkt oplyses og afdækkes, idealet var det transparente, det panoptiske princip, hvor magten ligger hos dem, som fra ét sted kontrollerer rummet. Magten er imidlertid betinget af dialektikken mellem det oplyste, transparente og det mørke, obskure, hvilket kunsthistorikeren Antony Vidler i en kritik af Foucault har gjort opmærksom på. Begreber som overvågning, det panoptiske princip og skopiske magtregimer giver kun mening, når de bruges omkring forhold med en iboende reversibilitet, som herre-tjener, vagt-fange, lærer-elev, læge-patient, mand-kvinde osv.¹⁰ I en diskussion af sin *Overvågning og Straf* forbinder Foucault spørgsmålet om magt, rum og panoptikonet i 1700-tallet med til den gotiske genre:

»En angst hjemsøgte den sidste halvdel af det 18. århundrede: angsten for mørklagte rum, for den mørke skygge som forhindrer tingenes synlighed, mennesker og sandheder. Den søgte at bryde de mørke punkter, som blokerede for lyset, udrydde samfundets skyggesider, nedbryde skygge-kabinetterne, hvor egenmægtige politiske handlinger, monarkiske kapricer, religiøs overtro, tyranniske og præstelige konspirationer, epidemier og uvidenhedens illusioner blev anstiftede [...] den nye poli-

tiske og moralske orden kunne ikke etableres før disse steder var udyddede. Under den revolutionære periode udviklede de gotiske romaner en fuldstændig fantasi-verden af stenmure, mørke, gemmesteder og fangekældre [...] Landskaberne i Ann Radcliffes romaner er sammensatte af bjerge og skove, huler, ruinøse borge og skrækindjagende mørke og afsidesliggende klostre. Disse imaginære rum fungerer som negationen af den synlighed og gennemsynlighed, som den søgte at etablere.«¹¹

I Foucaults enkeltstående læsning af det gotiske, bliver genren knyttet an til Oplysningstiden, som en del og negationen heraf, og ikke som egentlig kritisk præromantik. Det gotiske indgår i det komplekse magtspil, som udspiller sig i perioden på tærsklen til det moderne samfund, gennem dets »oplysning« af og pegning på de mørke rum. Det er i det gotiskes genkomst i arkitekturen i 1700-tallet, at forholdet mellem rum og tid, lys og mørke træder tydeligst frem. Man kan sige, at i arkitekturen bliver rum omdannet til sted – rummet er arkitekturens materiale og bliver herigennem sansbart manifesteret og konkretiseret – det tekstlige rum vil derfor altid blot være afledt og sekundært. I arkitekturen forbindes det geometriske/fysiske rum med det oplevede/beboede rum gennem kroppen som perspektivisk fikspunkt.¹² Den feudale magt, som før 1700-tallet lå i fyrstens råderet over undersåtternes kroppe, liv eller død (»droit de mort«), var i det gotiske symboliseret i borgen, hvor overvågeren er fjernet fra de overvågede gennem sin centrale placering i landskabet. Det panoptiske princip er ifølge Foucault »en form tæt på borgens – en befæstning omgivet af mure – som paradoksalt skaber et rum af gennemskuelighed.«¹³ Borgen som feudalt magtcenter var som 1700-tals topografi frigjort fra dens oprindelige og egentlige funktion og blev i stedet symbolet på en svunden magtstruktur, der i dens ikke-revolutionære britiske udformning langsomt skulle transformere sig til noget andet. De engelske pasticherede gotiske borge var »power houses«,¹⁴ som erstattede de egentlige middelalderlige borge, og konnoterede det »engelske«, »det protestantiske«, »det demokratiske« og »anti-katolske«. Men knytter man det til den gotiske litteraturs behandling af de selv samme rum og steder får man en semantisk malstrøm af flertydighed. Her er borgene kronotoper, som ifølge Mikhail Bakhtin fordrer en bestemt type fortællinger, hvor scenen er henlagt til historiske rum, hvor politisk subversive inversioner af det moderne kan udspilles.¹⁵ Hvor den feudale 'gamle' orden er spatialt hierarkisk organiseret, er den ny tid optaget af temporal progression. Som Mitchell siger, så er der 'rum-epoker' og 'tidsepoker', og rummets epoke er generelt forbundet med en pri-

mitiv, præhistorisk fortid eller med en dekadent nutid, som truer med at suspendere historisk progression.»¹⁶

I Edmund Burkes *Reflections on the Revolution in France* fra 1790 ser man dette forhold udfoldet i en slags paradoksal romantisk konservatisme. Burke forbandt den Franske Revolutions monstrøsitet med ophævelsen af et moralsk regime og den aristokratiske ridderlighed, med rødder tilbage til middelalderen. Burkes tekst er ikke enhedsmæssigt og fuldkommen i nyklassicistisk forstand, og følger ikke en fornuftsstyret, systematisk og klar argumentation. Han baserer derimod sine argumenter på følelser og specifikke erfaringer, formen er følelsesladet, mangfoldig og sensorisk. Den snakkende stil med de lange sætninger og utallige parentetiske sætninger giver én indtrykket af en følelsesmæssig udladning, hyppigst eksemplificeret i beskrivelsen af de revolutionæres overgreb på Marie Antoniette, som Burke i høj stil priser for sin næsten transcendentale skønhed, for derefter endnu stærkere at beskrive fornedrelsen.¹⁷ Der benyttes en række billeder på den franske tilstand, bl.a. beskrives den franske konstitution som en ruinøs borg, som det rumlige udtryk for tabet af fortidens ridderlighed og bevist på forbindelsen mellem tid/historie og rum/arkitektur. På fortidens fundament skal fremtiden bygges, en bevægelse fra Frihedsbrevet, »Magna Charta«, fra 1215, til den Engelske Revolution i 1688,¹⁸ som havde stilet mod kontinuitet og tradition, hvorimod den Franske Revolution var et forsøg på at bryde forbindelsen mellem fortid og nutid. Ironisk nok er denne påberøbelse af fortidens dyder kun mulig pga. de selv samme revolutionære kræfter, som den romantiske konservatisme forsøger at distancere sig til. Kun fordi det gotiske var for evigt tabt, kunne det genopfindes.

Den paradoksale sammenblanding af romantik og konservatisme, feudal ridderlighed og borgerlig handlekraft, tekst og billede og arkitektonisk rum og litterært rum finder vi personificeret hos aristokraten og forfatteren William Beckford. Som tiårig, i 1770, arver han enorme jordbesiddelser og en formue på £100.000 årligt fra sin far, som bar samme navn og var en plutokrat, der havde haft succes med både sukkerplantager på Jamaica, investeringer og politik. Arven gør Beckford til en af Englands rigeste mænd. Det aristokratiske arver han fra moderen, som nedstammede fra den sjette jarl af Abercorn. Sin dannelse fik den unge Beckford fra huslærere, som bl.a. omfattede undervisning i en alder af fem år hos den da niårige Mozart, undervisning i arkitekturteori hos Sir William Chambers i teenageårene og forståelse for landskabsmaleriet fra maleren Alexander Cozens. Den økonomiske sikkerhed og dannelsesmæssige bias giver Beckford en fornemmelse af autokrati, som viser sig i hans udførelse af arkitekturfantasien, Fonthill Abbey, Wiltshire (1796-1812) og den gotiske roman *Vathek* (1786). Til opførelsen af

Fonthill Abbey havde Beckford allieret sig med datidens og det gotiskes genkomst mest berømte arkitekt, nemlig James Wyatt (1746-1813). Om end Fonthill primært var Beckfords fantasi fik det via Wyatt og interiørdesignerne John Rutter og John Britton det ønskede monastiske præg.¹⁹ Hyperbelen var den styrende figur for både Beckfords arkitektoniske rum og de rum han beskrev i *Vathek*. Begge var de manifestationer af det gotiske sublime »in excess«, og fulgte nøje Edmund Burkes angivelser i *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*s anden del (1757)²⁰ for, hvilke elementer der kunne generere det sublime: Eksempelvis i forholdet mellem »lys« og »mørke« i afsnit XIV, hvor mørket tilkendes større betydning for det sublime end lyset, men hvor skiftet fra lys til mørke eller omvendt har størst effekt. I forbindelse med bygninger siger Burke, at »man bør passere fra det mest gennemtrængende lys til så megen mørke, som er foreneligt med arkitekturen.«²¹ Vigtigt er også arkitekturens storhed og dens rette dimensionering.²² Fonthill var manifestationen af forbindelsen mellem det sublime, en ridderlig fortid og kapitalens magt, og som Burke siger i *Enquiry*: »jeg kender intet subliment, som ikke i en eller anden form har med styrke/magt at gøre.«²³ I midten af Fonthill stod et massivt tårn, som med sine 91 meters højde kunne ses langvejs fra, og selve den omkringliggende grund var lukket inde af en 9,6 kilometer lang mur (se figur 1). Interiøret var præget af Beckfords samlermani, og biblioteket indeholdt ca. 20.000 bind, gallerierne og gangene billeder af Titian, Rembrandt, Rubens, Canaletto og Piranesi.

Sidstnævnte var af stor betydning for tilblivelsen af både Fonthill og *Vathek*. Piranesi var velkendt blandt de engelske connoisseurs, som på deres 'Grand Tours' havde hjembragt kopier af hans Rom-motiver (*Vedute di Roma*, *La Magnificenza di Roma* og *Antichità Romane*) og i forbindelse med Beckford mere vigtigt hans grotesker og fængsler (*Grotteschi* og *Carceri*). Ligesom Piranesis arkitekturfantasier i deres første udgave blev undfanget mens han var i sine tidlige 20'ere blev Beckfords *Vathek* til, mens han var 22-23 år gammel. Det var andenedgaven af Piranesis »Fængsler« fra 1760-61, hvor han havde udvidet serien og gjort forholdet mellem lys og mørke mere tydeligt. Piranesi var klar over – efter at hans mæcener havde afslået hans forhåbninger om at være arkitekt for 'virkelige' rum og steder, som Borromini og Bernini – at hans talent var bedst udfoldet gennem disse arkitekturfantasier. Der er i Piranesis »Fængsler« inkongruente elementer og lysvirkninger, der står uden kilde oven på en baggrund af mørke og dystre skygger. Her angives det mørke, som Oplysningen ikke kan illuminere. Personer på billederne er dværgagtige og uendelige små i de vertignøse og mareridtsagtige rum, hvor der ikke er noget fast fokus. Der er ikke megen klassicistisk



Figur 1. *Fonthill Abbey* 1824. Fra John Rutter: *Delineations of Fonthill and its Abbey*, London 1823.

orden og skønhed hos Piranesi; personerne der bebor hans universer er ikke formede efter græske statuers nøgne skønhed, men gjort efter skitser af romerske krøblinge og randeksistenser.²⁴ Disse stakler er (se figur 2) overvågede fra et centralt tårn, der fungerer som et panoptikon, indretningen som, ifølge Foucault, formår at opretholde dominans og magt ud fra dens blotte form og fjerne den seende/overvågeren fra den sete/overvågede. Tårnet, som symbol på magten, så vi i det 'virkelige sted', Fonthill, men det dukker også op i Beckfords gotiske roman.



Figur 2. *Carcere med cirkulært tårn*. Tryk III i 2. udgave.

Fra Giovanni Battista Piranesi. *The Prisons (Le Carceri)*, New York, 1973.

Som Horace Walpoles gotiske prætekst *Castle Of Otranto* (1764) var inspireret af Strawberry Hill og de Sades *Silling* var en version af hans slot Le Coste, så var også Beckfords underjordiske 'Hall of Iblis' i *Vathek* en forvrænget og mere fantastisk udgave af Fonthill. Den forfærdelige Kalif Vathek, er som tyrant fuldt på højde med Walpoles Manfred i *Otranto*, og er overdrevet til det næsten karikerede: Et blik fra ham kan dræbe, han har 300 retter på sit middagsbord, elsker med 50 kvinder ad gangen osv. osv. Men ikke nok med hans egen sublime

storhed, så besidder hans omgivelser også uhyre dimensioner. Vatheks tårn overgår nemt Fonthills med dets 1500 trappetrin. Men begge tårne viser sig for store til at bære både konstruktionen selv, men også begge 'ejeres' seksuelle og faustiske excesser. Beckford tilbragte en stor del af sit liv i eksil pga. en påstået homoseksuel affære med en 16-årig dreng, William Courtenay. Vathek fristes af en ondsindet giatur, som han forsøger at behage ved at tilbyde ham 50 smukke unge drenge. Det reelle, virkelige rums forfald mimer det moralske ditto. I slutningen af *Vathek* får vi en beskrivelse af disse enorme og svimlende rum:

»En dødsagtig stilhed herskede i bjergene og i luften. Månen bredte sig over et enormt plateau og skyggerne fra de høje søjler, som næsten rakte fra klippeafsatsen til skyerne. De dystre overvågningstårne, hvis antal var ubestemmeligt, var ikke dækket af noget loft, og deres tårne, af en ikke-jordisk arkitektonisk beskaffenhed, tjente som et tilholdssted for nattens fugle...«²⁵

Og om de overvågede og lidende sjæle, der bevæger sig i dette rum, hedder det:

»I midten af denne enorme sal passerede en skare i én uendelighed, hvoraf flere holdt deres højre hånd for hjertet; uden på noget tidspunkt at bemærke noget omkring dem. De havde alle den gustne ligbleghed. Deres dybt indsunkne øjne var lig de fosforviserende meteorer, som glimter om natten over begravelsessteder. Nogle krøb langsomt videre; hensunket i dagdrømme: nogle løb omkring som tigre skrigende i smerte, sårede fra giftige pile; mens andre mere vanvittige end dens afsindigste galning bider deres tænder i raseri [...] De fortsatte fra værelse til værelse, fra hall til hall og fra gang til gang; alle uden grænser; alle synlige gennem det skumle mørke; alle udsmykkede med samme forfærdelige storhed; gennemstrømmet af mennesker som leder efter ro og trøst, men som søgte det forgæves; for alle bar de et hjerte plaget af skærsild.«²⁶

Og i samme drømmeagtige stil fortsættes der. Rummene er på en gang sublime og uendeligt store, og samtidig uhyggelige og klaustrofobiske. De er, som Anthony Vidler bemærker, metaforer for den romantiske indbildningskraft, både fantasifulde og æteriske og samtidig labyrintiske og 'fængslende'. Ikke blot glider ydre og indre sammen i de tekstligt beskrevne rum, men de er også i dialog med de tekststærke rum. På Fonthill havde

Beckford eksempelvis ansat en dværg som mandtjener, hvis lidenhed gjorde Fonthills rum endnu større. Men storhed står for fald, og den ruinøsitet, som kendetegner slutningen af *Vathek*, bliver virkelighed for Beckford, da Fonthills tårn kollapse. Første gang i 1800, hvor han upåvirket lader det genopføre, og så anden gang i 1825 efter at han havde solgt det for £300.000 til en John Farquhar, hvor det næsten ødelægger resten af bygningen og efterlader den ruin, som man finder i dag.

Efter dette eksempel på politiske, sociale og magtmæssige relationer i den gotiske æstetiks behandling af tid/historie og rum/arkitektur vil jeg afslutningsvist kort kigge på nogle litterære eksempler, som viser andre eksemplariske gotiske topografier ud over borgen.

Heterotopien og de forræderiske steder

Den gotiske litteratur er ikke kun »rumlig« i kraft af sine lange beskrivelser og i det komplekse forhold mellem litteratur-arkitektur, men tematiserer gennem sin topofili også rummets farer og hemmeligheder gennem sit fokus på de lukkede rum, som fungerer som katalysatorer for de narrative forløb. Den gotiske tekst er en spatial gåde, hvor hovedpersonen, ofte en ung heltinde, skal afdække de rette sammenhænge og det hyppigt gennem en afsløring af de lukkede og skjulte rum, som aflåste værelser, gemte hulrum i panelerne, hemmelige arkitektoniske fif, skjulte gange osv. i borgen, klostret, kirken, ruinen osv.

De gotiske rum og steder er måske klicheer, men formidler kritiske stadier og afspejler ofte karakterernes indre kvaler. Det er steder, hvor subjekter og grænseoverskridende adfærd, som kun er delvis forståelig eller accepteret inden for de normale sociale normer, både kan »indeholdes« og »holdes ude« – f.eks. i fængslet, galeanstalten, hospitalet osv. Man kunne karakterisere disse steder som »heterotopier«, hvilke ifølge Michel Foucault er steder, som befinder sig på kanten af de sociale formationer. I Foucaults berømte, betydningsfulde og berygtede artikel »Andre rum«, der med sin løse og nogle gange næsten modstridende argumentationsform oprindeligt var et foredrag holdt på et fransk arkitektur-forskningsinstitut i 1967,²⁷ skiller han heterotopierne fra både utopien ('ikke-sted') og de mere hverdagsagtige topografier. Han angiver at visse usædvanlige steder, som er forskellige fra og alligevel i umiddelbar nærhed af de mere privilegerede homogene sociale rum, giver os de bedste billeder af den sociale orden.²⁸ Disse steds »andethed« består ikke i begrebslig »différence«, men er *reelle* steder opfattede som forskellige og ekstraordinære af virkelige mennesker på konkrete tidspunkter i historien.

Blandt disse 'andre steder' formidler nogle 'krise-stadier', som f.eks. puberteten eller alderdom – ungdomsklubben og alderdomshjemmet – hvorimod andre er en reel rumliggørelse af temporale disjunktioner, såsom kirkegården, museet, ruinen eller den gotiske borg i det engelske 1700-tals landskab.

'Heterotopien' er dog mere end et geografisk og fysisk rum, den er også psykologisk. Subjektet bliver her sammen med rummet topologisk; en effekt af positioner og relationer, der er både ydre og indre.

Labyrinten er en central figur for det gotiske. Leksikalsk er labyrinten et »Sted med mange indviklede gange, som det er vanskeligt at finde rundt i eller ud af (fra græsk labýrinthos)«. Labyrinten er ikke et egentligt sted, i bedste fald en heterotopi forstået som et 'uensartet sted', et sted som indeholder hemmeligheden eller løsningen i sit indre, men har mange forskellige veje til den. Labyrinten bliver billedet på både den subversive og farlige vej og den moralske og sikre vej. Thomas Mathias forbandt i *The Pursuits of Literature* (1798) labyrinten med de farlige kræfter, som lurede på den anden side af den engelske kanal, og han proklamerede, at bogen var en hjælp til sine vildfarne læsere og

»skrevet for at lede dem gennem litteraturens labyrinter; at overbevise dem om måden hvorpå fornuften og følelserne enten forvirres, formørkes, svækkes eller nedbrydes; og pege på de fatale stier, som kan lede os alle mod destruktion eller ulykke.«²⁹

Mathias er tydeligvis inspireret af Burkes *Reflections*, men i sin anerkendelse af den litterære teksts politiske betydning peger han på både den følsomme roman og den gotiske romans subversive karakter. Han er imidlertid bevidst om den negativt definerede etik, som man finder i den gotiske roman, men grænsen er hårfin: »Vore *ukvindelige* kvindelige forfattere instruerer, eller forvirrer, os og dem selv ind i den politiske labyrint, eller gør os afsindige i et anfald af gallisk vanvid.«³⁰ Litteraturen har altså både en stabiliserende og en subversiv kraft, og det er gennem excessen og rædslen, at fornuften og dyden genfindes.

I så forskellige tekster som Ann Radcliffes *The Italian* og vor egen Christian Winthers »Skriftestolen« bliver disse typiske gotiske topografier problematiserede.

The Italian (1797) er Radcliffes sidste roman, og den tekst, hvor troen på det moralopbyggende i at sætte dyden overfor fristelser og subversive kræfter er stærkest. Det unge forelskede par, Ellena og Vivaldi, hvis forening er besværliggjort af sociale forskelle, familiehemmeligheder og åbne og skjulte magtmæssige interesser, ledes gennem en række prøvelser, som består af

mordforsøg, forfølgelse, indespærring, forræderi osv. Alt ender imidlertid godt, som det er sædvane hos Radcliffe. Selvom scenen er de prærevolusionære 1750'ere, så er teksten optaget af 1790'ernes problemstillinger. Med dens trofaste protestantisme bruger teksten Inkquisitionen som kilde til skræk og rædsel, og indleder med et for genren helt konventionelt billede af katolicismens ondsindethed, men gradvist ændrer perspektivet sig. Og hos læseren opstår en sympati for dette katolske 'andet', personificeret i Munken Schedoni, som har sit forlæg i de ondsindede munke, der optræder i Walpoles *The Mysterious Mother* (1768), Radcliffes egen *A Sicilian Romance* (1790) og M.G. Lewis *The Monk* (1794), men som får mere psykologisk dybde: Han er udstyret med en fortid, som til sidst skaber forandringen fra ren dæmoni til en vis form for menneskelighed. Denne menneskeliggørelse af Schedoni kan læses som en reevaluering af de religiøse institutioner i britisk sammenhæng, hvor katolicismen i Radcliffes tidligere romaner var forbundet med en dominans baseret på overtro, så havde følgerne af Den Franske Revolution ændret sagen en smule. Sat overfor Rædselsregimets ateisme, som fra Revolutionens start til 1794 havde henrettet mere end 900 gejstlige og op mod 24.000 havde emigreret til primært England, så var kirken, om end i reduceret form, måske alligevel at foretrække. Sekulariseringen og den totale adskillelse af stats- og kirkemagt var grundlagt i Den Engelske Revolution og »The Toleration Act« fra 1689, hvis hovedprincip var mindst mulig indgreb i religiøse spørgsmål fra statens side.

Tekstens narrative princip er antydningen, tilbageholdelse af fakta, det inkvisitoriske, beskyldninger, skriftemål og tilståelser. Hele tiden er noget skjult for vore hovedpersoner og for os som læsere. Ellena er sløret for Vivaldi i romanens begyndelse, hun bliver tvunget til at »tage sløret« som nonne under sin tilfangetagelse og under Inkquisitionens forhør får Vivaldi bind for øjnene, hans fangevogtere er maskerede og selve tribunalet er indhyllet i et labyrintisk arrangement af skærme og baldakiner. I teksten eksisterer en angst for de mørke steder, både i de narrative lakuner og gennem de beskrevne mørke steder, som ruinen, klosteret, skriftestolen, katakomben osv. Alle er de åbne for fortolkning. Den inkvisitoriske bekendelse og skriftemål er vigtigere end sandheden, og også stadfæstet i romanens undertitel *The Confessional of the Black Pettinents*, hvor vi både har det mørke og konfessionelle forbundet til den munkeorden, som skurken Schedoni tilhører.

I tekstens prolog følger vi nogle engelske rejsende ind i Santa Maria del Pianto, som i sin halvt ruinøse tilstand stimulerer turisternes indbildningskraft gennem dens blotte struktur. I et Burkesk spil mellem lys og mørke ser de en skikkelse, som vækker deres nysgerrighed og de udspørger en af kirkens præster. De får at vide, at han er lejermorder og munk, og nyder kirkens

beskyttelse imod fortidens synder. Stedet er for ham en heterotopi, hvor han både er holdt inde og ude – det er usikkert om kirken beskytter munken mod verden eller verden mod munken. Kirken, som er bygget ovenpå et gammelt kloster, er en typisk gotisk lokalitet. Korruptionen er knyttet til selve stedet og dets arkitektoniske beskaffenhed. Denne topografi foregriber, som Robert Miles siger, »Inkquisitionens mørke rum, inkarnationen af den ikke-retfærdige jurisdiktion og Oplysningens berømmede antitese.«³¹ Præsten beskriver kirkens skriftestol med: »'... jeg beder Dem bemærke dette sted, da nogle mærkværdige omstændigheder knytter sig hertil.'«³² Magten er på dette sted betinget af forholdet mellem det sete og det talte. Den engelske turist betragter med mistro og afsky stedet, som tilhører en feudal orden, og forsøger at underlægge sig det med sit blik, men som præsten siger til ham: »'Se skriftestolen', tilføjede italieneren, 'den efter søjlerne ved siden af midtergangen og under det maledede glasvindue. Har du opdaget den? Farverne fra glasset kaster, i stedet for lys, skygger over den del af kirken, som måske forhindrer dig i at se, hvad jeg taler om!'«³³ Englænderen kan ikke gennemskue dette steds hemmeligheder, men får antydningen af, at hvad der bliver skrevet her under særlige omstændigheder ikke sker i fuld fortrolighed. Og denne både visuelle og sproglige nysgerrighed indleder fortællingen.

I Christian Winthers »Skriftestolen« fra 1843 afsløres, ligesom i *The Italian*, en række illusioner gennem en demaskering af karakterernes vildfarelser og hvad der ligger under den overdrevent æstetiserede overflade. Fortællingen strækker sig over et døgn, og i sin næsten absurde økonomisering med det fortalte, tematiserer den på få sider, hvad Radcliffes roman gør på adskillige hundrede. Starten udspiller sig i Magdalenekirken i Girgenti, hvor vi får at vide, at »... der herskede [...] den forunderlige veemodige Stilhed, som i de catholske Templer er saa velgjørende og opløftende.«³⁴ Dette er den eksplicitte fortællers vurdering af rummet udefra. Kirkerummet gemmer dog på en hemmelighed, og den unge arkitekt, der har bygget kirken, betror sig til sin mæcen, Marchesen, om denne arkitektoniske hemmelighed:

»De veed, at Akustikkens Virkninger undertiden spiller os Bygmestre mangt et Puds, hvor vi mindst ventede og ønskede det. Et Træf, en Hændelse har lært mig, at naar man staar her – *her* paa denne hvide Marmorflise, saa hører man aldeles tydeligt hvert Ord selv af den sagtteste Hvisken histnede, langt herfra – *der*, hvor De seer den næstsidste Skriftestol staae, uden at de, der befinder sig paa Linien mellem disse to Punkter kunne fornemme et eneste Ord, om de end ere nok saa nær hiint Sted.«³⁵

Det akustiske fif giver en overskridelse af det geometriske rum, og mellem *her* og *der*, mellem det sete og det talte, mellem billede og ord.³⁶ Stedets akustiske fif vender sig mod arkitekten selv, ved at Marchesen overhører sin hustru skrifte om sit utroskab mod ham. Marchesen repræsenterer den feudale magt ved at eje både kirken og paladset/borgen, som er novellens to topografier, og som på hver deres måde viser sig forræderiske, den første for arkitekten og den sidste for Marchesen.

På fortællingens anden dag får vi trekantsdramaet og mordet i hustruens sovegemakker, hvor der sker en fordobling gennem et raffineret spil mellem det sete og det talte: hustruen står bag en skærm og kan ikke se sin mand, Marchesen, og omvendt, elskeren, den unge arkitekt, som Marchesen har sat sig på, kan ikke se Marchesen og morder og offer er usynlige for hinanden. Selve mordets hæslige karakter er skærpet ved, at det ikke bliver sprogliggjort – uhyggen opstår gennem misforholdet mellem beskrivelsen og den direkte tale.

Rummet er, ligesom i kirken med dets våbenhus, kirkerum og skriftestol, opdelt i tre lokaliteter, nemlig et forværelse, et påklædningsværelse og så selve soveværelset, som er stedet der skal afdækkes.³⁷ Dette inderste værelse er det 'slørede' eller 'lukkede' rum, som er helt karakteristisk for den gotiske genre. Karakterernes hemmeligheder er helt bogstaveligt rumliggjorte i det gotiske og ofte bundne til konkrete steder, hvor de er underlagt rummets »luner« og gør i højere grad de gotiske fortællinger funderede i rum end i tid.

Gennem disse eksempler håber jeg at have vist, at et komplekst spil udspiller sig mellem de litterære tekster og arkitekturen, mellem de gotiske litterære steder og de virkelige og reelle steder, som de er i dialog med. Genren problematiserer Oplysningens ensidige betoning af det visuelle og foregriber romantikkens skift fra ydre til indre syn. Men hvor kampen mellem ord og billeder og mellem tid og rum i romantikken er overstået til førstnævntes fordel, så er det gotiske midt i den. Det kan med rette siges, at romantikkens korrespondens mellem følelse og sted var mere subtil og elegant udført end den gotiske litteraturs ret mekaniske brug af det litterære rum og sted, men den var først med tematiseringen af spændingen mellem Mitchells præhistoriske 'rum-epoke' og den tidlige modernitets tro på udvikling og progression. Vi ser kontrasten i *The Italians* beskrivelse af de følsomme engelske turisternes møde med den feudale rumlige orden og hvordan den borgerlige emanciperede seksualitet kommer til kort over for den feudale Marcheses dominans i de rumlige magtstrukturer. Den gotiske litteratur er selvfølgelig ikke alene om at knytte karakterer og steder sammen. I den følsomme roman er stedets realisme central, det er ikke så meget stedets symbolske ladninger, men i hø-

jere grad stedet bundet til handlinger, som man f.eks. ser det i Henry Fieldings *Tom Jones*, hvor enhver bevægelse er bundet op på eksakte stedsangivelser. Og Ian Watt går tilbage til Defoe og finder »den første af vore forfattere, der visualiserede hele sin fortælling som om den fandt sted i virkelige fysiske omgivelser.«³⁸ Men hvor rummet/stedet er underlagt handlingens tid i den tidlige realistiske roman, så er den gotiske litteraturs tid og ofte ikke-progression underlagt rummet/stedet.

Noter

1. »Alle siger altsaa ganske vist, at rummet er noget, men *hvad* det er har han (Platon) alene forsøgt at udtrykke.« Aristoteles: *Forelæsning over Fysik*. Kbh. 1999, Fjerde bog, kap.1, 209b, p.108.
2. I en »ambivalent blanding af hyldelse og kritik«. Edward S. Casey: *The fate of place. A philosophical history*. Berkeley 1997, p.52.
3. Aristoteles er dog ikke tilfreds med beholder-modellen og når til definitionen af rummet, som både afgrænser og er det afgrænsede: »Altså er det den omgivende Beholders nærmeste ubevægede Grænse der er Rummet.« p.115f.
4. Casey, Berkeley 1997, giver i afsnittet »Transition« en beskrivelse af, hvorledes både relativister (Leibniz) og absolutister (Newton) ser stedet som blot en del af rummet, og det vel at mærke stedet som noget, der blot kan lokaliseres geometrisk eller kartografisk. Hvor Aristoteles og Newton begge diskuterer det tomme rums beskaffenhed betragter Leibniz det som meningsløst at tale om et rum uden objekter. I *Monadologien* (1714) er rummet ikke en uafhængig entitet, men kommer først i stand gennem objekters relationer.
5. Ernst Cassirer: *Die Philosophie der symbolischen Formen*, bind 3, Tübingen 1972 (org. 1954). På dansk har Frederik Tygstrup i artiklen »'Topofili' – om erfaringsformer og rumkonstruktioner i kritisk og æstetisk belysning« in *Perspektiv på rum*, København 1999, glimrende behandlet forholdet mellem spontaniteten og receptiviteten i rum-erfaringen hos Kant og Cassirer.
6. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*, Boston 1994 (org. 1958), p.47.
7. Gotthold Ephraim Lessing: *Laökoon: oder über die Grenzen der Malerie und Poesie* (1766) in *Werke 1766-1769*, Frankfurt am Main 1990, XVI, p.116ff og XVII, p.123-129.
8. F.eks. i *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, »Going to Far with the Sister Arts« in James Heffernan (red.) *Space, Time, Image, Sign*, 1987 og »Space, Ideology, and Literary Representation« in *Poetics Today*, Durham, 10:1, 1989.
9. Martin Jay: *Downcast Eyes*, Berkeley 1993, p. 106f. Jay følger her Starobinski.
10. Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny*, Massachusetts 1996 (4. udg.), p. 172.
11. Michel Foucault: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, New York 1980, p. 153f.
12. Hvilket har været tilfældet siden *Fysikken*, hvor Aristoteles skabte sin seksleddede rumdefinition med kroppen som udgangspunkt: oppe, nede, før, efter, venstre og højre. Aristoteles, Fjerde bog, kap.1, 208b, p. 104. Og som Edward Casey mere grundlæggende siger: »Eksisterede kroppen ikke som et proto-sted overfor dens

- modsteder, så ville konfrontationen mellem jord-verden aldrig finde sted.« Edward S. Casey: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington 1993, p.131.
13. Michel Foucault: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, p.154.
 14. Betegnelse hentet hos Mark Girouard for de i gotisk stil opførte landsteder. *Life in the English Country House*, New Haven 1978, p.2f.
 15. Mikhail Bakhtin: »Forms of Time and Chronotope in the Novel« in *The Dialogic Imagination*, Austin 1998 (1981), p.245f.
 16. W.J.T. Mitchell: »Space, Ideology, and Literary Representation«, p.94.
 17. Edmund Burke: *Reflections on the Revolution in France* in *The Portable Edmund Burke*, New York 1999, p.445f.
 18. Op.cit., p.428.
 19. Der skelnes traditionelt mellem to retninger i »The Gothic Revival«, nemlig kloster-gotik og slots-gotik (»monastic gothic« og »castellar gothic«). Se Kenneth Clark: *The Gothic Revival*, London 1995 (1928) og Chris Brooks: *The Gothic Revival*, London 1999.
 20. En tekst som fungerede som poetik for en lang række af de gotiske romaner, især udtalt hos Ann Radcliffe.
 21. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford 1990, sektion XV, p.74.
 22. Op.cit., sektion X, p.69f.
 23. Op.cit., sektion V, p.59.
 24. Hyatt Mayor citeret efter Richard Davenport-Hines: *Gothic. 400 Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, London 1998, p.197-204. Om forholdet mellem »The Gothic Revival« og Piranesi se også Jorgen Anderson: »Giant Dreams. Piranesis Influence in England« in *English Miscellany*, Rom 1951, p.50-60.
 25. William Beckford: *Vathek* in *Four Gothic Novels*, Oxford 1994, p.146.
 26. Op.cit., p.148.
 27. Se Casey, 1997, p. 296-301 for en kritik af Foucaults tekst.
 28. Michel Foucault: »Andre rum« in *Slagmark 27*, Vinter 1997/98.
 29. Citeret fra Fred Botting: *The Gothic*, London 1996, p. 84.
 30. Thomas Mathias: *The Pursuits of Literature* in E.J. Clery og Robert Miles (ed.): *Gothic Documents. A Sourcebook 1700-1820*, Manchester 2000, p.190.
 31. Robert Miles: »The Eye of Power. Ideal Presence and Gothic Romance« in *Gothic Studies* 1:1, Manchester 1999, p.25.
 32. Ann Radcliffe: *The Italian. Or the Confessional of the Black Petinents*, Oxford 1998, p.3.
 33. Op.cit., p.3.
 34. Christian Winther: »Skriftestolen«, in *Poetiske Skrifter*, bd.III, Kbh. 1929, p.221.
 35. Op.cit. p.222.
 36. Se Karin Sanders: »Fanget mellem ord og billede. Betragtninger over ekfraseteorier og køn« in *K&K* 88 (1999), p.179ff.
 37. Rummets treleddede struktur og dets forbindelse til fortællingens struktur er vist af Finn Barlby in *Det hemmelige liv*, København 1997, p.50.
 38. Ian Watt: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley 1967, p.26.

