

UDC 821.111-32.09 Stevenson R. L.
821.111-31.09 Wilde O.
821.111-31.09 Stoker B.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.2.5
<https://orcid.org/0000-0002-8195-7263>
Примљен: 14. маја 2025. године
Прихваћен: јула 2025. године

Др Младен М. Јаковљевић

ПРОСТОРИ И СТРАХОВИ ВИКТОРИЈАНСКОГ ДРУШТВА У СТИВЕНСОНОВОМ *ЦЕКИЛУ И ХАЈДУ*, ВАЈЛДОВОЈ *СЛИЦИ ДОРИЈАНА ГРЕЈА* И СТОКЕРОВОМ *ДРАКУЛИ**

У готском роману позног викторијанског периода простор као место дешавања радње, осим што доприноси атмосфери, у блиској је вези са страховима с којима се енглеско друштво суочавало крајем деветнаестог века. Као значајно обележје готске прозе овог периода може се издвојити спој простора, дуалности и страхова од физичког, моралног, културолошког и националног суноврата, којима је друштво било оптерећено. Новела *Чудни случај докџора Цекила и његовина Хајга* Роберта Луиса Стивенсона и романи *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда и *Дракула* Брема Стокера упечатљиви су књижевни изрази овог споја. У ова три дела, стрепње и страхови од физичког, моралног, културолошког и националног пропадања у споју са готским и готификованим просторима разоткривају нестабилност идентитета и друштвеног поретка. Од трансилванијског дворца, преко лавиринта мрачних улица у срцу британске империје, лондонских домова до скривених одаја, готски простори индикативни су показатељи страхова доминантних у британском друштву током последње две деценије деветнаестог века.

Кључне речи: готски роман; дуалност; простор; страхови; викторијанска књижевност.

1. Увод. Викторијанско доба је време значајних друштвених, индустријских, научних и политичких промена, које су донеле велики напредак британском друштву, али су крајем деветнаестог века почеле да показују и своју мрачну страну, која место налази и у књижевности тога доба. У новели *Чудни случај докџора Цекила и његовина Хајга*¹ Роберта Луиса Стивенсона

* Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-136/2025-03/200184).

¹ Наслов романа често се скраћује у *Цекил и Хајг*. (прим. аут.)

(Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) и романима *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891) и *Дракула* Брема Стокера (Bram Stoker, *Dracula*, 1897), дихотомије као што су јавно и приватно, цивилизовано и примитивно² и, нарочито, нормално и чудовишно имају своје просторне одразе. Сходно томе, простори су значајни за разумевање доминантних страхова и стрепњи, међу којима се нарочито издвајају страхови од другости и последичне расне и цивилизацијске деградације друштва, моралног посрнућа и дестабилизације идентитета појединца и нације, а који су непосредно или посредно везани за суочавање са последицама империјализма и слабљења доминације и утицаја Британске империје. Сви ови страхови, а сходно томе и простори, могу се сагледати у контексту дуалности. Страх од другости, наглашава Линда Драјден (Linda Dryden) утемељен је у стрепњама од подвојеног сопства где морална спољашњост појединаца прикрива њихову примитивну другост, која прети да изађе на површину и потисне цивилизоване аспекте личности (DRYDEN 2003: 9–10).

Од трансилванијског дворца, преко мрачних улица лондонског Ист Енда, до простора скривених иза врата угледних домова у отменим деловима града, простори постају показатељи колективних страхова који су обележили британско друштво у последњим деценијама деветнаестог века. Страх од инвазије примитивних сила на средиште Британске империје, односно узвратне колонизације (енгл. *reverse colonization*) како ју је дефинисао Стивен Д. Арата (Stephen D. Arata) у анализи романа *Дракула* (ARATA 1990), значајан је за осветљавање просторне динамике, улоге, функције и симболике простора не само у овом Стокеровом делу него и у *Цекилу и Хајгу* и *Слици Доријана Греја*.

Цекил и Хајг, *Слика Доријана Греја* и *Дракула* предочавају последице миграција чудовишних ужаса из удаљених делова света у познато урбано окружење и њиховог ужасавајућег споја са већ присутним унутрашњим претњама чији је резултат дестабилизација некада јасних граница између добра и зла. Као што се права природа јунака манифестује у њиховим двојницима, који имају физичке показатеље чудовишне другости, тако и простори, попут личности, постају носиоци и одрази дубоко укорене подвојености.

2. Готски простори, дуалност и страхови. *Ојџранџским замком* (*The Castle of Otranto*, 1764), који се сматра првим готским романом, као и својим домом, Стробери Хилом, вилом налик замку, који је послужио и као узор за готски архитектонски препород у деветнаестом веку, Хорас Волпол (Horace Walpole) је дефинисао одлике готског локалитета као једног од најзначајнијих и најпрепознатљивијих обележја готске прозе. Мада то није увек очигледно као у *Ојџранџском замку* или *Дракули*, примећује Џеролд Хогл

² Речи „примитивно“ и „цивилизовано“ не одражавају ставове аутора овог рада него ставове Британаца крајем деветнаестог века. (прим. аут.)

(Jerrold Hogle), радња готске приче обично се одвија у древним или наизглед древним просторима, било да је реч о замку, палати у удаљеној земљи, опатији, затвору, крипти, гробљу, великој кући, позоришту, или другим, савременим верзијама таквих простора³, који крију тајне из прошлости с којима се ликови морају суочити – физички, психички, или на неки други начин у тренутку дешавања радње (HOGLE 2002: 1). У време када је објављен Волполов роман, индустријализација у Британији већ је драстично мењала структуру и организацију друштва новим врстама посла и друштвених улога, а овај процес настављен је и додатно интензивирао у наредном веку, када након периода интензивног развоја и раста Британска империја коначно показује знаке посустајања.

Током последње две деценије деветнаестог века, група писаца, међу којима су Брем Стокер, Роберт Луис Стивенсон и Оскар Вајлд, покренула је својеврсну „готску ренесансу“ делима која, усредсређена на урбану садашњицу, актуелне проблеме и нестабилне идентитете, повезују ужасе са урбаним просторима и популацијом, али и са статусом Британије као империјалне силе, укључујући све израженије страхове од националног, друштвеног, физичког и менталног пропадања. О овоме сведочи низ наратива о чудовишном које се, уместо на древним локацијама, обрело у пејзажу града и његовим лавиринтима мрачних улица, опијумским јамама и пренасељеним сиротињским четвртима (BYRON 2012: 187; HURLEY, 2002, 194; PUNTER 2012: 2; PUNTER 2013: 1; PUNTER – BYRON 2004: 21–22). Управо је географско измештање из удаљених и старих места у урбане просторе значајно допринело популарности ових дела па она постају конкурентни књижевном реализму, мада формом и изразом готски роман остаје зависан од овог свог „књижевног сабрата“⁴ (DRYDEN 2003: 2, 18; PUNTER 2012: 2). Спојем фантастичног и реалистичног, уз нужна прилагођавања у другим кључним тропима, готски роман у овом периоду реакција је на дешавања у стварности и, као такав, значајно интересантнији, препознатљивији и страшнији читаоцима јер ужасе лоцира у просторе у којима и они бораве, или су им блиски.

Просторно измештање извора и места ужаса указује на промену њихове перцепције. Град, улице, грађевине, затворени простори и домови (при чему су ови последњи викторијанцима нарочито били значајни као симбол сигурности и моралности), постају готски простори и, као такви, упечатљив одраз страхова тога доба, доприносећи не само атмосфери него и осећају неизвесности, несигурности, али и физичке и моралне опасности. Лондон се издваја као кључно место готске чудовишности због чега га Линда Драјден назива готификованим местом (енгл. *Gothicized place*) а као такав, сам град, примећује Гленис Бајрон (Glennis Byron), постаје простор културног

³ Хогл као примере, између осталих, наводи напуштено складиште, фабрику, лабораторију, јавну установу, канцеларију са старим орманима за списе, дотрајали свемирски брод и рачунарску меморију (Hogle 2002: 1).

⁴ Наводи из непреведене литературе дати су у преводу аутора рада.

пропадања у којем претње долазе не само споља него и изнутра, из самог средишта Британске империје (BYRON 2012: 188, DRYDEN 2003: 29).

Страхови од спољашњих претњи утемељени су у другости из колонија и у директној су вези с другачијом перцепцијом утицаја, значаја и снаге Британске империје. Слабљење британске глобалне моћи и утицаја изродиће страхове да ће ослабљена Британија постати предмет узвратне колонизације доласком нецивилизованих народа из колонија. Како примећује Арата, наративи о узвратној колонизацији, чести у позној викторијанској прози, указују на застрашујући преокрет односа моћи између колонизатора и колонизованог: освајач постаје покорен, изабљивач изабљен, а насилник жртва, при чему су такви страхови у директној вези са моралним, расним и духовним падом, чинећи нацију рањивом на нападе виталнијих „примитивних“ народа. Овакви наративи уједно су и одраз кривице јер у инвазивној другости Британска култура види чудовишне одразе сопствених империјалних пракси (ARATA 1990: 623)

Чудовишни спој унутрашњих и спољашњих претњи место налази и у актуелним научним промишљањима. Италијански криминолог Чезаре Ломброзо (Cesare Lombroso), оснивач криминалистичке антропологије, покушао је научно да утемељи теорију о урођеној склоности ка криминалитету идентификовањем низа морфолошких одлика, укључујући телесну асиметрију, специфичне облике појединих делова тела и друга одступања од уобичајене физиономије. По Ломброзу, таква одступања указују на атавистичке црте, односно повратак особина карактеристичних за примитивне људске и животињске претке, чији се инстинкти, уз физичке, психичке и функционалне особености, репродукују у личности модерног злочинца (LOMBROSO-FERRERO 2009: xv, 8, 10–24). Сличну забринутост изразио је Макс Нордау у делу *Дегенерација* (*Degeneration*, 1898) повезујући криминал и менталне поремећаје са широм културном и расном деградацијом, тумачећи их као претњу друштвеном напретку јер подривају виталност и стабилност англосаксонске расе. У том контексту, Нордау је критиковао савремене уметничке токове, посебно естетизам и декаденцију, идентификујући их као културно дивергентне, при чему је Оскар Вајлд послужио као упечатљив пример (NORDAU 2016).

Спољашње и унутрашње претње у позном викторијанском готском роману обједињује мотив дуалности, која се манифестује као двојник (*Doppelgänger*) којим аутори указују на тензије између, с једне стране, спољашње углађености и прихватљивог изгледа и понашања и, с друге стране, скривене и мрачне стране људске природе. Изрази чудовишне дуалности одраз су настојања друштва да се ухвати у коштац са разликама између пажљиво конструисаних спољашњих, јавних аспеката идентитета и оних приватних, у којима доминирају потиснуте, скривене жудње које прете да изађу на површину и компромитују прво лични а затим и национални идентитет и интегритет. Британско друштво је нарочиту nelaгoду осећало због чињенице да су и унутрашње и спољашње претње присутне у Лондону, који је од симбола напретка постао симбол културног пропадања, пренасељености,

болести, криминала, неморала, а тиме и место физичке и моралне опасности. Мрачни и магловити лавиринти улица Ист Енда, источног дела Лондона, скупа са његовим становницима и посетиоцима, градски простор трансформишу у зону опасности коју су Британци раније повезивали са удаљеним, нецивилизованим колонизованим територијама. Помодни Вест Енд, западни део града, и његови класно и економски привилеговани становници сматрали су Ист Енд жариштем криминала, дивљаштва и сиромаштва – три ужаса који су у викторијанској идеологији вредности и моралности били нераздвојиви.

Географски подељен, град Лондон постаје слика империје у малом и просторни одраз двојника, а тиме и просторна парадигма добра и зла. Границе које су раније јасно делиле две сфере живота више нису биле чврсте и непропусне као некада. У свести становника Лондона то је потврђено злочинима које је 1888. у Вајтчепелу, делу Ист Енда, починио мистериозни убица познат као Џек Трбосек, чија су злодела на најужаснији начин оголила двоструку природу становника Лондона, који су унутар града проналазили просторе у којима су могли несметано боравити, скривати се и некажњено чинити злочине. У Трбосековим убиствима преплићу се спољашње и унутрашње претње: њихова је позорница источни део града у којем обитавају криминалци, овисници и проблематична имигрантска популација, али починио их је неко из другог дела града јер начин изведбе указује на образованог извршиоца. Често замишљан као урбани путник, запажа Џудит Волковиц (Judith Walkowitz), Трбосек је могао без ограничења и потпуно невидљив да се креће просторима Лондона, да прелази све границе и почини своја злодела у јавности, под велом таме. Трбосек тако постаје део наратива о класном конфликту и експлоатацији, уз поуку женама да град постаје опасно место када се из дома изађе у јавну сферу (WALKOWITZ 1992: 3).

Потреба за артикулисањем јасних граница између моралног и неморалног, јавног и приватног, цивилизованог и нецивилизованог, унутрашњег и спољашњег, константно је присутна и сведочи о рањивости тих граница. У прози и у стварности, мрачне улице Лондона, а потом и домови његових становника, просторни су одраз двоструког живота појединаца који прелазе границе некада јасно раздвојених сфера живота. Чудовишна другост из подручја изван цивилизованог простора продрла је у само срце друштва, маскирана фасадом домова угледних грађана. Оно што је нарочито узнемиравало викторијанско друштво била је претња да се та другост може ширити попут заразе – како хоризонтално, са појединца на појединца, тако и вертикално, од друштвеног дна ка елити.

Нестабилни идентитети у готској прози, примећује Линда Драјден, у блиској су вези са мрачним улицама метрополе и њеном популацијом, а подељене личности, физичке трансформације и замењени идентитети манифестују се у оквирима друштвене, географске и архитектонске подвојености града. Као одраз таквог стања, готска проза тога доба приповеда о измењеном сопству и промењивим, флуидним идентитетима унутар града који је

и сам изгубио кохерентност и стабилност (DRYDEN 2003: 18, 41). Констатација доктора Цекила да „човек није уистину једно биће, већ два“ (STIVENSON 2023: 253) примењива је не само на човекову природу него и на саму структура града Лондона и његових простора.

3. Подељени простори и подвојени идентитети у *Цекилу и Хајду*. *Чудни случај докџора Цекила и Ђосџодина Хајга* тематизује теорије о атавистичкој регресији које су пропагирани Чезаре Ломброзо и други криминолози и антрополози у деветнаестом веку. Господин Хајд, потиснута страна Цекилове личности ослобођена експериментом, има бројне физиолошке маркере које је Ломброзо повезивао са урођеним криминалним тенденцијама: „изгледао је некако деформисано“, „био је блед и патуљаст“, мајмунолик, маљав, „налик нижој врсти“, „имао је непријатан осмех“ и изазивао је „гађење и презир“ код оних који га виде (STIVENSON 2023: 203). Изглед прате очекиване склоности: Хајд се руководи инстинктима а не друштвено прихватљивим нормама понашања, насилан је, понаша се „као потпуни лудак“, напада човека „са животињским бесом“⁵ и сурово га убија, а сам Цекил, пре смрти, описује га као мајмунолику напаст (STIVENSON 2023: 211, 271–272). Својим експериментом Цекил је показао да је његова цивилизована и угледна спољашњост у тесној вези са примитивним Хајдом, потврђујући уједно Дарвинову теорију „да су садашњи живи облици произашли редовним рађањем од облика који су раније постојали“ (DARWIN 2009: 13). Сазнање да се људска врста, као и свака животињска, развила од нижих облика и да, сходно томе, у себи носи животињске особине било је застрашујуће просечном Британцу, али још је страшнија била могућност да развојна промена не мора нужно подразумевати увек напредак него је могућа и појава давно изгубљених особина, укључујући и оне из животињског стадијума. Сходно томе, код човека, који се развио од нижег, мајмуноликог облика живота, поједине давно изгубљене особине могу се поново јавити (DARWIN 1981: 107, 122).

Попут већине готских романа тога доба, *Цекил и Хајг* застрашујуће догађаје смешта у град, а ужасна мутација, која се дешава у срцу Лондона, остаје један од најпознатијих примера трансформације у зло у урбаном простору (DRYDEN 2004: 30; PUNTER – BYRON 2004: 226). Цекилов експеримент показује опасности научног напретка који није усклађен са преовлађујућим викторијанским моралним начелима, а његови резултати, који обитавају у јавним и приватним просторима, показују да дуалност није само особеност личности него се одражава и просторно: на граду Лондону, Цекиловом поседу, као и унутар његовог дома.

Стивенсон вешто дочарава моралне, вредносне и просторне поделе урбаним пејзажем Лондона, чија географска подела постаје метафора по-

⁵ У изворном тексту на енглеском *ape-like*, што значи налик мајмуну, попут мајмуна. Понављање оваквог поређења наглашава везе са претходним еволутивним стадијумима развоја.

дељеног викторијанског друштва и порока прикривених фасадом угледа и учтивости. С једне стране је развијени, углађени Вест Енд, оличење пристојности и реда, а са друге стране је мрачни, злослутни Ист Енд, легло сиромаштва, хаоса, криминала и неморала. У Вест Енду живе доктор Џекил, господин Утерсон и други угледни припадници виших слојева викторијанског друштва, чије су личности и домови примери реда, цивилизованости и моралног интегритета. Насупрот њима, Ист Енд, а нарочито Сохо, „бедна четврт“, са својим „каљавим сокацима, неуредним пролазницима и фењерима, који се, или нису ни гасили, или су изнова паљени како би се борили против ове тугаливе инвазије“, наликује четврти града „из ноћних мора“ (STIVENSON 2023: 212). Унутар Сохоа, у којем неморал постаје норма, господин Хајд проналази уточиште и остаје непримећен упркос мајмуноликој физиономији и насилној природи. Подела Лондона сугестивна је метафора подељене личности: испод површине, угледне спољашњости, вреба потиснута жеља за хедонизмом, пороком, насиљем и криминалом. Ова подела уједно показује лицемерје друштва у којем су углађеност и привид важнији од моралног интегритета све док је морално посрнуће успешно скривено, иза врата, у просторима недоступним широј јавности.

Лавиринти мрачних улица су нова позорница ужаса, на којој магла, пригушена расвета или њено одсуство симболизују не само тамну страну града него и његових становника. У низу лепих старих зграда „чији су најбољи дани одавно прошли“ (STIVENSON 2003: 203), издвајала се Џекилова кућа. Иако осветљена само једном светилком, и даље је била угледне спољашности, а о просторији у којој је остављен да сачека Џекила, удобној, топлој и украшеној „скупим комадима намештаја од храстовине“, господин Атерсон је често говорио као „о најпријатнијој соби у целом Лондону“ (STIVENSON 2003: 204). Али кућа има и наличје. Иза њене лепе фасаде и пријатног салона за госте, у најудаљенијем делу имања, налази се скривена стара лабораторија, „грађевина злослутног изгледа“, „двоспратница без прозора“, чији сваки део одише „дуготрајном и прљавом запуштеношћу“ (STIVENSON 2023: 191). Сем што су удаљене једна од друге и лицем гледају на различите улице, кућа и лабораторија имају и засебне улазе. Док су раскошна врата куће одавала „утисак богатства и удобност“, у лабораторију се улази иза угла, кроз прљава врата пропала од влаге „која нису имала ни звоно ни звекир“ (STIVENSON, 2023: 191, 204). Овај тајни излаз, који води у мрачну улицицу, омогућава Џекилу да непримећен долази и одлази и тако сачува тајну о Хајду. Због таквог просторног распореда, посматрачи нису могли лако уочити да су две грађевине повезане и чине једну целину, као што нису били свесни везе између Џекила и Хајда. Две зграде, једна јавна и угледна а друга тајна и одбојна, одраз су подвојене личности и прикривене моралне искварености.

Просторна подела значајна је за разумевање мотива двојника. Архитектура простора Џекилу омогућава да се у обличју Хајда неопажено препусти мрачним импулсима а да притом задржи друштвени углед и статус. Међутим,

равнотежа између њих веома је крхка, што се одражава и просторно. Како Хајд јача, претећи да преузме Џекилову личност, он све снажније настоји да заузме и његов простор, кућу и лабораторију, прелазећи из мрачног Сохоа, простора на маргини, у Џекилов дом, средиште његовог живота и угледа. Хајд истовремено постепено продире у јавну сферу, што води не само коначном расцепу личности него и растакању граница између друштвено пожељног и морално неприхватљивог, показујући опасности тријумфа примитивног над цивилизованим. Хајд на крају, затворен у лабораторију, наводи Арата, више није супротност Џекилу него његов одраз, без јасне транзиције из једног идентитета у други а континуирана трансформација тела показује да више није ни потребно правити разлику (ARATA 2005: 192).

Однос између Џекила и Хајда показује промену односа између колонизатора и колонизованог узвратном колонизацијом. Али последице неће трпети само простор, него и тело и идентитет некадашњег колонизатора. Џекилово посрнуће под притиском примитивног Хајда, чија чудовишна другост вреба из прикрајка, сугерише да посрнути може цело британско друштво јер се под налетом примитивних сила могу пробудити атавистички елементи у сваком, па и најцивилизованијем појединцу. Примитивни Хајд тако постаје слика ужаса који вреба у сваком Британцу, чак и у најуглађенијем енглеском господину, који губи контролу над примитивним поривима.

Оправданост зазора од опасности приказане у Стивенсоновом делу убрзо су потврдили стварни догађаји. Две године након објављивања новеле, мистериозни Џек Трбосек починио је монструозна убиства, која је штампа одмах упоредила са Хајдовим неделима у Вајтчепелу, а сам Трбосек назван је „још једним Хајдом“, уз нагађања да и он, попут Џекила и Хајда, води двоструки живот. Та претпоставка заснивала се на широком уверењу да би, уколико би идентитет убице био откривен, он сигурно припадао високим слојевима друштва а не радничкој класи и свакако би био неко познат јавности (DRYDEN 2003: 49; PUNTER 2013: 2; REID 2006: 103). Како примећује Линда Драјден, замишљени и стварни град стопили су се и преплели. Догађаји с улица стварног Лондона драматизовани су наративнима о замишљеном граду, потврђујући уверљивост књижевне слике перцепције урбане стварности. У том смислу, каснији догађаји, као што су Трбосекови злочини, у колективној свести директно су повезани са Стивенсоновом новелом (DRYDEN 2003: 52). Овај пример показује не само снагу имагинације готске прозе него и њен потенцијал да ефектно кореспондира са актуелним страховима.

4. ПРОСТОРИ ГРЕХА: *СЛИКА ДОРИЈАНА ГРЕЈА*. Лондон током последње две деценије деветнаестог века у *Слици Доријана Греја* није само место дешавања радње него и активна димензија приче снажно уткана у просторну, друштвену и психолошку матрицу романа. Географски подељени град, домови, атељеи и закључане собе манифестације су унутрашњих аспеката личности протагонисте романа.

Сам чаробни портрет готски је простор унутар чијег оквира се разоткривају скривена природа Доријана Греја и последице његових моралних и материјалних престапа. Упркос моралном паду и гресима, портрет омогућава Доријану да задржи младост, лепоту и углед, трансформишући се из уметничког дела у визуалну представу све дубљег расцепа између Доријанове јавне личности, лепоте и привлачности, с једне стране, и његове све израженије духовне и моралне искварености, с друге стране. Када први пут види свој портрет, Доријан не може да одвоји поглед од њега, али то што ће слика „остати увек млада“ суочава га са тужном истином да ће он постати „стар, ружан и одвратан“ због чега пожели да је он тај који ће заувек остати млад „а да слика постаје све старија“, за шта би дао све на свету, чак и душу (VALJD 2019: 40). Доријанова жеља постаје фаустовски пакт и на портрету се, као у чаробном огледалу, показује оно што се на лицу не види. Због све уочљивијих промена, портрет постаје Доријаново сведочанство пада и његове праве природе. Доријан је ужаснут Базиловом жељом да изложи слику и не дозвољава му да је поново види јер би тиме тајни део његове личности постао јаван. Схватајући да је „лудо од њега да слику остави макар још један сат у соби у којој су сви његови пријатељи имали слободан приступ“ одлучује да је склони у своју стару ђачку собу, пуну прашине и паучине (VALJD 2019: 142). У „целој кући није било места које би било тако обезбеђено од очију ухода“ и стара соба постаје место на којем је лице на платну могло „постати животињско, тупо и порочно“ (VALJD 2019: 148). Доријан не мари јер слика је добро скривена, једино он има кључ од собе и нико је неће видети. Чак и он не намерава више да је гледа. За разлику од јавних простора у којима Доријан борави, а који су одраз туђе, али и његове сопствене представе о себи, закључана соба са портретом одраз је његове праве природе и тајни које скрива. Зато више не жели да види свој портрет јер не жели да се суочи са истином. Стара соба, приватни простор недоступан јавности, преузима улогу типичног готског простора – места које скрива важне тајне. Попут Цекилове лабораторије, соба је на периферији личног поседа и, сходно томе, невидљива и недоступна јавности а тајна коју скрива, као и локација, у горњем делу куће, сугестивно указује на простор мисли и потиснутих жудњи. У *Цекилу и Хајду* и *Слици Доријана Греја* сврха ових издвојених приватних простора јесте да сачувају репутацију скривањем последица моралног пада и физичке трансформације које би их учиниле јавним.

Иако живи у угледном делу Лондона, Доријан испуњење филозофије естетизма и необузданог хедонизма без моралних ограничења, уз препуштање мрачним поривима и задовољствима, проналази у Ист Енду. Док се Доријан вози кочијом, запуштене улице Ист Енда исцртавају пејзаж готификованог Лондона. Ист Енд обасјава месец, који „као да је жута лобања“, светиљке су све ређе, „а улице све тешње и мрачније“. Пејзаж града полако се трансформише у готски простор: „великоварошку беду и прљавштину“ обасјану пригушеним уличним светиљкама, које су гледале „као авети из магле која се спустила“. Мушкарци и жене тискају се испред крчми из којих допиру

„језовит смех“ и расправе пијанаца, крај места у којима се „крчмио опијум, у којима се могао купити заборав, јазбина ужаса, где су успомене на старе грехове брисане безумљем нових“ (VALLD 2019: 218). Улице личе на „грдну црну паучину“, монотонија путовања постаје „несносна“, „магла [је] све гушћа“, прозори на кућама су замрачени и тек на неким виде се „фантастичне силуете иза осветљених завеса“, док Доријана обузима све јача жудња за опијумом (VALLD 2019: 219).

Средњовековни замкови, рушевне опатије и старе куће упадљиве су и упечатљиве грађевине у свом окружењу, издвојена места, а у Лондону сада малтене свака кућа, у било ком делу града, ма колико угледна, може скривати ужасе. Након што је убио Базила Халварда, Доријан је, „чудновато спокојан“, изашао на балкон с којег је видео полицајца „како обилази крај, осветљавајући фењером врата заспалих домова“ (VALLD 2019: 190). Једна од тих врата су она иза којих је Доријан починио злочин а којег у том часу нико други није свестан. Док посматра град са балкона, ветар је растерао маглу и указало се небо посуто небројеним звездама, али атмосфера на улици убрзо почиње наликовати оној у Ист Енду: у гасним светиљкама титрају слабашна плавичаста светла, црне гране голог дрвећа њишу се на ветру, фијакер са црвеним светлом појављује се и брзо замиче за угао, једна пијана жена тетурала се уз зидове кућа гласно певајући и одлази тек када је опомене полицајац. Уместо језе, Доријан и даље осећа спокој и прибрано анализира ситуацију у којој се налази, размишљајући како најбоље да прикрије злочин за који „готово сваког месеца, вешају људе у Енглеској“ (VALLD 2019: 191).

Доријанов злочин, очигледно, није јединствени случај него нешто што се дешава у целој земљи, али питање је колико починилаца буде и кажњено управо зато што се ужаси дешавају иза затворених врата угледних кућа, у приватним просторима, далеко од очију јавности и далеко од светиљки полицајаца чија је пажња усмерена на улице и пијанце који се њима тетуралају. Цекил се трансформише у Хајда у простору своје лабораторије, Доријан убија Базила у дому у којем затим приморава Алана Кембела да његово тело раствори хемикалијама. Приватни простори нису само места злочина и тајни него и места буквалног растакања идентитета. Ипак, за разлику од Хајда, Доријан не показује знаке регресије у раније облике развоја и знаке животињске физиономије него остаје прелепи младић из угледног дела града. То га чини још страшнијим од Хајда јер, за разлику од њега, Доријан остаје неупадљива и самим тим још опаснија, чудовишна, урбана звер.

У тајнама које простори крију и Доријановим гресима тадашња јавност налазила је оправдање за своје страхове од практиковања филозофије естетизма и неконтролисаног препуштања уживањима изван оквира моралне одговорности. Као што су у Стивенсоновом делу након Трбосекових злочина у Вајтчепелу читаоци указивали на сличности са стварним догађајима, *Слика Доријана Греја* такође излази из оквира фикције, не само због ликова који су оличење декаденције, него и због прожимања имагинарног и стварног градског пејзажа. Мада је Вајлд сматрао да је роман исувише моралан,

новине као што су *Дејли Кроникл* (*Daily Chronicle*) и *Скојс Обзервер* (*Scots Observer*) сматрали су га крајње неморалним, описујући га као „причу коју је изродила лепрозна књижевност француске декаденције“, „отровну књигу“ и студију менталног и физичког уништавања свеже, лепе и златне младости, прогласивши је лажном уметношћу која се бави догађајима прикладнијим за криминалну истрагу него за књигу (DANIEL 2004: 47; DRYDEN 2003: 121–122). Штампa је створила атмосферу моралне панике описујући роман као „збир симптома савремене патологије друштва“ и антицивизацијску творевину без јасних граница између животињског и људскости (RADOVANOVIC 2019: 208). Попут Хајдових, нека Доријанова недела остају неизречена, али простори које посећује указују на њихову природу. Директно алудирајући на скандал са мушким борделом за хомосексуалце, који је полиција открила 1889. године, у лавини осуда у штампи били су и коментари да Вајлд пише за одметнуте племиће и перверзне телеграфске службенике, односно младе достављаче телеграма који су подвођени аристократама (BRISTOW 2004: 19; DANIEL 2004: 48). Вајлд је на крају завршио и на суду, а несрећном епилогу, затворској казни, значајно је допринео и његов роман. Јавност, медији и суд нису могли да му опросте грехе не само зато што је био џентлмен, не само зато што се попут Доријана подао искушењима, него зато што су његови греси изашли у јавност, поставши ужасавајућа потврда да опасност не вреба само у мрачним улицама Ист Енда него и у отменим домовима припадника виших слојева друштва који воде двоструке животе.

5. ГЕОГРАФИЈА ДУАЛНОСТИ: УЗВРАТНА КОЛОНИЗАЦИЈА У *ДРАКУЛИ*. Током последње две деценије деветнаестог века, док се ери просперитета ближио крај, британско друштво страховало је од краха устаљеног поретка, ерозије моралности и растакања граница између цивилизованог и нецивилизованог. Из тог осећаја несигурности произилази један од најзначајнијих страхова – страх од регресије, односно повратка из стања напретка (цивилизованости, углађености, рационалности) у претходне облике развоја (нецивилизованости, дивљаштва, ирационалности). Тај страх подразумевао је и могућност да се регресивне тенденције пренесу на друге припаднике цивилизоване британске расе, угрожавајући тиме интегритет целе нације. Овај страх нашао је упориште у тадашњим теоријама о криминалном атавизму, расном пропадању и, нарочито, у кошмарним визијама узвратне колонизације.

Стокеров *Дракула*, попут Стивенсоновог и Вајлдовог романа, допринео је модернизацији готске прозе довођењем ужаса у домаће просторе које су аутори вешто употребили да укажу на актуелне друштвене, културне и политичке околности. Викторијанска проза крајем века, примећује Стивен Арата, прожета је осећајем да је британска нација, као расна, политичка, империјална, друштвена и културна сила, на ивици суноврата. *Дракула* је један од најзначајнијих и најупечатљивијих текстова који овај осећај артикулише као наратив о узвратној колонизацији (ARATA 1990: 621–623). *Дракула* је, стога, пример империјалне готике, жанра који одражава страх од регресије,

продора варварске другости у срце империје и губитка херојских идеала у савременом свету у којем вера у напредак уступа место стрепњама од институционалног, културног и расног пропадања (BRATLINGER 1988: 230). Трансилванијски гроф са периферије Европе долази у Лондон, претећи да колонизује империју вампиризмом – заразом која жртве претвара у живе мртваце способне да се трансформишу у животињске облике. Керол Сенф Дракулу, као некога ко живи у дворцу и сматра себе ловцем и ратником, не сматра само примером расне и културолошке другости него и симболом другачијег начина живота и отелотворењем прошлости, а оно што је нарочито страшно јесте то да тековине напретка могу бити потпуно немоћне пред доласком таквог анахронизма. Веза између Дракуле и његовог боравишта стално је присутна и све у вези са дворцем указује на насилну прошлост – власника и места. Уочљиво је одсуство детаља у вези с њим, али управо то омогућава читаоцима да разумеју Стокерову намеру – да читаоцима омогући да замисле отелотворење прошлости, а не један одређени дворцац (SENF 2010: 63, 73, 81–82). Ова карактеристика враћа нас на његов узор, Отрантски замак. Волполов замак није детаљно описан и не може се закључити да је стар, али је злокобан, примећује Дејан Огњановић. Ипак, треба имати у виду да замкови „не егзистирају у социјалном вакуму, ма колико географски били удаљени од заједнице и скривени у мрачним шумама или на обронцима неприступачних литица“ (ОГЊАНОВИЋ 2014: 98, 100). Дракулин долазак у Лондон то потврђује. Као код Стивенсона и Вајлда, ужас више није само на периферији, где живе и бораве друге, примитивније културе и друштвене заједнице, него продира у само средиште Британске империје. Исквареност је присутна у угледној средњој класи и вишим слојевима друштва, на Мејферу и Пикадилју, а ту лоцирана, наглашава Гленис Бајрон, још је страшнија од злочина почињених у мрачним улицама Ист Енда (BYRON 2012: 191).

Мада није први наратив о вампирима у енглеској књижевности – та част припада Полидоријевом „Вампиру“ (John Polidori, *The Vampyre*, 1819) – Стокеров *Дракула* установио је прототип модерног вампира и постао један од најмоћнијих књижевних митова, дубоко укоренен у савремени локалитет, као и већина викторијанских готских романа (PUNTER – BYRON 2004: 230). Интегришући локацију са стварним и потенцијално погубним утицајима из нецивилизованих подручја света, Стокер обједињује спољашње претње са унутрашњим, друштвеним страховима у делу које Розмери Џексон с правом проглашава кулминацијом енглеског готског романа деветнаестог века (JACKSON 1984, 118).

Радња се одвија у Лондону, али прича почиње у средњовековном дворцу у Трансилванији, на граници познатог света. Простор Карпата описан је као један „од најсуровијих и најслабије познатих делова Европе“ за које још увек не постоје карте које би одговарале британским „војним земљописима“ и у којем као да је сакупљено „све сујеверје света“, а већ сам хоризонт „који делује назубљено“ наговештава присутност вампира (STOKER 2015: 6, 9). Дракулин дом је традиционални готски простор ужаса – огроман, оронули дворцац

са „чијих високих црних прозора није допирао ни трачак светлости и чија се неправилна црта изломљених бедема видела на позадини неба, обасјана месечином“ (СТОКЕР 2015: 18). Мада стар и удаљен, дворца је полазиште за освајање модерне, урбане Енглеске. Дракулин долазак у Лондон слика је динамичног премештања ужаса из удаљених простора и продор ирационалног и атавистичког у средиште британске империје, у свет телеграфа, телефона, штампе, фонографа и железнице. Мада је Дракула у модерном граду готово невидљив његово присуство потврђују језиве исповести и ране на вратовима жртава, али и трансгресивни простори које заузима или на које полаже право: брод, лудница, гробница Луси Вестенре и, на крају, аристократска кућа претворена сандуцима земље из отаџбине у вампирско склониште.

Брод *Деметер*, којим Дракула стиже у Енглеску, готификован је и трансформисан у лиминални простор присуством вампира, који је истовремено мртав и не-мртав. *Деметер* постаје место ужаса не само због необјашњивих смрти чланова посаде и мртвог капетана привезаног за кормило, него и због пса у чијем обличју вампир излази на копно. Пас постаје симбол продора животињског и нецивилизованог, најављујући предстојећу инвазију другости управо оним средством којим је Британија колонизовала свет – бродом.

У Трансилванији, Донатан Харкер се обрео пред вратима дворца на којима „није било ни трага некаквом звону или звекиру“ (СТОКЕР 2015: 19). Таква, она асоцирају на врата Цекилове лабораторије, али одсуство звона и звекира у овом случају има још једну значајну импликацију – без позива нема ни уласка. Исто правило важи и у Лондону: Дракула мора бити позван да би ушао у приватни, животни простор жртве. Улазак искључиво на позив наглашава значај викторијанског дома као места сигурности и породичних вредности, последњег бедема одбране система моралних вредности и друштвеног поретка. Чињеница да Дракула ипак добија позиве и успева да уђе тамо где је наумио указује на фаталне последице споја унутрашњих и спољашњих претњи јер свако такав позив може упутити. Дракулин Долазак у Лондон не показује само слабост националних граница Британије него и некада јасних друштвених граница. Како наводи Линда Драјден, брзо ширење и пренасељеност допринели су снажном утиску да Лондон више није окружење које је могуће контролисати (DRYDEN 2003: 46). Викторијанско друштво ту потребу за контролом пројектује на приватне просторе а Дракулин продор у њих, упркос отпору, открива страшну истину: опасност се већ инфилтрирала. У том смислу, наратив о узвратној колонизацији није само инверзија инвазије спроведене у прошлости него и прича о урушавању империјалног, националног, културног и расног интегритета.

Дракула је заузео просторе, али они испрва остају непознати, а страх да његово скровиште може бити иза врата било које куће, чак и оне угледне, на крају се показује оправданим. Јунаци морају ослободити заузете просторе да би повратили контролу и очували поредак. Ипак, чак и прогон Дракуле у Трансилванију није довољан и он мора бити уништен јер није питање да

ли ће поново доћи него када – као немртви, он има све време овог света да оствари свој наум.

Вампиризмом, који прети да исквари „чисту“ расну крв примитивним, животињским елементима, Дракула прети да претвори не само Лондон, већ читаву Британију, а напослетку и целу империју, у одраз сопственог порекла – трансилванијски дворач као архетипски простор ужаса. То прастаро, оронуло место, у којем обитавају чудовишне крвопије, застрашујућа је слика будућности. Дракула није претња само крви, као симболу расне чистоће, него је и претња од моралног посрнућа које модерност може донети целој култури почев од самог центра, у Лондону. Свесни права које су жене тражиле, као и промена које би таква права донела, Стокерови савременици плашили су се да би равноправност могла трансформисати жене у чудовишта, што је нарочито дошло до изражаја током суђења Стокеровом пријатељу Оскару Вајлду (SENF 2010: 56). Женским ликовима, роман изражава страхове од нове жене и претњи које она доноси друштву, поретку, моралним нормама и родним улогама. Док мушкарци, попут Џонатана Харкера у Дракулином дворцу, могу постати феминизирани, пасивне жртве које беспомоћно леже и чекају да вампирке зубима продру у њихово тело, жене добијају улогу сексуалних предаторки, чији су примери не само вампирке у дворцу него и Дракулине жртве у Лондону. Луси, која жали што жена не може да се уда за више мушкараца, на крају и буквално постаје предаторка а њена гробница, у коју долазе сви њени просци, место сплета ероса и танатоса чије је коначно разрешење могуће једино бруталним одрубљивањем њене главе. Након тога, Лусини остаци морају остати запечаћени у гробници којој приступа неће више имати ни живи ни неживи.

Просторна дуалност у роману – између центра и периферије, јавног и приватног, урбаног и примитивног – одражава дубоко укорењене страхове од друштвене регресије и урушавања наизглед стабилних структура викторијанског поретка. Најстрашнија је, ипак, могућност да се те структуре не уруше само спољним факторима већ изнутра, продором и инфилтрирањем ужаса у приватне, наизглед безбедне просторе угледних четврти и домова као видљивих симбола викторијанских вредности. Њихова уређена, брижљиво негована, репрезентативна спољашњост постаје и највећа претња управо зато што не показује никакве уочљиве знаке унутрашње искварености. Иза сваке фасаде, иза врата сваког угледног дома може се крити оно чега се друштво највише прибојавало и, што је најужасније, само друштво том злу може отворити врата.

6. ГОТСКА АРХИТЕКТУРА СТРАХА. Иако се *Џекил и Хајд*, *Слика Доријана Греја* и *Дракула* наизглед разликују по приступу дуалности и страховима који су обележили позни викторијански период, уочљиве су паралеле у начину на који простори у овим делима постају њихови носиоци и симболи. Готска проза често сугерише више него што експлицира и управо су простори у ова три дела симболи и означитељи страхова од видљивог ужаса, али и

од оног што је неизрециво, маргинализовано и потиснуто. Стратегије репрезентације простора разоткривају мрачне аспекате викторијанског друштва и притајену другост која прети да се пренесе на цело друштво и поремети његов поредак. У Стивенсоновој новели, географска подела Лондона на отмени Вест Енд и проблематични Ист Енд, као и архитектонска дуалност Џекилове куће, у којој постоји јавни део и скривена лабораторија, одраз су двоструког идентитета и опасности која вреба у сваком појединцу. Вајлд на сличан начин разоткрива унутрашњу подвојеност личности. Портрет, као и господин Хајд, визуелна је манифестација моралног посрнућа скривеног од јавности. У оба случаја, простори омогућавају очување привида и скривање чудовишне истине, али уједно и откривају истину о природи појединаца чак и онда када њихови преступи нису јасно именовани и описани. Стокер пак отворено показује да опасност не вреба само изнутра него јасно показује њене корене споља – у егзотичном, нецивилизованом Истоку, одакле вампир бродом стиже у Лондон. Вампирово путовање физички је и симболички прелазак некада постојаних граница између цивилизованог и нецивилизованог, спољашњег и унутрашњег, јавног и личног, чиме уједно показује да географска и друштвена подела више нису успешни механизми сузбијања трансгресивних импулса и преливања негативних утицаја из једне сфере у другу.

У сва три дела простор има кључну улогу у приказу дуалности, компримитованих идентитета и угрожене друштвене стабилности. Како Линда Драјден истиче, *Слика Доријана Греја*, попут *Џекила и Хајга*, није само прича о дијаболичној подвојености појединца него открива и друштвене поделе и самообмане карактеристичне за друштво тога доба (DRYDEN 2003: 123). Док Вајлд и Стивенсон тематизују подвојеност као доминантно унутрашњи, психолошки конфликт, Стокер наглашава опасност која долази споља, али у сва три дела простор добија кључну улогу индикатора природе опасности. Дракулин трансилванијски дворцац – оронуро, удаљен, традиционални готски локалитет – сушта је супротност његовом новом дому, Лондону, али прелазак из једног у други одвија се неометено. Просторна подела Лондона, Џекилова кућа са главним улазом и скривеном лабораторијом, Доријанов дом са салоном и портрет у закључаној соби, као и угледна кућа коју Дракула узима као свој нови дом, слике су просторне подвојености на микро и макро плану, али и одрази подвојених личности. Дракула је аристократа који носи семе чудовишног живота у смрти, Џекил крије у себи примитивног и насилног Хајда, а Доријан је естетa чија спољашњост, упркос неморалу, остаје нетакнута док портрет трпи последице.

Простори, било да су унутрашњи (опијумска јама, соба, лабораторија) или спољашњи (Трансилванија, дворцац, кућа, Лондон, Ист Енд), екстериоризују унутрашње подвојености и постају сцене трансгресивних активности од којих зазире викторијанско друштво. Ни викторијански дом, некад симбол моралности и сигурности, више није поштеђен. Однос између угледног Џекила и примитивног Хајда, који тежи да преузме тело, дом, простор и идентитет, Доријаново морално посрнуће под утицајем Лорда Хенрија и

стране књиге, као и долазак вампира из Трансилваније у Лондон, могу се читати као промена парадигме односа између домаћег и страног. Опасности које доносе спољашњи фактори, са културне и просторне периферије, могу имати катастрофалне последице по центар и појединце у којима могу пробудити импулсе опасне по цело друштво.

7. **ЗАКЉУЧАК.** У *Цекилу и Хајду* Роберта Луиса Стивенсона, *Слици Доријана Греја* Оскара Вајлда и *Дракули* Брема Стокера простори у споју са мотивом дуалности и представама чудовишне другости одражавају страхове викторијанског друштва. Подвојеност ликова у овим романима, која се манифестује као контраст између друштвено прихватљиве спољашњости и јавног живота, с једне стране, и мрачне унутрашње, потиснуте природе, с друге стране, у блиској је вези са просторима, на којима се пројектују проблеми у појединцу, друштву, па и самој империји.

Готски и готификовани простори имају кључну улогу у тематизацији подвојености као одраза страхова: од губитка контроле, од инфилтрације другости, од губитка приватности. Претње више нису ограничене на удаљене, нецивилизоване локације него се налазе у самом срцу викторијанског друштва, на улицама и у домовима. Викторијански Лондон и његови простори трансформишу се у готске локалитете ужаса унутар којих су угрожене расне, моралне и културне вредности које су чиниле темеље британског просперитета и идентитета. Готификовање урбаних простора и прилагођавање друштвеном контексту допринело је томе да готски роман с краја деветнаестог века постане значајан инструмент културне анализе и увида у психолошке и друштвене проблеме, тензије и дилеме. У том смислу, ова три дела ефектно показују да страхови своје одразе не добијају само у чудовишним ликовима (Хајд, Доријанов портрет, вампир) него и у просторима које они настањују или посећују.

Иза сваких врата, чак и најугледнијих домова, може вребати звер, у облику примитивног алтер-ега, вечито младог аристократе или крвожедног вампира. Као што Линда Драјден примећује, наративи о дуалности подсећају нас на то ко смо, али и на то ко не знамо да смо (DRYDEN 2003: 42). Урбаним чудовиштима и просторима у којима она обитавају и манифестују своју природу, ова три дела указују на страхове свога доба, али и на тајне које су појединци и друштво настојали да сакрију, чак и од себе самих.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ARATA, Stephen. The Sedulous Ape: Atavism, Professionalism, and Stevenson's Jekyll and Hyde. Harold Bloom (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Robert Louis Stevenson*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, 185–210.
- ARATA, Stephen D. The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*, 33/4 (1990): 621–645.

- BRATLINGER, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- BRISTOW, Joseph. Biographies: Oscar Wilde – the Man, the Life, the Legend. Frederic S. Roden (Ed.): *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. London: Palgrave Macmillan, 2004, 6–35.
- BYRON, Glennis. Gothic in the 1890s. David Punter (Ed.). *A New Companion to Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, 186–196.
- DANIEL, Anne Margaret. Wilde the Writer. Frederic S. Roden (Ed.): *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. London: Palgrave Macmillan, 2004, 36–71.
- DARVIN, Čarls. *Postanak vrsta putem prirodnog odabiranja ili očuvanja povlašćenih rasa u borbi za život*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. New Jersey: Princeton, 1981.
- DRYDEN, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*. Houndmills, New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- HOGLE, Jerrold E. Introduction: The Gothic in Western Culture. Jerrold E. Hogle (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002, 1–20.
- HURLEY, Kelly. British Gothic Fiction, 1885–1930. Jerrold E. Hogle (Ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002, 189–207.
- LOMBROSO-FERRERO, Gina. *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*. (1911). New York and London: G. P. Putnam's Sons, 2009. (<https://www.gutenberg.org/ebooks/29895>) 18. 06. 2024.
- NORDAU, Max Simon. *Degeneration*. (1898). London: William Heineman, 2016. (<https://www.gutenberg.org/ebooks/51161>) 17. 06. 2024.
- OGNJANOVIĆ, Dejan. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2014.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. 2, The Modern Gothic. London and New York: Routledge, 2013.
- PUNTER, David (Ed.). *A New Companion to Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- PUNTER, David, Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- RADOVANOVIĆ, Aleksandar. Slika poznoviktorijanske kulture u jedinom romanu Oskara Vajlda. Oskar Vajld, *Slika Dorijana Greja*. Beograd: Laguna, 2019, 265–288.
- REID, Julia. *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- STIVENSON, Robert Luis. *Čudni slučaj doktora Džekila i gospodina Hajda* (prev. Bojan Bosnić). Dejan Ognjanović i Milenko Bodirogić (ur.), *Kradljivac leševa*. Novi Sad: Orfelin, 2023.
- STOKER, Bram. *Drakula* (prev. Stefan Kostadinović). Beograd: Kontrast: 2015.
- VAJLD, Oskar. *Slika Dorijana Greja* (prev. David S. Pijade). Beograd: Laguna, 2019.
- WALKOVITZ, Judith R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Dr Mladen M. Jakovljević

SPACES AND VICTORIAN FEARS IN STEVENSON'S *JEKYLL AND HYDE*,
WILDE'S *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*, AND STOKER'S *DRACULA*

Summary

In late Victorian Gothic fiction, space as setting plays a central role not only in the creation of atmosphere but also in articulating the profound cultural anxieties that haunted British society at the close of the nineteenth century. The interplay of spatial representation, duality, and fears of degeneration, as well as the permeability of physical, moral, and psychological boundaries, emerges as a defining feature of Gothic fiction from this period. With their focus on the uncanny, the transgressive, and the destabilisation of identity, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* by Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, and *Dracula* by Bram Stoker function as powerful literary vehicles for expressing such concerns. In these three works, late Victorian anxieties surrounding physical, moral, cultural, and national decline are intertwined with Gothic spaces to expose the porousness of identity and the fragility of social order. From the Transylvanian castle to the labyrinthine streets at the heart of the British Empire, and domestic interiors to hidden chambers, Gothic spaces serve as vivid indicators of the pervasive societal fears of the 1880s and 1890s.

Др Младен М. Јаковљевић
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
mladen.jakovljevic@pr.ac.rs