



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSEK ZA ANGLISTIKU

METAFORE TELA I PROSTORA U ROMANIMA SARE VOTERS

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor:
Prof. dr Vladislava Gordić Petković

Kandidat:
mr Viktorija Krombholc

Novi Sad, 2016. godine

**UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD**

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Viktorija Krombholc
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Vladislava Gordić Petković, redovni profesor
Naslov rada: NR	Metafore tela i prostora u romanima Sare Voters
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski/engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2016
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Filozofski fakultet Dr Zorana Đinđića 2 21000 Novi Sad Srbija
Fizički opis rada: FO	(6 poglavlja / 216 stranica / 7 slika / 192 reference / 4 priloga)

Naučna oblast: NO	Anglistika
Naučna disciplina: ND	Nauka o književnosti
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	telo, prostor, neoviktorijanska proza, lezbejsko, Sara Voters
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Odseka za anglistiku, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Predmet istraživanja ove doktorske disertacije jesu metafore tela i prostora u stvaralaštvu savremene velške spisateljice Sare Voters. Istraživanje se usredsređuje na prvih pet romana iz njenog opusa, objavljenih u periodu od 1998. do 2009. godine. Romani <i>Usne od somota</i>, <i>Srodne duše</i> i <i>Džeparoš</i> spadaju u neoviktorijansku prozu, dok su romani <i>Noćna straža</i> i <i>Mali stranac</i> smešteni u period za vreme i nakon Drugog svetskog rata. Uloga protagoniste u njenim romanima najčešće se dodeljuje lezbejskim likovima, pa se njeno stvaralaštvo može shvatiti kao pokušaj da se navedene istorijske epohe rekonstruišu tako da se omogući predstavljanje lezbejskih likova i lezbejske seksualnosti. Istovremeno, njeni romani doprinose širem predstavljanju lezbejske tematike u savremenoj književnoj produkciji. Osnovni cilj istraživanja jeste da se ispita uloga telesnih i prostornih metafora u obradi teme istopolne ljubavi, ali i značaj ovih metafora za čitav niz drugih tema.</p> <p>Istraživanja tela i prostora predstavljaju izuzetno plodnu i dinamičnu oblast savremene kritičke teorije. Ovi pojmovi dospevaju u žižu kritičkog interesovanja u drugoj polovini dvadesetog veka, mada je njihovo prisustvo u oblastima naučnih istraživanja znatno duže, pa rasprave o telu i telesnosti nalazimo još u klasičnoj filozofiji. Prostor je pak sve do druge polovine dvadesetog veka prevashodno bio predmet matematičkih i geografskih istraživanja, dok je u humanističkoj tradiciji bio shvaćen tek kao pasivna i statična pozadina istorijskih događaja. Istraživanje polazi od istorijskog pregleda ključnih teorijskih pristupa telu, počev od platonističke dualističke tradicije,</p>

	<p>preko kartezijanskog dualizma, sve do savremenih poststrukturalističkih teorija, a teorijsko uporište analize telesnih metafora čine teorije Mišela Fukoa i Džudit Batler. Analiza romana se usredsređuje na motiv transodevanja, metaforu duha, ali i na skup konkretnih telesnih slika kojima se spisateljica iznova vraća. Potom se razmatraju savremena teorijska poimanja prostora, pri čemu se istraživanje oslanja i na relevantna istorijska, književnoistorijska i sociološka istraživanja. Ovaj teorijski okvir služi da se ispitaju predstave kuće, zatvora, ludnice i britanske prestonice, te interakcija lezbejskih likova s ovim lokalitetima.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	15. januar 2010.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

**UNIVERSITY OF NOVI SAD
FACULTY OF PHILOSOPHY**

KEY WORD DOCUMENTATION

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis
Author: AU	Viktorija Krombholc, MA
Mentor: MN	Dr Vladislava Gordić Petković
Title: TI	Corporeal and Spatial Metaphors in the Novels of Sarah Waters
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian/English
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2016
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Faculty of Philosophy Dr Zorana Đinđića 2 Novi Sad, Serbia

Physical description: PD	(6 chapters / 216 pages / 7 figures / 192 references / 4 appendices)
Scientific field SF	English Studies
Scientific discipline SD	Literary Studies
Subject, Key words SKW	body, space, neo-Victorian fiction, lesbian, Sarah Waters
UC	
Holding data: HD	Library of the English Department, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	<p>The aim of this doctoral thesis is to explore the corporeal and spatial metaphors in the fiction of Sarah Waters, a contemporary Welsh novelist. The critical focus of the thesis is on Waters's first five novels, published between 1998 and 2009. <i>Tipping the Velvet</i>, <i>Affinity</i> and <i>Fingersmith</i> belong to the neo-Victorian genre, while <i>Night Watch</i> and <i>The Little Stranger</i> are set in the period during and after the Second World War. In Waters's fiction, the role of protagonist is mostly reserved for lesbian characters and her oeuvre can be perceived as an attempt to rewrite the chosen historical periods in ways which provide for the representation of lesbian characters and lesbian sexuality. In addition, her novels make a significant contribution towards wider literary representation of lesbian issues in the contemporary context. The main goal of this research is to analyze the role of corporeal and spatial metaphors in the portrayal of same-sex relationships, class tensions and other relevant themes in Waters's work.</p> <p>The issues of body and space are undoubtedly at the centre of contemporary critical interest and theoretical debates that surround them are diverse and wide-ranging. However, while the history of theoretical interest in the body dates back to the classical tradition, spatiality only came to prominence in the second half of the twentieth century, when a surge of critical interest can be observed marking the beginning of the so-called spatial turn. The thesis therefore</p>

	<p>starts by providing a brief historical overview of the key theoretical approaches to the body, including the mind/body debate in the classical Platonic tradition, Cartesian dualism and contemporary poststructuralist theory. The theories of Michel Foucault and Judith Butler are then used as the main theoretical framework for the analysis of corporeal metaphors, which focuses on the motif of cross-dressing, the spectral metaphor, as well as a range of recurrent corporeal images in Waters's writing. In the following chapters, the focus shifts to contemporary theoretical approaches to spatiality and relevant sociological, cultural and historical research, which are used to explore the representations of home, prison, asylum and urban space, as well as the interaction between the lesbian protagonists and their surroundings.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>15 January 2010</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

Quasi maestoso.

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked "Quasi maestoso." and "ff". It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece begins with a half note chord in the bass staff (F3, B-flat2, D3) and a quarter note chord in the treble staff (F4, A-flat4, C5). The bass staff has a "Pedale" instruction below it. The music continues with a series of chords and melodic fragments in both hands, ending with a final chord in the bass staff (F3, B-flat2, D3) and a quarter note chord in the treble staff (F4, A-flat4, C5).

SADRŽAJ

SAŽETAK	11
ABSTRACT	12
UVOD	13
TELO I TELESNOST: TEORIJSKE POSTAVKE	19
Antička i srednjovekovna viđenja tela: telo je tamnica	22
Doba razuma: telo je mehanizam	27
Feminističke teorije telesnog: beg od tela i beg u telo	30
Poststrukturalističke teorije: Mišel Fuko i Džudit Batler	34
<i>Mišel Fuko: telo je stecište moći</i>	34
<i>Džudit Batler: telo je citiranje norme</i>	43
Lezbejsko telo: Džudit/Džek Halberstam, Teri Kasl, Barbara Krid	55
TELESNE METAFORE U ROMANIMA SARE VOTERS	61
Metamorfoze: rodna performativnost i trans-odevanje	61
Prikrivene strasti: metafore skrivanja telesnog	76
<i>Viktorijanska seansa: sablast lezbejske strasti</i>	77
<i>Kliterocentrična simbolika bisera</i>	87
<i>Identitet i razlika: motiv ogledala i dvojnica</i>	90
Anatomija želje i anatomija traume	93
<i>Ruke: višeznačna priroda dodira</i>	93
<i>Kosa: poigravanje seksualnim značenjima</i>	98
<i>Povrede: telesni tragovi traume</i>	102
PROSTOR: SAVREMENA TEORIJSKA RAZMATRANJA	106
Prostorni zaokret u savremenoj kritičkoj teoriji	106
Lefevrova <i>Proizvodnja prostora</i>	109
London kao ambijent i motiv u britanskoj književnosti	115
Šetači i posmatrači	124
Prostor i rod: feministički doprinosi teoriji prostora	131
Unutra/izvan: prostor i homoseksualnost	134
Fukoove heterotopije	137
PROSTORNE METAFORE U ROMANIMA SARE VOTERS	143
Ukleta kuća kao poprište klasnog sukoba	143
Prostori zatočeništva: zatvor, ludnica, porodični dom	159

Strahotni užici Londona	175
ZAKLJUČAK	189
BIBLIOGRAFIJA	194
PRILOG 1	210
PRILOG 2	212
PRILOG 3	213
PRILOG 4	215

SAŽETAK

Predmet istraživanja ove doktorske disertacije jesu metafore tela i prostora u stvaralaštvu savremene velške spisateljice Sare Voters. Istraživanje se usredsređuje na prvih pet romana iz njenog opusa, objavljenih u periodu od 1998. do 2009. godine. Romani *Usne od somota*, *Srodne duše* i *Džeparoš* spadaju u neoviktorijansku prozu, dok su romani *Noćna straža* i *Mali stranac* smešteni u period za vreme i nakon Drugog svetskog rata. Uloga protagoniste u njenim romanima najčešće se dodeljuje lezbejskim likovima, pa se njeno stvaralaštvo može shvatiti kao pokušaj da se navedene istorijske epohe rekonstruišu tako da se omogući predstavljanje lezbejskih likova i lezbejske seksualnosti. Istovremeno, njeni romani doprinose širem predstavljanju lezbejske tematike u savremenoj književnoj produkciji. Osnovni cilj istraživanja jeste da se ispita uloga telesnih i prostornih metafora u obradi teme istopolne ljubavi, ali i značaj ovih metafora za čitav niz drugih tema.

Istraživanja tela i prostora predstavljaju izuzetno plodnu i dinamičnu oblast savremene kritičke teorije. Ovi pojmovi dospevaju u žižu kritičkog interesovanja u drugoj polovini dvadesetog veka, mada je njihovo prisustvo u oblastima naučnih istraživanja znatno duže, pa rasprave o telu i telesnosti nalazimo još u klasičnoj filozofiji. Prostor je pak sve do druge polovine dvadesetog veka prevashodno bio predmet matematičkih i geografskih istraživanja, dok je u humanističkoj tradiciji bio shvaćen tek kao pasivna i statična pozadina istorijskih događaja. Istraživanje polazi od istorijskog pregleda ključnih teorijskih pristupa telu, počev od platonističke dualističke tradicije, preko kartezijskog dualizma, sve do savremenih poststrukturalističkih teorija, a teorijsko uporište analize telesnih metafora čine teorije Mišela Fukoa i Džudit Batler. Analiza romana se usredsređuje na motiv trans-odevanja, metaforu duha, ali i na skup konkretnih telesnih slika kojima se spisateljica iznova vraća. Potom se razmatraju savremena teorijska poimanja prostora, pri čemu se istraživanje oslanja i na relevantna istorijska, književnoistorijska i sociološka istraživanja. Ovaj teorijski okvir služi da se ispituju predstave kuće, zatvora, ludnice i britanske prestonice, te interakcija lezbejskih likova s ovim lokalitetima.

Ključne reči: telo, prostor, neoviktorijanska proza, lezbejsko, Sara Voters

ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis is to explore the corporeal and spatial metaphors in the fiction of contemporary Welsh novelist Sarah Waters. The critical focus of the thesis is on Waters's first five novels, published between 1998 and 2009. *Tipping the Velvet*, *Affinity* and *Fingersmith* belong to the neo-Victorian genre, while *Night Watch* and *The Little Stranger* are set in the period during and after the Second World War. In Waters's fiction, the role of protagonist is mostly reserved for lesbian characters and her oeuvre can be perceived as an attempt to rewrite the chosen historical periods in ways which provide for the representation of lesbian characters and lesbian sexuality. In addition, her novels make a significant contribution towards wider literary representation of lesbian issues in the contemporary context. The main goal of this research is to analyze the role of corporeal and spatial metaphors in the portrayal of same-sex relationships, class tensions and other relevant themes in Waters's work.

The issues of body and space are undoubtedly at the centre of contemporary critical attention and theoretical debates that surround them are diverse and wide-ranging. However, while the history of theoretical interest in the body dates back to the classical tradition, spatiality only came to prominence in the second half of the twentieth century, when a surge of critical interest can be observed marking the beginning of the so-called spatial turn. The thesis therefore starts by providing a brief historical overview of the key theoretical approaches to the body, including the mind/body debate in the classical Platonic tradition, Cartesian dualism and contemporary poststructuralist theory. The theories of Michel Foucault and Judith Butler are then used as the main theoretical framework for the analysis of corporeal metaphors, which focuses on the motif of cross-dressing, the spectral metaphor and a set of recurrent corporeal images in Waters's writing. In the following chapters, the focus shifts to contemporary theoretical approaches to spatiality and relevant sociological, cultural and historical research, used to explore the representations of home, prison, asylum and urban space, as well as the interaction between Waters's lesbian protagonists and their surroundings.

Key words: body, space, neo-Victorian fiction, lesbian, Sarah Waters

UVOD

Teorijska promišljanja tela i prostora spadaju u ključne teme savremene kritičke misli. Razvojem biologije i medicine u devetnaestom i dvadesetom veku telo postaje spoznatljivije i dostupnije, otkrivajući sve više kompleksnost svoje anatomije i fiziologije. Rad feminističkih teoretičarki i kritičarki u drugoj polovini dvadesetog veka doprinosi intenzivnijim razmatranjima tela i telesnosti, naročito u svetlu polne obeležnosti, te ukazuje na obilje mizoginih pretpostavki prisutnih u poimanjima tela u zapadnoj filozofskoj i intelektualnoj tradiciji. Značajan doprinos savremenim proučavanjima tela daju i poststrukturalistička teorijska i filozofska ispitivanja. Istovremeno, uspon industrijskog, a potom i postindustrijskog društva dovodi do korenitih promena u organizaciji i koncepciji prostora, te do ozbiljnijih promišljanja njegove društvene dimenzije i konstruisane prirode. Prostor, kao ni telo, više nije shvaćen kao pasivna, statična kategorija, već kao nešto što se dinamički menja, proizvodi i oblikuje različitim društvenim praksama.

Ova doktorska teza bavi se metaforama i predstavama tela i prostora u delima savremene britanske spisateljice Sare Voters. Votersova je objavila šest romana, od kojih prva tri pripadaju neoviktorskom žanrovskom i tematskom okviru, dok su preostala tri smeštena u period nakon Drugog, odnosno Prvog svetskog rata. Korpus teze čini prvih pet romana Votersove. To su *Tipping the Velvet (Usne od somota, 1998)*, *Affinity (Srodne duše, 1999)*, *Džeparoš (Fingersmith, 2002)*, *Noćna straža (The Night Watch, 2006)* i *Mali stranac (The Little Stranger, 2009)*.¹ Poslednji roman, *The Paying Guests (Stanari, 2014)*,² nije uključen u analizu, ali će njegov kratak prikaz biti ponuđen u zaključku teze. Protagonisti proze Sare Voters gotovo su bez izuzetka likovi koje neheteronormativno opredeljenje čini marginalizovanim članovima društvene zajednice. Uz to, Votersova se često opredeljuje za naraciju u prvom licu, pa likovi koji u vremenu u kom se radnja odvija ni na koji način nisu bili predstavljani u njenom tekstu dobijaju status autora vlastite pripovesti. Romani teže da preispitaju dominantne predstave o seksualnosti i (mahom ženskoj, ali ponegde i muškoj) homoseksualnosti u periodima u kojima su smešteni, ali i u današnje vreme. Tome značajno doprinosi prisvajanje dominantnih metafora tela i telesnosti i njihova kreativna prerada,

¹ Naslovi romana koji nisu prevedeni na srpski ili hrvatski jezik preuzeti su iz Gordić Petković 2007a i 2007b.

² Prevod naslova VK.

budući da te metafore odražavaju, ali i umnogome oblikuju, shvatanja o polu, rodu i seksualnosti i njihove društvene posledice.

Čitanja tela u romanima Sare Voters poigravaju se istorijskim kontekstom u koji ih autorka smešta, ali se istovremeno služe savremenim kritičkim pristupima predstavljanju i konstruisanju tela i telesnosti. Viktorijanske predstave o telu i seksualnosti česta su tema neoviktorijanskih tekstova, koji ih neretko prikazuju kao proizvode uvreženih ideja prisutnih u savremenim promišljanjima viktorijanskog perioda. Drugim rečima, seksualne inhibicije i frustracije, te potiskivanje ili negiranje alternativnih seksualnih identiteta i stilova, inače shvaćenih kao glavne odlike viktorijanskog odnosa prema seksu, bivaju razotkriveni kao stereotipi, a viktorijanska seksualna sfera potom predstavljena iz drugačije perspektive, kao potencijalno subverzivna i transgresivna. Vremenska distanca s koje autorka piše omogućava slobodnije poigravanje predstavama i metaforama ne bi li se pokazala suštinska razlika (ili pak suštinska sličnost) između perioda kojim se tekst bavi i istorijskog trenutka u kome nastaje. Tri romana smeštena u ratni i posleratni period takođe se bave pitanjima tela i seksualnosti, ali su te teme izmeštene u drugi plan i u službi su istraživanja drugih pitanja, kao što su korenite društvene i kulturne promene u Britaniji na rodnom i klasnom planu koje prate periode nakon Prvog i Drugog svetskog rata.

Uloga prostora i prostornih odrednica u romanima Sare Voters nije ništa manje važna. Značaj urbanog prostora viktorijanskog Londona i njegovih građevina, u kojem njene junakinje formiraju svoje identitete, osvajaju seksualne slobode ili se suočavaju s ograničenjima viktorijanskog, odnosno posleratnog britanskog društva, takav je da se London može smatrati ravnopravnim protagonistom ovih romana. Pored toga, autorka gotovo školski primenjuje neke od ideja savremene kritičke teorije, kao što je pojam heterotopije preuzet od Mišela Fukoa. Fukoov uticaj je očit u načinima na koje Votersova predstavlja prostore javnih institucija, kao što su zatvor i ludnica. Privatna sfera viktorijanskog doma, koju su kritičarke poput Sandre Gilbert (Sandra Gilbert) i Suzan Gubar (Susan Gubar) već razotkrile kao prostor represije i zatočeništva, kod Votersove biva dalje dekonstruisana i prikazana kao prostor koji primenjuje disciplinske mere svojstvene pomenutim institucijama. Predmet discipline je lezbejska junakinja koja odstupa od patrijarhalnog normativnog predloška udaje i rađanja. Romani smešteni u posleratni milje otkrivaju slična ograničenja, a oslanjaju se i na slične prostorne slike.

Teza je stoga podeljena na dva približno jednaka dela. Prvo poglavlje teze je teorijsko poglavlje koje nudi kratak istorijski pregled osnovnih teorijskih pristupa telu. Imajući u vidu činjenicu da je ljudsko telo predmet ljudskog interesovanja od davnina, poglavlje se najpre vraća počecima filozofskih promišljanja tela u potrazi za korenima dualističkog mišljenja koje razdvaja telesno od netelesnog, a potom ih rodno određuje, dijalektički suprostavlja i hijerarhijski ustrojava. Teorijsko poglavlje posvećeno telu zato počinje nešto detaljnijim pregledom dualističkog shvatanja tela u platonističkoj filozofskoj tradiciji, nalazeći osnove razdvajanja tela i duše još u predsokratovskoj filozofiji, a zatim prateći Platonov uticaj na dalji razvoj filozofije u srednjem veku. Prekretnica u filozofskim shvatanjima tela uočava se i u spekulativnoj kartezijanskoj tradiciji, koja telo i duh dodatno razdvaja kao suštinski različite supstance. Tekst se potom okreće feminističkim teorijama čiji je prvi zadatak bio da se odrede u odnosu na kartezijanski dualizam i njegovo proterivanje tela i ženskog u domen omeđen strogim granicama biološke egzistencije, isključen iz tokova racionalne misli i mogućnosti duhovne transcendencije.

Ipak, središnji deo ovog teorijskog poglavlja čini pregled rada dvaju savremenih teorijskih autora koji se ne bave telom kao takvim, već mu pristupaju u sklopu bavljenja drugim temama: Mišela Fukoa i Džudit Batler. Njihova teorijska razmatranja seksualnosti, discipline i rodnih identiteta služe kao polazište za analizu telesnih metafora kod Votersove. Fuko telo smešta u središte delovanja moći, te pokazuje kako društveni odnosi moći koriste telo da bi postigli efekte kojima teže. Poglavlje se prevashodno bavi prvim tomom *Istorije seksualnosti* i istorijom kaznenog sistema prikazanom u delu *Nadzirati i kažnjavati*, a taj odabir nameću teme i motivi prisutni kod Votersove. Njeni romani su bez izuzetka smešteni u period koji pruža istorijsku distancu, bilo to viktorijansko doba ili period oko dva svetska rata. Fukoova istorija seksualnosti pak počinje kao opovrgavanje teze o viktorijanskoj zabrani govora o seksualnosti. U toj se nameri susreću Sara Voters i Mišel Fuko: oboje teže da kritički pristupe tezi o viktorijanskoj seksualnoj uzdržanosti, s tim što Fuko namerava da privid zabrane razotkrije kao vid regulacije, dok Votersova pokušava da ponovo stvori prostor izražavanja koji je ta regulacija izbrisala ili učinila nevidljivim.

Pored Fukoa, analiza predstava telesnog kod Votersove teorijsko uporište nalazi u radu Džudit Batler, i to pre svega njenom, može se slobodno reći, revolucionarnom poimanju roda kao performativne kategorije koja ne samo što nije uslovljena biološkim polom, već je na izvestan način preduslov za njegovu materijalizaciju. Batlerova, kao i Fuko, polazi od konstruktivističkog stanovišta koje podrazumeva društvenu i diskurzivnu konstruisanost

kategorija koje odaju utisak prirodnog, datog i nepromenljivog. Takav pristup naročito je pogodan za razmatranje romana koji se vraćaju određenoj epohi s namerom da kritički sagledaju ili preispisu njene aksiomatske tvrdnje. Zahvaljujući istorijskoj građi, romani neizbežno pozivaju i na poređenje istorijskog trenutka u koji spisateljica smešta naraciju i onog iz kojeg mu pristupa čitalac, poređenje koje često navodi na neočekivane zaključke i otkriva neočekivane sličnosti i razlike.

Drugo poglavlje teze počinje primenom teorijskih postavki Batlerove na analizu romana *Usne od somota*, proznog prvenca Votersove i jednog od njenih neoviktorijanskih ostvarenja. Jedan od centralnih motiva romana jeste motiv preoblačenja u mušku odeću i fluidnost rodnog identiteta glavne junakinje Nensi Astli. Delo se može svrstati u tradiciju obrazovnog romana, budući da prati Nensi na putu odrastanja i sazrevanja, s tim što je njeno sazrevanje seksualne prirode, a naracija nije krunisana brakom, kako to već biva u tradicionalnom obrazovnom romanu, već lezbejskom vezom, ali i slobodnijim izražavanjem rodnog identiteta koji ne reprodukuje viktorijanske predstave o feminitetu. Poglavlje potom nudi analizu metafore duha u romanu *Srodne duše*, koji priču o lezbejskoj strasti smešta u kontekst viktorijanske spiritističke seanse. Istražuje se veza između figure duha i lezbejske seksualnosti koja tom metaforom, kako pokazuje kritičarka Teri Kasl (Terry Castle), tradicionalno biva obestelovljena, dematerijalizovana i svedena tek na nagoveštaj. Metafori duha istraživanje dodaje analizu motiva bisera, ogledala i dvojnica kao konvencija u kodiranom prikazivanju telesnog aspekta lezbejske želje u književnosti, vizuelnoj umetnosti i drugim vidovima kulturne produkcije, konvencija koje Votersova u svojim romanima prisvaja i prerađuje. Analiza se na kraju okreće primerima konkretnih telesnih slika – prikazima ruku, kose i povređenog tela – ne samo da bi se ispitala njihova uloga u signaliziranju seksualnog opredeljenja likova, već da bi se istražile i druge teme na koje te slike upućuju, kao što su klasne razlike, problem ženskog stvaralaštva i društveno-istorijski potresi.

Drugi deo teze na sličan način pristupa prostornim metaforama kod Votersove. Treće poglavlje tako sadrži pregled najvažnijih teorijskih pristupa prostoru u drugoj polovini dvadesetog veka. Najpre se razmatra odsustvo prostora iz teorijskih tokova pre ovog perioda, kada se prostor svodi na pasivnu prazninu koju popunjavaju predmeti i događaji, a zatim se u stvaralaštvu Anrija Lefevra (Henri Lefebvre), francuskog sociologa marksističke orijentacije, uočavaju koreni zaokreta koji podrazumeva sve veće zanimanje za prostor kao predmet društvene konstrukcije. U tome se ogleda zajedničko polazište dva teorijska okvira korišćena u tezi: telo i prostor, dve kategorije koje se tradicionalno analiziraju kao prirodne datosti,

savremena kritička teorija posmatra kao proizvode društvenih sila, pojmove koji nisu vrednosno neutralni niti nepromenljivi. Stoga ne čudi što savremena promišljanja tela i prostora imaju izraženu političku dimenziju. Pojmovna veza između tela i žene koja je vekovima služila (pa i danas služi) da se opravdaju mizoginija, homofobija, diskriminacija i nasilje postaje predmet rigorozne kritičke analize. Slično tome, kritika društvene organizacije prostora koja reprodukuje klasne nejednakosti, predstave o rasi ili rodne norme neizbežno postaje deo kritičkih razmatranja klasnih, rasnih ili rodnih pitanja uopšte.

Pregled teorijskih pristupa prostoru takođe je sačinjen na osnovu tematskih odlika korpusa predstavljenog istraživanja. Jedna od najočitijih specifičnosti proznog stvaralaštva Votersove jeste naročito mesto koje je u njemu rezervisano za britansku prestonicu. Spisateljica se iznova okreće Londonu kao odabranom ambijentu, a kretanje likova kroz splet londonskih ulica tvori dinamičku sliku grada kao prostora koji je neodvojivo povezan sa subjektima koji ga nastanjuju. Predstave Londona kontekstualizovane su ne samo smeštanjem u bogatu tradiciju književnog predstavljanja Londona, već i ukazivanjem na istorijske specifičnosti datog vremena: viktorijske epohe i perioda za vreme i nakon Drugog svetskog rata. Šetnja gradom smeštena je u tradiciju urbanog istraživanja u stilu Bodlerovog flanera, ali se tumači i kroz prizmu feminističkih čitanja flanerije. Poglavlje se osvrće i na feminističke pristupe teoriji prostora, te na ulogu prostornih metafora, pre svega metafore plakara, u gej i lezbejskoj teoriji. Tekst se na kraju iznova okreće bogatom Fukoovom opusu, odnosno njegovim analizama zatvorskog sistema, razvoja institucionalnih odgovora na mentalnu bolest i njegovom razmatranju prostora uopšte.

U četvrtom poglavlju teorijski okvir za analizu prostornih metafora primenjuje se na isti književni korpus. Prvi deo analize posvećen je romanu *Mali stranac* čija se radnja odvija u velelepnom, ali trošnom zdanju Handreds Hol, čije propadanje teče naporedo sa sve izvesnijom propašću stare plemićke porodice koja ga nastanjuje. *Mali stranac* je jedini među analiziranim romanima u kome je tema istopolne ljubavi sporedna, dok u prvi plan izbijaju klasna i društvena previranja koja ilustruju neobjašnjivi događaji u Handreds Holu. Analiza pristupa romanu kao potencijalnom primeru gotskog teksta, ali ga tumači i iz perspektive naročitog žanra, tzv. vlastelinskog romana, što je pristup koji se nameće zahvaljujući klasnoj tematici. Zatim se u romanima *Srodne duše* i *Džeparoš* uočavaju odjeci fukoovskih slika zatvora i ludnice, koje se posmatraju kao odraz društvenog položaja junakinja. Poslednji deo poglavlja posvećen je predstavama Londona, koje se kreću od gotski jezovitih, naturalistički detaljnih do karnevaleskno živopisnih, te složenoj interakciji okruženja i junaka.

Zaključno poglavlje se osvrće na najvažnija zapažanja izneta u tezi i bavi se njihovim implikacijama. Ponuđen je i prikaz najnovijeg romana Votersove, *Stanari*. Roman, čija je radnja smeštena u 1922. godinu, potvrđuje da se Votersova dosledno opredeljuje za istorijski ambijent i trusne trenutke sukoba vrednosti, smene starog i novog poretka. U njemu se zapažaju i druge već uočene karakteristike njene proze: tema klasne raslojenosti britanskog društva, lezbejske strasti u periodu koji na nju ne gleda blagonaklono, zanimanje za ambijent u koji je radnja smeštena, iznenađujući narativni obrti i žanrovska sinkretičnost, pa i uloga koju i u ovom tekstu imaju telesne i prostorne metafore. Votersova ovim romanom potvrđuje svoje mesto u vrhu savremenog britanskog proznog stvaralaštva, a njen ukupni prozni opus ilustruje neke od njegovih osnovnih tendencija. Njeni romani pokazuju da istorijska građa kao tema savremenog britanskog romana nadilazi žanrovske okvire i postaje način da se pristupi savremenim dilemama, ili odgovori na potrebe sadašnjeg trenutka. U tome se naročito izdvaja fikcionalni povratak u devetnaesti vek kao izvorište modernog identiteta, ali i pitanja roda, seksualnosti i klase koja do danas ostaju nerešena. Zato najzanimljiviji aspekti stvaralaštva Sare Voters ne proističu samo iz lezbejske tematike ili revizionističkog impulsa, već i iz njene sposobnosti da ukaže na neka od tih pitanja.

TELO I TELESNOST: TEORIJSKE POSTAVKE

U filmu *Poslednji kralj Škotske* (2006, režija Kevin Makdonald/Kevin Macdonald), snimljenom po istoimenom romanu Džajlsa Fodena (Gyles Foden), predsednik Ugande Idi Amin, otkrivši da ga supruga vara s njegovim ličnim lekarom, naređuje njeno ubistvo. Kao da smrt nije dovoljna, ženino telo je potom raskomadano, postavši tako višestruki simbol: odraz Aminove osvedočene brutalnosti, pretnja donedavnom prijatelju i, konačno, pokazatelj da je telo, naročito žensko, tačka u kojoj se susiču najrazličitija, često protivrečna značenja, strahovi i ideologije.

Pitanje tela jedno je od pitanja kojima se filozofske nauke bave od davnina, a istorija filozofskih ideja o telu i telesnom mahom je istorija dualističkih predstava. Još od vremena antičke Grčke, u zapadnoj filozofiji prisutna je dihotomija tela i duše, a ta binarna podela opstaje i u pojedinim savremenim filozofskim i teorijskim razmatranjima telesnog. Ovakva podela ljudskog subjekta hijerarhijski je ustrojena, pa je telo po pravilu shvaćeno kao podređeni član niže vrednosti, dok se drugom (tačnije, prvom) članu tog para – umu, duši, psihi, svesti, razumu³ – dodeljuje viša vrednost, moć kontrole nad telom kao inferiornim (koja je upravo stoga neophodna i nužna), te mogućnost transcendencije i pseudo-božanska priroda. Problem koji se ogleda u binarnom pristupu, kako objašnjava Elizabet Gros (Elizabeth Grosz), „nije dominacija para (neka vrsta problema inherentnog broju dva); nego je to radije taj *jedan* što ga čini problematičnim, činjenica da jedan ne može sebi da dopusti nezavisnog, autonomnog drugog“ (Gros 2005: 21, fusnota, *sic*). Stoga se može reći da je istorija filozofije tela pretežno istorija njegovog unižavanja, ili, sledeći Elizabet Spelman (Elizabeth Spelman), svojevrsne somatofobije, straha od pogubnog uticaja koje telo ima po duh, razum i pristup znanju i lepoti.

Podela na dušu i telo oduvek je dovođena u vezu s čitavim nizom drugih opozicija, prvenstveno s opozicijom muško/žensko. Korelacija između ovih opozicija prisutna je još u predsokratovskoj filozofiji (pitagorejski parovi suprotnosti svrstavaju žensko zajedno s telesnim, ali i s mračnim i zlim). Ona nije nimalo slučajna, već predstavlja „središnje mesto

³ Različiti filozofski pravci različito pristupaju problemu duše. Negde ona obuhvata emocije i strasti, negde se strogo svodi samo na intelekt. Budući da precizno razgraničenje ovih pojmova nije neophodno za potrebe ove teze, oni će, osim ako je drugačije naglašeno, bez razlike biti korišćeni u značenju sveobuhvatne kategorije „netelesnog“.

načina na koji se filozofija istorijski razvila i kakvom čak i danas sebe vidi“ (Gros 2006: 22).⁴ Sparivanjem ženskog i telesnog, žena postaje problematična i kao subjekat i kao objekat, te ostaje „većita enigma filozofije“ (Gros 2006: 23), čija enigmatičnost proističe iz enigmatične prirode tela.

Proučavanja tela u savremenoj sociologiji i filozofiji, feminističkoj teoriji, kvir teoriji, teologiji, istoriji medicine, teoriji invalidnosti i drugim oblastima iznedrila su istraživanja koja su izuzetno raznorodna i bave se najrazličitijim aspektima telesnosti, te bi bilo gotovo nemoguće ponuditi detaljan pregled svih značajnih teorijskih stanovišta koja se bave telom. Gotovo da i nema filozofa koji se u svome opusu makar usputno ne osvrće na problematiku telesnog. Telo je kao predmet istraživanja zastupljeno ne samo u filozofiji, već i psihologiji, antropologiji, različitim podoblastima studija kulture; ukratko, svim onim granama humanistike koje čine ono što se danas naziva opštim imenom „teorija“.

Okosnicu teorijskog okvira analize ponuđene u ovoj tezi čine teorije Džudit Batler i Mišela Fukoa. Za taj odabir postoji nekoliko razloga. Džudit Batler i Mišel Fuko bez sumnje spadaju u najuticajnija imena savremene teorijske misli. Bez obzira na njihovo opiranje strogom svrstavanju u određeni teorijski (i svaki drugi) tabor,⁵ Batlerova i Fuko obično se smatraju ključnim figurama u kvir teoriji, koja gej i lezbejske identitete i seksualne prakse analizira u širem kontekstu neheteronormativnosti. Teorija o performativnoj prirodi roda Džudit Batler dovodi u pitanje naturalizovanost pola, njegovu nepromenljivost, biološku utemeljenost i kauzalnu vezu sa seksualnom orijentacijom. Istraživanja Mišela Fukoa o seksualnosti kao diskurzivno proizvedenom pojmu, o telu kao stecištu delovanja moći, te o sprezi diskursa o telu i kaznene politike, telo pre svega smeštaju u društveni i istorijski kontekst i teže da ukažu na to da je ono nerazlučivo od diskursa koji ga oblikuju. Iako Fukoove teorije same po sebi ne pripadaju feminističkoj teoriji, brojne feminističke autorke u njegovim tekstovima nalaze korisna polazišta za svoje analize, a Margaret Meklaren (Margaret McLaren) smatra da postoje tri dodirne tačke između Fukoa i feminizma: stavljanje tela u prvi plan istraživanja, njegova politizacija, te odbacivanje dualističkog mišljenja (McLaren 2012: 81). Fukoov pristup je i ovde odabran zbog svog sagledavanja tela kao

⁴ Grosova navodi zaključak Mišel le Duf (Michèle Le Doeuff) da su do sredine dvadesetog veka žene pristup filozofiji imale samo kao ljubavnice „velikih“ filozofa, bez obzira na vlastita dostignuća u oblasti filozofije i teorije (2006: 23, fusnota 3). Jedan od primera koji se navodi jeste Simon de Bovoar, a u prilog ovoj tezi ide odluka da se članak u *Politici*, objavljen 9. januara 2008. godine povodom stote godišnjice njenog rođenja, naslovi „Saputnica Žan Pol Sartra“.

⁵ Upitana šta misli o interesovanju kvir teorije za svoj rad, Batlerova odgovara: „Šta vam je to?“, Fuko je svoju homoseksualnu orijentaciju retko kada eksplicitno tako karakterisao.

ključnog za operacije moći i postizanje društvene kontrole. Jedan od načina postizanja kontrole jeste i regulacija reproduktivnih aktivnosti koju kvir identiteti problematizuju i otežavaju.⁶

Romani Sare Voters pitanjima specifično ženskog telesnog iskustva poklanjaju malo pažnje, te su feminističke teorije otelovljenosti koje ove teme stavljaju u prvi plan prikazane samo u crtama. Umesto toga, njeni ženski likovi odražavaju shvatanja da su pol i rod, pa time i relevantne telesne odlike, nestabilne, fluidne, problematične kategorije i s njima se ne identifikuju uvek jednoznačno. Njeni romani pokazuju da su ove kategorije društveno konstruisane, definisane istorijskim i kulturnim kontekstom, podložne određenim interesima. Tela njenih junakinja istovremeno predstavljaju sredstvo kojim one bivaju podvrgnute delovanju moći i način pružanja otpora moći. Stoga se i teorijski pristup telu usvojen ovde zasniva na tim pretpostavkama. Budući da se romani koji čine književni korpus ovog istraživanja pre svega bave lezbejskim likovima, posebna pažnja posvećena je teorijskim promišljanjima lezbejskog tela i predstavljanja. To su pre svega tekst Barbare Krid (Barbara Creed) o stereotipnim predstavama lezbejskog tela u popularnoj kulturi i vizuelnoj umetnosti, studija Teri Kasl koja se bavi simboličkim predstavljanjem lezbejskih veza metaforom duha i spiritističkog opštenja, te pojam ženskog maskuliniteta Džudit Halberstam/Džeka Halberstama (Judith/Jack Halberstam).⁷

Prvi odeljak ovog teorijskog poglavlja počinje kraćim prikazom porekla dualističkog mišljenja o telu, koje nalazimo već kod antičkih grčkih filozofa u poimanju tela kao tamnice i povezivanju žene s telesnim. Potom sledi prikaz kartezijske teorije o dualizmu supstancija, prema kojoj su telo i um ne samo različiti, već i međusobno isključivi. Odeljak se završava kratkim pregledom najvažnijih feminističkih teorija o telu, počev od Simon de Bovoar do savremenih teoretičarki fenomenološke orijentacije. Drugi odeljak zatim detaljno obrađuje autore i tekstove koji čine teorijski okvir analize korpusa ove teze: teorije Mišela Fukoa o diskurzivnom oblikovanju tela, teorije Džudit Batler o performativnosti roda, te radove autorki i autora koji se bave lezbejskim telom i/ili njegovim predstavljanjem u književnosti i vizuelnoj umetnosti.

⁶ Jedno od čestih obrazloženja homofobije jeste navodna briga za opstanak tradicionalne heteroseksualne porodice i, posredno, obezbeđivanje prirodnog priraštaja i opstanak nacije. Homoseksualnost je u tome diskursu definisana kao jalova pošast koja nije u stanju da obezbedi produženje vrste. To što je taj argument, naizgled paradoksalno, praćen zakletim protivljenjem gej i lezbejskim roditeljskim pravima, pokazuje da pretnju ne predstavlja smanjenje obima reprodukcije, već reprodukcija koja nije pod strogom kontrolom.

⁷ U pitanju je transrodni kritičar čiji su raniji tekstovi objavljeni pod ženskim imenom, a koji svoje kasnije naslove objavljuje kao Džek Halberstam.

Antička i srednjovekovna viđenja tela: telo je tamnica

Negativan odnos prema telu, ideje o superiornosti duše, te njihova polarizacija u istoriji filozofske misli prisutni su još od antičke Grčke. Platonovo učenje o telu ovde će biti razmotreno kao reprezentativan primer antičkog poimanja odnosa duhovnog i telesnog, mada se antička grčka misao bavila pitanjima tela i duše i pre njega. Ova su pitanja bila u bliskoj vezi s velikom misterijom ljudskog bivstvovanja, misterijom smrti i zagrobnog života, te misterijom ovozemaljskog života – ključnim pitanjima filozofije, ali i religije i mita.

Platonove ideje o duši mogu se dovesti u vezu s pitagorejskom filozofskom školom, te s idejama tajne orfičke religije iz šestog veka p.n.e. Orfičko verovanje u metempsihozu prisutno je i u drugim religijama i kulturama: indijski sveti spisi Upanišade i druidska učenja kod Kelta takođe govore o reinkarnaciji besmrtno duše (Loma 1999: 3-4), svedočeći tako o zajedničkoj istoriji filozofskih, religijskih i mitskih sistema. Pitagorina filozofska učenja o duši vrlo su slična i većina se autora slaže da između pitagorejskih i orfičkih učenja postoji nedvosmislena povezanost, mada ostaje nejasno na koji se tačno način njihovi međusobni uticaji prepliću. Zajedničko im je ne samo verovanje u besmrtnost duše i mogućnost reinkarnacije, već i viđenje tela kao nedostojnog oblika bivstvovanja, tamnice koje duša treba da se oslobodi (Rode 1991: 265-266). U orfičkoj teologiji duša je božanskog porekla i besmrtna, po kazni zarobljena ponovnim utelovljenjem u nizu telesnih reinkarnacija, kojih se može osloboditi asketskim životom i ritualima pročišćenja koje nudi orfička religija, sve do konačnog ponovnog sjedinjenja s božanskim u carstvu slobodnih duša.

Jonski filozof Tales navodno je prvi duše ljudi nazvao besmrtnim. I pored toga, on dušu smatra nerazdvojnomo od materije, kao što je slučaj i kod Heraklita (Rode 1991: 277-279). U homerskoj tradiciji susrećemo pojam *psihe*, koja nakon smrti tone u Had i ostaje tek kao sena koja luta podzemnim svetom tugujući za svojim nekadašnjim telom, „obris nekada živog čoveka“, njegov „nevidljivi odraz, koji se oslobađa tek posle smrti“ (Rode 1991: 14, 15). Kako objašnjava Ervin Rode (Erwin Rohde) u svojoj revolucionarnoj studiji pojma duše u Grka, pojam psihe se vezuje pre svega za smrt i nesvesna stanja, a tek nakon smrti psiha postaje raspoznatljiva. Psiha stoga nije životna snaga, „duh“ koji animira telesno, budući da su „funkcije ljudskog 'duha' u najširem smislu (...) sadržane u aktivnosti, i moguće su samo dok čovek živi“ (Rode 1991: 14). Ona je pre čovekov svojevrsni dvojnik, koji se nastanjuje u njemu i ispoljava nakon smrti. Njena egzistencija u podzemnom svetu ne može se nazvati

većitim životom, jer „teško da bi se moglo reći da [duše umrlih] *žive* išta više no što živi slika živog čoveka u ogledalu“ (Rode 1991: 18). Psiha u homerskoj tradiciji stoga ne predstavlja viši stepen postojanja niti ima božanski karakter koji će duša imati u orfizmu.

Orfička učenja o metempsihozi pretpostavljaju razdvajanje duše i tela, podelu koja će suštinski obeležiti celokupnu evropsku filozofsku i kulturnu tradiciju vekovima posle, a ovakvo shvatanje dualne prirode čoveka ima mitske osnove. Kao poštovaoci kulta Dionisa, orfici su verovali da je iz sukoba Dionisa sa titanima, odnosno iz njihovog pepela, nastao ljudski rod, koji tako u sebi objedinjuje dionisijski i titanski element. Iz toga sledi da čovek treba da se oslobodi rđavog titanskog elementa ne bi li se čist vratio svojoj božanskoj prirodi. Rode podelu na titansko i dionisijsko u čoveku tumači kao alegorijsku podelu ljudskog bića na telo i dušu, pri čemu je ona nedvosmisleno hijerarhijski ustrojena i vrednosno obeležena (Rode 1991: 265).

Viđenje duše i tela kakvo susrećemo u Platonovim dijalozima veoma je slično orfičko-pitagorejskim verovanjima. U *Državi* se navodi da je duša „unakažena zajednicom sa telom *i drugim zlim stvarima*“, „rodaka onog božanstvenog, besmrtnog i večitog“ (Platon 2002: 315, moj kurziv). *Fedar, ili o lepoti* kazuje kako duša, nekada sposobna da u društvu bogova spozna lepotu „u punom sjaju“ i pristupi „tajni savršenih i prostih i nepromenljivih i blaženih pojava“, nakon „pada u rođenje“ (Rode 1991: 348) postaje zarobljena u telu „kao ostrige u svojoj školjki“ (Platon 1996: 102). U *Fedonu, ili o duši*, kaže se da „priroda [telu] naređuje da služi i sluša, a [duši] da vlada i gospodari“ (Platon 1937: 44), pa po tome duša „liči na božansko, a telo na smrtno“ (Platon 1937: 45). Duša motri iz tela „kao kroz tamnicu“ (Platon 1937: 49), a telo u pokušaje da se dokuči istina „donosi nered i zabunu i uznemiruje nas, tako da je od njega nemoguće promatrati istinu“ (Platon 1937: 19-20).

U dijalogu *Kratil*, koji se bavi pitanjima jezika i pravilnog imenovanja, takođe susrećemo sliku tela kao zatvora, za koju Platon jasno kaže da potiče od orfičkih verovanja:

... neki vele da je tijelo (sōma) grob (sēma) duše, jer u sadašnjem životu ona je u njemu ukopana. S druge strane, budući da se ona izražava (sēmaínei) preko njega, ispravno je da se s tog razloga ono zove i sēma, znak. Izgleda mi da su naročito sljedbenici Orfeja dali to ime zato da bi duša, dok ispašta grijehe zbog kojih je kažnjena imala taj bedem, sliku tamnice da je čuva (sōzetai). Dakle, tijelo je, kako kaže i samo ime, sōma (tamnica) duše sve dok ne vrati dug... (Platon 1976: 42).

Platon od pitagorejskih učenja usvaja i rodnu dimenziju ovakve dihotomije. U *Kratilu* se navodi kako su reči „žena“ i „žensko“ etimološki povezane s rečima „porođaj“ i „dojke“ (Platon 1976: 60), čime se žensko poistovećuje s telesnim, a žena sa svojom sposobnošću rađanja. U Platonovom kosmogonijskom spisu *Timaj* nailazimo na rodno obeleženu podelu na pasivnu žensku materiju i aktivnu mušku formu, um kao božanski princip, idealni poredak i najviši deo kosmičke duše, umnu organizaciju postojeće materije. Taj umni poredak predstavlja seme iz kojeg se razvija kosmos i koji treba da oplodi i uredi pasivnu, haotičnu materiju, „prihvatiteljku i negovateljicu sveg postojanja“ (Platon 1961: 89). Zatim se o njima govori kao o dva različita roda, pri čemu se „onaj koji prima“ naziva majkom, a „onaj koji je uzor“ ocem (Platon 1961: 91). U tim idejama mogu se, dakako, prepoznati ne samo osnove kasnije kartezijske dominacije razuma, već i njegove maskulinizacije. Treba, međutim, istaći da, uprkos negativnim stavovima prema telesnom, kod Platona između duše i tela za života postoji neraskidiva veza. U *Timaju* se navodi da je središte telesnog sjedinjeno sa središtem duše, te da su oni dovedeni u harmoniju i međusobno se prožimaju (Platon 1961: 75).

Doktrina besmrtnosti duše kod Platona u tesnoj je vezi s njegovim poimanjem znanja. Ako istinsko znanje postoji jedino u čistom, večitom svetu Ideja, jasno je da se do njega ne može doći uz pomoć smrtnog, varljivog i nepostojanog telesnog. Zahvaljujući orfičko-pitagorejskim idejama o besmrtnoj duši, istinsko znanje, koje zapravo nikada ne biva izgubljeno već samo zaboravljeno, postaje dostupno onima koji odbace telesno i posvete život filozofskom promišljanju. U *Fedonu*, telo se naziva „preponom saznanju“ (Platon 1937: 17), jer nas ono „ispunjuje ljubavnim žudnjama, požudama, strahom, i svakojakim varljivim slikama, i tolikim tricama i kučinama“ (Platon 1937: 19). Iz tog razloga, oni koji „život provode u filozofiji“ „telo najmanje cene“ (Platon 1937: 23), a istinski filozof treba neustrašivo da priželjkuje smrt koja će ga osloboditi tela i lišiti ga njegovog varljivog uticaja, te mu omogućiti da se uzdigne ka svetu Ideja, izvoru dobre i vrline. Smrt, koja donosi oslobađanje od stega telesnog, stoga postaje poželjna, a naricanje za pokojnikom kom se prepuštaju žene pokazuje da njima vladaju emocije, a ne razum (Platon 2002: 68). Kako kaže Rode, „'biti zreo za umiranje' je odlika savršenog filozofa“ (Rode 1991: 358).

Platonov odnos prema ženama u najmanju ruku je ambivalentan, a najžustrije polemike povodom tog pitanja izazivaju stavovi izneti u *Državi*. U II knjizi *Države*, ženama se najpre dodeljuju uloge zasnovane na telesnom – one se u zamišljenoj državi pominju kao ljubavnice i dojilje, svedene na svoju seksualnu ili reproduktivnu dimenziju. Žene i deca su

zajedničko vlasništvo i neretko im se pripisuju slične osobine. Žene nisu uključene u vođenje polisa, a u njima se mogu naći „svakovrsne strasne sklonosti“ (Platon 2002: 117). No, u V knjizi se potom razmatra mogućnost primanja žena u redove čuvara, budući da se od muškaraca ne razlikuju po prirodi, jedino po fizičkoj snazi. Jedina *suštinska* razlika između muškog i ženskog tela ogleda se u tome što „ženski rod rađa, a muški oplođava“ (Platon 2002: 142), kao što smo već videli u *Timaju*. To, međutim, ne utiče na njihove ostale sposobnosti: prirodne sposobnosti, kaže Sokrat u ovom dijalogu, prisutne su u oba pola, s tim što je žena u svemu slabija (Platon 2002: 143-144), a iz toga se izvodi zaključak da ženama treba pružiti jednako obrazovanje kao muškarcima i uvrstiti ih u klasu čuvara (Platon 2002: 139). Stoga se u analizama V knjige *Države* često javlja teza o Platonu kao proto-feminističkom filozofu. Džulija Anas (Julia Annas) ipak ističe da Platonove ideje ne slede iz spoznaje o narušavanju ženskih prava, već su utilitarne prirode i imaju za cilj jačanje zamišljene države (Annas 1976), dok Arlin Saksonhaus (Arlin Saxonhouse) Platonovu prividnu emancipaciju žena dovodi u pitanje ističući da do nje dolazi na račun telesnih funkcija i svojstava (Saxonhouse 1994). Platonova vežbaona u kojoj nagi muškarci i žene zajedno rade gimnastičke vežbe očito je zamišljena aseksualno. S druge strane, u tako zamišljenom polisu žene postaju čuvarke odvojivši se od dece i odrekavši se majčinstva, koje se svodi na fizički čin rađanja i dojenja (Platon 2002: 149).

Platonovo dualističko shvatanje tela i duše i viđenje tela kao tamnice presudno će oblikovati kasnija filozofska promišljanja. Njegov uticaj Rode opisuje na sledeći način:

Onome kome je teološko učenje o duši tuđe, pretpostavka da je čovekova duša večna, i neprolazna izgleda kao paradokсна dosetka. Ako se u poznijim vremenima to izmenilo, na to nije niko uticao jače i trajnije od velikog mislioca i pesnika koji je teološku ideju o osobnoj besmrtnosti usadio u srce filozofije, pa je, upoznavši tako s njom filozofe, teozozima nju vratio dublje zasnovanu, ujedno je prenevši preko okvira škole ili sekte onoliko koliko su delovali njegovi nikad zastarivi spisi, što ne pripadaju učionici nego najvećoj literaturi helenstva i čovečanstva. Nepochenljivo je koliko su, još od svog nastanka, Platonovi dijalozi delovali na jačanje, širenje i određujuće uobličavanje vere u besmrtnost, naizmenično u toku stoleća, ali neprekidno sve do našeg doba. (Rode 1991: 345)

Usponom i širenjem hrišćanstva odnos telesnog i duhovnog dobiće značajniju teološku dimenziju. Pored učenja o besmrtnosti duše i gnoseoloških dilema, sve se više pažnje posvećuje temama vere, greha i iskupljenja. Prema starozavetnim tekstovima duša nije starija

od tela, već su stvoreni istovremeno kao dobri, a u Pavlovim poslanicama telo se naziva „hramom Svetoga Duha“ (1. Kor. 6: 19) i treba da slavi Gospoda. Ono je, međutim, podložno grehu i propadnuću, pa je iskupljenje podjednako potrebno i telu i duši (Isherwood & Stuart 1998: 73). Greh se ispisuje na telu u vidu deformiteta ili bolesti (kao što je lepra), koji predstavljaju njegovu fizičku manifestaciju i kaznu za grešan život. I pored toga, na značaj koji se pripisuje telu u hrišćanstvu ukazuje sakrament pričesti u kojem hostija predstavlja Hristovo telo, simbol stradanja, ali i Božije ljubavi prema ljudskom rodu. Osim toga, posebna pažnja se posvećuje položaju tela prilikom molitve, a sličnu pojavu susrećemo i u drugim religijama (Louth 2000: 113).

Talas novoplatonske obnove Platonovih ideja uslediće s Plotinovim učenjem u trećem veku n.e. i nastaviće se sve do renesanse, a prisustvo Platonovog dualizma prepoznajemo ne samo u filozofskim pravcima ovog perioda, već i u učenjima različitih mističkih i verskih pokreta. Neki će telo smatrati poganom tamnicom, poput Filona Aleksandrijskog, a dodir duše i tela pogubnim i unižavajućim, poput Plotina. Novoplatonski dualizam zadržaće rodnu dimenziju prisutnu još od pitagorejaca. Kod hermetičara, koji slede Platona u verovanju da je duša u telu utamničena, postoji podela na femininu prirodu i maskulinog božanskog Čoveka, a kod Marsilija Fičina, italijanskog renesansnog novoplatoničara, na muški duh i žensku materiju. Žensko telo se posmatra pre svega u svetlu svoje reproduktivne uloge, a na seksualnost, trudnoću i rađanje gleda se s podozrenjem. Pojedina učenja tolerisaće seksualno opštenje, ali pod uslovom da ne vodi trudnoći, dok će kod Avgustina seks biti prihvatljiv isključivo ako služi produženju vrste. Čak i u verskim pokretima u kojima postoje naznake ženske emancipacije, kao što su bogumili i manihejci, ravnopravnost muškaraca i žena sledi iz pretpostavke da je telo, a time i polna razlika, u najmanju ruku nebitno, a u krajnjoj liniji univerzalno zlo. Žene su, kao i muškarci, duše zarobljene u telu i jednako treba da teže duhovnom pročišćenju, koje podrazumeva odbacivanje telesnog, pa time i seksualnosti. Slična disocijacija žene od seksualnosti obeležava hrišćansku opsesiju ženskom čednošću, čiji je najočitiji primer kult Device Marije.

Iako srednjovekovnu filozofiju i teologiju obeležava nelagodan odnos prema telesnom kao varljivom podsetniku na čovekovu smrtnu prirodu, sklonom posrnuću i zarobljenom u svetu čulnih doživljaja, povezanost između tela i duše ne dovodi se u pitanje, kao ni telesna priroda čoveka. Razdvajanje čovekove suštine od materijalnog sveta uslediće tek s Dekartovim uvođenjem sumnje kao osnovnog filozofskog metoda i uspostavljanjem razuma kao jedine mere čovekovog postojanja. Kontinuitet između kartezijskog dualizma i antičkih

ideja o telu i duši svakako postoji, pa tako slika duše u telu kao mornara u lađi, koju će kasnije navoditi i Dekart i kojom se misli da duša upravlja telom, potiče još iz antičke grčke filozofije (Šakota Mimica 2005: 123). No, duša (shvaćena kao razum) i telo tek će s Dekartom *po definiciji* biti međusobno isključivi (Bordo 2010: 60).

Doba razuma: telo je mehanizam

Rene Dekart se smatra ocem moderne filozofije, utoliko što njegova učenja predstavljaju zaokret od vladajućih sholastičkih postavki, koje filozofska razmatranja podređuju religijskoj dogmi. Dekart se smatra i ocem modernog naučnog istraživanja i uverenja u moć razuma. Prva meditacija u *Meditacijama o prvoj filozofiji* (1641) ilustruje univerzalnu, radikalnu sumnju, koja čini osnov Dekartovog pristupa. Dekart polazi od nepouzdanosti čula i opažanja koji mogu da zavaraju: budući da snovi spavaču deluju jednako stvarno kao i opažaji na javi, „nikakvim sigurnim znacima [se] ne može razlikovati java od sna“ (Dekart 1998: 16). Sumnja u mogućnost čula da pruže uvid u objektivnu realnost postoji, kao što smo videli, još kod grčkih filozofa. No, kako primećuje Jasna Šakota Mimica, Dekart „manipuliše sumnjom, koristeći je za nagovor na odvajanje duše od tela“ (2006: 66). Sumnja prerasta u ubeđenje da je istinito *jedino* ono što se razumom dokuči, što navodi Dekarta da dovede u pitanje vlastito materijalno postojanje.

Osnova kartezijske filozofije jeste pretpostavka o dualizmu supstancija. Dekart um i telo posmatra kao dve različite, međusobno isključive supstancije. Telo je *res extensa*, koja se odlikuje protežnošću, ali ne i mišljenjem, dok je um *res cogitans*, misleća supstancija koja nije protežna, a osnovni argument za dokazivanje različite prirode razuma i tela jeste to što materija ne može da misli (Berčić 2012). Treba primetiti to da je za Dekarta telu suprotstavljena *misleća* supstancija. Kod antičkih filozofa um, razum ili intelekt predstavlja *deo* duše, zajedno s emocijama i nagonima. Um je najviši deo duše koji vlada njenim nižim, nerazumskim delovima. Kod Dekarta takvo integrativno shvatanje duše ne postoji, a jedino je um, odnosno sposobnost mišljenja, ono što je suprotstavljeno telesnom.

Dekartove *Meditacije* daju uvid i u njegovo mehanističko viđenje tela i biologije. Telo je za Dekarta složen mehanizam, nalik časovniku ili automobilu, pa suštinska razlika između živog i mrtvog tela zapravo ni ne postoji. Živo telo je nalik mehanizmu koji je dobro podešen

i funkcioniše, dok je mrtvo telo nalik pokvarenom satu čiji mehanizam nije više aktivan. U *Meditacijama* se telo eksplicitno poredi s mašinom:

Pomislio sam, najpre, da imam lice, šake i svu tu mašineriju sastavljenu od kostiju i mesa koja se može videti na lešu, a koju sam označavao rečju telo. (Dekart 2012: 24)

Kada sam sa prozora „slučajno opazio ljude kako prolaze ulicom i rekao da vidim ljude, kao što kažem da vidim vosak, iako sam sa tog prozora video samo šešire i ogrtače koji bi mogli da skrivaju utvare ili prividne ljude koje pokreću samo opruge, a za koje sudim da su pravi ljudi. I tako jedino pomoću sposobnosti suđenja koja se nalazi u mom duhu razumevam ono za šta verujem da ga vidim očima. (Dekart 2012: 28)

Jedna od najvećih slabosti Dekartovog dualizma supstancija jeste nemogućnost da se objasni njihova interakcija. Na to pitanje, kako sam priznaje u ličnim prepiskama s Elizabetom od Boemije, Dekart nema zadovoljavajuć odgovor. Ako su um i telo različite supstancije, kako dolazi do interakcije između njih? Zbog toga što je um misleća supstancija, on ne može biti i protežna i ne nalazi se u prostoru. Kako je onda moguće da ipak *negde u prostoru* on dolazi u dodir s telom (i kako to Dekart uspeva da utvrdi da se to zbiva na vrlo konkretnom mestu u moždanoj strukturi, u epifizi)?

Jedan od odgovora na problem interakcije mentalnog i telesnog bio je paralelizam: „budući da nisu mogli objasniti interakciju, dualisti su odlučili poricati njeno postojanje“ (Berčić 2012). Paralelizam pretpostavlja da između mentalnih i fizičkih događaja ni ne postoji interakcija, već da se oni odvijaju naporedo. Objašnjenje za sistematičnu vezu između pojedinih pojava nije kauzalnost, već neki drugi odnos. Za Lajbnica, objašnjenje se nalazi u shvatanju da je Bog prilikom stvaranja uspostavio harmoniju između fizičkih i mentalnih događaja tako da se oni bez izuzetka dešavaju usklađeno i stvaraju privid međusobnog delovanja. Drugo objašnjenje za vezu između fizičkih i mentalnih pojava filozofi poput Nikolasa Malbranša našli su u okazionalizmu, prema kome je za svaku uzročno-posledičnu vezu zaslužna Božja intervencija, odnosno, „*svaki put* nakon što se dogodi događaj vrste A Bog mora intervenirati da bi se dogodio događaj vrste B“ (Berčić 2012). Jasno je da ove teorije ne pružaju zadovoljavajuće odgovore na problem interakcije telesnog i mentalnog. Kako primećuje Boran Berčić, „pozivanje na Boga može imati neku eksplanatornu vrijednost u nekim drugim kontekstima ali u ovom kontekstu doista nije uvjerljivo. Ako nam je potreban

deus ex machina da bismo objasnili psihofizičku interakciju, to samo znači da ju nismo uspjeli objasniti“ (2012).

Status racionalnog kao načina da se pristupi apsolutnoj istini suštinski je određen njegovom netelesnom prirodom. Već kod antičkih filozofa nailazimo na ideju da čulni opažaji i telesni oseti predstavljaju prepreku znanju i istini; čula i emocije jesu deo duše, ali njen manje vredan deo, dok je razum superioran u odnosu na njih. Kod Dekarta, takva podela duše ne postoji. Duša je nedeljiva i izjednačena s intelektom, dok njeni pređašnji iracionalni delovi – čula, imaginacija, strast – postaju shvaćeni kao uplivi telesnog (Lloyd 2010: 76). Kako ističe Karl Stajn (Karl Stein), kartezijski dualizam bio je neophodan za razvoj egzaktnih nauka. Odvajanje čoveka od telesnog, a time i od prirode, bilo je preduslov za postizanje naučne objektivnosti, ali po cenu strahovitog otuđenja od prirode, koja je shvaćena kao ogromna mašina bez duše (Stein 2010: 30).

S obzirom na već postojeću asocijaciju žene s telesnim i emotivnim, Dekartovo razdvajanje razuma i tela bilo je presudno u daljem potiskivanju žene iz intelektualne sfere i još ju je čvršće vezalo za telesno, senzualno, emotivno i iracionalno. Jedan od odgovora na kartezijski dualizam nalazimo u filozofiji Baruha de Spinoze i njegovoj „teoriji dvostrukog aspekta“, koja pretpostavlja monizam supstancije koja je beskonačna i nedeljiva, izjednačena s Bogom i Prirodom, a čiji su telo i duh tek različiti modusi. U spinozističkom učenju savremene feminističke autorke poput Mojre Gejtens (Moirra Gatens) i Dženeviv Lojd (Genevieve Lloyd) pronalaze filozofsku osnovu za promišljanje polne razlike koja se ne zasniva na dualizmu i binarizmu. No, i Dekartove su ideje našle svoje feminističke intepretacije. Ako je pol telesna odlika, a Dekartov *cogito* u potpunosti razdvojen od tela, kako onda pol, koji je telesna odlika, može uticati na intelektualne sposobnosti? Budući da razum postaje pre svega metod, proceduralno uređen način apstraktnog mišljenja, on je veština koja se može usvojiti (Lloyd 2010: 71). Upravo na ovim temeljima, engleske feministkinje prosvetiteljstva poput Meri Astel (Mary Astell) i Margaret Kavendiš (Margaret Cavendish) zalagale su se za uključivanje žena u sistem formalnog obrazovanja i intelektualne krugove. Ipak, osnovna posledica Dekartovog dualizma supstancije jeste učvršćivanje binarnog promišljanja polne i rodne razlike i asocijacije između ženskog i telesnog.

Feminističke teorije telesnog: beg od tela i beg u telo

Preispitivanje ukorenjenih konceptualnih dualizama i binarnih parova u kojima je žensko shvaćeno kao inferiorno bilo je jedan od ključnih povoda za feministička promišljanja i dovelo je do razvoja različitih, često nepomirljivih, teorijskih pristupa. Feministička teorija dvadesetog veka razotkriva i preispituje ukorenjena shvatanja da su žene „nekako *više* biološke, *više* telesne, i *više* prirodne nego muškarci“ (Gros 2005: 36). U maskulinističkoj kritičkoj imaginaciji, ženska polna specifičnost predstavljena je kao izvor inferiornih ženskih sposobnosti, a time i opravdanje za inferioran položaj žene u društvu. Žena tako robuje sopstvenoj telesnosti, dok je muškarcu omogućena telesno rasterećena egzistencija. Reproductivna funkcija ženskog tela doživljena je kao neshvatljiva misterija, ali i izvor monstrozno i potencijalno opasnog haosa. Muško telo je shvaćeno kao kompaktno i jasno ograničeno, dok su granice ženskog tela propusne, te otud veza između ženskog i fluidnosti, toka, tečnosti – fizički očita u menstrualnoj krvi, mleku, pa i suzama.⁸

Asocijacija ženskog s telesnim i njihovo negativno predstavljanje naišle su kod feminističkih autorki na dva široko definisana odgovora: jedan je potreba da se telo prevaziđe kao prepreka i ograničenje, a drugi rešenost da se telo veliča kao jedinstven izvor moći. Ono što je ovim dvema strujama zajedničko jeste prihvatanje postojanja nepobitne, ključne razlike među polovima koja suštinski određuje ne samo njihovo životno iskustvo, već i položaj u društvu. Kod prvih, tu razliku je potrebno izbrisati kao ograničenje i izvor tlačenja, a kod drugih na njoj treba insistirati, kao izvoru snage i jedinstvene moći.

Autorke drugog talasa feminizma, kao što su Simon de Bovoar i Šulamit Fajerstoun (Shulamith Firestone), smatraju da će se emancipacija žene postići odbacivanjem telesnog i prevazilaženjem telesnih okvira, usvajajući tako ne samo negativnu sliku o telu i somatofobiju svojstvenu ranijim dualizmima, već i nepobitnu asocijaciju ženskog s telesnim. Simon de Bovoar možda je i najpoznatije ime feminističke teorije, a *Drugi pol* (*Le deuxième sexe*, 1949) i nakon više od pola veka opstaje kao delo koje izaziva kontroverze, koje feminističkim autorkama služi kao inspiracija⁹ i s kojim se i dalje upuštaju u dijalog. Bovoarova važi za predstavnicu egalitarnog feminizma, čiji je cilj postizanje jednakosti među polovima, a put za

⁸ Zanimljivo je da ta asocijacija zanemaruje specifično mušku semenu tečnost.

⁹ O tome koliko je *Drugi pol* uticao na dalji razvoj feminističke kritike svedoči i to što je Beti Fridan optužena da je njena knjiga *The Feminine Mystique* u pojedinim delovima direktan plagijat *Drugog pola* (Bahovec 2007: 2).

postizanje jednakosti ona vidi u odbacivanju telesnih okova. Fenomenološki pristup ženskom telu ponovo će dobiti na značaju krajem dvadesetog veka u radu kritičarki poput Ajris M. Jang (Iris M. Young), koje obnavljaju zanimanje za Bovoarovu, Merlo-Pontija i egzistencijalnu fenomenologiju, te ističu *situiranost* (engl. *situatedness*) tela u dati istorijski i društveni kontekst.

U pokušaju da objasni potčinjen položaj žene, Bovoarova se okreće biološkim činjenicama, psihoanalizi, etnografskim i istorijskim istraživanjima. Njena fenomenologija ženskog telesnog iskustva na primeru devojčice koja odrasta i stiče seksualnu zrelost ilustruje doživljaj tela kao pasivnog objekta, izvora sramote i gađenja, onoga što ženu vezuje za imanentnu prirodu, što je bio izvor najžešćih kritika. Za razliku od muškarca čije je telesno postojanje nakon dostizanja seksualne zrelosti postojano i bez iznenađenja, ženin život je serija „kriza“. Menstruacija je „mesečno prokletstvo“, kada žena „najmučnije podnosi svoje telo kao nešto nevidljivo, tuđe“ (Bovoar 1982a: 53) i oseća odvratnost prema „*otužnom i ustajalom mirisu* koji se širi od nje same – mirisu močvare, sparušenih ljubičica“ (Bovoar 1982a: 66), grudi „neugodno i nekorisno razmnožavanje ćelija“ (1982b: 58), trudnoća je „zamoran posao koji za ženu ne predstavlja nikakvu dobit, već zahteva teške žrtve“ (1982a: 54), a trudnički stomak je „čudovišni otok“ koji „izaziva užas“ (Bovoar 1982b: 56). Porodaj je bolan i potencijalno smrtonosan, dojenje „iscrpjujuće ropstvo“ (Bovoar 1982a: 55), a menopauza još jedna u nizu teških kriza. Kako primećuje Eva Bahovec, kod Bovoarove su ženski telesni procesi opisani kao stanja krize i alijenacije (Bahovec 2007: 2).

No, treba primetiti da biologija u *Drugom polu* pre svega služi da opiše, ne propiše, položaj žene. Kada Bovoarova kaže da je žena „nepokretna, nestrpljiva, lukava, ukočena, neosetljiva, pohotna, svirepa, ponižena“, to je zato što „muškarac u ženi projektuje sve ženke [drugih vrsta] istovremeno“ (Bovoar 1982a: 29). Biologija je, dakle, za Bovoarovu izvor *projekcija na telo*, ne i njegovih neospornih osobina. Kako dalje kaže:

Telo žene je jedan od glavnih elemenata za status koji ona ima u ovom svetu. Ali telo nikako nije dovoljno da odredi taj status; življena stvarnost postoji samo utoliko ukoliko je svešću primljena kroz aktivnosti u društvu. Biologija nije dovoljna da nam odgovori na pitanje koje nas preokupira: zašto je žena *Drugo*? (Bovoar 1982a: 61)

Sledeći Merlo-Pontija, Bovoarova ističe da je telo „istovremeno stvar sveta i pogled na taj svet“ (Bovoar 1982a: 33). Stoga opise ženske telesnosti koji tako šokiraju one koji Bovoarovu kritikuju treba shvatiti u tom svetlu. Doživljaj tela određuje formiranje koherentnog, rodno određenog pogleda na svet, koji za ženu podrazumeva pasivnost i potčinjenost muškarcu. Bovoarova navodi da se od malih nogu dečak uči kako njegov penis ima posebnu vrednost, kroz tepanje i naročite nazive za njega, dok se devojčica uči da sebe tretira kao lutku; telesna pasivnost žene oblikuje se po ugledu na pasivno telo lutke. Time se pasivnost, „suštinsko obeležje 'ženstvene' žene“, devojčici usađuje od najmlađih dana; no, „pogrešno je tvrditi da je pasivnost biološka *datost*; u stvari, to je sudbina koju joj nameću njeni vaspitači i društvo“ (Bovoar 1982b: 25). Bovoar, u već čuvenoj i mnogo puta citiranoj konstataciji, upozorava da se žena „ne rađa kao žena, već to postaje“ (Bovoar 1982b: 11), a zatim dodaje: „Nikakva biološka, psihološka i ekonomska predodređenost ne definiše lik koji ženka čoveka dobija u drušvu; čitava civilizacija stvara taj prelazni proizvod između mužjaka i kastrata nazvan ženski rod“ (Bovoar 1982b: 11). Drugim rečima, osobine koje se pripisuju ženama nisu svojstvene njihovom polu, ali on jeste povod za to pripisivanje.

Za razliku od želje za odbacivanjem telesnog, pojedine feminističke autorke u specifičnosti ženskog telesnog iskustva vide pak izvor povlašćene vrste znanja nedostupnog muškarcima. Sposobnost rađanja i prateći telesni procesi ističu se kao izvor i potvrda jedinstvene ženske moći. Nasuprot negativnoj slici tela kao prepreke transcenciji, subjektivitetu i postizanju jednakosti, kod autorki poput Adrijen Rič (Adrienne Rich) nalazimo veličanje tela i razlike. Razlika nije shvaćena kao nešto što treba prevazići, niti žene treba da teže da postanu kao muškarci, a svoju sposobnost rađanja treba da slave i u njoj prepoznaju izvor superiorne etike. Lis Irigaraj (Luce Irigaray) čak nudi alternativni model razumevanja ženske anatomije koja nije definisana u odnosu na mušku, kao nedostatak ili odsustvo, već kao zaseban vid (imaginarni) telesne morfologije koja se ne zasniva na falusnom, već na labijalnom modelu, definisanom iz ugla ženskog, a ne muškog seksualnog zadovoljstva. Kao i prethodnoj struji, zamerke upućene ovim teorijskim pristupima uključuju esencijalistički pristup kategorijama muškog i ženskog (određuju ih biološke karakteristike), te univerzalističke težnje (iskustvo rađanja je za sve žene izvor moći i snage). Ipak, ovi pristupi predstavljaju značajan pomak od ranije somatofobije, te pokušaj da se ženskom telu pripišu pozitivna značenja.

Isticanje polne specifičnosti tela često previđa, ili u drugi plan potiskuje, čitav niz drugih specifičnosti koje su shvaćene kao sekundarne u odnosu na pol. Kada se kaže da ne

postoji rodno neutralno iskustvo izlaska u javnost bez majice (Cahill 2004: 255), mora se postaviti pitanje da li bi to iskustvo nužno bilo isto za sve žene, ili bi ga žena koja se podvrgla mastektomiji doživela drugačije od žene koja nije, mlađa žena od starije, pripadnica jedne etničke ili rasne skupine od pripadnice druge, transrodna žena od cisrodne. Kao što se pokazalo u slučaju feminističke teorije i prakse uopšte, pokušaj da se predstave *sve žene*, *žena* kao zasebna, specifična kategorija, vodi univerzalizovanju, nametanju norme, isključivanju jednih i favorizovanju drugih (čak i kada to nije namera). Nasuprot tome, pokušaj da se ukaže na intersekcionalnost tlačenja, na spregu različitih vidova marginalizacije, uglavnom vodi u beskonačne podele i često se, kako navodi Džudit Butler, svodi na niz koji se završava sa „i drugi“, iznova isključujući, izostavljajući te neimenovane druge.

Za većinu savremenih feminističkih teoretičarki, naročito kod australijskih autorki, pitanje polne razlike ostaje nezaobilazno u kritičkom bavljenju pitanjima tela. Elizabet Gros, Mojra Gejtens i Rozi Brajdoti (Rosi Braidotti) samo su neke od njih. Za Grosovu, ne postoji „telo“ kao apstraktna kategorija, već samo konkretna *tela* i njihove specifičnosti: „Uvek postoje samo specifični tipovi tela, konkretni u svojim određenjima, sa posebnim polom, rasom, i fiziognomijom“ (Gros 2005: 43). Mojra Gejtens pak ističe da polnu razliku ne treba shvatati kao isticanje biološke razlike između polova, već kao pokušaj da se preispitaju načini na koji je prisustvo ili odsustvo određene osobine konstruisano kao odraz suštinske razlike (Gatens 1999: 232). Brajdoti smatra da je insistiranje na razlici koja nije zasnovana na simetriji neodvojivo od borbe za jednakost (Brajdoti 1995).

Analiza ponuđena ovde svesno će zanemariti ovakve teorijske pristupe, budući da oni većinom previđaju otelovljeno lezbejsko ili transrodno iskustvo. Umesto toga, osnovu analize čine teorije koje potiču iz poststrukturalističkog i postmodernističkog okvira šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, koje dekonstruktivno pristupaju dualizmu kao takvom i sumnjičave su spram narativa koji se izdaju za univerzalne. Takav teorijski okvir omogućio je filozofske pozicije koje problematizuju i dovode u pitanje samu podelu na pol i rod, čime je i status tela izmenjen. Telo više nije prirodna datost, već iznad svega proizvod diskursa moći koji ga oblikuje, a potom stvara privid njegove prirodnosti. Iako se takvim pristupima zamera ignorisanje ili previđanje materijalnosti tela, oni ne teže da ospore njegovu supstantivnu realnost, već da pokažu kako je i ta realnost pod dejstvom diskursa. Pojam razlike (polne ili neke druge) tako i sam postaje suštinski obeležen diskurzivnim procesima.

Poststrukturalističke teorije: Mišel Fuko i Džudit Batler

Mišel Fuko: telo je stecište moći

Analize u kojima se Fuko bavi zatvorskim sistemima, načinom na koji se konstruišu diskursi o razumu i ludilu, seksu i perverziji, zdravlju i bolesti, našle su primenu u najraznovrsnijim oblastima, uključujući i feminističku teorijsku misao (uprkos androcentризму za koji ga pojedine kritičarke optužuju). Fukoov pristup često podrazumeva preispitivanje pojmova čije se značenje neopravdano podrazumeva, te istinâ koje su shvaćene zdravo za gotovo, pokazujući da su podrazumevani pojmovi oblikovani istorijskim trenutkom u kome se razmatraju. To se preispitivanje postiže obrtanjem kauzalnih veza i uvođenjem drugačije perspektive, pa umesto represije seksualnosti, Fuko postulira proliferaciju diskursa o njoj, jezik nije odraz stvarnosti, već ključni faktor koji je oblikuje, a shvatanje razuma suštinski zavisi od predstava o ludilu (Mills 2003: 5).

Diksurs i moć su za Fukoa difuzne, anonimne sile, bez centralne strukture ili središta koji bi bili vezani za konkretnog pojedinca ili grupu. Moć je mreža odnosa koja prožima čitavo društvo, a u njenom središtu nalazi se telo; upravo je na telu dejstvo diskursa vidljivo, putem tela se moć sprovodi i putem njega se može i osporiti (Mills 2003: 82). Fukoa ne interesuje pojedinac, jer je i pojedinac, tačnije to što „određena tela, određeni gestovi, određeni diskursi, određene želje“¹⁰¹⁰ dobijaju status pojedinca, takođe efekat moći (Foucault 1980: 98). Za Fukoa je telo određeno kulturno-istorijskim kontekstom u kome se nalazi, te se ne može posmatrati kao prirodno, određeno biologijom. Drugim rečima, telo se uvek spoznaje putem dominantnih kulturnih predstava o njemu. Iako telo kod Fukoa pretežno nije polno određeno, ili kada jeste češće se radi o muškoj perspektivi, ovakva sprega tela i društvenih uticaja čini njegove teorijske postavke naročito značajnim za feminističke, rodne i kvir studije, zato što njegovo insistiranje na istoričnosti tela dovodi u pitanje esencijalizam bioloških odrednica. Telo zauzima centralnu poziciju u analizi diskursa seksualnosti u *Istoriji seksualnosti (Histoire de la sexualité*, tri toma, prvi 1976, druga dva 1984) i kaznenih praksi u *Nadzirati i kažnjavati (Surveiller et punir: Naissance de la Prison*, 1975), o kojima će ovde biti nešto više reči, ali valja napomenuti da problematika tela u značajnoj meri određuje i

¹⁰¹⁰ „certain bodies, certain gestures, certain discourses, certain desires“

druge njegove tekstove. *Rođenje klinike (Naissance de la Clinique, 1963)*, recimo, ukazuje na sve veće interesovanje za anatomsku organizaciju tela i njegovo funkcionisanje, dok serija predavanja sabranih pod naslovom *Nenormalni (Les Anormaux: Cours Année 1974-1975)* analizira otelovljavanje anomalije u liku nakaze ili masturbatora.

Istorija „seksualnosti“ koju Fuko predstavlja u svojoj trotomnoj studiji nema za cilj da se pozabavi različitim seksualnim praksama niti načinima njihovog predstavljanja. U središtu Fukoovog interesovanja nije seks, već seksualnost, pojam kojim se seksom upravlja, „teorijsko i praktično okruženje sa kojim se [taj pojam] povezuje“ (Fuko 1988: 7). Naizgled represivni diskurs koji zahteva da se o seksu ne govori zapravo podstiče na govor o njemu i proizvodi čitav niz perverzija koje je potom navodno prinuđen da reguliše. Uspostavljanjem kategorija koje služe da klasifikuju perverziju, diskurs opravdava svoje mešanje u pitanja seksa i nadzor nad njim. U Fukoovoj analizi, ono što se tobože želi iskoreniti i potisnuti zapravo se podstiče, a ono o čemu se ne sme govoriti zapravo je stalno predmet govora. Moć koja prividno potiskuje određene teme ili pojave zapravo ih podstiče i zavisi od njihovog opstanka. Cilj proizvodnje seksualnosti je prerusavanje moći, njeno svodenje na zakon zabrane, ne bi li postala podnošljiva i prikrija svoje mehanizme (Fuko 2006: 98).

U prvom tomu *Istorije seksualnosti* Fuko namerava da opovrgne tezu da je odnos između seksualnosti i moći počev od sedamnaestog veka iskazan u vidu represije, te da dovede u pitanje navodnu slobodu iz perioda pre „jednoličnih noći viktorijanskog građanstva“, kada se o seksualnosti govorilo otvoreno i bez ustezanja; kako kaže Fuko, obično se smatra da je to bilo vreme kada su se „tela ’šepurila““ (Fuko 2006: 9). Umesto represije, on počev od kraja šesnaestog veka uočava svojevrсно „pretakanje seksa u diskurs“ koje za posledicu nema ograničenje govora o seksu, već podsticanje na njega (Fuko 2006: 19). Iako prividno postoji zabrana da se o seksu govori, ona se neprestano izriče, u vidu „diskursa prekršaja“ koji ne prestaje da nabraja šta je sve zabranjeno i šta sve treba priznati (Fuko 2006: 24).

Tu „diskurzivnu eksploziju“ (2006: 24) Fuko povezuje s razvojem katoličkog pastirskog bogoslovlja i protivreformacijskim zahtevima za češćim i detaljnijim ispovedanjem nakon Tridentskog sabora održanog u drugoj polovini šesnaestog veka. Iako opisi telesnog greha postaju sve sramežljiviji, opseg detalja koje treba ispovediti uključuje najskrivenije misli, želje i snove, a ne više samo čin telesnog zadovoljstva. Ovaj novi zahtev Fuko pobliže opisuje u *Nenormalnima*:

U samoj žiži ispitivanja o šestoj zapovesti sada više neće biti odnosni aspekt, nego samo telo pokajnika, njegovi pokreti, njegova zadovoljstva, njegove misli, njegove želje, intenzitet i priroda onoga što on oseća. Stari ispit bio je, u suštini, inventar dozvoljenih i zabranjenih odnosa. Novi ispit će biti brižljiva putanja telom, neka vrsta anatomije pohote. Telo sa svojim različitim delovima, telo sa različitim osećajima, a ne više, ili u svakom slučaju mnogo manje, zakoni legitimnog braka, sačinjavaće princip artikulacije grehova bluda. (Fuko 2002: 233-234)

U osamnaestom veku pojavljuje se ideja o seksu kao nečemu što je potrebno „regulisati za najveće dobro sviju“, stoga seks „ne samo što se osuđuje, njime se i upravlja“ (Fuko 2006: 32). Budući da negdašnji podanici postaju „stanovništvo“, postaje neophodno analizirati stope prirodnog priraštaja i ostale demografske podatke. Za Fukoa, cilj pretvaranja seksa u diskurs i nastanka pojma „seksualnosti“ jeste „konstituisati seksualnost koja je ekonomski korisna i politički konzervativna“ (2006: 45-46) i koja će stoga perpetuirati one društvene odnose u kojima nastaje. Zato se diskurs o seksu i zahtev za ispovedanjem više ne vezuje prvenstveno za crkvene okvire i kanonsko pravo, već ga stvaraju institucije poput škole, medicine, psihijatrije i suda, a novonastala nauka o seksualnosti ima za cilj da obezbedi „fizičku krepkost i moralnu čistotu društvenog tela“ (Fuko 2006: 64). Na nauci o seksualnosti počiva tzv. „bio-moć“, koja je ključna za razvoj kapitalizma, budući da ima za cilj usklađivanje „fenomena populacije [s] ekonomskim procesima“ (Fuko 2006: 157), što postiže regulacijom seksualnosti i disciplinovanjem tela.

U ovom periodu Fuko uočava uspostavljanje veze između „polne nepravilnosti“ i duševne bolesti, te nastanak kategorije „neprirodnog“, odnosno „anomalije“, koja je od samog početka usko povezana s kategorijom seksualnosti. Predmet osude krajem devetnaestog veka u manjoj meri biće zabranjeni činovi (preljuba, nedozvoljeni vidovi opštenja), već prvenstveno identitetske konstrukcije, kao što je homoseksualac. Seksualnost postaje neodvojiva od ličnosti i tela, čime se omogućava identifikovanje i nastanak čitavog niza perifernih seksualnosti i identitetskih pozicija, pa otud Fukoova tvrdnja da su diskurs o seksualnosti i moć koja stoji iza njega suštinski produktivni. To ne znači da ta produktivnost ima nužno pozitivan predznak:

Mašinerija moći koja se fokusira na celo to raznoličje teži da ga poništi samo tako što mu pridaje izvesnu analitičku, vidljivu i trajnu realnost: ona ga *zariva u tela*, uvlači u načine ponašanja, stvara od njega načelo klasifikacije i shvatljivosti, ustanovljuje ga kao *raison d'être* i prirodni poredak nereda. (Fuko 2006: 53-54, prvi kurziv moj)

Seksualnost postaje „vid specifikovanja pojedinca“ (Fuko 2006: 57), a njeno upisivanje u telo kao njegovo suštinsko obeležje znači da ona prelazi „u nadležnost lekara“ i postaje „dostupna lečenju“, „slična ozledama, disfunkciji, ili simptomima koje valja otkriti u dubinama organizma“ (Fuko 2006: 54). Fuko se naročito osvrće na „histerizaciju“ tela žene, pri čemu je

telo žene analizirano – kvalifikovano i diskvalifikovano – kao telo skroz zasićeno polnošću; tim procesom kojim je to telo integrisano u sferu medicinskih praksi, kao posledica patologije koja mu je, navodno, svojstvena; kojim je, konačno, telo žene dovedeno u organsku vezu s društvenim telom (kom treba da obezbedi regularnu plodnost), s porodičnim prostorom (čiji supstancijalni i funkcionalni element mora da bude) i sa životom dece (koji stvara i za koji mora da jamči na osnovu biološko-moralne odgovornosti koja traje sve dok traje i vaspitanje); Majka, i „nervozna žena“, koja je njena slika u negativu, najvidljiviji su oblici histerizacije. (Fuko 2006: 118)

„Perverzna zadovoljstva“ postaju predmet svojevrzne psihijatrizacije (Fuko 2006: 118), a seksu, odnosno telesnim zadovoljstvima kojima se pojedinac prepušta, pripisuje se mogućnost da izazove najraznovrsnije posledice. Nekadašnje insistiranje na ispovedanju postaje udruženo s neophodnošću naučnog ispitivanja, budući da od njega zavisi mogućnost da se pronikne u tajnu seksualnog uživanja, od čega ne zavisi samo zdravlje pojedinca, već i čitavog društva. Umesto pitanja smrti i večne kazne koju donosi nedozvoljeno opštenje, važnija postaju pitanja života i bolesti, a s problematike veze (pitanja s kim se sme, odnosno ne sme opštiti, očitih u zabrani rodoskrvnuća, preljube ili vanbračnog seksa) prelazi se na problematiku tela (prirodu dopuštenog, odnosno nedopuštenog telesnog zadovoljstva) (Fuko 2006: 121). Razvojem teorija degeneracije, kojima se istorija bolesti u porodici dovodi u vezu s perverzijom kod potomaka, dok se istovremeno polna izopačenost predaka smatra uzrokom oboljenja kod kasnijih generacija, perverzija, degeneracija i naslednost postaju međusobno uslovljene, čime nastaje veza između medicinskih izučavanja perverzije i eugenike (Fuko 2006: 132-133). Seksualna anomalija biće pretpostavljeni uzrok većine drugih vidova

anomalije i kao takva postaje predmet medicinskih i psihijatrijskih istraživanja (Fuko 2002: 210).

Cilj seksualnosti jeste da telo „sve detaljnije prožima i da na sve obuhvatniji način kontroliše stanovništvo“, što se postiže njegovim „vrednovanjem kao predmeta znanja i elementa u odnosima moći“ (Fuko 2006: 120). Ta *scientia sexualis*, kako je naziva Fuko, ne samo što ima za cilj da o seksu formuliše „jednoobraznu istinu“ (Fuko 2006: 81), već preuzima ulogu koju je imala *ars erotica* kakva postoji, recimo, na Istoku. Analiza nije potrebna samo radi izlječenja, već predstavlja izvor uživanja, „miline kada čovek oseti da je protumačen“ (Fuko 2006: 83).

Jedan od osnovnih pokazatelja da je hipoteza o represiji pogrešna za Fukoa jesu pitanja klase, budući da bi u slučaju represije ona bila izraženija prema nižim slojevima društva, u cilju njihovog potpunijeg potčinjavanja. Suprotno tome, ističe Fuko, „najstrože tehnike stvorene su, a pogotovu primenjene, i to s najvećom žestinom, u ekonomski povlašćenim i politički dominantnim klasama“ (Fuko 2006: 135). Cilj regulisanja seksualnosti među buržoazijom nije „odricanje od uživanja“, već „maksimizovanje zdravlja“, ne „represija seksa klasa koje je trebalo eksploatisati, koliko briga o telu, krepkosti, dugovečnosti, porekla i potomstva 'vladajućih' klasa“ (Fuko 2006: 138). Stoga se neka od centralnih pitanja nauke o seksualnosti, problem dečje polnosti i medikalizacija ženske seksualnosti, postavljaju upravo u okvirima buržoaske porodice. Kako kaže Fuko, dete masturbator nije dete iz naroda, već pitomac iz koleža (2006: 136). Drugim rečima, seksualnost i negovanje tela postaju novi vid staranja o rodoslovu, kao što je to nekada bilo pitanje krvi i loze kod aristokratije. Buržoazija je „plavu krv plemstva preobrtila u dobrodržeći organizam i zdravu seksualnost“ (Fuko 2006: 143), klasno telo „koje valja negovati, štiti, razvijati, čuvati od svih opasnosti i svih dodira, izdvajati od ostalih kako bi čuvalo vrednost po kojoj se razlikuje od njih“ (Fuko 2006: 139). Briga o sopstvenoj telesnoj krepkosti postaje potvrda klasne svesti, „oruđe buržoaske hegemonije“ (Fuko 2006: 143).

Hipoteza o represiji, kao što je rečeno, ima za cilj da prikrije stvarne mehanizme delovanja moći: „Ako se seks potiskuje, odnosno potpada pod zabranu, nepostojanje i ćutnju, onda i sama činjenica da se o njemu govori i da se govori o njegovoj represiji poprima vid hotimičnog prekoračenja. Ko se tako izražava, stavlja se, donekle, van dometa moći...“ (Fuko 2006: 12). Tako se stvara privid bunta i otpora tamo gde se zapravo najdoslednije sprovodi namera moći, a to je detaljno opisivanje najsitnijih detalja vezanih za seks i reprodukciju, u

cilju njihove regulacije. Mistifikovanjem seksa, njegovim pretvaranjem u čudovišnu tajnu, podstiče se potreba da se ta tajna odgonetne, a njome otkrije tobožnja dublja istina o samome sebi. Kako Fuko objašnjava u *Nenormalnima*, „seksualnost na Zapadu nije ono što se krije, nije ono što čovek obavezno prećutkuje, nego ono što je dužan da prizna“ (Fuko 2002: 211-212). Otpor navodnoj represiji seksualnosti stoga zapravo ispunjava ciljeve moći, pa stoga ne treba, upozorova Fuko, „misliti da je, rekne li se seksu „da“, moći rečeno „ne““ (Fuko 2006: 176).

Dok se *Istorija seksualnosti* usredsređuje na telo koje učestvuje u čulnom zadovoljstvu, *Nadzirati i kažnjavati*, studija u kojoj se Fuko bavi razvojem kaznenog sistema u Evropi i potiskivanjem telesne kazne zatvorskom, u središte svoje pažnje stavlja telo zatvorenika i mere usmerene ka njemu. U prvom poglavlju, naslovljenom „Telo osuđenika“, Fuko opisuje prakse javnog pogubljenja iz sredine osamnaestog veka, gde je telo osuđenog izloženo najstrašnijim vidovima mučenja, a potom raskomadano i spaljeno, da bi takav vid kazne suprotstavio pravilniku koji reguliše dnevne aktivnosti zatvorenika samo osamedeset godina kasnije. To je razdoblje u kome kazneni sistem biva reformisan u čitavoj Evropi, pa i Sjedinjenim Državama. U ranijem periodu, javno mučenje tela sastavni je element kazne. Mučenje ima ritualni karakter i predstavlja deo kaznenog obreda, čiji je cilj dvostruk. Ono istovremeno predstavlja javni „žig srama“ i podsećanje na trijumf pravde nad zločinom (Fuko 1997: 42). Kazna treba simbolično da ukaže na počinjeni zločin, ali je cilj rituala i to da se pokaže sila koja sprovodi kaznu, a time i moć vlasti. Odmazda se ne vrši samo u ime žrtve zločina, već i u ime vladara koji je doneo zakon što je zločinom prekršen. Otud često čudovišna dimenzija javnog pogubljenja u ranijim epohama i izživljavanje nad telom pogubljenog i nakon smrti, budući da pogubljenje suštinski predstavlja odavanje priznanja neograničenoj snazi vladara.

U periodu između sredine osamnaestog i sredine devetnaestog veka, kazneni sistem se reformiše tako da kazna ima prvenstveno vaspitno-popravni cilj, pa se čini da kazna više nije fizička, budući da „nanošenje bola postaje prikrivenije a patnje sve prefinjenije, prigušenije“; nestaje „telo podvrgnuto mučenju, raščerečeno i raskomadano, simbolično žigosano na licu ili ramenu, izloženo živo ili mrtvo kao prizor za javnost. Nestalo je telo kao glavna meta kažnjavanja“ (Fuko 1997: 12). Jedan od razloga za to jeste činjenica da kazna više nema karakter javnog prizora i teži se da ona bude sprovedena u tajnosti. „Svaka primesa spektakularnosti od sada će dobijati negativan predznak“, kaže Fuko (1997: 13), budući da se u spektaklu javnog kažnjavanja uočava sličnost sa samim zločinom. Za razliku od ranije svrhe

kazne, simboličke osvete nad telom zatvorenika za počinjeno zlo delo i upozorenja svetini koja posmatra, od osamnaestog i devetnaestog veka preovladava shvatanje da prizori pogubljenja mogu i sami da podstaknu na nasilje, ili izazovu sažaljenje i osudu zakona. Stoga „kazna prestaje da bude nešto što se, takoreći svakodnevno, vidi golim okom, i postaje nešto o čemu čovek ima samo apstraktnu svest; očekuje se da kazna bude delotvorna zato što je neminovna, a ne zato što je njena žestina vidljiva“ (Fuko 1997: 13).

Jedna posledica reforme kaznenog sistema jeste „prestanak neposrednog dejstva kazne na telo“ (Fuko 1997: 14), a „kažnjavanje se od veštine izazivanja nepodnošljivog bola pretvorilo u ekonomisanje ukinutim pravima“ (Fuko 1997: 15). Telesno mučenje u velikoj je meri zamenjeno zatvaranjem. Ipak, Fuko ističe da kazna zatvora nije bez posledica po telo: „zatvaranje je na sasvim izričit način uvek podrazumevalo određenu meru telesne patnje“ (Fuko 1997: 21), budući da fizička patnja ostaje ključni element ne samo kazne, nego i pravde koju ona treba da zadovolji. Cilj kazne postaje nadzor nad pojedincem i eliminisanje njegovih kriminalnih sklonosti; drugim rečima, reformisanje duše putem kontrole nad telom. Otud uplitanje drugih institucija, poput psihijatrijskih i drugih stručnjaka, u rad suda i zatvora: „u starom sistemu, telo osuđenika postajalo je kraljevo vlasništvo koje je suveren žigosao i na koje se obrušavao svom silinom svoje moći. Sada će pak ono postati društveno dobro, predmet kolektivnog i korisnog prisvajanja“ (Fuko 1997: 125).

Kao jedno od glavnih načela zatvorskog sistema navodi se prevaspitavanje zatvorenika, preobražaj u kome telesna disciplina ima ključnu ulogu, pa je zatvor pre svega „popravilište“ (Fuko 1997: 145). Jedan od prvih zatvorskih modela, amsterdamski zatvor Rasphajs, uvodi načelo obaveznog rada, uz strogo uređen raspored aktivnosti i duhovno uzdizanje propisanim štivom, dok engleski model koristi samicu i izolaciju kao dopunski korektivni metod, uz jednolične aktivnosti kao što su pletenje korpi i mlaćenje konoplje (Fuko 1997: 141), koje će i Votersova uključiti u opise zatvorskog života u romanu *Srodne duše*. Kazna, prethodno prisutna kao „semiotehnika kažnjavanja“ (Fuko 1997: 117), stvaranje predstava i znakova, semiotičko povezivanje počinjenog zločina i primenjene kazne, biva i dalje usmerena na telo, ovaj put kao dresura, a čine je iznad svega prinuda i prisiljavanje: „stroge satnice, dnevni planovi rada, obavezne kretnje, redovne aktivnosti, razmišljanja u samoći, zajednički rad, marljivost, poštovanje, dobre navike“ (Fuko 1997: 147-148). Drugim rečima, kazna dobija pre svega disciplinski karakter.

Telesna disciplina nije pojava svojstvena isključivo periodu reforme kaznenog sistema u osamnaestom veku, niti je svojstvena samo kaznenim režimima. Monaški redovi, vojska i esnafske radionice oduvek su sprovodile strogu kontrolu nad telima svojih članova. No, disciplina u vidu u kom se javlja u sedamnaestom i osamnaestom veku razlikuje se od discipline koju praktikuju monaški redovi po tome što joj cilj nije odricanje i ovladavanje sopstvenim telom, već povećanje korisnosti i stvaranje tela koje nije samo poslušno, već i efikasno. Doba prosvetljenosti pokazuje veliko interesovanje za funkcionisanje tela i njegovo anatomsko ustrojstvo, ali i za uvođenje strogih propisa za regulisanje telesnih delatnosti u kolektivnim ustanovama, ne samo vojsci, već i školi i bolnici. Ovi režimi tako prerastaju u „opšte formule dominacije“ (Fuko 1997: 155).

Disciplina razdvaja telo od moći, istovremeno teži da uveća njegove veštine ne bi li ono bilo što korisnije i da ga oslabi ne bi li ga učinila što pokornijim. Kontrola više nije usmerena prvenstveno na regulisanje ponašanja tela, već za unutrašnju organizaciju tela i maksimizaciju njegove funkcije (Fuko 1997: 155), a ključni odnos za njeno razumevanje jeste sprega pokornosti i korisnosti. Tehnike kontrole, koje su u određenoj meri zajedničke svim kolektivnim ustanovama i prenose se iz jedne u drugu, zasnivaju se iznad svega na prinudi i stalnom nadzoru aktivnosti i njihovog prostornog i vremenskog ustrojstva. Od ključnog je značaja i to što se nadzor primenjuje i nad najsitnijim pojedinostima: „nema sumnje da je upravo iz takvih cepidlačenja rođen čovek modernog humanizma“ (Fuko 1997: 160). Shodno tome, zatvorski model kazne takođe je zasnovan na nametanju discipline nad funkcionisanjem tela zatvorenika, čime telo postaje *poslušno*. To se postiže strogom organizacijom prostornog rasporeda telâ u zatvoru i njihovim omeđivanjem, strukturom aktivnosti kojima im je dozvoljeno da se bave, te preciznom regulacijom vremena koje telo provodi izvodeći te aktivnosti. Istovremeno, važan element discipline jeste činjenica da je telo jedno u nizu takvih, jedan član čitave mreže tela regulisanih na isti način, podvrgnutih istoj vrsti kontrole, koja ima svojevrstan kumulativni efekat.

Prostorna regulacija podrazumeva zatvaranje tela u prostor osmišljen u te svrhe, jasno odvojen od ostatka društvene zajednice i podeljen u pojedinačne ćelije. Uloga prostorne prinude u ustrojstvu zatvora očigledna je i ogleda se u lišavanju slobode i prisilnom boravku na određenom mestu. Osim što ima za cilj ograničavanje slobode kretanja i odvajanje zločinca od ostatka društva, zatvor je definisan kao specifičan, zatvoren prostor, strogo omeđen i odeljen od ostatka društvenog prostora, kako fizički, ogradom ili zidom, tako i metaforički, kao svet u kome vladaju posebna pravila, grupišu se posebne individue, i čije granice nisu u

potpunosti propustljive. Prostor za potrebe discipline biva raščlanjen, te je unutrašnjost zatvora strogo ustrojena i sledi princip segmentacije, odnosno ćelijske strukture, kao i pažljivog raspoređivanja koje omogućava preglednost i nadzor pojedinačnih jedinica, ali i hijerarhijsko grupisanje. U zatvorskom kontekstu, podela na ćelije sprečava neželjenu interakciju između zatvorenika i neplanirano grupisanje tela koje bi moglo da ugrozi delovanje discipline. Zatvorenici u ćelije nisu raspoređeni nasumično, već su grupisani prema težini prestupa, čime se stvara svojevrsna taksonomija zatvorenika, odnosno njihovih tela. Cilj prostorne discipline istovremeno je „karakterizacija pojedinca kao jedinke, i uređenje nekog mnoštva“ (Fuko 1997: 169).

Vremenska regulacija podrazumeva primenu strogo propisanih rasporeda koji diktiraju ritam izvođenja svih aktivnosti, telu nameću određene obavezne radnje i uređuju ciklično ponavljanje tih radnji (Fuko 1997: 169). Vremenska regulacija telesnih aktivnosti potiče iz konteksta monaške discipline, da bi bila preuzeta i u bolničkim, obrazovnim i drugim kolektivnim ustanovama. Vremenska kontrola nameće „zajednički i obavezni, spolja nametnuti ritam“ (Fuko 1997: 172) kojim se propisuje najefikasniji način za izvođenje zahtevanih aktivnosti. Ovaj „anatomsko-hronološki obrazac ponašanja“ (Fuko 1997: 172) precizno propisuje telesni položaj, pokret, njihovo trajanje i vezu s predmetom kojim se eventualno rukuje. Telo i predmet podjednako su podvrgnuti kontroli, te dolazi do njihovog pojmovnog stapanja u „telo-oružje“, „telo-instrument“, „telo-mašinu“, odnosno do „instrumentalnog kodifikovanja tela“ (Fuko 1997: 174). Krajnji cilj vremenske discipline jeste potpuno iskorišćenje vremena. Disciplinsko vreme shvaćeno je linearno i evolutivno, što odražava ideje napretka, kako individualnog, tako i društvenog, svojstvene osamnaestom i devetnaestom veku. Konačno, prostor i vreme nisu jedini izdvojeni na manje jedinice; kako primećuju Drajfus i Rabinov (Dreyfus i Rabinow), isto se dešava i sa telom, koje se posmatra kao skup delova čije su kretanje i položaj precizno određeni (npr. položaj ruku ili nogu) (Dreyfus & Rabinow 1983: 153).¹¹

Telo je u fukoovskom shvatanju discipline jedan u nizu elemenata većeg mehanizma, „jedan od mnogobrojnih delova velike mašinerije“ (Fuko 1997: 187), koja zahteva precizno komandovanje i bespogovorno izvršavanje. Na zahteve discipline telo treba da reaguje refleksno, prema „unapred utvrđenom kodu“ (Fuko 1997: 189). Uloga tela u funkcionisanju

¹¹ Jedan primer za ovu vrstu discipline može biti slet. Na njegovu disciplinsku svrhu ukazuje njegova učestalost u represivnim socijalističkim i komunističkim režimima, poput korejskog, kineskog, pa, na kraju krajeva, i jugoslovenskog.

većeg mehanizma, uz interesovanje za unutrašnje odlike tela i za njegov potencijal, od naročitog je značaja za analizu discipline koja se nameće ženskom telu. Ukoliko disciplina zahteva od tela da se vlada prema strogo propisanom rasporedu i posmatra ga pre svega kao korisno, odbijanje da se odgovori zahtevima discipline, da se ostvari određena telesna funkcija (poput reproduktivne), može se posmatrati kao čin neposlušnosti koji pretili da ugrozi funkcionisanje čitave društvene strukture. Ta je neposlušnost otelovljena u likovima usedelice i lezbejke (v. Carroll 2007), koje ne samo što se nalaze izvan okvira bračne zajednice, već odbijaju da realizuju reproduktivni potencijal ženskog tela. Krajnji cilj discipline nije da uredi ponašanje pojedinačnog tela, već da se obezbedi kontrola nad čitavim mehanizmom kome ono pripada. Stoga nepravilno funkcionisanje jednog elementa, pojedinačnog tela koje se opire dejstvu discipline, pretili da ugrozi funkcionisanje čitavog društvenog aparata. Kazna stoga nikada nije samo pravno, već i političko pitanje (Dreyfus & Rabinow 1983: 143).

Kao što je već rečeno, Fukoove teorije, naročito njegovo shvatanje poslušnog tela, discipline i njene inkorporacije, inspirisale su obilje feminističkih tumačenja. Suzan Bordo (Susan Bordo) i Sandra Li Bartki (Sandra Lee Bartky) oslanjaju se na Fukoa ne bi li pokazale kako ženska tela u patrijarhatu podležu čitavom nizu regulatornih režima, koji propisuju norme izgleda, kontrolu telesne težine i apetita, medicinske i kozmetičke intervencije kojima se telo podvrgava, pravila odevanja i ulepšavanja uopšte, pa čak i količinu prostora i dozvoljene položaje koje žensko telo sme da zauzme (damsko sedenje prekrštenih nogu nasuprot muškom prisvajanju prostora za sebe).¹²

Džudit Batler: telo je citiranje norme

O kritičkoj teoriji dvadesetog veka nemoguće je govoriti, a pri tome izostaviti Džudit Batler. Poznata po neprozirnom stilu pisanja i tekstovima koji nude više pitanja nego odgovora, Batlerova preispituje neke od ključnih ideja o rodu, polu, identitetu i seksualnosti. Njena teorija o rodnom identitetu kao performativnoj konstrukciji iz temelja je izmenila promišljanja o rodu, ali i identitetu uopšte. Performativnost identiteta postulirana i opisana u *Nevolji s rodom (Gender Trouble, 1990)*, delu čiju važnost, prema rečima Sare Sali (Sara

¹² Ovome se mogu dodati različiti kriterijumi koji propisuju koji deo tela sme biti vidljiv: za razliku od muških, ženske bradavice moraju biti pokrivene.

Salih), priznaju čak i oni koji se s njim ne slažu (Salih 2002: 43), ne zadržava se samo na preispitivanju podele na kategorije pola i roda, niti pretpostavljene prirodne veze između njih. Nakon što rod biva razotkriven kao puka konstrukcija, pol se takođe podvrgava kritičkoj analizi i pokazuje se da je on „uvek već rod“ (Batler 2010: 58), pod uticajem diskursa i struktura moći. Dekonstrukcija pola, započeta u *Nevolji s rodom*, biće nastavljena i proširena u *Telima koja nešto znače* (*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, 1993).

Nevolja s rodom polazi od pokušaja da se definiše i preispita kategorija „žene“, kao subjekta koji feministička teorija teži da predstavi. Brojni su kritički glasovi (afroameričke i lezbejske kritičarke samo su neki od njih) koji smatraju da ona pri tome upada u zamku esencijalizma, ne uzimajući u obzir ono što će docnije u teoriji biti nazvano intersekcionalnošću – međusobnu povezanost rodnih, rasnih, klasnih, etničkih, seksualnih i drugih institucija dominacije. U težnji da emancipuje „žene“, feminizam pretpostavlja univerzalan, nepromenljiv identitet zvani „žena“ koji želi da predstavi, što nužno vodi ne samo izostavljanju ili pogrešnom predstavljanju onih subjekata koji ne ispunjavaju zahteve unapred zamišljene norme (Batler 2010: 52-53) (da li je žena uvek bela, heteroseksualna, majka, pripadnica srednje klase, bez invaliditeta?), već i regulaciji i prisili. U pokušaju da preispita kategoriju „žene“, koja se oslanja na kategorije „pola“ i „roda“ ne bi li definisala subjekte koji joj pripadaju, Batlerova dovodi u pitanje shvatanja ovih kategorija i razotkriva ih kao kulturne konstrukcije u službi određenih interesnih struktura.

Kako se navodi u predgovoru izdanju iz 1999, *Nevolja s rodom* teži da izvrši denaturalizaciju roda i proširi okvir legitimnosti na tela koja su do sada shvatana kao lažna, nestvarna ili nerazumljiva, usled toga što ne mogu biti protumačena u skladu s opšteprihvaćenim rodnim normama koje nameću zahtev za dimorfizmom i heteroseksualnom komplementarnošću (Batler 2010: 30). Osvrnuvši se na Deridino čitanje Kafkine priče „Pred zakonom“, gde se u iščekivanju autoriteta vidi izvor njegovog postvarenja, prizivanje onoga što se očekuje i svojevrsno samoispunjavajuće proročanstvo, Batlerova se pita nije li isti slučaj i s rodom (2010: 17). Pol, prethodno shvaćen kao nužni preduslov određene seksualne orijentacije, ponašanja i želje, biva redefinisano kao posledica pokušaja da se regulišu seksualne prakse (Batler 2010: 86). Isto tako, heteroseksualnost više nije uzrok binarnom shvatanju pola i roda, već njegova posledica.

Batlerova kritikuje podelu na pol, skup nepromenljivih bioloških odlika određenih rođenjem, i rod, stečenu kulturnu odrednicu, skup pripisanih obeležja i uloga, „skup kulturnih

značenja koje preuzima polno određeno telo“ (Batler 2010: 56). Kao što smo videli, do razdvajanja kategorija pola i roda u kritici prvobitno dolazi u težnji da se ospori raniji biološki determinizam i pokaže kako odlike pripisane „slabijem polu“ na osnovu (netačno) zamišljenih anatomskih karakteristika (kao što su tvrdnje da ženska reproduktivna funkcija ima za posledicu to da su žene po prirodi pasivne, sklone hysteriji, nezainteresovane za društvena i politička pitanja, te im pravo glasa zapravo ni ne treba) nisu zasnovane na biologiji, već im uzrok treba potražiti u političkim, društvenim i kulturnim faktorima. Iako takva podela pokazuje da su obeležja roda, ako ih shvatimo kao društvenu konstrukciju, promenljiva, te društveno, kulturno i istorijski uslovljena, pol ostaje shvaćen kao biološka, činjenična, nepromenljiva datost, a između kategorija pola i roda i dalje postoji pretpostavljena nužna kauzalna veza. Na to ukazuje i binarna ustrojenost rodnog sistema u kome je odnos između pola i roda mimetički; no, ako se „konstruisan status roda teorijski ustanovi kao radikalno nezavisan od pola, sam rod postaje veštačka tvorevina bez uporišta“ (Batler 2010: 56). Ukoliko su pol i rod različiti, zaključuje Batlerova, onda „bivanje datim polom ne podrazumeva postajanje datim rodnom“ (2010: 236), pa se rodna odrednica „žena“ može pripisati kako muškom tako i ženskom telu. Drugim rečima, rod *ne proističe* iz pola. Odbacivši mimetičku vezu između pola i roda kao veštačku i konstruisanu, Batlerova se potom pita ne može li se zaključiti da je pol takođe kulturno konstruisan, čime bi bio izjednačen s rodnom (2010: 58). Ako je pol rodno određena kategorija, onda se ne može reći da je rod njegov izraz u kulturi, kulturno značenje pripisano telu koje ga pasivno prima. Takvo tumačenje roda za Batlerovu sadrži istu dozu determinizma kao tumačenja koja se zasnivaju na biologiji; razlika je samo u tome što „sudbina više nije biologija, već kultura“ (Batler 2010: 59).

Jedno od ključnih pitanja kojima se Batlerova bavi u *Nevolji s rodnom* jeste pitanje postojanja tela kao prediskurzivnog entiteta. Osvrćući se na strukturalističke teorije Levi-Strosa, kojima se pojedine feminističke teorije okreću u pokušaju da identifikuju trenutak uspostavljanja rodne hijerarhije, Batlerova primećuje da one takođe pretpostavljaju postojanje prirodnog, biološkog, prediskurzivnog „ženskog“ koje potom postaje kulturno označena „žena“, te tvrdi da je shvatanje pola kao sirovine koju oblikuje kultura i sâmo diskurzivna formacija koja služi razlikovanju i hijerarhijskom vrednovanju prirode nasuprot kulturi (Batler 2010: 112-113). Pri tome, priroda i telesno bivaju označeni kao žensko, podređeno i suprotstavljeno aktivnoj kulturi, shvaćenoj kao muško, čime se reprodukuje kartezijansko stanovište prema kojem je telo pasivno, inertno, prediskurzivno, „ne označava ništa ili,

određenije, označava profanu prazninu, stanje pada (...) i večno žensko“ (Batler 2010: 265). Drugim rečima, kulturna značenja se upisuju na/u telo za koje se smatra da ima određena inherentna obeležja, dok ono zapravo nije ništa manje konstruisano od roda, budući da telesna egzistencija uvek nosi i rodno obeležje. „Ima li“, pita se ona, „takvih ljudskih bića koja nisu, takoreći, uvek već rodno određena? Izgleda da obeležje roda 'kvalifikuje' tela kao ljudska tela; novorođenče postaje očovečeno onog časa kada se na pitanje 'je l' dečak ili devojčica?' pruži odgovor“ (Batler 2010: 235). Cilj proizvodnje ideje o prirodnom telu i prirodnom polu na koje se potom nadograđuje kultura za Batlerovu je nedvosmisleno fukoovski određen. Njih proizvodi heteroseksualna reproduktivna politika ne bi li prikrla sopstveno delovanje (Batler 2010: 113).

U osvrtu na citat iz *Drugog pola* kako se ženom ne rađa, već postaje, Batlerova ukazuje na činjenicu da to postajanje ženom pretpostavlja telo kao pasivan medijum (Batler 2010: 60). Iz sličnog razloga Batlerova kritikuje Juliju Kristevu, koja shvata majčinsko telo kao izvorno, pretkulturno, kome se nekako može „vratiti“ u cilju subverzije. Takav pristup ne problematizuje podelu na majčinsko pretkulturno i očinsko kulturno, iako je i to zamišljeno pretkulturno uvek učinak kulture i diskursa (Batler 2010: 187). Ukoliko se ženskom telu pripiše prediskurzivna majčinska uloga, kao što to čini Kristeva, onda izostaje mogućnost da se takvo telo i samo analizira *kao* označavanje, „otvoreno prema kulturnoj varijabilnosti“ (Batler 2010: 203). „Ženom se postaje“, kaže Bovoarova, a Batlerova u glagolu „postati“ nazire reflektivnu dimenziju koja se očituje i u srpskom prevodu, ciljano usvajanje određenog kulturno definisanog telesnog stila. Namera implicitna u takvom usvajanju ne podrazumeva mogućnost slobodnog izbora, već „telesni proces interpretacije koji se odvija unutar matrice duboko ukorenjenih kulturnih normi“ (Butler 1986: 505).¹³ Ako telo predstavlja stecište kulturno utvrđenih rodni značenja, Batlerova se pita može li se govoriti o „prirodnom telu“, koje na sebi ne nosi nikakvu kulturnu oznaku. Rod, kaže Batlerova, nema tačku nastanka nakon koje bi imao statičan, nepromenjen oblik, već se može razumeti kao neprekidan proces nastajanja (Butler 1986: 507).

U *Nevolji s rodom* Batlerova, dakle, odbacuje metafiziku supstancije, koja podrazumeva da su rod i pol „materijalne“ kategorije i u čijim se okvirima kreću i Bovoarova i Kristeva, te polazi od pretpostavke da su i rod i pol kulturne konstrukcije koje definišu telo i utvrđuju njegove granice. Supstantivni učinak roda zapravo je performativno proizveden

¹³ „corporeal process of interpretation within a network of deeply entrenched cultural forms“

(Batler 2010: 88), što znači da je rod nešto što se *čini*, a ne nešto što se *ima* ili *jeste*. Rod je kod Batlerove shvaćen kao „diskurzivno sredstvo pomoću kojeg se proizvodi polno određena priroda“ (Batler 2010: 58). To podrazumeva „stilizovanje tela koje se ponavlja, skup ponavljanih radnji u izrazito rigidnom regulatornom okviru koji se vremenom zgrušava i proizvodi privid supstancije, prirodnog bića“ (Batler 2010: 104). Ovu ideju Batlerova iznosi i u ranijem tekstu pod naslovom „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ (1988), gde se pod rodnom stilizacijom tela podrazumevaju „svakodnevni telesni gestovi, pokreti i različite izvedbe koji proizvode iluziju nepromenljivog rodno određenog identiteta“ (Butler 1988: 519).¹⁴ Važno je naglasiti da ovakvo stilizovanje tela ne podrazumeva slobodu izbora, budući da je taj izbor krajnje ograničen i odvija se unutar pomenutog regulatornog okvira. Štaviše, ako je moguće usvojiti određeni telesni stil ili skup obeležja, to znači da taj telesni stil ili skup normi već postoji, pa usvajanje određenog roda potvrđuje i utvrđuje postojeće norme (Butler 1986: 508). Isto tako, pogrešno je pretpostaviti da postoji lice koje je vršilac činjenja roda. Ne postoji identitet koji vrši činjenje, već se on *stvara* činjenjem, nastaje „izrazima za koje se misli da su njegov rezultat“ (Batler 2010: 89).

Batlerova takođe pokazuje da regulatorne prakse formiranja i binarne podele roda uslovljavaju kulturnu razumljivost identiteta. Razumljivi rodovi su oni koji „ustanovljuju i održavaju odnose koherentnosti i kontinuiteta između pola, roda, seksualne prakse i želje“ (Batler 2010: 75), odnosno podele na ženski i muški rod, shvaćene kao odraz binarne prirode pola. Koherentnost roda zahteva heteroseksualnost, jer se pretpostavlja da između pola, roda i želje postoji kauzalna veza: seksualna želja shvaćena je kao odraz roda (Batler 2010: 84). Primer francuskog hermafrodita Erkulin Barben Batlerova koristi da ilustruje kako nemogućnost da se određenom telu dodeli kategorija u skladu s binarnom rodnom i polnom podelom na muško/žensko destabilizuje dominantnu heteroseksualnu matricu koja se na toj podeli zasniva, razotkrivajući njenu konstruisanu, veštačku prirodu. „Kulturna matrica koja rodnom identitetu omogućava da postane razumljiv, zahteva da izvesne vrste identiteta ne mogu postojati“, a to su oni identiteti kod kojih rod *ne sledi* iz pola (Batler 2010: 75). Takvi identiteti unose pometnju u matricu rodne razumljivosti, izazivajući nevolju na koju Batlerova misli u naslovu svoga dela. Reprodukovanje heteroseksualnih konstrukata u neheteroseksualnim kontekstima, kakvo nalazimo u buč/fam (engl. *butch/femme*) identitetima,

¹⁴ „mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self“

dalje razotkriva konstruisanost heteroseksualnog modela (Batler 2010: 101). Poput mimikrije u postkolonijalnom kontekstu, nenormativna stilizacija tela, takođe „skoro ista, ali ne sasvim“ kao i poengleženi pripadnici kolonizovanih naroda, destabilizuje identitet koji je inače shvaćen kao originalan, prirodan i unapred dat i ukazuje na njegovu diskurzivno konstruisanu, veštačku prirodu.

Tela koja su rodno nekoherentna destabilizuju pojam subjekta, jer „one telesne figure koje se ne uklapaju ni u jedan rod padaju izvan sfere ljudskog, odnosno uspostavljaju sferu dehumanizovanog i zazornog u odnosu na koju se tek uspostavlja samo ljudsko“ (Batler 2010: 235). Istovremeno, „zakon proizvodi nedozvoljene identitete i želje koje potom potiskuje, ne bi li se uspostavila i održala stabilnost odobrenih polnih i rodni identiteta“ (Salih 2003: 59).¹⁵ Tako stvoreni nedozvoljeni identiteti izazivaju nelagodu jer oličavaju bojazan od gubitka kulturne legitimnosti (Batler 2010: 197-198) i služe kao svojevrsna opomena, ali i ilustracija Fukoove teze da suština kaznenog sistema nije potiskivanje zatvoreničke želje, već inkorporacija prohibitivnog zakona koji biva označen „na telu ili telom“ kao njegova „suština, stil i nužnost“ (Batler 2010: 275).

Kao što je rečeno, Batlerova sledi Fukoove postavke o polu i seksualnosti izložene u prvom tomu *Istorije seksualnosti*, gde on razmatra pol i seksualnost kao konstrukte, regulatorne učinke diskursa, a ne izvor seksualne želje. Ovi konstrukti objedinjuju telesne funkcije koje nisu uzročno-posledično povezane i stvaraju privid koherentnog skupa odlika povezanih kauzalnim vezama (Batler 2010: 211). Time se pol esencijalizuje i konstruiše kao potisnuti nagon koji treba osloboditi, a moć koja ga oblikuje se prikriva:

Konstrukcija koherentnosti prikriva rodne diskontinuitete koji bujaju u heteroseksualnim, biseksualnim, gej i lezbejskim kontekstima gde rod ne sledi nužno iz pola, a želje, ili seksualnost uopšte uzev, ne slede iz roda – tamo gde nijedna od ovih dimenzija značenjske telesnosti ne izražava niti odražava jedna drugu. Kad dezorganizacija i razgomilavanje polja tela poremete regulatornu fikciju heteroseksualne koherentnosti, čini se da ekspresivni model gubi svoju deskriptivnu snagu. Tada postaje jasno da je regulatorni ideal norma i fikcija, skrivena iza razvojnog zakona koji reguliše polno polje koje bi navodno trebalo samo da opisuje. (Batler 2010: 276-277)

¹⁵ „...the law produces the inadmissible identities and desires it represses in order to establish and maintain the stability of sanctioned sex and gender identities.“

Pored Fukoa, Batlerova se poziva i na teorijske i književne tekstove Monik Vitig (Monique Wittig), koju sledi u stavu da ni pol nije prirodna niti nepromenljiva kategorija, već da se on nalazi u službi političkih interesa reproduktivne seksualnosti, odnosno njene naturalizacije. Između pola i roda zapravo nema razlike, budući da je sam pol *rodno određena* kategorija (Batler 2010: 237). No, Batlerova se s Vitigovom ne slaže po pitanju mogućnosti subverzije. Dok se Vitigova zalaže za suštinsko urušavanje ovakvog sistema i uspostavljanje njegove bespolne alternative, Batlerova smatra da je to nemoguća fantazija. Ne postoji *ništa* izvan diskursa ili sistema moći, te je subverziju moguće vršiti jedino *unutar* diskursa, a ključno oružje za to je parodijsko poigravanje. Time Batlerova dolazi do ključnog koncepta *performativnosti*.

Kako primećuje Sara Sali, jedna od najuticajnijih i najradikalnijih filozofskih ideja dvadesetog veka izneta je u *Nevolji s rodom* na iznenađujuće malom broju strana, gotovo usputno, pred sam kraj teksta. Značenja se, kaže Batlerova, upisuju na površinu tela putem činova, gestova i izvođenja koji su suštinski *performativni*. Oni navodno izražavaju unutarnju suštinu tela, njegov identitet, dok su u pitanju zapravo veštačke tvorevine proizvedene u diskursu, koje „stvaraju iluziju unutrašnjeg, organizujućeg jezgra“; rod nije ekspresivan, već performativan, a rodno određeno telo „nema ontološki status koji bi se razlikovao od raznih činova koji uspostavljaju njegovu stvarnost“ (Batler 2010: 277). Pored toga, ako je „unutarnja istina roda veštačka tvorevina, i ako je istinit rod fantazija ustanovljena i ispisana na površinu tela, onda izgleda da rodovi ne mogu biti ni istiniti ni lažni već se samo proizvode kao učinci istine diskursa o primarnom i stabilnom identitetu“ (Batler 2010: 278).

U intervjuu za časopis *Radical Philosophy*, pod naslovom „Gender as Performance“, Batlerova dodatno objašnjava razliku između performansa, koji podrazumeva subjekat koji ga izvodi, i performativnosti, koja dovodi u pitanje postojanje tog subjekta. Polna norma nije neutralan opis karakteristika koje pojedino telo poseduje ili ne, već neophodan uslov koji se telu nameće da bi mu određeni pol bio pripisan i koji služi da iz te kategorije isključi ili problematizuje ona tela koja ga ne ispunjavaju. Batlerova pri tome ne osporava postojanje bioloških razlika između tela, već status koji se tim razlikama pripisuje. Kako objašnjava u jednom od ranijih eseja, ne dovodi se u pitanje postojanje različitosti među telima koja nazivamo muškim i ženskim, već praksa pripisivanja vrednosnih sudova tim anatomskim odlikama (Butler 1986: 511). Drugim rečima, zašto se ključnom odlikom ženskog tela smatra sposobnost začeca, kada postoje ženska tela koja tu sposobnost nemaju (devojčice pre nego što dostignu pubertet, žene u menopauzi, žene s reproduktivnim problemima) ili je ne ostvare

(žene koje odluče da ne rode)? (Butler 1994: 33-34). Može se tome dodati i pitanje da li bi određeni fizički simptomi, poput ginekomastije kod muškaraca ili hirzutizma kod žena, imali isti status i jednako se tumačili da su sekundarna polna obeležja drugačije konstruisana.¹⁶

Nevolja s rodom osvrće se i na tekst Džoan Rivijer (Joan Rivier) o ženstvenosti kao maskaradi, koju Batlerova čita kao „performativnu proizvodnju polne ontologije“, pri čemu ontologija roda postaje tek „parodijska (de)konstrukcija“ (Batler 2010: 130). Ipak, ključni koncept za razumevanje rodne performativnosti, impersonaciju, Batlerova pozajmljuje od Ester Njutn (Esther Newton), iz njene analize *drag* nastupa.¹⁷ Batlerova zaključuje da kulturne prakse *drag* nastupa i trans-odevanja, te buč/fam identiteti, parodiraju i subvertiraju „razlikovanje unutarnjeg i spoljašnjeg psihičkog prostora i izlaž[u] poruzi kako ekspresivni model roda, tako i ideju o istinitom rodnom identitetu“ (Batler 2010: 278), budući da nastup *drag* umetnika ističe raskorak između anatomije i performansa. Zahvaljujući tome, on pokazuje da „ako se anatomija performerera već razlikuje od roda performerera, a oba se razlikuju od roda performansa, onda performans upućuje ne samo na nesklad pola i performansa, nego i na nesklad pola i roda, i roda i performansa“; odnosno, „[i]mitacijom roda, drag implicitno otkriva imitativnu strukturu roda samog“ (Batler 2010: 279).

Parodijske prakse o kojima Batlerova piše ne pretpostavljaju postojanje autentičnog originala i imitacije koja bi bila lažna. *Drag* je imitacija bez originala koja parodira ideju o postojanju originala. Zahvaljujući njoj se „rodna značenja koja pripadaju hegemonij, mizoginij kulturi denaturalizuju sopstvenom parodijskom rekontekstualizacijom“ (Batler 2010: 280). Drugim rečima, „parodični, imitativni efekat gej identiteta ne teži da kopira niti da imitira heteroseksualnost, već da pokaže da je heteroseksualnost neprestana, *uspaničena* imitacija sopstvene naturalizovane idealizacije“ (Butler 1993: 314).¹⁸

Drugi važan aspekt performativne prirode roda jeste njegovo ritualizovano ponavljanje, budući da on biva „ustanovljen u spoljašnjem prostoru stilizovanim ponavljanjem činova“ (Batler 2010: 284). Time se u potpunosti napušta supstancijalni model

¹⁶ O tome kako društvene konstrukcije roda utiču na naučnu analizu pišu, između ostalog, En Fosto-Sterling (Anne Fausto-Sterling) i Emili Martin (Emily Martin).

¹⁷ Labrisova Čitanka nudi termin „transvestija“ kao ekvivalent za „drag“. Čini se, međutim, da je transvestija širi pojam od draga, koji podrazumeva ne samo preoblačenje u odeću predviđenu za suprotni pol, već i specifičan scenski nastup. Stoga će se zadržati termin „drag“, koji, uostalom, koristi i Adriana Zaharijević u svom prevodu *Nevolje s rodom*.

¹⁸ „the parodic or imitative effect of gay identities works neither to copy nor to emulate heterosexuality, but rather, to expose heterosexuality as an incessant and *panicked* imitation of its own naturalized idealization“

roda koji Batlerova tako oštro kritikuje, već se rod definiše kao „društvena temporalnost“ (Batler 2010: 284), činovi koji teže zamišljenoj supstancijalnoj normi kojoj se nikada ne mogu u potpunosti približiti. Kao što je rečeno, Batlerova smatra da tako shvaćen rod sadrži mogućnost subverzije, koji ona vidi u „arbitrarnom odnosu koji postoji među [ponovljenim činovima], mogućnosti drugačijeg ponavljanja, ili u razaranju ili subverzivnom ponavljanju određenog stila“, budući da upravo u performativnoj prirodi roda leži „mogućnost da se ospori njegov reifikovan status“ (Butler 1988: 520).¹⁹

Usled brojnih nepravilnih tumačenja i pojednostavljivanja njenog performativnog modela, ali i usled vlastitog nezadovoljstva određenim teorijskim rešenjima koja on nudi, Batlerova će se ponovo pozabaviti ovom tematikom u kasnijim tekstovima. Jedna od najčešćih zabuna jeste shvatanje performativnosti kao performansa. Za razliku od performansa, koji pretpostavlja postojanje subjekta koji ga izvodi, performativnost to postojanje osporava. Batlerova se u definisanju rodne performativnosti oslanja na teorije jezičke performativnosti Džona L. Ostina (*Kako delovati rečima*, 1955) i Džona Serla (*Govorni činovi*, 1969), a veze s ovim lingvističkim teorijama podrobnije opisuje u *Telima koja nešto znače*. Teorija performativnosti roda mogla bi da navede na zaključak da je rod nešto što se može svojevajno izabrati, nakon što neko izjutra „osmotri plakar“ i „odene dati rod za taj dan“ (Batler 2001: 10). Kao što smo videli, Batlerova već u *Nevolji s rodom* negira takav voljni aspekt performativnosti, kao i postojanje subjekta koji bi činio takav izbor, što u *Telima koja nešto znače* ponovo tvrdi, ističući da je „rod deo onoga što odlučuje o subjektu“, a ne obratno (Batler 2001: 10).

Batlerova kategoriju pola tumači ne kao normu koja je posledica objektivnih, diskurzivno obeleženih materijalnih razlika, već kao „regulativnu praksu“ koja dovodi do prisilne materijalizacije i proizvodnje tela. Taj proces se oslanja na ponavljanje norme, a upravo je u neophodnosti ponavljanja oličena njena slabost, naznaka da „materijalizacija nikad nije sasvim završena“ (Batler 2001: 14). Stoga performativnost roda ne treba posmatrati kao pojedinačan čin odabira roda, već kao praksu citiranja kojom diskurs „proizvodi dejstva koja imenuje“ (Batler 2001: 14) i koja je „manje čin, jedinstven i hotimičan, a više splet moći i diskursa koji ponavlja ili podražava diskurzivne gestove moći“ (Batler 2001: 276). Batlerova ističe „korenitu nemogućnost da se drukčije želi“, „repetitivnu kompulzivnost određenih želja“ (Batler 2001: 126), gde je ograničenje mogućnosti izbora ključno za shvatanje

¹⁹ „the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style“; „the possibility of contesting its reified status“

performativnog roda kao strogo uređenog, ritualizovanog ponavljanja norme koje se odvija pod pretnjom i prisilom.

U *Telima koja nešto znače* Batlerova se iznova kritički osvrće na bovoarijansku ideju o različitoj prirodi pola i roda i dovodi u pitanje postojanje takve podele. Ako se rod shvati kao skup društvenih i kulturnih značenja pripisanih polu, onda je, zaključuje ona, pol „zamenjen tim značenjima“, apsorbovan u njih i njima izmešten (Batler 2001: 18). Ona nanovo pokazuje da je subjekt uvek rodno određen, a da se određivanje pola odvija u okviru društvene matrice koja „prethodi pojavljivanju ljudskog“ (Batler 2001: 20). Kako bi pobliže objasnila proces konstruisanja ljudskosti pripisivanjem određenog pola, Batlerova koristi Altiserov pojam *interpelacije*. On podrazumeva proces svojevrsnog odazivanja ideološkim konstrukcijama, usvajanja normi neophodnih za postajanje prepoznatljivim subjektom. Za Altisera, do interpelacije dolazi imenovanjem, činom „pozivanja“ kome se subjekat mora odazvati ne bi li bio konstituisan kao takav. U tom smislu, subjekat je uvek već interpeliran i ne postoji pre interpelacije. Takvo imenovanje, objašnjava Batlerova, jeste „postavljanje granice i, ujedno, ponavljano usađivanje norme“ (Batler 2001: 20), a pomenuta granica označava šta se određuje kao ljudsko, a šta ne.

Drugi teorijski koncept koji Batlerova koristi u svojoj teoriji diskurzivne materijalizacije pola jesu Deridini pojmovi iterabilnosti i citatnosti, uvedeni u raspravi o teoriji govornih činova Džona L. Ostina. Baveći se pitanjem kako delovati rečima, Ostin razlikuje konstativne iskaze koji iznose činjenice i performativne iskaze kojima se deluje, koji ne opisuju već izvršavaju i, kako ističe Batlerova, „imaju moć da obavežu“ (2001: 275). Ostinov centralni primer je ceremonija proglašavanja braka, shvaćenog kao zajednica muškarca i žene, što je za Batlerovu pokazatelj da je „heteroseksualizacija društvene veze paradigmatičan oblik onih govornih činova koji stvaraju ono što imenuju“ (2001: 275). Batlerova Ostinu pristupa koristeći Deridin tekst „Signature, Event, Context“ („Potpis, događaj, kontekst“), koji se osvrće na konstitutivnu ulogu performativa u nastanku subjekta na sledeći način: „Za razliku od (...) konstativnog iskaza, performativni iskaz nema referent (...) izvan sebe, niti pre sebe ili pred sobom. On ne opisuje nešto što postoji izvan jezika ili mu prethodi. Takav iskaz stvara ili preoblikuje određenu situaciju...“ (Derrida 1988: 13).²⁰ Tako i „diskurzivna performativnost proizvodi ono što imenuje, uspotavlja sopstveni referent“

²⁰ „As opposed to (...) the constative utterance, the performative does not have its referent (...) outside of itself or, in any event, before and in front of itself. It does not describe something that exists outside of language and prior to it. It produces or transforms a situation (...)“

(Batler 2001: 142). Shodno tome, Batlerova navodi scenu u kojoj lekar do tada polno neodređeno novorođenče proglašava devojčicom, gde takav trenutak „zadevojčenja“ (možda bi prikladniji prevod za njen termin *girling* bio *podevojčenje*) označava trenutak nastanka prepoznatljivog ljudskog subjekta, „telesno konkretizovane ženskosti“ (Batler 2001: 284).

Prema Ostinu, ako performativni iskaz izgovara glumac na sceni, on će biti u određenom smislu „jalov“, „ništavan“, odnosno „neće biti upotrebljen ozbiljno“, već „parazitski“ u odnosu na uobičajenu upotrebu iskaza (Ostin 1994: 32). Upravo status tog parazitiranja jeste ono što interesuje Deridu, koji se pita da li takav rizik od parazitske aproprijacije, ili „neozbiljnog *citiranja*“, nužno vodi neuspehu jezika i komunikacije, ili se može reći da je u njemu sadržana mogućnost pozitivne transformacije (Derrida 1988: 17), *preduslov* za uspeh performativnog iskaza:

Da li bi performativni iskaz mogao uspeti kada njegova formulacija ne bi ponavljala „kodiran“, odnosno iterabilan iskaz, ili, drugim rečima, kada formula koju izgovaram da bih zvanično započeo sastanak, porinuo brod ili zaključio brak ne bi bila prepoznatljiva kao nešto što je *u skladu* s iterabilnim modelom, kada ne bi bila na određeni način prepoznatljiva kao „citat“? (Derrida 1988: 18)²¹

Derida pritom ističe da takav citat nije isti kao onaj prisutan u pozorišnom izvođenju ili recitovanju, ali jeste odraz *sveopšte* iterabilne prirode *svakog* govornog čina i čini deo citatnog lanca, gde ne postoji „prvobitni“ iskaz nasuprot citatima. Za Deridu je upravo prepoznatljivost upotrebljenog iskaza kao citata ono što mu daje autoritet i izvršnu moć. Batlerova tu navodi primer sudije, čiji autoritet ne sledi iz njegove volje ili ličnosti, već iz „citatskog nasleđa“ zakona koji primenjuje, njegovog pripadanja citatnom lancu kojim se upravo konstituiše njegova performativna moć (Batler 2001: 276).

Primenjujući Deridino shvatanje performativa kao prakse citiranja, Batlerova zaključuje da performativnost roda zahteva prakse ponavljanja polnih normi, prakse koje su prisilne jer predstavljaju egzistencijalni uslov prepoznatljivosti koji se pred subjekt postavlja (Batler 2001: 31). Prethodno pomenuta interpelirana „devojčica“ mora da iznova „citira“ normu kojom je interpelirana ne bi li opstala kao prepoznatljiv ljudski subjekt, pa je znak

²¹ „Could a performative utterance succeed if its formulation did not repeat a “coded” or iterable utterance, or in other words, if the formula I pronounce to open a meeting, launch a shop or a marriage were not identifiable as *conforming* with an iterable model, if it were not then identifiable in some way as a “citation”?”“

„devojčica“ „manje imenovanje, a više imperativ“ (Batler 2001: 290). Telo, kao ni subjekat, pre obeležavanja ne postoji, jer je „ono konstituisano kao označivo“ tek kada primi na sebe polnu oznaku (Batler 2001: 130), te je sve što bi se reklo o telu pre takvog označavanja nužno konstrukcija i fikcija. „Otelovljavanje pola biće neka vrsta citiranja zakona“, a „pošto se zakon mora iznova citirati“ on „stvara mogućnost sopstvenog propusta kao sliku kazne (Batler 2001: 143, moj kurziv).

Materijalnost pola time ne biva dovedena u pitanje, već samo promišljena kao uvek diskurzivno konstruisana, „puna nataloženih diskursa o polu i polnosti koji predodređuju i ograničavaju moguće upotrebe tog termina“ (Batler 2001: 47). Materijalnost je rezultat moći, što je ilustrovano primerom zatvora, koji se materijalizuje tek pošto je u njega uložena moć (Batler 2001: 54). Kao jedan primer diskursa „nataloženih“ u materiji Batlerova navodi i pojam falusa koji simbolički predstavlja penis. Upravo simbolička priroda veze između falusa i telesnog organa ukazuje na to da između njih ne postoji ontološka jednakost, što omogućava Batlerovoj da simboličko značenje falusa izmesti na neki (bilo koji) drugi deo tela (ili čak predmet koji mu je nalik, 2001: 115-116).

Između nametanja kategorije pola i heteronormativnosti postoji nužna veza. Ako se kategorijama „muškarac“ i „žena“ „iscrpljuju sve mogućnosti opisivanja pola, i ako su one suprotne i komplementarne, onda je kategorija „pola“ uvek deo diskursa o heteroseksualnosti“ (Butler 1986: 513).

Tamo gde se očekuje jednoobraznost subjekta, gde mu se zapoveda saobražavanje sa propisanim ponašanjem, odbijanje zakona može se javiti u obliku parodijskog povinovanja koje suptilno dovodi u pitanje zakonitost zapovesti, ponavljanja koje pretvara zakon u hiperbolu, reartikulacije zakona protiv autoriteta onog koji ga predstavlja. Tu performativ, poziv kojim zakon nastoji da proizvede zakoniti subjekt, proizvodi niz posledica koje premašuju i pomućuju disciplinarnu intenciju koja pokreće zakon. Interpelacija tako gubi svoj status prostog performativa, diskurzivnog čina sposobnog da stvori ono što imenuje, i stvara, više nego što je ikad nameravala, višak označavanja u odnosu na bilo koji ciljni referent. (Batler 2001: 158).

Kao i u *Nevolji s rodom*, Batlerova smatra da mogućnost subverzije heteronormativnog zakona postoji, ali samo u okviru njega samog. Ipak, ona upozorava da denaturalizacija kategorije pola i parodiranje norme ne vode uvek subverziji. Primer za to nalazimo u njenoj analizi transvestitskih balova prikazanih u filmu Dženi Livingston *Pariz*

gori (Jenny Livingston, *Paris is Burning*, 1990), gde denaturalizacija heteroseksualnih rodnih normi, prikazana putem transvestije i preoblačenja, ukazuje na prerušavanje svojstveno normativnim rodovima, ali te rodove ne odbacuje niti ih dovodi u pitanje, već ih idealizuje i hiperpolizuje, namećući ih iznova kao poželjne i time *učvršćujući* hegemoniju heteroseksualne matrice. Lik Venere Ekstravagance dvojako potvrđuje takvu hegemoniju: ona mašta o dostizanju reakcionarne verzije feminiteta čije vrednosti odgovaraju liku američke domaćice iz pregrađa, da bi na kraju filma heteroseksistički okvir potvrdio svoju dominaciju lišavajući je života upravo zbog njenog *odstupanja* od binarnog rodnog/polnog okvira.²²

Lezbejsko telo: Džudit/Džek Halberstam, Teri Kasl, Barbara Krid

Teorije Džudit Batler o performativnosti roda suštinski su odredile dalji tok teorijskih razmatranja roda, pola, tela i homoseksualnosti. Binarna podela na muški i ženski pol, na pol i rod uzdrmana je i dovedena u pitanje njenim teorijskim pristupom, što vodi daljem preispitivanju binarnosti i prirode rodne identifikacije. Stoga Džudit (Džek) Halberstam²³ smatra da „postmoderno lezbejsko telo“ kakvo se susreće u savremenoj popularnoj kulturi i kvir teoriji ukazuje na to da je rod ne samo performativan, već i fiktivan, te da transseksualnost valja posmatrati kao specifičan rodni *žanr* (Halberstam 1999: 124, 132). S druge strane, on/a odbacuje odrednicu „transseksualno“, budući da takva terminologija i dalje izražava ideju prelaska, odnosno jasno definisane granice između polova koja se premošćava odećom ili medicinskom intervencijom. Pojam ženskog maskuliniteta ne treba shvatiti kao imitaciju muškog, već kao dokaz da je maskulinitet konstrukt, bez obzira na to kome se pripisuje (Halberstam 1999: 1). Štaviše, ovaj pojam je ključan za razumevanje konstruisane

²² Kao primer novijeg datuma može se navesti Kejtlin Džener i naslovnica Veniti Fera. Iako pojedini novinari (v. Jess Cartner-Morley, „Kim Kardashian may have broken the internet, but Caitlyn Jenner united it“, *The Guardian*, elektronsko izdanje, 2. jun 2015) u njenom pojavljivanju na naslovnoj strani modnog časopisa vide važan korak u medijskom i društvenom prihvatanju transrodnih osoba, mora se primetiti da se važnost koja se pripisuje izgledu Dženerove i njeno upoređivanje s čitavim nizom filmskih diva počev od Merilin Monro do Sindi Kraford teško može smatrati subverzivnim, već ističe i idealizuje upravo onu hiperbolizovanu verziju feminiteta koja ni na koji način ne ugrožava binarnu heteronormativnost. Insistiranje na reprodukciji ideala klasične ženske lepote (pa implicitno i onih vrednosti feminiteta koje oni oličavaju) ukazuje na nasilno nametanje tih ideala ne samo transrodnim već i cisrodnim ženama.

²³ Tekstovi koji se ovde koriste objavljeni su u autorstvu Džudit Halberstam, pa je, da bi se izbegla zabuna oko citiranja, prvo navedeno žensko ime, pod kojim je citirani tekst objavljen. Ipak, u skladu s izraženim željama samog autora, u daljem tekstu će se koristiti ime Džek i zamenice oba roda, i to prvo muška, u pokušaju da se predoči dvosmislenost i nestabilnost njegovog/njenog roda. V. <http://www.jackhalberstam.com/on-pronouns/>

prirode *svakog* maskuliniteta: „ako se pod 'dominantnim maskulinitetom' podrazumeva naturalizovan odnos između muškosti i moći, onda nema mnogo smisla tražiti obrise društvenog konstruisanja takvog maskuliniteta u muškarcima“ (Halberstam 1998: 2).²⁴

Halberstam navodi čitav niz istorijskih ličnosti, žena koje su u manjoj ili većoj meri prisvajale za sebe obeležja maskuliniteta, odećom, seksualnom orijentacijom ili stilom života. On/a insistira da ove žene ne treba zvati lezbejkama, budući da termin „lezbejka“ podrazumeva relativno koherentnu identitetsku poziciju kakva tada nije postojala,²⁵ ali i izvesnu aseksualnost i nevidljivost usled asocijacije sa sablasnim i netelesnim na koju ukazuje Teri Kasl. Muževna žena koja nosi mušku odeću to čini u javnosti, često s ciljem da bude identifikovana kao muškarac, da *prođe* kao muškarac²⁶ i tako prisvoji privilegije koje ta pozicija podrazumeva, te je odlikuje naglašena vidljivost (Halberstam 1998: 56).

Jedan od istorijskih primera koji navode i Halberstam i Kaslova jeste En Lister, čiji dnevnicu na iznenađujuće otvoren način govore o njenim brojnim seksualnim vezama sa ženama, ali i eksplicitnim detaljima njihovih odnosa. Dok Kaslova vidi Listerovu kao primer oponašanja bajronovskog ženskaroša, Halberstam insistira na tome da je u pitanju autentičan rodni izraz. Mora se, međutim, reći da se čini problematičnim to što Halberstam ne dovodi u pitanje način na koji Listerova izražava svoj maskulinitet. U njenim dnevnicima se izdvaja insistiranje na jasno razgraničenim seksualnim ulogama, o čemu svedoči činjenica da ona svojim ljubavnicama ne dozvoljava da pristupe njenom telu niti da preuzmu penetrativnu seksualnu ulogu. Halberstam u ovakvoj strogoj podeli ne vidi ništa upitno, iako se čini da se njome (isključivo) muška seksualnost potvrđuje kao penetrativna.

Kao i kod Batlerove, ključnu ulogu u konstruisanju maskuliniteta ima odeća, odnosno „odevna semiotika“ (Halberstam 1998: 99),²⁷ koja nema veze samo sa stilizovanjem tela, već predstavlja čitav hermeneutički aparat, sistem prepoznavanja i prikriivanja. Lik transvestita otelovljava krizu predstavljanja i podriva stabilne (rodne i druge) kategorije. Kako primećuje Mardžori Garber (Marjorie Garber), prisustvo transvestita u tekstu koji se naizgled ne bavi

²⁴ „If what we call “dominant masculinity” appears to be a naturalized relation between maleness and power, then it makes little sense to examine men for the contours of that masculinity’s social construction“

²⁵ Radi lakšeg praćenja teksta, u analizi romana koja sledi u narednim poglavljima ipak će se koristiti termini „lezbejka“ i „homoseksualno“ čak i kada je takva upotreba potencijalno anahrona.

²⁶ Fenomen „prolaženja“ prvobitno se odnosio na skrivanje rasnih obeležja i afričkog porekla. Rasno prolaženje takođe iznosi na videlo nepouzdanost telesnih kodova, budući da pokazuje da fizički izgled (svetla put) može da se kosi s identitetskim obeležjem rase. Halberstam pokazuje da je isti slučaj i s polom.

²⁷ „sartorial semiotic“

pitanjima nestabilnih polnih kategorija ukazuje na krizu na nekom drugom polju. Konflikt time biva izmešten na figuru koja se svakako doživljava kao problematična, marginalna, upitna (Garber 1997: 17). Ova je konstatacija od naročitog značaja za razumevanje teme preoblačenja kod Sare Voters, budući da se u njenim romanima iza ovakvog rodnog poigravanja često zapravo krije problematika klasnih odnosa.

Uprkos brojnim drugim neslaganjima, Halberstam se s Teri Kasl slaže makar u jednom: pogrešno je pretpostaviti da pre definisanja homoseksualca kao identitetske pozicije krajem devetnaestog veka nisu postojale ženske veze seksualne prirode, odnosno da su se svodile na platonski odnos. Takav utisak se stiče usled doslednog izostavljanja ženskih homoerotskih veza iz kulturnih sadržaja (i to ne samo u ranijim periodima, i ne samo u književnosti): „čini se da lezbejka nikada nije tu, pred nama, već uvek negde drugde“ (Castle 1993: 2).²⁸ Takvo prikrivanje je, smatra Kaslova, posledica straha koji je doveo do kategoričkog poricanja mogućnosti fizičke veze između dve žene, a lezbejku pretvorio u fantazam, u duha, i time je lišila svake asocijacije s telesnim, senzualnim ili putenim.

„Pokušaj da se napiše književna istorija lezbejstva jeste susret, od samog početka, s nečim što podseća na duha“ (Castle 1993: 28).²⁹ Kao najstariji slučaj takvog metaforičkog prikrivanja Kaslova navodi priču Danijela Defoa pod naslovom „The Apparition of Mrs. Veal“ („Duh gospođe Vil“, 1706). Nemogući poljubac, do kojeg ne može doći zato što je jedna od žena duh, za Kaslovu predstavlja „ključnu metaforu za istoriju predstavljanja lezbejki u književnosti, počev od ranog osamnaestog veka“ (Castle 1993: 30).³⁰ Lezbejska veza prisutna je samo kao odsustvo, kao himera, i postoji jedino kao trag. Književna istorija lezbejstva stoga je „istorija derealizacije“, kojom se i sama mogućnost lezbejske želje razblažuje, poništava, otklanja upotrebom metafora sablasti i duhova, a strast postaje „obestelovljena“ (Castle 1993: 34).³¹ Metaforu duha i derealizaciju koja se njome postiže Kaslova uočava kod čitavog niza pisaca koji čine svojevrsnu tradiciju antilezbejskog pisanja, uključujući D. H. Lorensa, Vilikija Kolinsa i Šarlot Bronte. Objašnjenje za primenu metafore duha ona nalazi u Frojdovoj teoriji da se kod poricanja iskustva negativni predznak može zanemariti, te da se ono može smatrati priznanjem (Castle 1993: 60). Drugim rečima, negativno, sablasno prisustvo lezbejke u književnom tekstu ipak predstavlja priznanje da ona

²⁸ „the lesbian is never with us, it seems, but always somewhere else“

²⁹ „To try to write the literary history of lesbianism is to confront, from the start, something ghostly...“

³⁰ „a crucial metaphor for the history of lesbian literary representation since the early eighteenth century“

³¹ „a history of derealization“; „disembodied“

može da postoji. Lezbejski par predstavlja pretnju patrijarhalnom poretku budući da potvrđuje mogućnost isključenja muškarca i žensku ravnodušnost prema njemu. U svetlu zahteva za ženskim pravom glasa i pojave lika Nove žene koja preispituje patrijarhalne norme, pretnja seksualne veze koja ne samo što isključuje muškarca, već podrazumeva aktivno žensko učešće, zahteva razrešenje pretvaranjem u fantoma.

Metafora duha je ipak paradoksalna i izmiče svojoj prvobitnoj svrsi, budući da se duh iznova vraća i zahteva da bude primećen; „iako ne postoji, on se ipak *prikazuje*“ (Castle 1993: 46)³² i zasniva se na ideji „zazornog povratka telesnom“ (Castle 1993: 63).³³ „Pretvoriti se u prikazu znači imati neograničenu sposobnost 'prikazivanja'“ (Castle 1993: 63).³⁴ Stoga upravo ova metafora omogućava subverzivno prizivanje, ponovno otelovljavanje i stalno podsećanje na realnost ženske homoseksualne strasti, pa je lezbejska književnost preinačuje iz znaka odsustva u znak prisustva. Kao primere Kaslova navodi *Orlanda* Virdžinije Vulf i *Noćnu šumu* Džune Barns, gde poseta duha označava sećanje na trenutak telesne strasti, a ne način da se ona prikrije. Još jedan oblik subverzivnog prisvajanja metafore sablasti ogleda se u intertekstualnosti kojom se odlikuju mnogi lezbejski tekstovi, čime se naracija i sama susreće sa sopstvenom sablašću lezbejstva.

Prisustvo metafore duha u lezbejskim tekstovima i njeno subverzivno prisvajanje ne treba da iznenađuje, budući da se gotski žanr pokazao naročito pogodnim za obradu lezbejskih tema, a Polina Palmer (Paulina Palmer) čak smatra lezbejsku gotiku posebnim žanrom. Ono što je zajedničko gotskom žanru i kvir seksualnostima uopšte jesu transgresivnost i subverzija dominantnih normi (mada Palmerova ističe da mnoga dela gotskog žanra reacionarno brane dominantne homofobne, mizogine ili rasističke pozicije; Palmer 1999: 3). Budući da se lezbejka opire društvenim konvencijama, njena transgresivna pozicija očituje se u naraciji koja se opire realističkim konvencijama, te u upotrebi konvencija žanra koji se i sâm smatra marginalnim. Tradicionalna veza gotskog žanra sa ženskim, tipski gotski motivi i teme, poput progonjene ili zatočene junakinje, pažnja koja se u gotskom žanru inače pridaje pitanjima seksualnosti, tema povratka potisnutog, porodica kao mesto torture i progona, sve su to dodirne tačke gotskog žanra i lezbejske književnosti, koje lezbejska gotika prisvaja i preispituje, ili predstavlja u parodijskom ključu. Osim toga, gotsko zanimanje za

³² „Though nonexistent, it nonetheless *appears*.“

³³ „uncanny return to the flesh“

³⁴ „To become an apparition was also to become endlessly capable of „appearing.““

prošlost, naročito skrivenu i traumatičnu, pogoduje potrebi da se otkrije istorija sopstvenog predstavljanja, te da se vlastiti identitet ukoreni u njoj.

„Za razliku od tela muškarca, žensko telo se u patrijarhalnim kulturnim diskursima često predstavlja kao fluidno, nestalno, *kameleonsko*“ (Creed 1999: 111, moj kurziv).³⁵ Ova animalna analogija naročito je značajna i za razumevanje različitih predstava o lezbejskom telu, koje ukazuju na pretnju što je oličava lezbejska veza. Barbara Krid ukazuje na tri takve stereotipne predstave: maskulinizovano, animalno i narcisoidno lezbejsko telo. Predstava o maskulinizovanom lezbejskom telu, odnosno tribadi, može se dovesti u vezu s idejom da je lezbejka zapravo muškarac zarobljen u ženskom telu. Takva tumačenja ženske homoseksualne veze bila su moguća zahvaljujući tzv. „jednopolnom modelu“, prihvaćenom sve do poznog osamnaestog veka, koji je žensku anatomiju tumačio kao inverzan oblik muške. Vagina je bila shvaćena kao posunovraćen penis, a jajnici kao ženski testisi koji su se zadržali unutar tela umesto da se spuste van njega. Budući da je žena bila shvaćena kao pseudomuškarac, maskulinizovana žena je mogla da preuzme na sebe mušku seksualnu ulogu, a pojedine žene su uspevale da izbegnu kaznu za nedozvoljeno seksualno opštenje sa ženom tvrdeći za sebe da su muškarci. Transgresivnost je bila sadržana u seksualnom činu koji se izvodi, odnosno u preuzimanju uloge koja je nedozvoljena, ali ne i nemoguća. Pojavom „dvpolnog modela“ krajem osamnaestog veka, prema kome je ženski pol shvaćen kao suštinski različit od muškog, ovakva identifikacija prestaje da bude moguća.

Drugi stereotip, rasprostranjen u umetnosti s kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka, lezbejsku seksualnost dovodi u vezu s bestijalnošću, kao odraz ideje o ženi (i ženskom telu) kao prirodnoj, animalnoj, pretkulturnoj. Ta predstava, kako pokazuje Kridova, potiče još iz srednjeg veka. Ona u ovaj stereotip svrstava i povezivanje lezbejske seksualnosti s vampirizmom, kojim se bave i mnoge druge kritičarke (v. Auerbach 1995, Zimmerman 1981, Case 1991). On se ogleda i u učestalom motivu preobraćenja mlađe, heteroseksualne žene u lezbejku, nakon što podlegne čarima starije, predatorske lezbejke. Ova konvencija pretpostavlja heteroseksualnost kao normu, a homoseksualnost kao iskušenje i bolest.

Konačno, treća stereotipna predstava jeste ona o lezbejskom paru kao oličenju ženskog narcizma, patološkom autoerotizmu ispoljenom kroz masturbaciju. Ova predstava očita je u konvenciji predstavljanja žene koja posmatra ili ljubi vlastiti odraz u ogledalu, ili

³⁵ „Unlike man’s body, the female body is frequently depicted within patriarchal cultural discourses as fluid, unstable, chameleon-like.“

dve žene predstavljene kao odraz jedna drugoj. „Predstava lezbejskog para kao identičnih odraza u ogledalu konstruiše lezbejsko telo kao odraz, odnosno kao eho. Takva slika predstavlja opasnost po društvo i kulturu jer nagoveštava da ne postoji mogućnost napredovanja, već da su moguće jedino regresija i cirkularnost“ (Creed 1999: 121).³⁶ Pored toga, lezbejka predstavljena u narcisoidnim pozama najčešće ima ženstven izgled, te je nije moguće vizuelno razlikovati od heteroseksualne žene. Time je nagoveštena mogućnost da su sve žene potencijalno lezbejke, što pojačava pretnju potpunog isključenja muškaraca koju ova figura predstavlja (Creed 1999: 122).

Pored predstavljenih izvora koji čine osnovni teorijski okvir analize predstava tela kod Sare Voters, analiza će se, po potrebi, oslanjati i na druge teorijske tekstove. Kao što ćemo videti, pored metafore duha postoji niz drugih metafora koje Votersova koristi ne bi li naizgled prikrila, a zapravo signalizirala lezbejsku želju ili lezbejski odnos. No, seksualna želja nije jedino značenje koje se ispisuje na telu u njenim romanima. Poput transvestita kod Garberove, ono može da ukazuje na nerazrešene konflikte drugačije prirode: porodične, klasne ili neke druge.

³⁶ „The representation of the lesbian couple as mirror-images of each other constructs the lesbian body as a reflection or an echo. Such an image is dangerous to society and culture because it suggests there is no way forward - only regression and circularity are possible.“

TELESNE METAFORE U ROMANIMA SARE VOTERS

Metamorfoze: rodna performativnost i trans-odevanje³⁷

Sara Voters u svojoj prozi često koristi motiv preoblačenja i maskiranja, prevashodno ženskog oblačenja u mušku odeću. U *Usnama od somota*, Nensi Astli i Kiti Batler nastupaju u muškim kostimima, podšišane kose, a Nensi u procesu samospoznaje prolazi kroz čitav niz odevnih i telesnih transformacija. *Srodne duše* opisuju spiritističke seanse u kojima se služavka Rut Vajdzers preoblači u muškog duha, a potom se udvara prisutnim ženama ne bi li zadovoljila svoje erotske fantazije. Roman *Noćna straža* smešten je u London za vreme i nakon Drugog svetskog rata, te prati likove Kej Lengriš i Ajris Karmajkl Miki, koje voze vozila hitne pomoći i zbrinjavaju unesrećene u vazдушnim napadima odevene u muške uniforme. Likovi ovih romana menjaju jednoznačne predstave o feminitetu i maskulinitetu, o stabilnosti rodnog ideniteta i njegovoj datosti, te koriste telesnu transformaciju u pokušaju da se odupru društvenim konvencijama i nametnutim ulogama. Nensine transformacije vode je od učmale varošice do prestoničkog masovnog okupljanja socijalista, Rut prerusavanjem uspeva da prevaziđe ograničenja svoje klase i zadovolji svoje seksualne potrebe, dok Kej i Miki, mada samo privremeno, dobijaju aktivnu ulogu kakva im u mirnodopskim uslovima nije dostupna.

Prozni prvenac Sare Voters *Usne od somota* izazvao je veliko interesovanje kako čitalačke publike tako i akademske javnosti. Prve reakcije donele su laskava poređenja s već ostvarenim imenima britanske književne scene, kao što je Džanet Vinterson, te ukazale na teorije Džudit Batler kao jedan od formativnih uticaja u nastanku romana. Radnja romana je smeštena u viktorijanski kontekst, ali se roman bavi savremenim temama seksualnog sazrevanja, performativnosti roda i granicama neheteronormativnog eksperimentisanja. Iako se književne obrade viktorijanske epohe iz pera pisaca poput Džona Faulsa i A. S. Bajat pojavljuju već od druge polovine dvadesetog veka, neoviktorijanska književnost doživljava procvat devedesetih godina dvadesetog veka i tada biva uspostavljena i prepoznata kao zaseban žanr.

³⁷ Sledeći prevod ponuđen u *Čitanci: od A do Š o lezbejskim i gej ljudskim pravima*, u izdanju Labrisa, pored ostalih koristeće se termin *trans-odevanje* da označi nošenje odeće predviđene za suprotni pol.

Najuspeliji neoviktorijanski romani ne teže samo da dočaraju duh epohe, već uočavaju i istražuju paralele između devetnaestog veka i savremenog doba. Dakako, jedan od ciljeva neoviktorijanske proze jeste da se ispiše *alternativna* istorija epohe koja će predstaviti prethodno potisnute i marginalizovane pojedince i zajednice. No, ono što neoviktorijanski tekst rasvetljava nije samo licemerje viktorijanskog morala, već i naličje savremenog liberalnog društva. Lezbejski likovi i istopolna ljubav očitio i dalje predstavljaju senzaciju i skandal, što pokazuju ne samo reakcije javnosti i tabloida na televizijsku adaptaciju romana *Usne od somota* (2002, BBC, scenario Endru Dejvis/Andrew Davis, režija Džefri Saks/Geoffrey Sax), već i rešenja kojima ona pribegava. Heder Emens (Heather Emmens) smatra da se feminizacijom glavnog lika i odsustvom muškobanjastih glumica u ekranizovanoj verziji romana umanjuje njegov transgresivni potencijal, te da eksplicitne scene oponašaju estetiku lezbejskog seksa preuzetu iz pornografije namenjenoj muškarcima (Emmens 2009: 137), dok Kej Mičel takva rešenja vidi kao pokušaj da se originalno delo pripitomi (Mitchell 2013: 4). Nastala adaptacija time gubi na subverzivnosti, a dobija na senzacionalizmu. Ne treba izgubiti iz vida ni to da je roman u kome Kiti strahuje da će joj javno priznanje lezbejske veze doneti osudu i upropastiti karijeru objavljen 1998. godine, šesnaest godina *pre* no što će Velika Britanija legalizovati istopolni brak. Na sličnu tematiku nailazimo i u romanu *Noćna straža* (2006), u kome Kej žali što ne može da ozvaniči svoju lezbejsku vezu. Stoga romani Sare Voters u prvi plan ističu likove i teme koji pozivaju čitaoca da sagleda i preispita ne samo viktorijanske ili posleratne stavove prema njima, već pre svega vlastite, savremene i tobože liberalne.

Kako što je već primećeno u kritičkoj literaturi (v. Ciocia 2007, Gordić Petković 2007a, Jeremiah 2007), *Usne od somota* oslanjaju se na konvencije pikarskog žanra i *Bildungsromana* u opisivanju seksualnog sazrevanja glavne junakinje Nensi Astli. Ključnu ulogu u tome imaju pozorište i mjuzik-hol, odnosno nastup imitatorke muškaraca Kiti Batler. Nensi se isprva zadovoljava ulogom posmatračice i garderoberke, da bi se na nagovor (tačnije, ucenu) Kitinog agenta i sama oprobala u ulozi imitatorke. Nensino sazrevanje podrazumeva otkrivanje homoseksualne želje i prvu istopolnu vezu, ali i slobode i uživanja koje donosi nošenje muške odeće. Epizodna struktura naracije prati faze Nensinog sazrevanja, a svaku epizodu prate telesne transformacije i promena u odevnom kodiranju njenog izgleda. U porodičnoj kući u Vitstablju, Nensi je neupadljiva, bezbojne kose i bledog lica, dok njena odeća nije ni opisana. Pozorišnu karijeru i prvu ljubav prate eksperimentisanje u odevanju i nošenje muških kostima, da bi u sledećoj fazi kostim postao maska koja u potpunosti prikriva

Nensin pol i pomoću kojeg se ona izdaje za mušku prostitutku. Nakon toga sledi boravak u vili Dajane Letabi, prikazan kao seksualni i odevni eksperiment bez emocija i klasne osvešćenosti. Nakon seksualnog sazrevanja, Nensi sazreva i emotivno, ali i etički i politički, u vezi sa Florens Baner, a njena odeća postaje praktičnija i manje raskošna.

Iako je pozorišna karijera samo jedna faza u Nensinom sazrevanju, ona ključno oblikuje sve naredne, pa kao prostitutka Nensi priželjkuje publiku koja bi prisustvovala njenim maestralnim nastupima, s Dajanom preoblačenje prerasta u prerusavanje u ličnosti iz mitologije, dok pred Florens Nensi isprva glumi posrnulu ženu i replike pozajmljuje iz melodrame. Votersova će ovu tehniku fikcionalizacije likova uz pomoć aproprijacije elemenata drugih umetničkih postupaka razviti i usavršiti u kasnijim romanima, kao svojevrsan metafikcionalni podsetnik da ono što čitamo nije uvek tekst koji se oslanja samo na realističke konvencije. U skladu sa značajem pozorišta, kostima i dramskog nastupa u formaciji identiteta junaka, London je i sâm prikazan kao pozornica, što je takođe već primećeno u kritičkoj literaturi (v. Ciocia 2007, Gordić Petković 2007a). Ovaj motiv biće detaljnije analiziran u poglavlju koje se bavi prostornim metaforama.

Nensino seksualno sazrevanje otpočinje prvim Kitinim nastupom. Nensi kaže da Kiti na sceni izgleda kao mladić, ali opis koji daje ne sadrži tipično muške karakteristike. Naprotiv, Kitino ovalno lice, krupne oči i rumene usne pre podsećaju na opis lepe devojke iz popularnih pesama, a njen kostim ne teži da prikrije njenu ženstvenost, već ističe njene grudi i bokove. Muškoj odeći, pantalonama i šeširu, suprotstavljene su potpetice, šminka i čipka. Kada pripali cigaretu, Kiti podseća na mladića, ali trag karmina na opušku upućuje na njen ženski pol. Sličnost s muškarcem proističe iz viktorijanskog shvatanja da damama ne priliči da puše, što je podsetnik da su predstave o stereotipnim rodnim karakteristikama društveno konstruisane. Kako ističe Sara Gembl (Sarah Gamble), Kiti je obučena u muškarca, ali cilj njenog nastupa nije potpuna uverljivost, već vizuelni spektakl (Gamble 2009: 135). Kiti preoblačenje zadržava u okvirima dramskog nastupa, pa kada skinе kostim i šminku, ostaje „glas devojke iz Kenta“. S druge strane, kada poljubi Nensinu ruku Kiti u trenu ponovo ulazi u lik galantnog mladića sa scene. Njenu imitaciju čine prvenstveno kostim i hod, odabir pesama i arogancija u nastupu. Ona peva pesme koje inače izvode muškarci, o lepim devojčkama i lutanju gradskim ulicama. Iako Gemblova (2009: 134) tumači Kitin nastup kao javni izraz istopolne želje (Kiti peva o izgubljenoj dragani i svake večeri baca ružu drugoj devojci iz publike), dozvoljen zato što nije shvaćen ozbiljno već samo kao simulacija, ono što nastup simulira nije homoseksualna, već heteroseksualna veza. Kiti ne imitira ženu u muškoj

odeći, već pomoću odeće ulazi u lik muškarca. Nakon što joj se Nensi pridruži, seksualna i rodna dinamika nastupa postaje još složenija: dve žene u muškim odelima pevaće o avanturama s devojkama, koristeći nastup da iskažu homoerotsku privlačnost, pred publikom koja je većinski (ali ne i isključivo) heteroseksualna.

Fluidnost i nestabilnost rodnih kategorija u romanu iskazuje simbol ostrige, koja pokazuje da fizičke karakteristike nisu pouzdan pokazatelj pola („bradu“ može imati i ženka ostrige), te da pol i rod nisu statična, nepromenljiva kategorija (ostriga može biti čas mužjak, čas ženka, kako joj se prohte). Kada Nensina porodica uoči sličnu fluidnost u Kitinom rodnom identitetu, ona reaguje rezervisano, a tako reaguje i na Nensina poređenja s drugim izvođačicama koje se ne trude da prikriju svoje lezbejske veze. Za Kiti je takva identifikacija neprihvatljiva, jer u njoj prepoznaje rizik od izopštavanja i društvene neprepoznatljivosti o kojoj govori Džudit Batler. Kako primećuje Vladislava Gordić Petković, Votersova na kraju romana kažnjava Kiti neuspesima na ličnom i pozorišnom planu (2007a: 31), i to upravo zbog toga što bira heteronormativnost. S druge strane, za Helen Dejvis (Helen Davies), Kiti ipak oličava raskorak između izvođačevog pola i roda koji se kreira na sceni, koji Batlerova smatra suštinom subverzivne rodne parodije sadržane u *drag* nastupu i koji omogućava izražavanje istopolne želje (Davies 2012: 117). Iako ostaje skriveno od javnosti, Kitino seksualno opredeljenje pokazuje da seksualna želja nije jednoznačno određena polom i rodom. Njen lik tako makar donekle uspeva da dovede u pitanje heteronormativna očekivanja, budući da njen rod nije u kauzalnoj vezi s njenom seksualnošću. Van pozorišta, Kiti prenaplašava svoju ženstvenost u pokušaju da se prikrije ovo odstupanje, ali time ga zapravo ističe. Devojke kojima poklanja pažnju pre no što zapazi Nensi jednako su ženstvenog izgleda kao ona.

Jedan od razloga za Nensino uključivanje u Kitin nastup jeste velika konkurencija među imitatoricama muškaraca, pa njihov duet predstavlja pokušaj da se razlikuju od ostalih izvođačica. Takvi nastupi su popularni i traženi zato što publici pružaju zadovoljstvo vizuelnog spektakla i provokacije, a da pri tom ne ugrožavaju heteronormativni sistem van granica imaginarnog pozorišnog sveta. Preispitivanje granica između rodova ostaje ograničeno na pozorišni kontekst, prihvatljivo kao gluma i pretvaranje. Kao i svaki karneval, pozorište omogućava transgresiju, ali u kontrolisanim uslovima, pa vrednosti sistema koje navodno subvertira zapravo nisu ugrožene. Čak i kod gospođe Miln, čiji je dom za Nensi svojevrsna alternativna porodica gde se različitosti spremnije prihvataju (kćer gospođe Miln je autistična, a čak je i njihova mačka oličenje različitosti sa svoje tri noge), oblačenje u mušku odeću mora biti opravdano kao nešto što Nensi radi za potrebe svog „pozorišnog poziva“.

Uprkos tome što Nensi i Kiti zahvaljujući pozorišnoj karijeri ostvaruju finansijsku nezavisnost kakva nije bila dostupna većini viktorijanskih žena, njihovim finansijama i dalje upravlja muškarac, njihov menadžer, što potvrđuje ograničen transgresivni potencijal imitatorskog nastupa.

Kitin nastup ilustruje razliku koju Džudit Batler pravi između performansa i performativnosti. U njenom je slučaju nastup puka izvedba, a ne performativna transgresija. Ipak, čak i kao očigledna imitacija, on razotkriva imitativnu prirodu roda. Ono što Kitin nastup samo nagoveštava, Nensina pojava potvrđuje. Njen je izgled, za razliku od Kitinog, dvosmislen i predstavlja interpretativnu zagonetku, pa Nensi ponekad ni sama ne zna koji je rod „prirodan“ i „pravi“, a koji gluma i preobuka. Nensino pikarsko putovanje praćeno je nizom različitih izvedbi maskuliniteta, što ne ukazuje samo na dinamičku i arbitrarnu prirodu roda koji izvodi (postoji čitav niz različitih verzija maskuliniteta, što znači da nije u pitanju statična, nepromenljiva kategorija), već i na citatnu prirodu roda o kojoj govori Batlerova. To što Nensi u svakoj novoj epizodi izvodi novu verziju maskuliniteta može se čitati kao Deridin citatni niz na čijem početku ne postoji original. To potvrđuje i činjenica da je, u skladu s neheteronomativnom vizurom, Volterov maskulinitet takođe prikazan kao kostimirana izvedba (isti je slučaj i s Kitinim feminitetom). Sa zlatnim prstenjem i zlatnim lancem „debelim poput pacovskog repa“ (Waters 2012a: 43),³⁸ Volter je predstavljen kao nakindureni kicoš, koji svoju muževnost izvodi koliko i Nensi, odnosno koliko i Kiti svoju ženstvenost.

Jedno od ključnih pitanja koje romani postavljaju jeste pitanje autentičnosti, statusa performansa, maske i prisvajanja. Raskorak između roda izvođača i roda izvedbe, kaže Batlerova, predstavlja izvor nelagode, dovodi u pitanje njihovu kauzalnu vezu i pokazuje da je priroda te veze zapravo kontingentna. Sledeći Batlerovu, Alison Nil (Allison Neal) smatra da je za transgresiju potrebna vidljivost „stvarnog“ roda ispod maske (Neal 2011: 61). Čini se, ipak, da kod Votersove transgresija počinje onog trenutka kada „stvarni“ rod izvođača *prestane* da bude vidljiv, pa je u teorijskom smislu Nensin lik bliži pojmu ženskog maskuliniteta kako ga shvata i definiše Halberstam. Halberstam smatra da je u slučaju *drag* kralja (engl. *drag king*), žene koja nastupa preobučena u muškarca, raskorak između pola koji se skriva i pola koji se izvodi sveden i nenaglašen, a ponekad i jedva uočljiv, što nije slučaj kod *drag* kraljice (engl. *drag queen*), muškarca koji nastupa preobučen u ženu, gde se nastup prevashodno zasniva na preneglašavanju stereotipnih odlika. Nensi je u izvedbi muškog roda

³⁸ „as thick as the tail of a rat“

dovoljno uverljiva da „prođe“ kao muškarac pred svojim uličnim mušterijama, potom pred Dajaninim prijateljicama, a potom i pred Florens. Njen kostim toliko je uverljiv da roditelji žele da je upoznaju sa svojim ćerkama udavačama (Waters 2012a: 278). Stoga se postavlja pitanje da li je njen muški rod u većoj meri imitativan od Volterovog. Nensini uverljivi nastupi *van* zidova pozorišta izmeštaju domen fiktivnog u domen stvarnog i dovode u pitanje granicu između pozorišnih i društvenih uloga, pokazujući da se i jedne i druge zasnivaju na imitaciji.

Romani Votersove iznova postavljaju pitanje ko je veći muškarac, da li je „ono pravo“ zaista bliže zamišljenom i nametnutom prototipu. Džulija u *Noćnoj straži* primećuje da je „Kej veći džentlmen od bilo kog *pravog* muškarca“ (Waters 2006: 441, moj kurziv).³⁹ U *Usnama od somota*, ta vrsta odmeravanja prisutna je najpre u sceni u kojoj Nensi zatiče Kiti s Volterom. Javno priznanje seksualne veze s Kiti ne izaziva kod Voltera ništa sem podsmeha i prezira: „*Tako si je dobro jebala da te je ostavila!*“ (Waters 2012a: 173).⁴⁰ Nensi iz scene izlazi poražena, izgubivši sve: Kiti, novac i ulogu u pozorišnom nastupu. Jasno je, međutim, da je Nensin poraz posledica Kitinog priklanjanja heteroseksualnom modelu i sigurnosti koju on naizgled nudi. Slika lezbejskog seksa kao nezadovoljavajućeg i inferiornog u odnosu na heteroseksualni čin biće dovedena u pitanje u kasnijim epizodama. Kod Dajane Letabi, Nensi koristi kožni dildo koji joj omogućava da Dajanu zadovolji kao muškarac i tako prisvoji virilnost i aktivnu ulogu koja je u heteronormativnim okvirima rezervisana za muškarca. Štaviše, protetički penis je prikazan kao superioran u odnosu na pravi, budući da nakon odnosa ostaje „krut i pozoran“, što se „nikad ne dešava s gospodom u Sohou“ (Waters 2012a: 244),⁴¹ a Nensi požudu izražava maskulinim poređenjima: „da sam imala kitu, počela bi da trza“ (Waters 2012a: 259).⁴²

Džudit Batler pokazuje da je binarna podela roda, odnosno kontinuitet između pola, roda, seksualne želje i seksualne prakse, preduslov za kulturnu razumljivost identiteta. Nensi narušava taj zamišljeni kontinuitet, a njeno prisvajanje maskuliniteta ne samo što razobličava mimetički odnos između pola i roda kao fantaziju, već preispituje postojeće predstave maskuliniteta. Aktivnu ulogu u seksualnom činu češće preuzimaju ženski likovi koji se ne

³⁹ „more of a gentleman than any real man“

⁴⁰ „*You fucked her so well, that she has left you!*“

⁴¹ „rigid and ready“; „never happened with the gents in Soho“

⁴² „if I had had a cock, it would have been twitching“

preoblače u mušku odeću (Dajana i Florens), pa se postavlja pitanje da li se radi o prirodnoj odlici maskuliniteta ili društvenoj konstrukciji. Dajanin kožni dildo, simbol heteroseksualnog penetrativnog seksa, ali i muške dominacije, optočen je biserima, prisvojen kao instrument lezbejskog zadovoljstva.

Tema preoblačenja i performativnosti nije prisutna samo da bi se istražila tema rodne i seksualne transgresije. Maska, *drag*, parodijske prakse i pitanja originala i kopije suštinski određuju status neoviktorijanskog teksta, koji je, kako smatra Sara Gembl, takođe vid prerusavanja (2009: 128). Ona primećuje da motiv preoblačenja u mušku odeću u viktorijanskom periodu treba tumačiti i u svetlu vladavine kraljice Viktorije, ženskog monarha koji se ogrće plaštom maskulinog kraljevskog autoriteta (Gamble 2009: 129). Cilj neoviktorijanske proze stoga nije, kao što se možda na prvi pogled čini, samo da se podsmehne nazadnoj viktorijanskoj moralnosti i potisnutoj seksualnosti, da bi naspram njih savremeno liberalno društvo delovalo još liberalnije, već i da se istraže eventualne sličnosti između dva perioda, koje se, između ostalog, ogledaju u postojanju pojedinaca i tela koji se opiru binarnim shvatanjima. Ukoliko žena može da preuzme tipično mušku ulogu, a ispod muške odeće može da se krije žensko telo, te ukoliko muška odeća na ženi navodi na pitanje šta smatramo ženskim telom i zašto je takva kategorizacija uopšte važna, između redova teksta koji se naoko bavi minulom epohom može jednako da se krije književno preispitivanje sadašnjeg trenutka, a razlike između dva istorijska perioda možda su jednako nestabilne kao razlike između muškog i ženskog roda, pola, tela.

Pitanja originala i kopije, superiornosti originala i stepena uverljivosti imitacije, od značaja su za obe vrste prerusavanja – kako rodnog, tako i književnog. Kada jedan od Nensinih rođaka, saznajući za njenu opčinjenost Kitinim nastupom, podsmešljivo upita: „Ih bre, Nensi, ono pravo ti više ne valja?“ (Waters 2012a: 19),⁴³ pitanje podseća na pogrđni komentar Džanet Vinterson na račun neoviktorijanske proze – ko hoće da čita viktorijanski roman, neka uzme pravi, a ne imitaciju. No, kao što se Kiti na sceni razlikuje od „pravog“ muškarca, neoviktorijanski tekst najčešće se jasno razlikuje od viktorijanskog. Kao što se ispod Kitine odeće naziru njene obline, što njen celokupni izgled čini dvosmislenim, tako se ispod plašta viktorijanske naracije naziru savremene narativne tehnike, savremena problematika i savremene dileme.

⁴³ „Pooh, Nancy, the real thing not good enough for you anymore?“

U skladu sa zastupljenošću motiva preoblačenja, odeća u *Usnama od somota* nosi čitavo obilje značenja. Pored toga što ukazuje na veštačku prirodu telesnih normi i rodni uloga, odeća je znak koji posredno iskazuje erotski naboj i na koga se on izmešta. Nensi se u Kitinom nastupu najviše dopadaju njen kostim i njena kosa (Waters 2012a: 12; 31). U sceni kod gospođe Dendi (Waters 2012a: 76), Nensi osluškuje dok se Kiti razodeva, pa nabrajajući odeću koju ona skida ukazuje na delove tela koji ostaju razotkriveni, a time posredno i na uzbuđenje koje izaziva ta pomisao. Umesto tela, tkanine su opisane kao poželjne i zavodljive. Odeća je stecište erotskih značenja, budući da Nensi zamišlja „sva ona meka i skrovita mesta koja će [odeća] uskoro obaviti, koja će trljati, koja će grejati i vlažiti“ (Waters 2012a: 36),⁴⁴ te je dodiruje i gladi kao da se radi o telu žene u koju se zaljubljuje:

Drhtavim prstima bih očetkala i presavila njeno odelo, potajno uz obraz prislonila različite tkanine – uširkanu košulju od platna, prsluk i čarape od svile, vuneni sako i pantalone. Svaki od ovih predmeta odavao je toplotu njenog tela, svaki je imao naročit miris; svaki je, činilo mi se, posedovao čudnovatu moć, te mi je (tako sam barem zamišljala) pod rukom treperio i svetlucao (Waters 2012a: 36).⁴⁵

Zamišljeno svetlucanje Kitinog kostima podseća na zamišljeno svetlo koje se pali u Nensi kada posmatra Kitin nastup i koje predstavlja signal njene probuđene želje. Za razliku od Kitinog muškog kostima, njene su haljine i podsuknje opisane kao hladne i beživotne. Shodno tome, Nensi će se razočarati kada Kiti dođe u posetu njenoj porodici „s pletenicom prikačenom za teme i suncobranom preko ruke“ (Waters 2012a: 46).⁴⁶ Pletenica i suncobran takođe su deo kostima: ženskog kostima koji Kiti nosi van pozorišta. Značaj odeće u oblikovanju telesnog identiteta signalizira i činjenica da su Kitino lice i njena potkošulja iste boje. Odeća se tako stapa s telom, telo postaje kostim, pa Nensi upoređuje Kitinu kožu sa „zgodnim odelom, savršeno skrojenim i ugodnim za nošenje“ (Waters 2012a: 89),⁴⁷ a njenu kratko podšišanu kosu s kapom sašivenom po meri (Waters 2012a: 13). Za potrebe nastupa

⁴⁴ „all the soft and secret places they would soon enclose, or brush against, or warm and make moist“

⁴⁵ „I would brush and fold her suit with trembling fingers, and secretly press its various materials – the starched linen of the shirt, the silk of the waistcoat and the stockings, the wool of the jacket and trousers – to my cheek. Each item came to me warm from her body, and with its own particular scent; each seemed charged with a strange kind of power, and tingled or glowed (or so I imagined) beneath my hand.“

⁴⁶ „with her plait fastened to the back of her head and a parasol over her arm“

⁴⁷ „like a handsome suit, perfectly tailored and pleasant to wear“

Kitina kosa je kratko podšišana, ali van pozorišnog konteksta njen muževni izgled nije prihvatljiv, budući da ima drugačije asocijacije: Nensi otkriva da je ošišane žene do tada viđala samo u bolnici, zatvoru ili ludnici (Waters 2012a: 12). S druge strane, veštačke pletenice, umeci i perike bili su uobičajeni u viktorijansko doba, pa Kiti zapravo čini ono što su i mnoge druge viktorijanske žene činile – koristi rekvizite ne bi li upotpunila svoju izvedbu ženstvenosti.

Naracija iznova ukazuje na to da odevni predmeti mogu biti sredstvo telesne transformacije, što je prikazano u dve paralelne scene. U prvoj sceni, Nensi oblači svečanu haljinu, poklon od Kiti sašiven po meri, a potom opisuje nezadovoljstvo svojim izgledom u njoj. Iako izgleda kao odrasla žena, Nensi zaključuje da haljina prvenstveno postiže efekat lažnog i veštačkog: „Haljina me je toliko izmenila da je izgledalo kao da sam se prurušila.“ (Waters 2012a: 94).⁴⁸ Promena je opisana kao telesna transformacija: oči deluju plavljje, kosa svetlija, a figura viša i mršavija. Iako ističe pojedinačna ženstvena obeležja, haljina ističe i delove tela koji nisu ženstveni („široka ramena delovala su još šire“; Waters 2012a: 94⁴⁹), te je celokupni utisak suprotan: Nensi izgleda „kao dečak koji je u šali navukao sestrinu balsku haljinu“ (Waters 2012a: 94).⁵⁰ Sličan efekat postiže haljina koju Nensi pozajmljuje od Florens na kraju romana: „kao da mi je vilica očvrsla, obrve se natuštile, kukovi suzili a ruke se raskrupnjale“ (Waters 2012a: 381),⁵¹ a Nensino telo transformiše se i kod Dajane, „kako bi odgovaralo odeći u koju [ju] je Dajana obukla“ (Waters 2012a: 381).⁵² U sledećoj sceni, nekoliko dana kasnije, Nensi pred istim ogledalom stoji u pantalonama, s cigaretom za uhom, isprobavajući Kitine kostime. Ovoga puta, njen je kostim isuviše uverljiv, a u tome ima „nešto – neugodno“. Gazdarica primećuje da Nensi „izgleda kao *pravi* mladić“, a „to baš i nije ono što smo hteli, jelte?“ (Waters 2012a: 118, moj kurziv).⁵³ Nensin sako mora biti ukrojen kako bi istakao struk i bokove, ali više nije udoban kao ranije. Nensi ne izgleda više kao mladić,

⁴⁸ „The dress was so transforming it was practically a disguise.“

⁴⁹ „made my wide shoulders wider still“

⁵⁰ „like a boy who had donned his sister’s ball-gown for a lark.“ Prevod prema Gordić Petković 2007a.

⁵¹ „as if my jaw had grown firmer, my brows heavier, my hips slimmer and my hands extra large“; prevod prema Gordić Petković 2007a.

⁵² „to match the clothes Diana had put me in“

⁵³ „something – unpleasant – about it“; „she looks like a *real* boy“; „that ain’t quite the idea now, is it?“

već kao „mladić kakav bih bila, da sam ženstvenija“ (Waters 2012a: 120).⁵⁴ Efekat koji se postiže jeste slivanje rodova, izgled koji se ne da protumačiti na prvi pogled.

Treba istaći da se trans-odevanje istovremeno zasniva na pretpostavljenoj heteroseksualnoj normi i njenom ponavljanju, te na usvajanju i reprodukovanju stereotipnih, pa i mačističkih obeležja maskuliniteta. Primer za to nalazi se u dve paralelne scene u kojima se Nensi, isprva u pantalonama i pod okriljem mraka, a potom po danu, u haljini, obraća Florens ponavljajući replike koje, po njenim rečima, neotesani muškarci dobacuju ženama na ulici. Pored toga, nakon što Volter preuzme upravljanje Kitinim nastupom, dotadašnji kostim kicoša, sa pratećim kvir asocijacijama, biva zamenjen kostimima policajca, mornara i gardiste, mačo autoritetom sadržanim u uniformi. Slično tome, u romanu *Srodne duše* lik Pitera Kvika reprodukuje mačo elemente i dominantno vladanje. Odnos dominacije i kontrole obeležava i Rutin odnos sa Selinom, pa jedna od retkih replika koje Rut izgovara zvuči gotovo preteće: „Zapamti čija si devojka“ (Waters 1999: 352).⁵⁵ Kako zaključuje Helen Dejvis, samoaktualizacija kvir likova zasniva se na prisvajanju maskulinih odlika, ali se one i dalje zasnivaju na patrijarhalnim predstavama koje podrazumevaju dominaciju i nejednakost (Davies 2012: 134).

Nensi kaže da je pozorišna tačka javni iskaz tajne ljubavi između nje i Kiti: „te dve stvari – nastup i naša ljubav – nisu se mnogo razlikovale“ (Waters 2012a: 127).⁵⁶ Dok se njihovi sastanci odvijaju u tišini i tajnosti, pod svetlima pozornice i pred očima publike njihova je ljubav iskazana tajnim jezikom tela: „Nije to bio jezik govora, već jezik tela, čije su reči pritisak prsta ili dlana“ (Waters 2012a: 128),⁵⁷ a jezik dodira može se čitati i u svetlu teorija Lis Irigaraj o femicentričnoj seksualnosti i usnama koje razgovaraju. No, kako primećuje Dejvisova, telo postaje zamena za glas upravo zato što je glas ućutkan, pa alternativni telesni jezik zapravo naglašava nemogućnost da se želja izrazi verbalno i javno, ističući tišinu koja prati Kitine i Nensine ljubavne susrete. Nensi ispravno primećuje da je pozorišni nastup varljiv – nastup krije tajno značenje dodira kojeg publika nije svesna – ne sluteći da možda i sama može biti obmanuta. Pokazaće se da Kiti ne glumi samo pred publikom i pred viktorijanskom javnošću, već i pred njom. S druge, strane, određeni deo

⁵⁴ „the boy I would have been, had I been more of a girl“

⁵⁵ „Remember (...) whose girl you are.“

⁵⁶ „the two things – the act, our love – were not so very different“

⁵⁷ „This was a language not of the tongue but of the body, its vocabulary the pressure of a finger or a palm.“

gledališta uspeva da pronikne u značenje telesnih gestova na sceni, o čemu svedoče pisma obožavateljki u kojima Nensi prepoznaje obrise sopstvene lezbejske želje. Za Dejvisovu, u tome se ogleda subverzivni potencijal njihovog nastupa: reprodukovanje stereotipnih maskulinih odlika postaje subverzivni komunikativni kanal ne samo između dveju izvođačica, već između njih i ženskog dela publike sa istim sklonostima (Davies 2012: 118), dok za heteronormativni deo publike nastup ostaje provokativna, ali bezazlena zabava.

Kada ovaj tajni diskurs između Kiti, Nensi i lezbejske publike postane javan i vidljiv, dominantni diskurs postaraće se da ga učutka. Prilikom jednog od nastupa, pijanica u publici doviknuće im da su „lezbače“ (engl. „toms“),⁵⁸ nakon čega Kiti zahteva da se s Nensi preseli u drugi kraj, gde žive tradicionalne heteroseksualne porodice. Selidba predstavlja Kitin pokušaj da svoju društveno neprihvatljivu seksualnost uvije u masku respektabilnosti. Strepeći za svoju karijeru, Kiti teži da jasno razdvoji nastup i život, iako se takav život zasniva na pretvaranju. Dejvisova opisanu scenu u pozorištu tumači kao primer interpelacije (Davies 2012: 119). Kitin subverzivni glas biva potisnut, jer ona začuti i pobegne sa pozornice, da bi potom progovorila jezikom vladajuće patrijarhalne ideologije, ukazujući na neophodnost veze s Volterom i nemogućnost dalje veze s Nensi. Dejvisova takođe primećuje da jezik tela, koji prvobitno omogućava izražavanje značenja koja nije moguće izraziti verbalno, postaje opasan onoga trenutka kada postane razumljiv publici. Kitin glas, koji „uzvraća“ vladajućem rodnom diskursu, biva nadglasan regulatornim činom interpelacije koji mu nameće identitet seksualno devijantnog pojedinca i njegove negativne asocijacije, ali i društvene sankcije i regulaciju (ne treba zaboraviti da u Altiserovom primeru glas koji interpelira pripada policajcu).

Nakon prekinutog nastupa, Volter odvodi Kiti kući, ogrnuvši je prethodno svojim ogrtačem, što simbolično najavljuje Kitino priklanjanje heteroseksualnoj normi. Kiti nosi biser koji je dobila od Nensi i broš koji je dobila od Voltera. Dva komada nakita označavaju njenu ambivalentnost prema vlastitoj seksualnosti, a Nensi primećuje da „baš i ne idu jedan uz drugi“ (Waters 2012a: 94).⁵⁹ Nensi razotkriva vezu između Voltera i Kiti vrativši se ranije iz posete porodici, a u predvorju zatiče upravo Volterov ogrtač. U ovoj je sceni Nensi odevena u

⁵⁸ Ponuđeni prevod takođe je anahronizam, te nije najsrećnije rešenje. Kao što se da pretpostaviti, sve do pojave termina „lezbejka“, u srpskom jeziku postojao je mali broj naziva za ženski istopolni seks. Jedan od njih je „žensko leganije“, zabeležen u srednjovekovnim tekstovima (Bojanin 2014: 34). „Tom“ u engleskom upućuje na istopolne sklonosti, ali i na muškobanjast izgled žene i promiskuitetno ponašanje (v. Halberstam 1998).

⁵⁹ „they didn’t really match“

haljinu koja joj smeta i sapliće je, dok je Volter, iako dopola razodeven i spuštenih tregera, prikazan kao staložen i nadmoćan u svakom smislu. Nakon raskida, Nensi ostavlja haljine i sa sobom nosi samo svoje kostime. Iako se veza s Kiti završava razočarenjem i slomljenim srcem, ona omogućava Nensi ne samo da otkrije vlastite seksualne sklonosti, već i da ih prihvati.

Sledeća epizoda Nensinog pikarskog putovanja obeležena je promenom rodnih i telesnih obeležja. Na londonskim ulicama, Nensi se oseća ogoljeno i ugroženo, a razlog tome je njena ženska odeća. Ona stoga dolazi na ideju da se pri izlascima prerušava koristeći svoje pozorišne kostime.: „kakva je to gruba šala da se ja, koja sam toliko puta drčno prošetala londonskim pozornicama u muškom odelu, sada plašim da prođem londonskim ulicama zbog svog devojačkog izgleda“ (Waters 2012a: 1911).⁶⁰ Sako, za potrebe pozorišta ukrojen da joj dâ ženstvene obline i učini njen „prirodni“ rod jasno prepoznatljivim, biće rašiven kako bi ponovo dobio muževan izgled. Kao što sako više ne mora da se prerušava u ženski kroj, Nensi više ne mora da nosi obeležja ženstvenosti koja diktira društvo. Njen kostim je toliko uverljiv da mora da se presvlači van svojih odaja, pa iznajmljuje sobičak u kome se presvlači pred svoje nastupe na londonskim ulicama. Gazdarica, navodi Nensi, „nikada nije bila načisto da li dolazim u njenu kuću kao devojka koja navlači pantalone, ili kao momak koji pristiže da bi skinuo haljinu. Ponekad ni sama nisam bila sigurna šta je od ta dva“ (Waters 2012a: 195).⁶¹

Kao prostitutka, Nensi se izdaje za muškarca i zadovoljava muške klijente, koji ne naslućuju njen pravi pol. Njena prva mušterija se divi njenim usnama, „posve kao u devojke“ (Waters 2012a: 199, moj kurziv).⁶² Nensine telesne oznake su nepouzdana pokazatelji njenog roda. Njena odeća, zaglađena kosa i rumene usne predstavljaju je „nepogrešivo“, ali ipak pogrešno, kao gej muškarca, dok njen ženski pol, ali i njena lezbejska seksualnost, ostaju nevidljivi. Njen lažni identitet ostaje kvir, te ona ne izgleda kao heteroseksualni muškarac, već kao homoseksualac, i privlači homoseksualne klijente. Tražeći smeštaj, Nensi uočava znak da se traži „stanar-ka“ i sebe prepoznaje u crtici (Waters 2012a: 211),⁶³ izražavajući tako liminalnu prirodu svog identiteta, koji se ne može svrstati ni u jedan od dva heteronormativna roda.

⁶⁰ „what a cruel joke it was that I, who had swaggered so many times in a gentleman’s suit across the stages of London, should now be afraid to walk upon its streets, because of my own girlishness“

⁶¹ „I think she was never quite sure if I were a girl come to her house to pull on a pair of trousers, or a boy arrived to change out of his frock. Sometimes, I was not sure myself.“

⁶² „quite like a girl’s“

⁶³ „Fe-Male Lodger“; prevod prema Gordić Petković 2007a.

Paradoksalno, najveću slobodu da istraži svoj maskulinitet Nensi dobija kao Dajanina zatočenica. Prethodna prerušavanja su nepotpuna, jer joj ne daju priliku da istraži svoje seksualne porive. Eksplicitnost safičkog sveta Dajane Letabi za Helen Dejvis predstavlja suprotnost Kitinoj autocenzuri, ali on i dalje pripada viktorijanskom seksualnom podzemlju, naličju viktorijanskog javnog života (Davies 2012: 120), na šta ukazuje i to što većinu vremena sa Dajanom Nensi provodi zaključana u njenoj vili, uz vrlo ograničen i strogo kontrolisan pristup javnom prostoru. Osim toga, Nensina ograničena sloboda pokazuje da muška odeća i maskulina pozicija nisu uvek povezani s aktivnom ulogom. Dajana ne nosi mušku odeću, ali zato u potpunosti kontroliše ne samo Nensino odevanje, već i kretanje i aktivnosti. Upravo se odeća koristi kao sredstvo kontrole, pa Dajana isprva pridobija Nensi skupocenim odelima, a potom cepa istu tu odeću kada Nensi odbije da joj se povinuje.

Prelazak kod Dajane označava i drugačiji tretman tela: „postojala je pomada za svaki delić mene“; „kao da se opet oblačim za pozornicu“ (Waters 2012a: 264).⁶⁴ Buržoaska briga za telo, opisana kod Fukoa, ovde je prisutna kao parodija i subverzija. Dok u Fukoovoj analizi buržoaski kult tela podrazumeva uzdržanost i postoji u cilju reprodukcije i očuvanja klase, cilj brižljivog negovanja ovde je isključivo postizanje i pružanje lezbejskog zadovoljstva. Štaviše, Nensi privremeno postaje deo buržoaskog miljea i usvaja njegove običaje iako ne pripada srednjoj klasi. Tokom čitavog romana, njene su simpatije na strani nižih slojeva, te najviše voli da nastupa pred publikom iz radničkih porodica, a na kraju romana od Florens usvaja socijalistička shvatanja. Dok boravi kod Dajane, Nensi nosi luksuzna odela ne razmišljajući o tome odakle potiču i ko ih pravi. Nensine odevne i telesne transformacije omogućavaju joj kretanje po društvenoj lestvici kakvo većini pripadnika niže klase nije dostupno. No, za razliku od Rut Vajdžers u *Srodnim dušama*, služavke koja pljačka glavnu junakinju s namerom da počne da živi njenim damskim životom, Nensi klasne granice prelazi u potrazi za seksualnim ispunjenjem i sopstvenim identitetom. Rut i jedno i drugo nalazi u okvirima sopstvene klase i njen je motiv isključivo materijalne prirode.

Tek nakon što je Nensino seksualno sazrevanje završeno, u njoj se budi svest o klasnim nepravdama, kada shvati da fine maramice s monogramima, kakve je i sama posedovala kod Dajane, nastaju u turobnim odajama, te da ih izrađuju siromašne švalje. Potresena, Nensi daje švalji novčić, a taj gest označava početak njenog preobražaja u socijalistu. Motivi preoblačenja i prateće telesne metafore bivaju potisnuti u drugi plan,

⁶⁴ „there was an unguent for every part of me“; „quite like dressing for the halls again“

budući da se Nensino putovanje ka samospoznaji bliži kraju. Nakon što se useli kod Florens, ona ponovo počinje da nosi pantalone, ali one više nemaju ulogu seksualnog označitelja, već predstavljaju logičan nastavak prethodnih telesnih transformacija. Odeća više ne služi da zavede niti ima za cilj da izrazi seksualne sklonosti, jer Nensi nailazi na okruženje u kome te sklonosti može slobodnije da iskaže. Kada ponovo odseče kosu, Nensi se oseća kao da je dobila krila (Waters 2012a: 405), što je dovodi u vezu s još jednom transgresivnom junakinjom neoviktorijanske proze, akrobatkinjom Fevers iz romana *Noći u cirkusu* Andžele Karter, polu-ženom, polu-pticom, koja takođe koristi subverzivni potencijal pozorišta da iskaže svoj liminalni identitet.

U romanu *Srodne duše* motiv trans-odevanja poigrava se asocijacijama između lezbejske želje i spiritističkih seansi, koje takođe sadrže elemente teatralnog. Roman se sastoji od dva skupa dnevnčkih zapisa, čije su autorke Margaret Prajor i predmet njene naklonosti, medijum Selina Doz. Margaret Prajor je bogata usedelica koja u odsustvu drugih preokupacija posećuje zatvor u kome Selina služi kaznu zbog prevare, i ubrzo se u nju zaljubljuje. Verodostojnost Selininih medijumskih sposobnosti do kraja romana ostaje nerazjašnjena. Dnevnik koji sadrži Margaretinu pripovest uokviren je izvodima iz Selinog dnevnika, a upravo se u prvom Selininom zapisu pojavljuju najvažniji motivi, teme i likovi kasnijih poglavlja, mada njihovo značenje nije u prvi mah transparentno. Rut Vajdžers, Margaretina služavka, i Piter Kvik, zločesti duh, pojavljuju se kao zasebni likovi, a čitalac će, kao i Margaret, tek na kraju saznati da je u pitanju ista osoba, te da se Rut prurušava u muškarca i tako učestvuje u seansama.

Drugo čitanje romana stoga pruža zadovoljstvo otkrivanja brojnih tragova koji ukazuju na Piterov pravi identitet i uočavanja detalja čije je razumevanje njime uslovljeno. Na primer, pogled na Piterov razgrnuti ogrtač koji silno šokira gospođu Brink, čija je Selina štićenica, opisan je viktorijanski uzdržano, ali čitalac na prvi mah može da zaključi da ogrtač ne otkriva samo Piterove „bele noge“ (Waters 2008: 2), već i muške genitalije. Kada ovu scenu čitamo znajući da je Piter zapravo Rut, postaje jasno da gospođu Brink zapravo šokiraju otkrivene ženske genitalije, na šta Piterove „bele noge“ suptilno i upućuju. Iako je preoblačenje u mušku odeću deo spiritističke predstave, odeća nije ključna za uspeh prevare. Kada se Margaret susreće s voštanim otiskom Piterove šake, s „pet nadutih prstiju i otečenim zglibom s izraženim venama“ (Waters 2008: 130),⁶⁵ za nju nema sumnje da je u pitanju

⁶⁵ „five bloated fingers and a swollen, vein-ridged wrist“

otisak muške šake, iako se radi o ženskoj ruci. Votersova tako podseća da su telesne norme ženstvenosti itekako klasno uslovljene. Grube šake služavke, koje izgledaju kao muške, ukazuju na zahtevan fizički rad niže klase zahvaljujući kojem damske ruke Margaret i Helen ostaju bele i nežne.

Roman *Noćna straža* takođe sadrži motiv trans-odevanja, ali ga smešta u drugačiji istorijski kontekst. Džudit Halberstam primećuje da su krizna vremena poput ratnih prilika da se ostvare fantazije koje inače nije moguće realizovati (Halberstam 1998: 87), te navodi primere ženskih interventnih jedinica iz Prvog svetskog rata. Emili Hejmer (Emily Hamer) ističe da je pre početka dvadesetog veka vrlo često za ženu iz srednje klase jedina prilika da nosi mušku odeću bila uniforma (Hamer, citirano u Halberstam 1998: 107; Hejmerova i Halberstam očitno previđaju nastupe u mjuzik-holu), čime još jednom biva potvrđena veza između maskuliniteta i uniforme. Uniforma, koja se može posmatrati kao vid kostima, omogućava identifikaciju s junakom koji izbavlja damu u nevolji (Halberstam 1998: 81), a takav kompleks spasitelja može se uočiti i kod Kej.

Kej nastavlja da nosi mušku odeću i nakon rata. Ratne godine predstavljaju svojevrsan antikarneval, period kada važe posebna pravila i kada se izvrće vladajući poredak. Kao što je slučaj i s karnevalom, emancipacija je samo privremenog karaktera, pa se po završetku rata očekuje povratak u prethodno stanje. Otud komentar upućen Kej na račun njenog muškobanjastog izgleda: „Zar ne znaš da se rat završio?“ (Waters 2006: 104).⁶⁶ Slično tome, Miki, koja nakon rata radi u mehaničarskoj radnji (to je „jedno od retkih mesta gde žena može da radi i nosi pantalone“, Waters 2006: 109),⁶⁷ od mušterije dobija bakšiš za šminku. No, čak ni za vreme rata pristup muškim ulogama ne podrazumeva muški autoritet i poverenje koje on uliva. Životno ugrožena nakon ilegalnog abortusa, Viv će se razočarati kada shvati da se ambulanta ekipa koja joj pritiče u pomoć sastoji od dve žene: „Sve poverenje koje je imala u njih, osećaj da je zbrinuta i bezbedna, sve je to nestalo“ (Waters 2006: 425),⁶⁸ iako se prethodno uverila da poverenje u muški autoritet nije uvek opravdano.

Kraj romana se vraća na početak rata i sadrži ironičan komentar na varljive slobode koje donose ratne godine. On je iznet u dijalogu između dve putnice u vozu, od kojih jedna nosi pantalone, a druga joj pakosno govori da će s dolaskom nacista moći da se pozdravi s

⁶⁶ „Don't you know the war is over?“

⁶⁷ „one of the few places a woman could work and wear trousers“

⁶⁸ „All the confidence she'd had in them, the sense of care and safety, disappeared.“

njima, pošto će biti prisiljena da se uda za esesovca. Ovaj komentar neizbežno se čita u svetlu kritičkog prikaza britanskog društva prethodno iznetog u romanu: to je društvo koje veliča slobodu kao jednu od svojih vrhovnih vrednosti i sebe definiše kao suprotnost nacističkoj pretnji, a istovremeno je netrpeljivo prema pojedincima koji ne ispunjavaju društvene norme i nespremno da prihvati drugačiju podelu rodnih uloga, čak i kada i od nje može imati koristi. Žena pretil brakom s nacistom kao kaznom za devojčino odbacivanje konvencionalnog feminiteta, ali se neumitno nameće pitanje nije li brak s Britancem takođe potencijalna kazna, naročito kada se uzme u obzir tajna veza između Viv i oženjenog Redžija. Mada je prikazan kao šarmantra dobričina, Redži je oličenje privilegovanog muškarca koji u kriznoj situaciji beži od odgovornosti i napušta Viv, te ga više brine cena abortusa nego eventualne posledice koje nestručno izvedena procedura može imati po njeno zdravlje. Za razliku od njega, Kej iskreno brine sigurnost svoje partnerke, potvrđujući da je zaista veći džentlmen od bilo kog pravog muškarca.

Prikrivene strasti: metafore skrivanja telesnog

Anegdota kaže da je kraljica Viktorija odbila da u kasnoviktorijanske zakone protiv homoseksualaca uvrsti kazne za ženske istopolne veze, jer nije mogla da poveruje da je tako šta moguće. Iako istoričari većinom odbacuju istinitost ove anegdote, ona ilustruje nevidljivost lezbejskog seksa u viktorijanskom periodu nasuprot relativnom senzacionalizmu suđenja za „nakazno ponašanje“ među muškarcima, kao što je suđenje Oskaru Vajldu za vezu s Alfredom Dagleasom. U Velikoj Britaniji homoseksualni odnosi bili su zabranjeni zakonom sve do 1967. godine (u pojedinim delovima Ujedinjenog Kraljevstva ostaće nezakoniti sve do 1992). Zakoni protiv sodomije bili su prisutni još od vremena Henrija VIII, dok zakon iz 1885. kriminalizuje sve vidove seksualnog opštenja između muškaraca i primenjuje se u slučajevima kada sodomiju nije moguće dokazati. Krajem devetnaestog veka, seksolozi kao što su Elis i Kraft-Ebing po prvi put definišu navodnu patologiju istopolne seksualnosti, čime homoseksualac postaje identitetska, ali i zdravstvena kategorija. Istopolna želja, čak i kada se priznaje njeno postojanje, osuđena je na nevidljivost i poricanje, potisnuta u domen kriminala i bolesti, kao naličje stereotipa o viktorijanskim čistuncima koji seks praktikuju samo kada moraju, a o takvim stvarima nikada ni ne govore.

Jedan od ciljeva neoviktorijanske proze jeste da prethodno nevidljivim i marginalnim pojedincima, grupama i identitetima dâ vidljivost i centralni status. Metafore koje u ranijim književnim tekstovima prikrivaju prisustvo lezbejskih likova ili poriču telesnu realnost ženske istopolne želje, u neoviktorijanskoj prozi postaju sredstvo za njihovo otvoreno predstavljanje. Jedna takva metafora jeste metafora duha, koja izražava nevidljivost lezbejske želje i lezbejskih likova, te njihovo lišavanje telesne dimenzije. Lezbejka je, pokazuje Teri Kasl, u evropskoj književnoj i kulturnoj istoriji prisutna kao duh i utvara, sablast čije postojanje nije telesno, pa stoga to nisu ni kontakti koje ostvaruje. Polina Palmer čita metaforu duha kao deo šireg repertoara gotskih motiva, kao što su vampir ili dvojnik, kojima se lezbejska želja prikazuje kao monstruoza. Duh je prikladna metafora za lezbejsko iskustvo i zbog svoje transgresivne prirode: kao što se lezbejka ne uklapa u heteronormativne binarne okvire (setimo se Monik Vitig, koja navodi da lezbejka nije žena, utoliko što nije komplementarna heteroseksualnom muškarcu), tako i duh dovodi u pitanje granicu između živog i neživog sveta.

Pored metafore duha, Sara Voters koristi čitav niz drugih slika da prikaže telesni aspekt lezbejske želje. Jedan od takvih motiva jeste motiv bisera, koji ukazuje na njenu „kliterocentričnu“ perspektivu, a njene romane smešta u tradiciju ženskog pisma u kojoj se slične slike koriste za simboličko predstavljanje lezbejske želje i njene telesnosti. Kao što smo već videli u prethodnom poglavlju, motiv dvojnika i odraza u ogledalu takođe se tradicionalno tumači iz lezbejske perspektive. Pored lezbejske tematike, ovi motivi značajni su i iz ugla neoviktorijanske i historiografske kritike. „Sablast viktorijanske prošlosti svuda je oko nas“ (Arias & Pulham 2009: xi),⁶⁹ a motiv duha i motiv dvojnika izražavaju odnos između savremene perspektive neoviktorijanskog teksta, odnosno romana smeštenih u posleratni period, i prošlosti koju tekst teži da predstavi.

Viktorijanska seansa: sablast lezbejske strasti

Roman *Srodne duše* pokazuje kako savremene lezbejske autorke prisvajaju negativne metafore i koriste ih da se kreativno pozabave pitanjem lezbejske seksualnosti u

⁶⁹ „The spectral presence of the Victorian past is all around us“

viktorijanskom periodu (Palmer 2007: 60). Motiv spiritističke seanse i kontakta s onostranim stvara prostor za iskazivanje društveno zabranjene istopolne želje. Duh prestaje da bude simbol onoga što je skriveno i nevidljivo i postaje kanal koji omogućava glavnoj junakinji da izrazi svoje potisnute emocije i strasti. Spiritističke seanse opisane u odlomcima iz dnevnika Seline Doz naglašeno su telesne i kao takve potpuna su suprotnost neopipljivim lezbejskim sablastima kakve opisuje Kaslova. Selina navodi da je duhovi čupkaju i štirkaju, od njenih klijentkinja se zahteva da se razodenu i da je obgrle, a seanse podrazumevaju „polaganje ruku“ i završavaju se orgazmičkim transom. Dominantan ton kojim Rut Vajdzers u obličju Pitera Kvika upravlja akterima seanse, vezivanje do krvi i raščupana kosa ukazuju na sado-mazohističke sklonosti. Kako pokazuje Sara Parker (Sarah Parker), seansa u *Srodnim dušama* ne samo što ne skriva telesni aspekt lezbejske seksualnosti, već služi kao prilika za njeno ostvarivanje (Parker 2010: 10).

Motiv duhova i spiritističke seanse čest je u neoviktorijanskoj prozi. Pored *Srodnih duša*, roman *Beyond Black (Crnje od crnog)* Hilari Mantel, *In the Red Kitchen (U crvenoj kuhinji)* Mišel Roberts i *The Séance (Seansa)* Džona Harvuda samo su neki od primera koji se njime služe. Ovaj motiv tematizuje potrebu da se komunicira s prošlošću i njen sablasni povratak, što se može čitati kao metafora za neoviktorijansku prozu uopšte. Votersova će se ponovo poslužiti ovim motivom u romanu *Mali stranac*, gde se motiv uklete kuće i pojave duhova i sablasti smešta u kontekst posleratnih klasnih previranja, sukoba stare i nove aristokratije i veličanstvene prošlosti koja bleedi pred neizbežnim protokom vremena pokazujući svoje naličje, dok je homoerotska tematika potisnuta u drugi plan, prisutna tek kao (sabrasni) odjek. U *Noćnoj straži*, motiv duha ne izražava samo lezbejsku seksualnost, već kvir identitet uopšte: sa duhovima se ne porede samo lezbejke Kej, Helen i Džulija, već i Dankan, koji je gej. Kao i u *Srodnim dušama*, nevidljivost koju sablasno prisustvo podrazumeva može biti i izvor nelagode i način da se izbegnu društvene konvencije.

Spiritistički pokret i viktorijansko zanimanje za okultno i paranormalno istorijske su činjenice koje u književnom tekstu istovremeno postižu efekat očuđenja (budući da se spram savremene vere u nauku i tehniku doimaju kao prevaziđena sujeverja) i deluju poznato (imajući u vidu savremeno zanimanje za natprirodno i neobjašnjivo, izraženo u likovima televizijskih medijuma ili emisijama posvećenim čovekovim vanzemaljskim precima). Takav sukob racionalne vere u napredak i iracionalnog verovanja u natprirodno može se uočiti i u viktorijanskom dobu. Pojedine spiritističke škole čak su spajale ove naizgled nespojive

oblasti, pa je tako bečki lekar Franc Mesmer pojavu duhova objašnjavao pomoću magnetnih sila, a spiritistička učenja i psihološke nauke dugo su bile sestrinske discipline.

U studiji pod naslovom *The Darkened Room (Zamračena soba, 1989)*, posvećenoj fenomenu viktorijanske seanse, Aleks Owen (Alex Owen) navodi da je interesovanje za medijume dostiglo vrhunac sedamdesetih godina devetnaestog veka, te da je dve decenije kasnije već počelo da slabi (Owen 2004: 2-3). Ženski medijumi doživljavaju vrtoglav uspeh u periodu kada je „žensko pitanje“ podrazumevalo ne samo dobijanje prava glasa, već i mogućnosti zaposlenja i samostalnog privređivanja. Plaćeni rad smatrao se nedostojnim žena iz više i srednje klase, dok su udaja i brak bili osnovni način da žena sebi obezbedi prihod i izdržavanje. Medijumi se stoga mogu posmatrati kao važan korak u ženskoj borbi za sticanje finansijske nezavisnosti i profesionalnog ostvarenja, a Ovenova povezuje njihov nestanak s većim uključivanjem žena u tržište rada. Spiritistički pokret pružao je viktorijanskim ženama mogućnosti ostvarenja kakve im inače nisu bile dostupne. Kako kaže Ovenova, bio je to pokret koji je „[žene] shvatao ozbiljno“ (Owen 2004: 4).⁷⁰

Viktorijanske predstave ženstvenosti bile su strogo klasno određene. Dok je viktorijanska dama „anđeo u kući“, fizički nežna i krhka, duhovno superiorna, seksualno pasivna i spremna da se podredi mužu i žrtvuje za decu, žene iz nižih slojeva povezivane su s raznim vidovima devijantnog. Spiritističko angažovanje stoga predstavlja način na koji dama iz srednjeg društvenog sloja može da prevaziđe ograničenja koja joj se nameću i postigne određenu meru samoostvarenja, dok za mnoge pripadnice nižih slojeva, uloga medijuma pruža mogućnost da se približe idealu ženstvenosti koji se nije tipično vezivao za njihov društveni sloj. Rođen u Americi, spiritistički pokret bio je krajnje demokratičan u svom učenju da svako može biti medijum, nezavisno od pola, klase ili statusa, što je očitno i u *Srodnim dušama*. Selina Doz kao medijum uživa veće poštovanje i veću slobodu nego što može i da zamisli kao pripadnica nižih slojeva. Seansa je, smatra Ovenova, predstavljala „ritualizovano kršenje kulturnih normi“ (Owen 2004: 203),⁷¹ koje je, između ostalog, izražavalo „nestabilnost rodno određenog identiteta“ (Owen 2004: 203),⁷² i služilo kao „jezik ambivalencije i otpora“ (Owen 2004: 206).⁷³ Mark Luelin (Mark Llewellyn) primećuje da se

⁷⁰ „took [women] seriously“

⁷¹ „ritualised violation of cultural norms“

⁷² „instability of gendered identity“

⁷³ „a language of ambivalence and resistance“

transgresivna priroda medijuma ogleđa u brisanju ili nedozvoljenom prelasku najrazličitijih granica: granice između živih i mrtvih, ali i granica koje označavaju rodne i društvene podele (Llewellyn 2004: 210).

Važan aspekt seanse bila je njena teatralna priroda (Owen 2004, Oppenheim 1988). Seansa se odvijala prema utvrđenom scenariju, a pripremne radnje, kao što su pesma, molitva, prigušena svetla, služile su da stvore odgovarajuću atmosferu i označe ulazak u drugačiju realnost (Owen 2004: 221). Osim toga, viktorijanska seansa je bila izrazito seksualizovan ritual, koji je podrazumevao različite oblike fizičkog kontakta, dodir rukama, flert, pa i poljupce, što se smatralo prihvatljivim zbog netelesne prirode kontakta. Medijumi su često bili u centru skandala, kao predmet opsesivnog interesovanja posetilaca. Kada se pojavila sumnja u verodostojnost medijuma i njihovih sposobnosti, u seansu se uključuju elementi vezivanja, poigravanje dominacijom i submisivnošću koji su takođe naglašeno seksualizovani. Ketrin Spuner (Catherine Spooner) ukazuje i na vizuelni spektakl ženskog tela kao važan deo seanse (Spooner 2007: 365).

Pozicija viktorijanskog medijuma može se čitati dvojako, utoliko što ona viktorijanske norme istovremeno usvaja i podriva. Spiritističko verovanje kako su žene naročito nadarene za opštenje sa duhovima naizgled sledi viktorijanske ideale ženstvenosti koji ženi pripisuju istančanost osećanja i moralnu superiornost, te sposobnost da sopstvenu ličnost, sopstvene misli i sopstveni glas potisne i stavi na raspolaganje drugome. Medijum ne progovara svojim glasom, već tuđim, pa je njena pozicija pasivna, budući da svoj glas i svoju ličnost mora da potisne da bi to postigla. Pored toga, arhetip viktorijanskog medijuma zasnovan je na već ustaljenoj asocijaciji između ženskog pola i određenih bolesti, pa medijum najčešće u pubertetu, na pragu odraslog doba i seksualne zrelosti, doživljava pogoršanje zdravlja, da bi potom pojava spiritističkih moći dovela do ublažavanja simptoma ili potpunog ozdravljenja (Owen 2004: 206). Smetnje su često neodređene i misteriozne, ili psihičke prirode, u skladu s viktorijanskim diskursom o histeriji. Iako se bolest i dalje posmatra kao posledica ženske konstitucije, ona se ne tumači kao znak slabosti, već naglašene senzibilitnosti, pa time i veće medijumske moći (Owen 2004: 207). U *Srodnim dušama*, histerična žena nije medijum, već njena klijentkinja, koja joj se obraća zbog neodređenih, neizrecivih tegoba i čija je tipična predstavica upravo glavna junakinja Margaret.

Zatomljavanje sopstvenog glasa i njegovo prepuštanje vanjskim uticajima značilo je da medijum ne snosi odgovornost za postupke duha koji kroz nju progovara, te je stvorilo

prostor za izgovaranje zabranjenih sadržaja. Prema istorijskim zapisima koje Ovenova citira, sadržaj onostranih poruka od duhova često su bili nezamislivi prostakluci i vulgarnosti. Takvo istovremeno prisustvo čednosti i iskvarenosti dovodi u pitanje jasnu podelu na nevinost i iskustvo, ali i izjednačavanje pasivnosti s nemoći. Štaviše, spiritistički pokret redefiniše pasivnost kao potencijalno subverzivni izvor moći i kontrole. Kako kaže Ovenova, „pasivnost je u spiritističkom rečniku postala sinonim za moć“ (Owen 2004: 10).⁷⁴ Konačno, viktorijanski medijum može se čitati i kao metafora neoviktorijanskog autora, koji u sebi objedinjuje pasivno zborenje glasom viktorijanskog autora i aktivno prisvajanje tog glasa za izražavanje sopstvenih značenja. Na to ukazuje i centralno mesto koje u *Srodnim dušama* zauzima pisanje, iskazano prvenstveno u epistolarnoj formi romana. U skladu s tim, Vladislava Gordić Petković roman čita kao „roman o pisanju romana, o stvaranju zapleta“, zaključujući da „Margaret sve vreme pokušava da zasnuje svoju ljubavnu priču, da sačini svoj ljubavni zaplet“ (Gordić Petković 2007b: 45).

Subverzivni potencijal seanse izražen je i u činjenici da su mnogi medijumi u transu progovarali kao osoba suprotnog pola ili navodno uspevali da materijalizuju duhove koji su ponekad bili suprotnog pola (Owen 2004: 11). Kao Piter Kvik u *Srodnim dušama*, zločesti duh koji jednom od prisutnih muškaraca uništava šešir, materijalizovani duhovi često su ispoljavali neprijateljstvo prema muškarcima (Owen 2004: 218). Struktura seanse, smatra Ovenova, otkriva konflikt između konvencionalne ženstvenosti i pobune protiv pratećih normi, „transgresiju normativne ženstvenosti“ (Owen 2004: 11)⁷⁵ i stvara kontekst u kome medijum može da dramatiše taj konflikt. Spiritistička seansa postaje polje na kome se ispituju ili preinačuju rodne predstave i granice. No, subverzija ostaje ograničena na seansu, te je, kao što je slučaj i s imitatorima muškaraca iz mjuzik-hola, svakodnevni život medijuma mahom bio konvencionalan (Owen 2004: 10, 202).

U *Srodnim dušama* Votersova naizgled dosledno koristi metaforu duha da iskaže nevidljivost lezbejskih veza u viktorijanskom periodu, pa Margaret sebe kroz čitavu naraciju poredi s duhovima. Seksualna veza između nje i Seline ostaje neostvarena i zadržava se u okvirima onostrane komunikacije. Selina joj pomoću duhova šalje znakove pažnje i privrženosti, ali insistira na platonskoj prirodi njihove povezanosti. Margaret i ona su, kaže Selina, srodne *duše*, fizički kontakt se većito odlaže, te Margaret mora da se zadovolji

⁷⁴ „Passivity became, in the spiritualist vocabulary, synonymous with power.“

⁷⁵ „a transgression (...) of normative femininity“

voajerističkim ispunjenjem svoje želje. Istovremeno, upravo je seansa prilika da se lezbejska seksualnost izrazi, ali ne između Margaret i Seline, već između Seline, Rut i njihovih klijentkinja. Metafora duha tako biva subverzivno preinačena u način da se telesna strana lezbejske veze izrazi i istraži, a ne da se prikrije.

Roman od samog početka uspostavlja vezu između likova zatvorenice, lezbejke, usedelice i duha. Pri prvoj poseti zatvoru, Margaret poredi zatvorenice sa duhovima (Waters 2008: 20), iako taj utisak ubrzo zamenjuju fizički detalji njihovog boravka u Milbanku: bleđa, usukana lica i pogurena ramena. Jedna od slika koja povezuje pomenute likove jeste vosak: jedna od stražarki ima obraz beo poput voska, druga je nalik na „kustosa u muzeju voštanih figura“ (Waters 2008: 18, 23),⁷⁶ dok Helen, Margaretina bivša ljubav, nosi biserne minđuše koje izgledaju kao kapljice voska (Waters 2008: 99). Ovi opisi najavljuju voštani otisak Piterove šake, koji ukazuje na osnovni element Selininih seansi: dodir rukama kao izraz seksualnog kontakta. Bojd, služavka koja radi za Prajorove pre Rut Vajdzers, daje otkaz jer se plaši da u kući ima duhova. Margaretina majka tu pomisao odbacuje kao nezamislivu: „Zamislite, duhovi! U ovoj kući!“ (Waters 2008: 57),⁷⁷ ali Margaret u snu ipak primećuje sene koje se nadvijaju nad njom i šapću joj u uho. Lezbejsko prisustvo u kući i društvu, takođe nezamislivo, jednako je realno i obuhvata različite slojeve i grupe: Margaret, ružnjikavu usedelicu buržoaskog porekla, zatim Rut, služavku muškobanjastog izgleda, ali i Helen, koja naizgled predstavlja ovaploćenje heteronormativnog poretka. Kao u tradiciji ženske gotike, natprirodne pojave u *Srodnim dušama* dobijaju racionalno, pa i prizemno objašnjenje. Selina beži iz zatvora uz pomoć izmanipulisane stražarke, a poklone od Seline koje Margaret zatiče u svojoj sobi, koji je istovremeno uzbuđuju i plaše, podmeće njena vlastita služavka. Spunerova primećuje da su ovi predmeti, koji materijalizuju duhovnu vezu između Margaret i Seline, seksualizovani i predstavljeni kao fetišistički objekti (Spooner 2007: 358).

Duhovi zaista opsedaju dom Prajorovih. U pitanju su duh preminulog oca čiju smrt Margaret ne može da preboli, duh Margaretine neostvarene ljubavi s Helen, duh njene neiskazane lezbejske želje, zatim sâma Margaret kao usedelica i lezbejka čija pozicija podrazumeva nevidljivost, te, konačno, Rut Vajdzers, nevidljiva služavka i stvarni identitet Pitera Kvika, lezbejska sablast koja u nevidljivosti nalazi sredstvo ostvarivanja svojih ciljeva.

⁷⁶ „a curator of a wax museum“

⁷⁷ „To think of ghosts! In this house!“

Margaret zaključuje da je s „usedelicama kao s duhovima: može ih videti samo neko iz njihovih redova“ (Waters 2008: 58).⁷⁸ No, prepoznavanje tragično izostaje, jer Rut ostaje neprimećena, kao i njene namere. Kod gospođe Brink, Rut se pojavljuje nečujno i neprimetno, „kao prava služavka jedne dame, kao duh“ (Waters 2008: 119).⁷⁹ Kada na kraju romana shvati da je prevarena, Margaret ne može da se seti nijednog detalja Rutinog izgleda.

Kritičari najčešće tumače lik Džordža Prajora, Margaretinog oca, kao oličenje patrijarhalnog narativa (očito u Margaretinom dvoumljenju kako da započne pripovest o Milbanku, te činjenici da je njen pristup, koji centralno mesto dodeljuje naizgled nevažnim kućevnim detaljima, suprotstavljen njegovom, zasnovanom na sterilnim istorijskim podacima). Ipak, imajući u vidu vremenski i društveni kontekst, Margaretin otac, koji kćerku uključuje u vlastito istraživanje, uvodi je u arhiv patrijarhalnog istorijskog diskursa oličen u Britanskoj biblioteci i omogućava joj intelektualnu stimulaciju u doba kada se to smatra nepoželjnim, ne može biti nedvosmislen stožer patrijarhalnih vrednosti. Njih u romanu neguje i zagovara Margaretina majka, koja se upinje da spreči Margaret u svakom obliku izražavanja: usmenom, braneći joj da priča o zatvoru, te pismenom, braneći joj da piše, pod izgovorom da to loše utiče na njeno zdravlje. U ovom slučaju, majka, a ne otac, pripada tradiciji ućutkivanja ženskog glasa kojoj pripada, recimo, muž junakinje iz priče Šarlot Perkins Gilman „Žuti tapet“. Kako je osnovna postavka spiritističkih verovanja zagrobni život i mogućnost komunikacije s preminulima, roman se može čitati i kao priča o gubitku i žalosti. Neposredni razlog za Margaretin prvi pokušaj samoubistva jeste smrt oca koliko i izneverena ljubav. Margaret je spremna da poveruje u svet duhova koji opisuje Selina ne samo zato što ih on navodno zbližava, već i zato što nudi mogućnost da ponovo sretne voljenog oca.

Rastrzana između racionalnog očevog nasleđa i želje za fizičkim i duhovnim kontaktom, makar i uz pomoć duhova, Margaret ignoriše čitav niz upozorenja. Iako joj Selina poverava da duhovi „vide čak i stranice tvoje tajne knjige“ (Waters 2008: 111),⁸⁰ Margaret nastavlja da u nju upisuje svoje najskrivenije žudnje. Nadimak Aurora, kojim je Selina zove, sablasni je odjek njene veze s Helen, budući da ju je i Helen tako zvala. Helen napušta Margaret i udaje se za njenog brata u pokušaju da sebi obezbedi društvenu vidljivost. Ponavljanje nadimka predstavlja prikriveno upozorenje da se novi pokušaj zadovoljenja

⁷⁸ „It is the same with spinsters as with ghosts; and one has to be of their ranks in order to see them at all.“

⁷⁹ „like a real lady’s maid, like a ghost“

⁸⁰ „know even the pages of your secret book“

lezbejske želje može ponovo završiti tragičnom izdajom. U više navrata, Margaret primećuje da Selina deluje lukavo i prepredeno, te je poredi s glumicom (Waters 2008: 135) i mađioničarkom (Waters 2008: 272), detalje sa seansi naziva trikovima i predstavom, a nakon što Selina udari jednu od stražarki, Margaret zaključuje da je sigurno bila u stanju da udari i klijentkinju. Selina ne krije da se na seansama koristi trikovima, pa Margaret pokazuje kako na ruci ispisuje reč pomoću igle i soli. Ispisana reč je „istina“, što navodi na pitanja o statusu istine kao apsolutne vrednosti, kada ju je moguće prizvati pomoću jeftinog trika. S druge strane, Selina se pita: „Da li to znači da su duhovi manje stvarni?“ (Waters 2008: 167).⁸¹ I zaista, određene istine bivaju iskazane: istina o vezi između Seline i Rut, koja je itekako stvarna, zatim o postojanju i prisustvu lezbejki u društvu koje ih ne priznaje, te o Margaretinim željama i strogim društvenim pravilima koja ne ostavljaju mogućnost njihovog ostvarenja. Selinino pitanje upućeno Margaret: „Da li ćeš i dalje biti zatvorenik, u svojoj sopstvenoj mračnoj ćeliji, zauvek?“ (Waters 2008: 247)⁸² pogađa pravo u suštinu društvene kritike koju roman piše.

Margaretin dnevnik predstavlja tačku u kojoj se susreću duhovi, lezbejska seksualnost i tekstualni zapis. Čin pisanja ima moć da ospolji i materijalizuje, pa Selina u zatvoru žudi za listom papira na kojem bi ispisala svoje ime, „da bi se osetila prizvanom u život, u postojanje“ (Waters 2008: 112),⁸³ a Margaret potom u svome dnevniku iznova ispisuje Selinino ime kao čarobnu formulu kojom će je prizvati sebi (Waters 2008: 117) i tako pokušava pisanjem da materijalizuje svoje želje. Na sličan način, roman i sâm pokušava da činom pisanja materijalizuje viktorijansku istoriju lezbejske želje. Svet duhova i svet teksta suprotstavljeni su stvarnom svetu društvenog prostora, koji deluje nestvarno i neopipljivo. Nakon posete Britanskoj biblioteci, gde iščitava istoriju zatvora Milbank, ulica na koju Margaret stupa deluje nestvarno, te se ona plaši da će i sama postati „bleda i neopipljiva kao pločnici i krovovi“ (Waters 2008: 126),⁸⁴ a kasnije ljude na ulici poredi s duhovima (Waters 2008: 151). Kako roman odmiče, Margaret se sve više poredi sa sablašću: ona je „bleda kao avet“ (Waters 2008: 223), postaje „jedva primetna, neopipljiva“, postaje „sopstveni duh“ (Waters 2008: 289)⁸⁵ i ne oseća se tako jedino kada je sa Selinom (Waters 2008: 308). Sopstveno telo

⁸¹ „Did it make the spirits less true?“

⁸² „Will you go on being a prisoner, in your own dark cell, forever?“

⁸³ „so that one might feel oneself conjured through it into life and substance“

⁸⁴ „pale and insubstantial as the pavements and the roofs“

⁸⁵ „pale as a spectre“; „subtle, insubstantial“, „my own ghost“

počinje da joj deluje tuđe i neprepoznatljivo, a takvim joj se čini i sopstveni odraz u ogledalu. Svet duhova predstavljen je kao utopijski raj u kome srodne duše ne razdvajaju „lažne granice“ kao što je nametnuta heteroseksualnost (Waters 2008: 210),⁸⁶ te je kao takav poželjniji, ali i stvarniji, od viktorijanskog društva u kome ostvarenje želje nije moguće.

Metafora duha može se čitati i kao voljan ili nevoljan povratak prošlosti, za kojom se žali kao za sretnijim vremenom, ili koja se pokušava zaboraviti jer je traumatična. Čitav niz autora ovaj motiv tumači iz perspektive „utvarologije“ Žaka Deride (fr. *hauntologie*; v. Mitchell 2013, Arias & Pulham 2009, Germanà 2013, Eckhard 2011). Pojam utvarologije, uveden u *Marksovim sablastima* (*Spectres de Marx*, 1993), u francuskom jeziku je homofon s „ontologijom“ i podrazumeva neizbežno prisustvo prošlosti u sadašnjosti, te njihovo preplitanje i stapanje. Veza s ontologijom ogleda se u preispitivanju nedvosmislenosti postojanja i liminalne prirode duha. Duh je istovremeno živa i neživa pojava, vidljiv i nevidljiv, te ujedno iskazuje i prisustvo i odsustvo. On nije „naprosto ono vidljivo nevidljivo koje mogu videti, to je neko ko me posmatra i uznemirava bez ikakve mogućnosti reciprociteta“ (Derrida 2002: 121).⁸⁷ Cilj povratka duha je „molba ili naredba, beskonačni zahtev, koji (...) postaje zakon“ (Derrida 2002: 121).⁸⁸ Kolin Dejvis (Colin Davis) objašnjava da Deridina sablast „lebdi između života i smrti, prisustva i odsustva“, te destabilizuje stavove i činjenice koje se smatraju neospornim (Davis 2005: 376). U skladu s tim, Ester Piren (Esther Peeren) zaključuje da metafora duha ne postiže željeno prikrivanje, jer je duh prisustvo koje zahteva da bude primećeno (Peeren 2014: 116).

Deridini duhovi, za Fredrika Džejmsona, javljaju se u trenucima kada „naša trenutna sadašnjost, bogati, sunčani, blistavi postmoderni svet“⁸⁹ doživljava krizu i pokazuje svoje naličje (Jameson 1999: 39). Savremeni neoviktorijanski roman, ali i romani smešteni u druge istorijske periode kao što je posleratni, iz tog se razloga uporno vraćaju motivima duhova i sablasti. Njihovo mračno prisustvo uspeva da izrazi trenutak krize, pojavu pukotina u postmodernom simulakrumu liberalnog društva obilja i jednakosti. Petra Eckhard (Petra Eckhard) smatra da ovaj pojam obuhvata sablasno prisustvo različitih kulturnih trauma kao što je Holokaust, te navodi Stivena Bruma (Steven Bruhm) koji savremeno obnavljanje

⁸⁶ „false boundary“

⁸⁷ „not simply this visible invisible that I can see, it is someone who watches or concerns me without any possible reciprocity“

⁸⁸ „a prayer or an injunction, an infinite demand, which becomes the law for me“

⁸⁹ „our current present, the wealthy, sunny, gleaming world of the postmodern“

zanimanja za gotski žanr vidi kao izraz postmoderne fragmentarnosti smisla i gubitka vere u istinu i pravdu kao apsolutne vrednosti (Eckhard 2011: 12-13).⁹⁰ Kristijan Gutleben (Christian Gutleben) pak vidi metaforu duha kao „crticu“ između prošlosti i sadašnjosti (Gutleben 2001: 190).

Derida utvare dovodi u vezu i s Frojdovim pojmom *das Unheimliche*, onim što je stravično zato što je istovremeno poznato i strano, pretnja od nepoznatog unutar poznatog, ili povratak poznatog i potisnutog u stranom obliku. Kada Margaret u *Srodnim dušama* nailazi na voštani otisak ruke Pitera Kvika, on izaziva stravu zato što joj deluje neobjašnjivo *poznato*. Osim toga, Margaret će u košmaru videti voštani otisak kako joj se približava mileći preko pločnika. Frojd kao tipičan primer nečega što je *unheimlich* navodi upravo zebnju koju izaziva voštana figura, zajedno s lutkama i automatima, usled nemogućnosti da se utvrdi da li je predmet živ ili mrtav, ali i prizor odsečene ruke, naročito ako nastavlja da se kreće (Freud 2003: 135, 150).

Kritičkom proučavanju metafore duha doprineli su i kritičari psihoanalitičke orijentacije Marija Terek i Nikolas Abraham (Maria Török, Nicholas Abraham). Njihov rad prethodi Deridinom i bavi se pitanjima međugeneracijske traume, koja je izražena kao *fantom*. Fantom oličava tajne koje kriju životi predaka, naročito u slučajevima kada one utiču na živote narednih generacija. „Ono što uhodi nisu mrtvi“, objašnjava Abraham, „već praznine koje u nama ostavljaju tajne drugih“ (Abraham 1994: 171).⁹¹ Za razliku od Deridinih utvara, fantom ne poziva na suočavanje ili razotkrivanje tajne, već teži da ih spreči, budući da je tajna neizreciva ili sramna (Davis 2005: 374, 378). Stoga je, ističe Dejvis, za Terekovu i Abrahama cilj upravo razotkriti tajnu i pobediti fantoma, dok za Deridu tajna ni ne sadrži određeno stabilno značenje koje treba otkriti, već zahteva dekonstrukciju značenja, ukazuje na nemogućnost saznanja i na epistemološku krizu (Davis 2005: 377).

Kao i Deridina utvara, istovremeno vidljiva i nevidljiva, lezbejski duh u *Srodnim dušama* neumoljivo obznanjuje svoje prisustvo, ali pri tome teži da ostane skriven i uživa prednosti koje donosi nevidljivost. Veza između Seline i Rut moguća je upravo zahvaljujući njihovoj društvenoj nevidljivosti. Kao što viktorijanski medijum u pasivnosti nalazi izvor moći i kontrole, ova dva lika u društvenoj nevidljivosti pronalaze slobodu za izražavanje nedozvoljene seksualnosti. Stoga, zaključuje Pirenova, ovaj roman dovodi u pitanje vezu

⁹⁰ Isti uzrok može se pripisati i povratku realističkim narativnim konvencijama.

⁹¹ „what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of others“

između sablasnosti i bespomoćnosti koju nalazimo kod Kaslove (Peeren 2014: 118). Konačno, Džulijan Volfriz (Julian Wolfreys) metaforu sablasti dalje premešta u sferu tekstualnog: „tekstovi niti su živi niti mrtvi, no ipak lebde na samim granicama između života i smrti“ (Wolfreys 2001: xii).⁹² Neoviktorijanski tekst i sâm je sablasna tvorevina, te „lebdi na samim granicama“ između binarnih kategorija, između prošlosti kojoj se vraća i sadašnjosti u kojoj nastaje.

Roman *Mali stranac*, smešten u posleratnu Englesku, ilustruje Deridino shvatanje utvare kao istovremenog prisustva prošlosti i sadašnjosti, ali i pojma fantoma kao povratka neizrecive tajne iz prošlosti. Članovi porodice Ers predstavnici su starog engleskog plemstva za koje, kako kaže Kerolajn Ers, u Engleskoj više nema mesta. Traumatična prošlost se vraća u vidu nasilnog duha preminulog deteta, prve ćerke Ersovih. Ujedno, bolna tajna iz porodične prošlosti suštinski utiče na tok života Roderika i Kerolajn, rođenih *nakon* smrti prvog deteta. Mračna sila koja se ispoljava u nekada veličanstvenom Handreds Holu ujedno predstavlja izraz klasnih tenzija, oličenih pre svega u naratoru. Doktor Faradej je seoski lekar skromnog porekla i Handreds Hol za njega predstavlja fantaziju o bogatstvu i ugledu rezervisanim za više klase. San o klasnoj i društvenoj mobilnosti, nadohvat ruke veridbom s Kerolajn, potom ipak bespovratno izmiče kada ona raskine veridbu. Sablast uklanja članove porodice Ers sve dok kuća ne ostane prazna i napuštena, a sobarica Beti primećuje da je u pitanju jedan „pakostan duh“ koji je „htio da kuća bude samo njegova“ (Waters 2012b: 365). Jedini koji na kraju romana pohodi kuću upravo je Faradej, koji jureći sablast u polomljenom oknu vidi samo vlastiti odraz. Iako Faradej ne ostvaruje svoj san o postajanju bogatim zemljoposедnikom, veza s Ersovima uzdiže ga u očima njegovih siromašnih pacijenata, a kuća, kojom je opčinjen od detinjstva, biva konačno prepuštena samo njemu.

Klitterocentrična simbolika bisera

Još jedan simbol kojim se nedopuštena seksualna značenja izmeštaju i izražavaju pomoću predmeta koje je moguće prikazati jesu biseri. Kler O'Kalahan (Claire O'Callaghan) u svome čitanju romana *Usne od somota* bisere tumači iz nekoliko perspektiva: kao metaforu

⁹² „texts are neither dead nor alive, yet they hover at the very limits between living and dying“

koja uspeva da pomiri polarizovane pristupe kvir teorije i lezbejskog feminizma, kao podsetnik na nestabilnu i fluidnu prirodu identiteta, i to ne samo rodnog, te kao izraz tzv. kliterocentričnog shvatanja ženskog tela i ženske seksualne želje. O’Kalahanova ukazuje na tradiciju ženskog lezbejskog pisma, uključujući spisateljice poput Virdžinije Vulf, Rektlif Hol i Džanet Vinterson, u kojoj je metafora bisera upotrebljena da izrazi homoerotska značenja. O’Kalahanova sledi kritičarku Polu Benet (Paula Bennett), koja pokazuje kako slike bisera i dragog kamenja, te drugih sitnih predmeta, simbolički predstavljaju klitoris i izražavaju kliterocentričnu perspektivu koja u prvi plan stavlja one delove ženske anatomije koji služe ženskom zadovoljstvu, za razliku od patrijarhalnog insistiranja na vaginalnom i reproduktivnom aspektu ženske seksualnosti.⁹³

Biseri su kao složen simbol prisutni u svim romanima Sare Voters. U *Usnama od somota*, biseri, tačnije ostriga, služe da simbolički izraze nestabilne rodne granice koje glavne junakinje uporno prelaze, na šta je već ukazano u odeljku koji se bavi motivom transodevanja. O’Kalahanova smatra da biseri ukazuju na dvosmislenu prirodu likova u širem smislu, te ih povezuje s temom privida i stvarnosti, maskiranja i pretvaranja i u njima vidi tačku u kojoj se sučeljavaju, pa i podrivaju, rodne i klasne binarne podele (O’Callaghan 2011: 24-5). Kiti naziva Nensi sirenom, a tako će je nazvati i Dijanine prijateljice. Zavodljiva priroda sirene ukazuje na erotski podtekst interakcije između protagonistkinja, a sirena je ujedno biće koje spada u dva sveta i kao takvo oličava fluidne identitete likova. Glavna junakinja je rođena u Vitstablju, čiji je neformalni nadimak „biser Kenta“ (O’Callaghan 2011: 23). Ko proba ostrigu iz Vitstablja, kaže Nensi, sigurno će je zapamtiti, jer su ostrige tamo „najveće, najsočnije, najslanije“ (Waters 2012a: 3).⁹⁴ Ovakvi erotizovani opisi istovremeno aludiraju na značenja koja nisu ograničena na kvir kontekst, kao što su afrodizijska svojstva ostrige, te na poseban status koji biseri imaju u prikazivanju *lezbejske* želje. O’Kalahanova, između ostalog, navodi da je „biser“ u slengu naziv za klitoris, a izraz „izroniti biser“ označava lezbejski oralni seks (O’Callaghan 2011: 31). Nensi ostrigama koje čisti peva pesme iz mjuzik-hola, te primećuje da „između ribarskog zanata i menadžera mjuzik-hola ima više sličnosti nego što biste mogli pomisliti“ (Waters 2012a: 9),⁹⁵ povezujući tako alternativni prostor mjuzik-hola koji omogućava izražavanje kvir seksualnosti i identiteta, s ostrigama i biserima kao metaforama za njihovo predstavljanje.

⁹³ Za to su pre svega zaslužna frejdovska tumačenja ženske seksualnosti.

⁹⁴ „largest, juiciest, savouriest“

⁹⁵ „there are more similarities between a fishmonger’s trade and a music hall’s manager than you might think“

Biser je u više romana prisutan kao znak lezbejske veze između junakinja, u vidu razmenjenih poklona, predmeta koji bude uspomene ili opisa samih protagonistkinja. Nensi poklanja Kiti ogrlicu s bisernim priveskom, koja predstavlja kodiranu izjavu ljubavi, a Kiti pokazuje da je ljubav uzvraćena time što ogrlicu stalno nosi. Ogrlica, kao i njihova veza, ostaje skrivena ispod odeće i nevidljiva za druge. Deo Kitinog scenskog kostima su biserne naušnice, što signalizira njenu lezbejsku seksualnost, ali je istovremeno dovodi u vezu s pretvaranjem i glumom. Kiti otkriva da se u Nensi zaljubila kada je na njenim prstima osetila miris ostriga. Scena u kojoj Nensi pokazuje Kiti kako da očisti i pojede ostrigu ispunjena je erotskim nabojem i seksualnim aluzijama, te najavljuje njihovu seksualnu vezu. Ostriga je vlažna i klizava, njen sok je „najukusniji deo“ (Waters 2012a: 48),⁹⁶ a dve junakinje se gledaju netremice dok Nensi dodaje ostrigu Kiti. Brada, zbog koje Kiti pomisli da je ostriga mužjak, biva odstranjena, čime se ističe primarnost ženske želje i ženskog zadovoljstva. Kada po prvi put vode ljubav, Kiti se razodene, ali ne skida ogrlicu s biserom. Konačno, u sceni u kojoj Nensi zatiče Kiti s Volterom, Nensi se priseća kako je ljubila biser oko njenog vrata i pita se da li je Volter učinio isto. Scena je primer simboličkog predstavljanja klitorisa, pri čemu valja primetiti da je biser na Volterovom jeziku „hladan i tvrd“ (Waters 2012a: 172),⁹⁷ za razliku od prethodnih žensko-ženskih erotskih slika, koje ističu toplinu i mekoću seksualnog kontakta. Shvativši da ju je Kiti prevarila, Nensi trga lančić i baca ga, a pokidani lančić označava njihov razlaz i Kitino stupanje u heteronormativnu vezu s Volterom.

Biser kao simbol prisutan je i u drugim romanima. U romanu *Džeparoš* Su poredi Mod s biserom, a kuću njenog ujaka s ostrigom u kojoj je skriven (Waters 2002: 79). Modin obraz je „hladan i gladak kao biser“ (Waters 2002: 127),⁹⁸ a njene bele rukavice imaju bisernu dugmad. Ipak, najočitiiji primer simbolike bisera nalazi se u sceni u kojoj Su pokazuje Mod kako treba da se ponaša prve bračne noći. Su naziva Mod biserom, a scena se završava nizom ponovljenih apelacija. O’Kalahanova ovaj niz čita kao trenutak orgazma, a njime se završava pasus koji obiluje drugim usklikima koji iskazuju uzbuđenje („Kako je bila glatka! Kako topla! (...) Kako je bila bela!“; Waters 2002: 142).⁹⁹ Kej u *Noćnoj straži* poklanja Helen bisernobelu satensku pižamu, a u *Srodnim dušama* Helen nosi biserne minđuše. Crtež sa Selininog suđenja, na kome medijum skida nisku bisera sa svoje sramežljive klijentkinje,

⁹⁶ „the tastiest part“

⁹⁷ „chill and hard“

⁹⁸ „cool, and smooth as a pearl“

⁹⁹ „So smooth she was! So warm! (...) So white she was!“

prikazuje dva aspekta seanse. Ukradeni biseri spiritističku seansu definišu kao priliku za bogaćenje na naivnim posetiteljicama, ali istovremeno ukazuju na erotsku, lezbejsku prirodu kontakta koji se tom prilikom uspostavlja. Konačno, u romanu *Mali stranac* spisateljica koristi metaforu bisera da izrazi klasne tenzije i previranja, pa gospođa Ers, uverena u superiornost vlastite klase, poredi uticaj koji služba za porodicu ima na poslugu s procesom nastanka bisera: devojke u kuću dolaze kao zrnca prašine, a odlaze kao biseri. Ersovi su nakon rata prinuđeni da u borbi za opstanak prodaju delove imanja i raspuste većinu posluge, te poslove koju je nekada obavljala posluga sada izvršavaju članovi porodice. Slike raskoši, oličene u biserima, ostaju samo kao uspomena na minula vremena i nekadašnje bogatstvo.

Identitet i razlika: motiv ogledala i dvojnica

Ogledalo je jedna od centralnih metafora u neoviktorijanskoj prozi, budući da izražava odnos između viktorijanske epohe i njenih savremenih prikaza. Odraz u ogledalu daje obrnutu sliku, što simbolički predstavlja način na koji savremeni tekst prikazuje viktorijansku prošlost. Pored toga, Barbara Krid ukazuje na vezu između motiva dvojnice i odraza u ogledalu s lezbejskom seksualnošću, koju heteroseksualna perspektiva tumači kao autoerotsku. Slike dvojnica i ogledala nalazimo i kod Votersove, u predstavljanju junakinja između kojih postoji homoerotska privlačnost. Ipak, homoerotska simbolika ogledala i dvojnica od sekundarnog je značaja. Ovaj motiv pre svega preispituje shvatanje sličnosti i razlike, pri čemu izostaje mogućnost da se sa sigurnošću utvrdi šta je predmet, a šta slika. Kritičari često govore o neoviktorijanskom tekstu kao ogledalu koje prikazuje događaje iz sadašnjosti (v. Joyce 2007, Bowler & Cox 2009/2010, Krombholc 2013). Sajmon Džojcs (Simon Joyce) smatra da viktorijance uvek posmatramo posredno, kao sliku koju vidimo „kada bacimo pogled u retrovizor za vreme vožnje“ (Joyce 2007: 3).¹⁰⁰ Metafora ogledala izražava i paradoks „gledanja ispred sebe da bismo videli ono što je iza nas (...). Ta slika ukazuje i na neizbežno iskrivljenje koje postoji u svakom odrazu“, a koje za Džojcsa može biti posledica ideologije,

¹⁰⁰ „when we glance in our rearview mirrors while driving“

namernog krivog čitanja, preuveličavanja ili pojednostavljivanja prikaza prošlosti (Joyce 2007: 3).¹⁰¹

Najočitiji primer upotrebe motiva dvojnica i ogledala nalazimo u romanu *Džeparoš*. Tema privida i stvarnosti, originala i slike, prisutna je na nivou zapleta, koji se zasniva na zameni identiteta dve glavne junakinje: Mod, bogate naslednice koja živi kod samoživog ujaka, i Su, sitne kradljivice koja u Modinu kuću pristiže u pokušaju prve veće prevare. Su Trinder postaje Mod Lili i obratno, što je praćeno scenama u kojima junakinje posmatraju svoj odraz, ili jedna drugu, u ogledalu (Waters 2002: 70-71, 83, 98, 100, 101-102, 110, 137). Osim toga, motiv ogledala ukazuje i na dvoličnu prirodu junaka. Mod je isprva prikazana kao tašta udavača koja se večito ogleda iščekujući udvarača, no ta se stereotipna slika preispituje kada se pokaže da je u pitanju gluma. Scene predstavljaju parodiju heteroseksualnog udvaranja, budući da u njemu učestvuju muškarac i žena homoseksualne orijentacije čiji je stvarni cilj sticanje dobiti. Takođe, Su i Mod se smenjuju kao naratori, pa se i njihove priповesti mogu posmatrati kao odrazi u ogledalu. Tome doprinosi i paralelizam scena, koje se razlikuju samo u pojedinostima: na primer, scena u kojoj saznajemo da Su ne zna da čita biva ponovljena u sceni u kojoj se otkriva da Mod ne zna da pleše, a strastvena scena u kojoj Su podučava Mod seksualnom umeću biva ponovljena pred prvu bračnu noć sa Džentlmenom. U zavisnosti od perspektive naratora i konteksta, paralelne scene prikazuju isti događaj u drugačijem svetlu. Rasplet se zasniva na inverziji identiteta, pa junakinje postaju vlastita izvrnuta slika – Su je zapravo bogata naslednica, a Mod dete ulične prevarantkinje. Kao Džentlmenov plan, koji ne sadrži jednu prevaru, već dve, naracija otkriva još jedan obrt: dve glavne junakinje su, ispostaviće se, čitav život jedna drugoj dvojnice.

Odmah po dolasku u kuću Modinog ujaka, Su poredi sebe i Mod, procenjujući čija je kosa lepša, a usna punija, što će potom učiniti i Mod, i to pred ogledalom: „Naterala me je da stanem pored nje pred veliko srebrno ogledalo iznad kamina i prislonila mi glavu uz svoju, da uporedi koje je boje moja kosa, a koje njena“ (Waters 2002: 83).¹⁰² Gotovo isti prizor prisutan je u sceni koja sledi nakon strastvene noći koju provedu zajedno: „Naterala sam je da dođe sa mnom pred srebrno ogledalo iznad vatre, pa je stajala spustivši pogled dok sam je češljala i

¹⁰¹ „looking forward to see what is behind us (...). It also suggests something of the inevitable distortion that accompanies any mirror image“

¹⁰² „She had me stand beside her at the great silvery glass above her fireplace, and drew my head to hers, to compare the colours of our hair.“

stavljala joj ukosnice“ (Waters 2002: 143).¹⁰³ Mod poklanja Su jednu od svojih starih haljina, te joj pomaže da se presvuče, dodajući: „Sada sam ja tvoja služavka, a ti si gazdarica!“, a potom je poziva da se pogledaju u ogledalu, te zaključuje da liče kao da su sestre (Waters 2002: 102).¹⁰⁴ Ovakvo poigravanje sličnošću i razlikom nagoveštava prirodu prevare koje isprva nisu svesni ni Su ni čitalac – Mod će se pretvarati da je služavka, a Su će završiti u ludnici. Poklonivši joj svoje najlepše haljine i prepuštajući joj svoje obroke, Mod transformiše Su u samu sebe, a zamenivši mesta s prevarantkinjom zapravo preuzima svoj pravi identitet. Pre no što odvede Su u sanatorijum, doktor Kristi će je upitati da li je sigurna u vlastito ime, najavljujući krizu identiteta koju ona doživljava u ludnici: „Počela sam da se odazivam na *Mod* i *gospođu Rivers*; ponekad mi se činilo da *mora* da zaista jesam Mod, kad toliki ljudi to tvrde“ (Waters 2002: 445).¹⁰⁵

Nesrećan kraj gospođe Saksbi predstavlja ostvarenje izmišljene priče s početka romana o Suzaninoj majci poslatoj na vešala zato što je žrtvu pljačke ubila nožem. Slično tome, vreme koje Su provede u ludnici može se posmatrati kao paralela priči o Modinoj ludoj majci. Junakinjama je zajedničko odsustvo majčinske figure, izmišljene priče o tragičnoj majčinoj sudbini i strah da ih ne zadesi slična sudbina. Su veruje da je njena majka završila na vešalima zbog ubistva, a upravo to će se dogoditi s gospođom Saksbi na kraju romana. Mod veruje da ju je majka rodila u ludnici, a obe junakinje strahuju od zle krvi i kobnog majčinskog nasleđa (maštajući o osveti nad Mod, Su zamišlja da će je ubiti – „nisam li ja ipak majčina kćer?“; Waters 2002: 403).¹⁰⁶ Njihov nerazrešen odnos prema prošlosti, ali i sama prošlost koja krije niz tajni, odraz su ambivalentnog neoviktorijanskog stava prema viktorijanskim precima, te nesigurnosti u postojanje kontinuiteta između dva perioda.

Motiv dvojnica spisateljica koristi i u romanima *Usne od somota* i *Srodne duše*. Nensi se pridružuje Kitinom nastupu nakon što je u šali oponaša, a nastup se poigrava odrazima i udvajanjem – njegova popularnost proističe upravo iz činjenice da je „par devojaka odevenih kao gospoda“ „uzbudljiviji, (...) bezobrazniji“ od jedne (Waters 2012a: 125-126).¹⁰⁷ Dve odevne transformacije koje pokazuju nesklad između Nensine pojave i propisane odevne

¹⁰³ „I made her go with me to the silvery looking-glass above her fire, and she stood with her eyes cast down while I combed and pinned her hair.“

¹⁰⁴ „Now I am your maid, and you are the mistress!”

¹⁰⁵ „I began to answer to *Maud* and *Mrs Rivers*; sometimes it seemed to me I *must* be Maud, since so many people said I was.“

¹⁰⁶ „wasn't I my mother's own daughter, after all?“

¹⁰⁷ „a pair of girls in gentlemen's suits“; „more thrilling, (...) more saucy“

norme dešavaju se pred ogledalom – u prvoj Nensi uočava nesklad između ženstvenosti haljine i sopstvene muškobanjaste građe, dok u drugoj shvata da njenom telu više odgovaraju muška odela. U *Srodnim dušama*, Selina beži prisvojivši Margaretin identitet i postavši tako njena dvojnica, a Selina prevaru postiže tako što ubeđuje Margaret da su, kako naslov kaže, srodne duše – ako ne odraz jedna drugoj, onda svakako komplementarne.

Anatomija želje i anatomija traume

Poslednji odeljak u ovom poglavlju pozabaviće se motivima konkretnih delova tela i njihovim značenjima. U pitanju su opisi ruku i njihova uloga u izražavanju erotskih, klasnih i drugih značenja, zatim opisi kose i njihova simbolika, te posebna pažnja koja se posvećuje opisima ozleđenog tela. Ruka je u prozi Votersove seksualizovana, pa dodir ruke zamenjuje prikaz erotskog dodira, mada je prisutan i u seksualno eksplicitnim scenama. Opisi ruke prisutni su i kao element strave, te kao označitelj klasne pripadnosti. Kosa, raskošno raspuštena, strogo upletena ili kratko podšišana, takođe obiluje rodnim i seksualnim značenjima. Slično ruci, ona želju dovodi u vezu sa strahom i opasnošću. Konačno, telesna povreda prikazana je onda kada je potrebno izraziti emotivnu traumu pojedinca ili kolektivnu traumu čitavog društva.

Ruke: višeznačna priroda dodira

Analizom simbolike ruku u književnoj i kulturnoj imaginaciji bavi se čitav niz kritičara. Vil Fišer (Will Fisher), na primer, ukazuje na asocijaciju između ruke i braka koja potiče još iz renesansnog perioda, dok prema srednjovekovnim verovanjima između ruke i srca postoji direktna nervna veza (Fisher 2006: 52). Držanje za ruke predstavlja deo venčanog rituala (sličnu simboliku susrećemo i na ovim prostorima, gde se mladencima vezuju ruke), a ostaci ovih verovanja mogu se prepoznati u praksama koje su se zadržale dugo nakon renesanse: prosac traži mladinu ruku od njenog oca, a na ruci se potom nosi burma kao znak bračnog zaveta. Ruka je „instrument (seksualnog) izražavanja“, a u svome čitanju *Otela* Fišer

stapa Dezdemoninu ruku i inkriminišuću maramicu u jedan simbol (Fisher 2006: 52, 54).¹⁰⁸ Slično čitanje *Otela* nalazimo i kod Alison Findli (Alison Findlay): Dezdemonin prestup i njena pobuna protiv očevog autoriteta ogledaju se u tome što njenu ruku Otelu ne daje njen otac, već ona sama (Findlay 2010: 172). Vilijam Koen (William Cohen) čitavu studiju o seksualnom skandalu i kodiranim predstavama masturbacije kod Dikensa zasniva na metonimijskoj vezi između genitalija i ruke koja ih dodiruje (Cohen 1996: 45). Kao što metafora duha služi da prikaže kontakt koji je drugačije nemoguće prikazati, te da skandalozno učini prihvatljivim, intimni delovi tela koji su izloženi dodiru, ali se ne smeju imenovati, prisutni su u tekstu kao trag, zamenjeni opisima ruke koja ih dodiruje. Koen smatra da značenja treba tražiti u neizrečenom: „ćutanje o seksualnosti predstavlja strateški oblik predstavljanja, a ne njegovo odsustvo” (Cohen 1996: 2),¹⁰⁹ odnosno pokušaj da se seksualna značenja izraze, a ne da se cenzurišu.

Ketrin Rou (Katherine Rowe) pak analizira motiv odsećene mrtvačke ruke u gotskim tekstovima, smeštajući ga u tradiciju ruke kao simbola ljudske delatnosti uopšte, u kojoj ona metaforički predstavlja čitav niz značenja, počev od ljubavnog dodira, preko verskog zanosa, do radničkog znoja (Rowe 1999: x). Da je u pitanju univerzalna konceptualna metafora pokazuje i obilje simboličkih gestova, ali i jezičkih izraza koji prevazilaze okvire jednog jezika ili kulturnog univerzuma (ruka se polaže na Bibliju prilikom polaganja zakletve ili se pruža u znak pomirenja, ruke se spajaju u molitvi i u pozdravu ili su vezane u bespomoćnosti, gestovi dopunjuju ili u potpunosti zamenjuju verbalni govor). Aristotelovska filozofska tradicija vidi ljudsku ruku kao instrument, ali i simbol, čovekove kontrole nad materijalnim svetom (Rowe 1999: 4). Za Aristotela je ruka „instrument nad instrumentima“, a slična tumačenja postoje i kod Galena. Ona je ono što razdvaja čoveka od životinja i oruđe njegovog razuma i slobodne volje (Rowe 1999: 5-6). Premda ruka predstavlja dokaz čovekove superiornosti nad životinjama, Aviva Briefel (Aviva Briefel) pokazuje kako ga ona istovremeno pretvara u hiromantski tekst. Detektivske i gotske priče s kraja devetnaestog veka ruci daju centralno mesto, te ona često krije tajnu identiteta ubice ili žrtve, dok krvave, odsećene ruke predstavljaju jedan od elemenata strave. Ludak i kriminalac u viktorijansko doba bili su navodno prepoznatljivi po obliku šake, pojedinačnih prstiju, ili specifičnoj maljavosti (Briefel 2015: 14-15).

¹⁰⁸ „an instrument of (sexual) expression“

¹⁰⁹ „silence about sexuality composes a strategic form, not an absence, of representation“

Kod Votersove, dodir ruke predstavlja ključnu vezu između seanse i lezbejske želje: Selinine seanse „u određenoj meri“ podrazumevaju „polaganje ruku“ (Waters 2008: 145),¹¹⁰ a Margaret u prostorijama Društva spiritista nailazi na voštani kalup šake Pitera Kvika. Voštana šaka ima nekoliko značenja: ona pokazuje kako telo (u ovom slučaju njegova imitacija) postaje izložbeni eksponat, te se može dovesti u vezu s viktorijanskom pomamom za nastupima nakaza, ili pseudonaučnim proučavanjima fizionomije u potrazi za „karikom koja nedostaje“ između čoveka i majmuna. Ruka, tvrdi Brifelova, za viktorijance izražava, između ostalog, brojna rasna i etnička značenja (Briefel 2015: passim). Pored toga, voštani otisak upućuje i na nestabilnost polnih i rodnih identiteta, budući da se veruje da je u pitanju otisak muške ruke, dok on zapravo pripada ženi. Gruba, kvrgava i izobličena, voštana ruka ukazuje i na klasne razlike i njihove telesne tragove, na kontrast između nežnih damskih ruku i ogrubelih ruku služavke, te objedinjuje pitanja seksualne i klasne politike viktorijanskog vremena.

Dodir ruke ima centralno mesto u seansama koje organizuju Rut i Selina, a priroda njihovog uticaja ogleđa se u opisima ruku koje nalazimo u prvoj sceni u Selininom dnevniku, a koji se tiču ruke kao instrumenta seksualnog zadovoljenja, ali i seksualnog nasilja. Kada Madlen počne da se otima, Selina joj čvrsto drži ruku preko usta, a kada je skloni na njoj primećuje krv i zaključuje da se Madlen ugrizla za jezik. Imajući u vidu seksualnu prirodu seanse i Madlenin otpor, krv na Selininim rukama može se simbolički čitati kao trag nasilne defloracije. Nešto kasnije, lekar dolazi da pregleda gospođu Brink koja je na samrti, a Rut je drži za ruku do samog kraja. Smrt gospođe Brink najavljuje Margaretinu smrt na kraju romana; Rutin dodir biće jednako smrtonosan u oba slučaja.

U romanu *Džeparoš*, jedan od najvažnijih simbola jesu Modine bele rukavice, na šta ukazuje i grafičko rešenje za naslovnu stranu izdavačke kuće Riverhed. Roman ispituje granice pouzdanosti teksta, ne samo neočekivanim narativnim obrtima, već i kroz motiv biblioteke, književne pornografije i međusobnog uticaja teksta i čitaoca. Mod svoju mladost provodi kao naročita vrsta bibliotekara, zadužena za katalogizaciju ujakove kolekcije pornografske literature, pa svakodnevno iščitava eksplicitne tekstove i rukuje krhkim rukopisima. Rukavice koje pri tome nosi ne služe da zaštite njene ruke, već rukopis koji drži. Upotrebu rukavica nameće njen ujak, iz straha za svoje dragocene kolekcionarske primerke. Ipak, rukavice pre svega imaju za cilj da nateraju Mod da se povinuje ujakovoj volji. Odmah

¹¹⁰ „a certain amount of laying on of hands“

po dolasku u Lilijevu kuću, desetogodišnja Mod dobija par belih rukavica, a one ukazuju na slobodu koje je lišena i njihova je uloga pre svega disciplinska. Mod rukavice nosi sve vreme, čak i dok spava, i one imaju istu svrhu kao packa koju dobija kada ih ošteti (Waters 2005: 187). Sâm Lili rukavice (i to crne) nosi jedino kada dolazi da odvede Mod iz ludnice u svoj dom. Dok radi na svom katalogu pornografije, njegove su šake gole i umrljane mastilom (Waters 2005: 75). Mod je pak opsednuta time da ne uprlja rukavice, pa jednu baca u vatru kada na nju padne kap žumanceta (Waters 2005: 78), te se uznemiri kada ih popraska supom i uzima nove (Waters 2005: 92-3).

Tako uveden motiv čistoće i prljavštine predstavlja način da se ispita tema nevinosti i iskustva, te njihove varljive granice. Su šalju da opere ruke pre no što prvi put uđe u Modine odaje (Waters 2005: 65), što potvrđuje njen status uljeza i u skladu je s tumačenjem prljavštine koje nudi Meri Daglas (Mary Douglas), kao materije koja nije na svome mestu. Njen status uljeza ipak nije jednosmislen, budući da se kasnije saznaje da je upravo ona prava naslednica Kristofera Lilija. Mesingana ruka utisnuta u pod njegove radne sobe pokazuje prag koji „označava granice nevinosti“ (Waters 2005: 188)¹¹¹ u njegovom domu, a dan kada Mod biva dozvoljeno da stupi iza te granice jeste dan kada shvati kakva je priroda sadržaja koje čita. Granicu nevinosti Mod prelazi svakodnevno, dok Su kao služavka mora ostati iza nje, čime se preispituje viktorijanska podela na damu kao oličenje čestitosti i ženu niže klase kao sliku izopačenja. Tu podelu dovodi u pitanje i zaplet zasnovan na zameni identiteta koja bogatu naslednicu pretvara u sitnog lopova i obratno. Mod, koja se doima neveštom i čednom, zapravo poseduje uvid u tajni svet seksualne perverzije i itekako je sposobna za prevaru. Stereotipna scena zavodjenja u kojoj Su kao iskusnija devojka upoznaje mlađu i nedužnu Mod s čarima seksualnog zadovoljstva biva u Modinom poglavlju razotkrivena kao vešta manipulacija.

Ruka je u *Džeparošu*, ali i u nekim drugim romanima Votersove, važno sredstvo karakterizacije i ključna tačka kontakta u odnosima između likova, te može biti pokazatelj intimnosti, izvor seksualnog uzbuđenja ili predmet agresije. Džentlmenove ruke su nežne, bele i glatke, u skladu s ulogom koju igra, ali jedan požuteli prst otkriva iskvarenost koja se krije iza te maske (Waters 2005: 206). Njegova zlokobna priroda očituje se u ogromnim pretećim šakama, pa kada ga Mod poljubi u dlan, njegova šaka pokriva dobar deo njenog lica (Waters 2005: 134-5), a burma koju joj stavlja ostavlja modricu (Waters 2005: 299). Kao i

¹¹¹ „marks the bounds of innocence“

zaplet romana, deo plana koji skuju Mod i Džentlmen zasniva se na zameni identiteta. Su treba da zauzme Modino mesto u ludnici, kao dama koja je uvertela sebi u glavu da je služavka. Za to je potrebno prilagoditi njen fizički izgled toj ulozi, u čemu Su nesvesno učestvuje jedući Modine obroke i poprimajući njena obeležja. Transformaciju potvrđuju promene na njenim rukama, koje su belje i nežnije, a nokti više nisu izgrickani. Slično tome, u *Usnama od somota* Nensine transformacije praćene su promenama u izgledu ruku. Nensini prsti su isprva ružičasti i smežurani od salamure dok živi s roditeljima u Vitstablju, a zatim požute od cigareta kada počne da nastupa s Kiti. Kada pređe kod Dajane, njene ruke postaju bele i nežne, da bi kod Florens ograbile i pocrvenele od ribanja, a nokti popucali, označavajući njenu transformaciju u socijalistu.

U *Džeparošu*, Mod isprva ne dozvoljava Su da dodirne njene gole ruke, sve dok je Su ne uveri da će biti nežna (kao da se radi o seksualnom činu), a kasnija scena u kojoj Su naprstkom zatupljuje oštar vrh jednog od Modinih zuba prepuna je erotskog naboja (poput scene s ostrigom u *Srodnim dušama*). Su navodi da joj ruka postane vlažna od Modinog daha, Mod se zarumeni, a obe poskoče kada naiđe služavka (Waters 2005: 97). Takve scene, primećuje Mod, uobičajene su u perverzним knjigama njenog ujaka (Waters 2005: 256). Mod će zadržati naprstak kao uspomenu na Su, kao što Su zadržava njenu belu rukavicu, a oba predmeta upućuju na ruku kao izraz seksualne želje.¹¹² Kada se priseća strastvene noći koju provodi sa Su, Mod se priseća njenih ruku „kako klize po meni, pristiskaju, okreću, otvaraju me“ (Waters 2005: 297).¹¹³ Poljubac koji označava Modin pristanak da se uda za Džentlmena jeste poljubac u dlan (Waters 2005: 117), a kasnije će se Mod poveriti Su da ne može da se navikne na Džentlmenove poljupce, niti na „dodir njegove ruke na svojoj“ (Waters 2005: 130-1).¹¹⁴

Čitalac pred kraj romana saznaje da je gospođa Saksbi zamenila Su i Mod kao bebe i Mod poslala da umesto Su živi životom pripadnice više klase, u pokušaju da prevari klasnu hijerarhiju koja bi je osudila na život među sitnim kriminalcima. No, Modina mladost provedena kod ujaka ispunjena je zlostavljanjem i odsustvom topline, te se čini manje poželjnom od zaštićenog detinjstva koje Su provodi s gospođom Saksbi. Na početku romana,

¹¹² Vilijams navodi da je u Šekspirovo vreme rukavica bila metafora za vaginu (Williams 1994: 603).

¹¹³ „sliding upon me, pressing, turning, opening me up“

¹¹⁴ „the feel of his hand upon hers“

Su sebe smatra „detetom gospođe Saksbi“ (Waters 2005: 3),¹¹⁵ a u završnim scenama bdi uz nju u satima pred odlazak na gubilište i nežno je drži za ruku (Waters 2005: 519). Roman se na kraju vraća na svoju ključnu temu: pitanja zbilje i privida, stvarnosti i fikcije. U raspletu romana, sceni u kojoj svi skriveni identiteti bivaju otkriveni (bogata nasljednica je zapravo Su, dok je Mod kćerka gospođe Saksbi), Džentlmen biva uboden nožem, a identitet njegovog ubice ostaje skriven. Uvreda upućena Mod, aluzija na seksualnu vezu sa ženom, košta Džentlmena života, pa se nameće zaključak da je Mod ubica, mada Su tvrdi da nije videla ko je naneo smrtonosnu povredu.¹¹⁶ No, krv se ne proliva po Modinim rukama, već po rukama gospođe Saksbi, koja priznaje ubistvo koje nije počinila i odlazi na vešala ne bi li zaštitila kćer. Žrtva ubistva, na suđenju prikazana kao pristojan i perspektivan mladić, u stvarnosti je gramzivi zlikovac, pravi ubica ostaje na slobodi, a na vešala odlazi nedužna osoba. Naracija tako destabilizuje jednoznačna tumačenja telesnih odlika: krvave ruke gospođe Saksbi ne otkrivaju pravog ubicu, kao što Modine snežnobeke damske ruke zapravo pripadaju kćeri lopova.

Kosa: poigravanje seksualnim značenjima

Kritičarke poput Galije Ofek (Galia Ofek) i Elizabet Giter (Elizabeth Gitter) tvrde da je kosa oduvek predstavljala složen simbol, a za to navode brojne primere iz antropologije, mitologije, književnosti i slikarstva. Ofekova smatra da se ženska kosa može posmatrati kao sredstvo samodefinicije u ličnom, rodnom, ali i društveno-političkom smislu, te da kao takva obiluje kulturnim značenjima (Ofek 2009: 1). Ona se poziva na rad sociologa Antonija Sinota (Anthony Synnott), koji kosu smatra jednim od najmoćnijih označitelja pojedinačnog i grupnog identiteta. Kosa ima simboličku vrednost zato što spada u fizička svojstva pojedinca, ali je daleko izloženija pogledu i podložnija promeni od drugih delova tela, pa može da ukazuje na promene u identitetu i na razlike između pojedinačnih ili grupnih identiteta (Synnott 1987: 381). Kako objašnjava Ofekova, kao jedan od retkih nepokrivenih delova tela, kosa je simbol koji sadrži potencijalne informacije o delovima tela koji su pokriveni i zaklonjeni od pogleda. Ona tome dodaje i značaj oblikovanja kose i frizure u usponu

¹¹⁵ “Mrs Sucksby’s child“

¹¹⁶ Lusi Armit smatra da je Su ubica (Armitt 2011).

buržoazije i razvoju kapitalističkog društva i, navodeći Kventina Bela (Quentin Bell), izdvaja kosu kao jedan od telesnih označitelja Veblenove dokoličarske klase, čije komplikovane frizure poručuju da onaj ko ih nosi nije prinuđen da radi i da ima vremena da se bavi uređenjem kose (Bell 1976, citiran u Ofek 2009: 2). Slično tome, skupi ukrasi za kosu predstavljaju statusni simbol i primer Veblenovog koncepta upadljive potrošnje (Ofek 2009: 22).

Ofekova analizira simbolički status kose i u svetlu antropoloških istraživanja Meri Duglas, te kosu posmatra kao granično telesno obeležje, čija kontrola i uređenje odražavaju stabilnost poretka koji uređuje tela uopšte, odnosno stabilnost društvenog tela. Ona zaključuje da kosa omogućava razgraničavanje između suprotstavljenih kategorija, kao što su bogati i siromašni, zdravi i bolesni, živi i mrtvi (2009: 9), a parovima koje navodi može se dodati i par muško/žensko. Pored toga, ljudska kosa predstavlja vid robe koja, pored simboličke, poseduje i materijalnu vrednost, što je očito u detalju iz romana *Džeparoš* kada Su razmišlja za koliko bi Modina kika mogla da se proda. Za Fukoa, seksualni fetišizam je viktorijanska perverzija *par excellence*, a viktorijanski seksolozi kao što su Elis i Kraft-Ebing posebnu pažnju posvećuju fetišu kose (Ofek 2009: 20), kojoj se pripisuje falusna vrednost i time umiruje strah od kastracije (Ofek 2009: 21). Kosa kao fetiš prisutna je u *Srodnim dušama*, u vidu Selenine pletenice s kojom Margaret na kraju deli postelju, te Helenine kovrdže koju Margaret nosi u svom medaljonu. Budući da Frojd izjednačava kastraciju s odrubljivanjem glave, strah koji Margaret fetišistički ublažava može biti strah od simboličke dekapitacije na vešalima, kazne za pokušaj samoubistva koju izbegava zahvaljujući svom društvenom položaju. Ofekova ukazuje i na ritualnu vrednost razmene kose (2009: 27), te na običaj čuvanja kose preminulih. U medaljonu koji je dobila od oca Margaret čuva uvojak Helenine kose, pa je njeno prihvatanje viktorijanskih običaja subverzivno i podjednako služi čuvanju uspomene na oca i na izgublenu ljubav.

Navodeći niz primera iz viktorijanskog slikarstva i književnosti, Elizabet Gitter pokazuje kako se ženskoj kosi pripisuju magijska moć i simbolika, pa ona može biti anđeoski oreol čestitosti ili zamka demonske seksualnosti (Gitter 1984: 936), a često se iza anđeoskih zlatnih uvojaka i maske nevinosti krije fatalna zavodnica (Selina u *Srodnim dušama* takođe ima zlaćanoplavu kosu i liči na sveticu sa slike renesansnog slikara). Opsesija ženskom kosom može se posmatrati i u širem kontekstu poimanja žene kao večite misterije, istovremeno privlačne i odbojne. Kao što ženske genitalije možda kriju zube i opasnost od kastracije, u srcu viktorijanskog anđeoskog ideala kriju se, ističe Giterova, obmana, pobuna i

pretnja. Kosa može da predstavlja i toplo gnezdo u kojem pesnik može da neguje svoju inspiraciju (Gitter 1984: 942). Ulogu kose u zavodjenju ilustruju figure sirena iz grčke mitologije zavode koliko pesmom, toliko i raskošnom kosom koju raščestljavaju pred svojim žrtavama. U *Noćnoj straži*, poređenje Džulijinog uvojka sa sireninom kosom priziva takve tradicionalne asocijacije. Mokri uvojak predstavlja neposredni znak fizičkog aspekta njihove veze, trag zajedničkog kupanja. S druge strane, poput sirene, Džulija zavodi Helen da bi je potom izneverila.

Primeri koje navodi Giterova svedoče o tome da žena i njena kosa služe kao platno na koje umetnik projektuje svoje strahove, želje i nesigurnosti. Ona odražava ambivalentne stavove prema bogatstvu, kome se istovremeno pripisuju božanska vrednost i paklena iskvarenost. Giterova ukazuje i na kritičku tradiciju (pre svega na kritičarke Sandru Gilbert i Suzan Gubar) koja simbolički povezuje pramenove kose, niti prediva i narativne niti. Pored toga, ženine uloge majke, supruge i domaćice mogu se čitati kao niti koje spajaju porodičnu zajednicu (Gitter 1984: 936, 938). Kod Sare Voters, nevidljive niti koje postoje između junakinja i spajaju njihova tela izražavaju pre svega seksualnu, a ne porodičnu vezu. Između Helen i Džulije postoji „nežna, drhtava nit“ (Waters 2006: 358) koja počinje u Heleninom srcu, a slična nit postoji i između Su i Mod u *Džeparošu*, te između Seline i Margaret u *Srodnim dušama*: „poput strele, poput vlasi, poput žice na violini, poput niti u lavirintu, duga, zategnuta i uzdrhtala“ (Waters 2008: 308).¹¹⁷ Kada se koleba kako da započne svoju priповest, Margaret zaključuje da njen otac ne bi počeo „od dame i njene služavke, podsuknji i raspuštene kose“ (Waters 2008: 7).¹¹⁸ Taj opis objedinjuje najvažnije elemente njene priče: glavni akteri biće dama i njena služavka. Ovi su elementi prisutni i u prvom zapisu iz Selininog dnevnika, kojim dominira raskošna preraphaelitska kosa mlade Madlen. Narativna nit oba dnevnika počinje slikama raspuštene kose, kao znak da će u središtu pripovesti biti žudnja i strast.

Roman *Usne od somota* odstupa od viktorijanskih i preraphaelitskih ideala ženstvenosti, budući da je izvor erotskog uzbuđenja kratka kosa. Radovi slikara kao što su Džon Everet Mile i Dante Gabrijel Roseti ilustruju preraphaelitsku opsesiju ženskom kosom, koja je u viktorijanskom periodu shvatana kao simbol putenosti i razuzdane seksualnosti. Ženska kosa signalizira ženin bračni status i seksualnu dostupnost, njenu čednost ili raskalašnost. Ovakav

¹¹⁷ „like an arrow, like a hair, like a string upon a violin, like a thread inside a labyrinth, long and quivering and tight“

¹¹⁸ “a lady and her servant, petticoats and loose hair”

odnos prema kosi potiče iz verske dogme, pa zahtev za pokrivanjem ili skraćivanjem kose, te različite odevne predmete koji tome služe, nalazimo u većini svetskih religija, gde se otkrivena ili raspuštena kosa smatra znakom raspusnosti i neposlušnosti. Dok se od smerne viktorijanske supruge očekivalo da svoju kosu sputava i plete u pletenice i punde, preraphaelitsko slikarstvo prikazuje ženu raskošne, najčešće vatrenoriđe, raspuštene kose.¹¹⁹ Na Rosetijevoj slici *Jelena Trojanska* (v. Prilog 1, Slika 1), Jelenina vatrena kosa stapa se s plamenom u kojem iza nje nestaje Troja (Donnelly 2015: 9), dok kod Votterhausa Kitsova nemilosrdna dama obmotava svoju dugu kosu vitezu oko vrata, privlačeći ga u svoj fatalni zagrljaj (Roberts 1998: 337; v. Prilog 1, Slika 2). Veza između kose i opasnosti oličena je i u figuri Meduze, prisutnoj kako u slikarstvu tako i u književnosti. Kao predmet viktorijanskog slikarstva, Meduza oličava viktorijansku ambivalentnost prema ženi i strah od novih uloga koje ostvaruje u viktorijanskom društvu (Andres 2005: 130). U *Srodnim dušama*, ta je ambivalentnost iskazana poređenjem Selinine pletenice sa zmijom: ona je „sklupčana u senci poput usnule zmije“ (Waters 2008: 238),¹²⁰ a Margaret je u jednom trenutku baca od sebe „kao da se najednom probudila i pokazala mi zube“ (Waters 2008: 240).¹²¹ Opasnost se, međutim, ne krije u novim rodnim ulogama, već nametanju konzervativnih normi, usled čega je Margaret sklonija da poveruje u Selininu prevaru.

Nensina i Kitina kratka kosa odstupa od viktorijanskog zahteva za smernošću, ali i od senzualnog preraphaelitskog ideala. Dok je za Kiti kratka kosa nužnost koju nameću potrebe nastupa, za Nensi je čin šišanja oslobađajući i predstavlja prvi korak u oblikovanju njenog kvir identiteta. Istog dana kada skрати kosu Nensi menja ime i biva ponovo rođena kao zvezda mjuzik-hola. Kao da je muškarac, ona odlazi kod berberina, koji je upozorava da će se zaplakati kada vidi svoje odsečene lokne. Kratka frizura je, naprotiv, provokativna i budi erotske maštarije, a seksualno buđenje i fizički preobražaj teku istovremeno. Nensina spremnost da prihvati svoj muževan izgled i Kitino insistiranje na ženstvenosti ukazuju na dve moguće reakcije na nenormativne rodne karakteristike. Dok se Nensi s odsečenom kosom oslobađa tereta nametnute ženstvenosti, Kiti se Nensin novi izgled ne dopada: „Na šta si samo ličila u haljini i s kratkom kosom“ (Waters 2012a: 124).¹²² I pre nego što Nensi otkrije vezu

¹¹⁹ Duga, raspuštena kosa kao simbol seksualne slobode i odbacivanja društvenih normi javlja se i u dvadesetom veku, u hipi pokretu šezdesetih.

¹²⁰ „coiled in its shadows like a slumbering serpent“

¹²¹ „as if it had suddenly woken and shown me its fangs“

¹²² „What a fright you looked in short hair and a frock“

između Kiti i Voltera, očito je da je svrha njene pozorišne karijere i njene prve ljubavi samospoznaja, a ne ljubavni sklad: „Prvo sam se zaljubila u Kiti, a sada, kada sam postala Kiti, zaljubila sam se pomalo *i u sebe*“ (Waters 2012a: 126, moj kurziv)¹²³. Nensi upoznaje Kitino telo, ali i sopstveno, budući da je to preduslov za seksualno eksperimentisanje i sazrevanje koje sledi. Vrhunac sazrevanja biće obeležen ponovnim šišanjem.

Povrede: telesni tragovi traume

Stroga uredenost sveta koji naseljavaju junaci Votersove, bilo da je u pitanju viktorijanski London ili posleratna engleska provincija, nije predstavljena kao izvor sigurnosti, već traume. Psihička trauma je iskazana telesno, a precizan poredak suprotstavljen je slikama povreda i telesnog haosa; dok represivne društvene norme nameću privid da sve ima svoje mesto, telo koje otkazuje poslušnost ili ne uspeva da zadrži celovitost dovodi u pitanje veru u uredenost poretka. Takve slike najčešće nalazimo u opisima junaka koji ne uspevaju da se odupru društvenim očekivanjima. Telesna trauma može se čitati i kao jedina preostala mogućnost otpora, u skladu s već postojećim čitanjima histerije ili anoreksije kao oblika ženske pobune protiv patrijarhata. Kao što primeri histerije i anoreksije pokazuju, vrednost takve pobune je upitna, budući da junaci otpor pružaju po cenu vlastitog zdravlja, pa i života. Strah od nepouzdanog tela, od organa koji bi mogli da otkazu, iskazuje nesiguran položaj junaka u naizgled stabilnom društvu. Često, organi pružaju otpor onda kada junaci nemaju za to hrabrosti.

U *Usnama od somota*, bolna sećanja na Kitinu izdaju opisana su slikama telesnog bola. Kada se ukaže prilika da je ponovo vidi, Nensi tome ne može da odoli, iako ju je prethodno izbegavala „kao čovek s modricom ili slomljenom rukom, koji nauči da se probija kroz gomilu štiteći povredu. Sada, znajući da je Kiti tako blizu, kao da sam želela da sama ponovo pritisnem bolno mesto, da uvrnem ruku koja vrišti“ (Waters 2012a: 290-291).¹²⁴ Potreba da se oseti fizički bol, da bi se umanjio ili iskazao duševni, prikazana je i u *Noćnoj*

¹²³ „I had fallen in love with Kitty; now, becoming Kitty, I fell in love a little with myself“

¹²⁴ „I was like a man with a bruise or a broken limb, who learns to walk in a crowd so that the wound might not be jostled. Now, knowing that Kitty was so near, it was as if I was compelled to press the bruise, to twist the shrieking limb, myself.“

straži. Nakon svađe sa Džulijom, Helen žiletom zaseca kožu na butini u pokušaju da svome bolu, izazvanom ljubomorom i nesigurnoću, dâ fizički oblik. Ljubomora je zamišljena kao živo biće koje joj došaptava zlobne opaske, ali i kao nešto što se krije ispod površine kože, neprimećeno i nekontrolisano, kao skrivena bolest. Načinjeni rez predstavlja fizički trag Helenine ljubomore, njenog uzaludnog pokušaja da joj se odupre, te neuspeha da to učini. Ona se samopovređuje zato što ožiljak može da zaceli, ali i zato što ljubomori daje vidljiv, razumljiv oblik (Waters 2006: 159).

U *Džeparošu*, bol i trauma ne iskazuju se samopovređivanjem, već nanošenjem bola drugima. Zatočena u kući svog ujaka, Mod je prinuđena da se povinuje telesnoj disciplini koju on nameće (osim što je primorana da nosi rukavice, ona uporno za obroke dobija hranu koju ne voli i dobija udarce kada je neposlušna). U pokušaju da ublaži frustraciju zbog zatočeništva, Mod ozleđuje svoju sobaricu Agnes, štipajući je i sadistički uživajući u njenim modricama. Postoje nagoveštaji da je njen sadizam seksualne prirode: voajeristički opisi sobaričinog nagog tela, ali i činjenica da Mod uštine i Su po njenom dolasku. Agresija obeležava i Heleninu vezu sa Džulijom. Osim povreda koje sama sebi nanosi, na destruktivnu prirodu Helenine privrženosti ukazuje i to što način na koji ona i Džulija vode ljubav postaje sve grublji. Nejednakost njihove veze i Džulijina izdaja ispisuju se na Heleninom telu u vidu otečenih usana i butine na kojoj ostaje modrica. U *Srodnim dušama*, klijentkinja zbog koje Selina dospeva pred sud pronađena je „s tragovima po telu“ (Waters 2008: 3),¹²⁵ a Su na Modinom telu takođe ostavlja modricu nanetu u trenutku strasti. U pomenutim primerima, telo postaje tekst, površina po kojoj se ispisuju znakovi požude ili nasilja. U ranije opisanoj sceni iz *Srodnih duša* u kojoj Selina na ruci ispisuje reč „istina“, doslovnim ispisom teksta po telu ispisuje se i poruka upozorenja da se radi o prevarantu, upućena koliko Margaret toliko i čitaocu.

U *Malom strancu*, krvave povrede i narušavanje granice telesnog integriteta ukazuju na klasni sukob, ali i na sukob prošlih vremena i prošlih trauma sa budućnošću koja donosi vlastite traume. Sukob između stare i nove aristokratije biva krvavo izražen kroz unakaženo lice male Džilijan Bejker-Hajd, ćerke novopečenih bogataša koju za obraz ujede inače dobroćudni pas Ersovih. Ersovi, kojima se zamera to što ne mogu da se prilagode novonastalim okolnostima, iz klasnih previranja izlaze kao očiti gubitnici, a poraz se ispisuje telesnim znakovima, kao što su Kerolajnine ruke ogrubele od ribanja. Pored toga, Roderikove

¹²⁵ „marks upon her“

opekotine predstavljaju telesni trag pretrpljene ratne traume. Ersovi pripadaju vremenu koje neumitno prolazi, prošlosti koja je takođe ispunjena traumom, na šta ukazuju modrice i ogrebotine koje Faradej otkriva na telu gospođe Ers po pojavi duha njene najstarije kćeri Suzan. Na čitaocu je da se opredeli za tumačenje kome je skloniji. Ako je *Mali stranac* tragična priča o porodičnom ludilu, onda je gospođa Ers povrede nanela sama sebi u nastupu krivice zbog kćerkine smrti. Ukoliko se pak radi o povratku duha mrtvog deteta, taj je duh krvožedan i osvetoljubiv, a prošlost iz koje se vraća nije ništa poželjnija od sadašnjosti.

Votersova se služi opisima organa koji posustaju ili otkazuju ne bi li izrazila trenutak krize ili nepovoljnu situaciju u kojoj se likovi nalaze. U *Usnama od somota*, Nensi se nakon raskida s Kiti priseća priče iz rodnog kraja o ženi koja je umrla zato što joj se „srce stvrdlo“,¹²⁶ a „[p]omisao da bi jedan od naših organa – i to onaj koji nas održava u životu – mogao da odbije da izvršava svoju prirodnu ulogu, da bi mogao da se nameri da nas uguši, umesto da nas neguje, ta me je ideja užasavala“ (Waters 2012a: 189).¹²⁷ U *Noćnoj straži*, Dankan odlazi s Frejzerom na piće i umišlja da ga svi posmatraju i osuđuju, pa doživljava napad panike, koji se manifestuje naglašenom svešću o funkcionisanju organa (Waters 2006: 100). Strah od naglog otkazivanja organa, „teret“ održavanja u životu, u pomenutoj sceni izazvan je strahom od zlonamernih glasina i društvene osude, ali on istovremeno izražava i ratnu traumu koju nose svi junaci *Noćne straže*. Dok sedi na obali reke i posmatra mladiće kako se kupaju, Dankan zamišlja kako bi jedan od njih mogao poseći stopalo na oštro kamenje sa dna, pa ga pomisao da bi mogao videti taj prizor ispunjava užasom. Zamišljena posekotina i krvavo stopalo nisu samo podsetnik na ratne traume i krhkost tela, neizvesnost opstanka i strah od sveopšteg uništenja koje junaci izražavaju u više navrata, već i na emotivnu traumu iz Dankanove prošlosti, samoubistvo najboljeg prijatelja koji prereže sebi grkljan, te na krvavu kuhinju koju za sobom ostavlja. Kej postaje bolno svesna „užasne mekoće ljudskog mesa, ranjivosti kostiju, stravične krhkosti vratova, zglobova, prstiju...“ (Waters 2006: 222)¹²⁸ onda kada ih uporedi s netaknutom kožom svoje ljubavnice. Helenina koža bez ožiljaka i povreda predstavlja utehu da „nešto tako sveže i nepovređeno“ (Waters

¹²⁶ „[her heart] had hardened“

¹²⁷ „The idea that one of our organs – our most vital organ at that – might balk at its natural role, might conspire with itself to choke, rather than to nurture us, seemed an appalling one.“

¹²⁸ “the awful softness of human flesh, the vulnerability of bone, the appalling slightness of necks and wrists and finger-joints...”

2006: 524)¹²⁹ može opstati usred opšteg razaranja, ali i podsetnik na to da je „opasnost izvesna, povrede neminovne“ (Waters 2006: 442).¹³⁰

Tehnika pripovedanja unazad, kao i paralelizam ključnih događaja (Džulija skriva od Helen svoje prijateljstvo s Ursulom kao što je Helen od Kej skrivala prijateljstvo sa Džulijom) odražavaju posleratnu sumnju u viktorijanske predstave o napretku civilizacije, ali i savremeno preispitivanje linearnog viđenja istorije. Na jednom od noćnih izlaza, Kej i Miki nalaze čoveka bez noge, ali umesto krvave povrede nalaze davno zarastao ožiljak. Odsečeni ud je zapravo proteza, a noga je izgubljena u ratu, ali prethodnom. Zrasli patrljak i veštačka noga takođe prizivaju slike prošlih telesnih trauma. Nemačko razaranja Londona i stradanje njegovih stanovnika tako postaju odjek ranijih razaranja i stradanja, ne samo u Velikom ratu u kome je noga izgubljena, već i u svim prethodnim ratnim sukobima.

Odnos prema telu i povredi ilustruje i ordinacija doktora Lenarda, nadržilekara koji svoje pacijente leči molitvom i mantrama. Nesrazmernost boljke i leka predočava i naglašava nesagledive posledice ratnih razaranja i nedostatnost raspoloživih rešenja. Lenard svojim pacijentima nudi dopisno lečenje, a daljina nije prepreka njegovoj navodnoj isceliteljskoj moći kao što ne zaustavlja ni duhove koje navodno usmerava Selina Doz u romanu *Srodne duše*, niti nemačke bombardere koji pristižu izdaleka i seju smrt. Dankan priznaje da je Lenardovom metodu teško odoleti, te da i sâm želi da bude „ganut, ubeden“ (Waters 2006: 12).¹³¹ Kao i Lenardovim pacijentima, Dankanu je potrebna iluzija izlečenja, budući da istinsko izlečenje nije moguće. Jedan od Lenardovih pacijenata jeste mladić sa zakržljalom rukom, a Dankan iz sveg srca želi da veruje u to da mladić može snagom svoje volje otkloniti telesni nedostatak i ponovo stvoriti ruku koja nedostaje. Potreba da se poveruje u čudo, a naročito potreba da se povrate celovitost i integritet tela, suprotstavljena je opisima nastradalih u bombardovanju Londona, telima bez udova, udovima bez tela. Budući da se naracija odvija unazad, čitalac ne saznaje da li se čudo dogodilo, da li je mladićeva ruka ponovo narasla, da li su glavni junaci uspeali da savladaju beznađe posleratnih godina, već otkriva mučne telesne i emotivne traume koje su dovele do ožiljaka opisanih na početku romana.

¹²⁹ „something so fresh and so unmarked could have emerged from so much chaos“

¹³⁰ „the certainty of danger, the sureness of harm“

¹³¹ „moved, persuaded“

PROSTOR: SAVREMENA TEORIJSKA RAZMATRANJA

Prostorni zaokret u savremenoj kritičkoj teoriji

U poslednjih nekoliko decenija, prostor postaje jedna od ključnih tema u kritičkoj teoriji i studijama kulture, nakon čitavog veka isključivanja iz teorijskih razmatranja. Edvard Sodža (Edward Soja) skrajnutost prostora i isticanje vremena u kritičkim i akademskim krugovima pripisuje promenama u kapitalističkom uređenju i usponu globalnog imperijalizma koji je „tako uspešno potisnuo, devalvirao i depolitizovao prostor kao predmet kritičkog socijalnog diskursa, da je čak i mogućnost emancipatorne prostorne prakse nestala iz vidokruga skoro čitav jedan vek“ (Sodža 2013: 11). Period odsustva prostora kao predmeta teorijskog promišljanja poklapa se s periodom velikih geopolitičkih potresa, čime je otklonjena i mogućnost kritičkog sagledavanja politike koja iza njih stoji. Prostor je sveden na „dekor u kojem su pravi društveni akteri bili zaokupljeni stvaranjem istorije“ (Sodža 2013: 45).

Nasuprot tome, devetnaesti vek je vek vremena i istorije, shvaćene u vidu linearne progresije i nezadrživog procesa civilizacijskog napretka.¹³² Ideja o „kraju istorije“, ishodištu toga napretka, potiče od Hegela, i može se posmatrati kao odgovor na istorijske potrese koje donosi Francuska revolucija. Krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka dominacija istorije i vremena u kritičkom diskursu postaje sve izraženija: to je „era narastajućeg historicizma“ (Sodža 2013: 10). Prevlast vremena kao centralne kategorije kritičkog razmatranja ogleda se i u čitavom nizu događaja i teorijskih otkrića, kao što su Ajnštajnova teorija relativnosti, standardizacija računanja vremena na međunarodnom nivou, različite teorizacije tipova vremena, kao što su Bergsonove ideje o subjektivnom vremenu, ili Dirkemova analiza vremena kao društvene konvencije koja prati cikluse društvenih aktivnosti (Smethurst 2000: 32). Ova otkrića prirodnih i humanističkih nauka ne ostaju bez odjeka u književnosti modernizma, pa pisci eksperimentišu s narativnom tehnikom toka svesti, u pokušaju da dočaraju vremenski tok i njegov subjektivni doživljaj. Vreme se stoga može smatrati jednom od glavnih tema modernizma (Smethurst 2000: 36).

¹³² Istorijski pregled najvažnijih predstava o prostoru pre devetnaestog veka može se naći kod Pitera Talija (Tally 2013).

Tek u drugoj polovini dvadesetog veka, na talasu postmodernizma, javljaju se prvi nagoveštaji povratka prostora u arenu kritičke misli. Kriza vere u napredak ka višem stepenu civilizacijskog razvoja, koja nastupa nakon strahota dva svetska rata, ali i raspad globalnih imperija (uz istodobni začetak neokolonijalnih praksi), neki su od razloga za promenu težišta u kritičkim i teorijskim perspektivama. Sumnja u evolutivni tok istorije ispoljiće se već u egzistencijalističkoj filozofiji Martina Hajdegera i Žan-Pola Sartra, u čijem se pisanju naslućuju prvi znaci kasnijeg zaokreta ka prostoru: Hajdegerova ontologija biće definiše prostorno, kao *tubitak* (od nem. *Dasein*), i to već 1927. u *Bitku i vremenu*. Teorijski „prostorni zaokret“, kako ga kritičari nazivaju (v. Sodža, Tally), isprva nailazi na žestoke kritike, a predvodi ga francuski filozof i sociolog Anri Lefevr i njegova teorija o društvenoj proizvodnji prostora. Čak i pre Lefevra, Gaston Bašlar (Gaston Bachelard) piše *Poetiku prostora (La Poétique de l'Espace, 1958)*, fenomenološku analizu arhitekture i njenih formi koja se bavi subjektivnim doživljajem prostora stanovanja. Bašlarova analiza usredsređena je na unutrašnji prostor doma (tu spadaju tavan i podrum, ali i nameštaj, ormani i fioke) i njegove „intimne valere“ (Bašlar 1969: 29). To je prostor sagledan kroz afektivnu reakciju koju izaziva: „prostor obuhvaćen imaginacijom ne može da ostane indiferentni prostor izložen merenjima i mislima geometra“ (Bašlar 1969: 24), što najavljuje kasnija negativna tumačenja apstraktnih, objektivno merljivih prostora kakva nalazimo kod Anrija Lefevra ili Mišela de Sertoa (Michel De Certeau). Bašlarova topoanaliza bavi se „srećnim“, „voljenim“ i „hvaljenim“ prostorima, te joj on daje naziv *topofilija* (Bašlar 1969: 23-24). Ovi prostori su prostori intime i utočišta, a Bašlar ih dovodi u vezu sa gnezdrom, čaurom ili školjkom, kojima pripisuje slične fenomenološke odlike: „svaki stvarno naseljen prostor u sebi nosi suštinu pojma kuće“ (Bašlar 1969: 31).

Piter Tali (Peter Tally) razlozima za prostorni zaokret u teoriji dodaje masovne migracije stanovništva, te razvoj tehnologije, iznad svega informacionih medijskih i saobraćajnih veza (Tally 2013: 13-14). Te su pojave dovele do fenomena „sažimanja vremena i prostora“ (engl. *time-space compression*) koji Dejvid Harvi (David Harvey) navodi kao osnovnu karakteristiku postmoderne egzistencije. Stvaranje globalnog tržišta, informaciona revolucija i masovne migracije doveli su i do veće uniformnosti u izgledu različitih geografskih lokaliteta, dok društveni prostor istovremeno postaje sve razuđeniji i izdelleniji (Smethurst 2000: 33-34). Postmoderni teoretičari prostora stoga se naročito bave nemogućnošću predstavljanja prostora, prostorom kao znakom bez referenta, kopijom bez originala, pseudo-prostorima, virtuelnim prostorima, nemestima i simulakrumima. Prostor kao

znak bez referenta, odnosno veza između prostora i teksta, jedno je od nasleđa poststrukturalističke teorije. Pošto je prostor nemoguće predstaviti, on se „ponavlja, reciklira kodove i simbole prošlih prostora, bez oslanjanja na koncepte ili društvene prakse iz kojih su ti prostori nastali.“ (Smethurst 2000: 53).¹³³ U postmodernom prostoru koji ponavlja istovetna arhitektonska rešenja nezavisno od geografskog određenja, gradovi počinju da liče jedni na druge i gube prepoznatljivost.

Postmoderno poimanje prostora i vremena, kulturno i naučno, više ne insistira na preimućstvu jednog pojma u odnosu na drugi, već ih doživljava kao međusobno povezane, kao dva aspekta jednog pojma prostor-vreme: „Prostor i vreme su udruženi, pa prostor više nije shvaćen kao statični spremnik u kome se događaji odvijaju, niti je u potpunosti njima oblikovan. Prostor oblikuje događaje i događaji oblikuju prostor. Događaji stvaraju prostor-vreme i odvijaju se u njemu.“ (Smethurst 2000: 39)¹³⁴ Slično tome, ruski filozof i kritičar Mihail Bahtin vreme i prostor smatra dvema međusobno povezanim osama u književnom svetu romana (Smethurst 2000: 67). Bahtin tako dolazi do svog pojma *hronotopa*. Veza između prostora i vremena koju hronotop (pojmovno i terminološki) izražava znači da određeni prostor evocira određeno vreme, ili obratno. Primer iz dela Sare Voters nalazimo u romanu *Noćna straža*: bombardovani London s početka Drugog svetskog rata ne samo što ima konkretne istorijske i kulturne asocijacije, već omogućava Votersovoj da iskoristi noćnu uzbunu kao naročit hronotop u kome njene junakinje otkrivaju dotad neslućene slobode. Postmoderni hronotopi često tematizuju pitanja identiteta i razlike, „naročito kada ona podrazumevaju vrednosne sudove, propozicije ili apsolutna shvatanja koji se mogu predočiti u vidu spacijalno-temporalnih podela“ (Smethurst 2000: 73),¹³⁵ što odnos između viktorijske i neoviktorijske proze savršeno ilustruje.

Postmoderno shvatanje prostora kao simulakruma, znaka koji ne upućuje na originalni kulturni kontekst već na njegovu kapitalističku komercijalizaciju, postavlja neizbežna pitanja statusa neoviktorijske i istorijske proze uopšte. Da li neoviktorijski ili neo-posleratni roman upućuje na nasleđe kulturno-istorijskog konteksta u koji smešta radnju i likove, ili na

¹³³ „repeats itself, recycles the codes and symbols of past spaces, without the concepts or spatial practices in place that gave rise to such places“

¹³⁴ „Space and time are combined, and space is no longer regarded as a static container in which events occur, nor is it entirely shaped by events. Rather it affects, and is affected by, events. Events produce space-time as well as occur in space-time.“

¹³⁵ „especially where this involves value judgements, propositions and absolutes that can be imagined as spatio-temporal divides“

trenutnu komercijalnu isplativost takvih tema? Nesumnjivo se mogu naći primeri koji ilustruju oba odgovora. Ako je razlog komercijalne prirode, to i dalje ne objašnjava uzroke takve čitalačke nostalgije. Ako govorimo o devetnaestom veku, može se reći da se u tome krije razlika između neoviktorijanske proze i proze smeštene u viktorijanski period. Romani Sare Voters svoj istorijski kontekst stavljaju u službu ispitivanja veze između čitaočevog vremena i vremena protagonista dela. Time se (iznova) dovodi u pitanje shvatanja istorije kao linearne progresije. Osim toga, budući da je prostorni kontekst romana veoma blizak savremenom anglofonom čitaocu, tekst superimponira viktorijanski lokalitet preko savremenog, otkrivajući iznenađujuća poklapanja ili pak odstupanja.

Prostor uspeva da zadrži sećanje na prošlost, da izrazi pripadanje ili izgnaništvo u egzistencijalnom smislu, da ukaže na stvarnu ili figurativnu sputanost i slobodu (Smethurst 2000: 61). Otud takvo obilje prostornih metafora u neoviktorijanskoj i istorijskoj prozi. Prostorne metafore i oslanjanje na lokalitete koji imaju semiotičku vrednost pomažu postmodernom pojedincu, i piscu i čitaocu, da se izbori s teskobom koju izaziva nestabilno postmoderno stanje većito odloženog značenja, te služe kao „voljeni“ bašlarovski prostor u kome će se smestiti neka od sećanja na viktorijanski period, u pokušaju da se odredi vlastiti odgovor na njih, vlastita *pozicija* u odnosu na njih. Te koordinate treba da ponude odgovor na pitanje da li se savremeni kulturni identitet pronalazi *unutar* tih sećanja ili posve *izvan* njih, da li ga ona sputavaju ili oslobađaju.

Lefevrova *Proizvodnja prostora*

Centralna figura u teorijskim promišljanjima prostora u drugoj polovini dvadesetog veka, umnogome pokretač prostornog zaokreta u teorijskoj i kritičkoj sferi, jeste Anri Lefevr. Lefevr o prostoru piše iz marksističke perspektive, analizirajući prostor kao ključni faktor u klasnoj borbi. Delo *La production de l'espace (Proizvodnja prostora 1974)* spada u poznu fazu Lefevrovog plodnog stvaralaštva. Nakon što se u nizu dela bavi različitim konkretnim aspektima francuske politike urbanog stanovanja, Lefevr u *Proizvodnji prostora* pojmu prostora pristupa sa univerzalnijeg teorijskog stanovišta, u potrazi za „jedinstvenom teorijom prostora“ koja bi obuhvatila raznorodna tumačenja prostora u istraživanjima humanističkih nauka, matematike i geografije, ali pre svega sagledala njegovu društvenu dimenziju i učešće

u klasnim odnosima. Lefevrovo istraživanje o stanovanju nastavlja se, između ostalog, na analizu Gastona Bašlara. No, za razliku od Bašlarovog poetičkog čitanja prostora, Lefevr u prvi plan ističe socijalne teme i realne probleme prostornog planiranja, kao što je manjak stambenog prostora. Njegovi se uzori zato kreću od nemačke filozofije idealizma do Marksa, a njegovo shvatanje prostora iznad svega je dinamičko – on „u sociološku teoriju uvodi pojam društvenog prostora koji nije unapred oformljen niti statičan, već ga proizvode energije društvene interakcije“ (Smethurst 2000: 51).¹³⁶ Za Lefevra, prostor je politička kategorija.

Lukaš Stanek (Łukasz Stanek) povezuje razvoj Lefevrove teorije prostora s njegovim učešćem u istraživanjima socioloških implikacija stanovanja u izdvojenim kućama s dvorištem iz pariskih predgrađa, shvaćenog kao prevaziđeno, buržoasko i otuđeno, nasuprot kolektivnom stanovanju u zgradama, koje, u korak s vremenom, oličava savremenu društvenu i klasnu heterogenost. Istraživanja sprovedena tokom šezdesetih, koja su stanovanje shvatala kao aktivnost, a ne pasivan boravak, definisala su ga kao „procedure koje menjaju svakodnevne prostore (...) dajući im značenja“ (Stanek 2004: 84).¹³⁷ Značaj koji se u ovim istraživanjima pripisuje subjektivnom doživljaju, praksama stanovanja i društvenim interakcijama, te njihovom uticaju na prostor, najavljuje pristup koji će docnije obojiti Lefevrova teorijska promišljanja.

Lefevr započinje *Proizvodnju prostora* kritikom niza opšteprihvaćenih shvatanja prostora prisutnih od prosvetiteljstva i kartezijske matematičke revolucije, kojima je zajedničko viđenje prostora kao apsolutnog pojma, geometrijske protežnosti suprotstavljene misli i razumu. Prirodne nauke i filozofija jednako su odgovorne za jednostrano shvatanje prostora i njegovu fragmentaciju. Lefevr stoga pokušava da dođe do jedinstvene teorije prostora koja bi objedinila ove elemente, pristupajući prostoru pre svega iz perspektive ljudskog delovanja. Paradoksalno, prostor koji je u kartezijskoj filozofiji obeležje telesnosti, ujedno prerasta u apstraktnu, mentalnu kategoriju, prazan sud čije postojanje prethodi predmetima koji se nalaze u njemu, naročito nakon što je kod Kanta aristotelovski shvaćen kao kategorija *a priori* iskustvu. Prostor time postaje predmet matematičkog izučavanja, udaljen od stvarnog života i društvenih tokova. Paradoks je još veći, smatra Lefevr, kada se uzme u obzir prostorna konfiguracija kolevke filozofije i značaj grčkog trga kao mesta filozofske diskusije (Lefebvre 2010: 14).

¹³⁶ „introduces into social theory an idea of social space that is not pre-formed or static, but produced by the energies of social interaction“

¹³⁷ „procedures that modify everyday spaces (...) by giving them meaning“

Umnožavanje prostornih metafora i upotreba termina „prostor“ u najrazličitijim oblastima (književni prostor samo je jedan od primera koje Lefevr navodi; 2010: 3) svedoči o tome da prostor u sve većoj meri prerasta u apstrakciju koja ne izražava njegovu empirijsku i praktičnu stranu, dok se ujedno kategorije mentalnog i materijalnog ili društvenog razdvajaju, ili pak nekritički izjednačavaju. Takve manevre Lefevr smatra logičkom pogreškom, a njen uzrok takođe pronalazi u odsustvu jedinstvene teorije prostora, znanja o prostoru, koje *Proizvodnja prostora* teži da ponudi. Teorija prostora, ističe Lefevr, ne sme biti prost inventar predmeta koji se u njemu nalaze, niti puka deskripcija (Lefebvre 2010: 7, 27), i mora objediniti prethodno razdvojena polja fizičkog i mentalnog (Lefebvre 2010: 11). Za marksistu Lefevra još je važnije to što tako shvaćen prostor ne izražava, čak i prikriva, klasne nejednakosti svojstvene poznom kapitalizmu.¹³⁸ Cilj svake teorije prostora, pa i njegove, stoga je izrazito politički i ideološki motivisan. Takav pristup teoriji prostora Lefevr obrazlaže u svetlu gramšijevske hegemonije:

Da li je moguće zamisliti da delovanje hegemonije ostavlja prostor netaknutim? Može li prostor biti tek pasivno žarište društvenih odnosa, milje u kojem se postvaruje njihovo kombinovanje, ili skup procedura primenjenih da se oni otklone? Odgovor na to pitanje mora biti ne. (Lefebvre 2010: 11).¹³⁹

Alternativu kartezijanskom shvatanju prostora Lefevr nalazi u Lajbnicovim matematičkim postulatima. Lajbnić shvata prostor kao skup odnosa između predmeta, povezujući tako njegove različite dimenzije. Relaciona priroda prostora kod Lajbnica Lefevru je zanimljiva zato što izražava prirodu ljudske interakcije i poziciju pojedinca u društvenoj zajednici. Lefevr stoga koristi kategoriju društvenog prostora da premosti jaz između fizičke i mentalne koncepcije prostora. On smatra da su klasna previranja upisana u prostor, što se takođe može objasniti njegovom relacionom prirodom (Lefebvre 2010: 55). „*(Društveni) prostor je (društveni) proizvod*“, ističe Lefevr (Lefebvre 2010: 26),¹⁴⁰ ali i više od toga. Prostor obuhvata druge proizvode i njihove međusobne odnose, interakciju i uslove istovremene

¹³⁸ Nije zanemarljiva ni Lefevrova uloga u studentskim protestima u Parizu 1968. godine. Dejvid Harvi smatra da je to ujedno i početak Lefevrovog ozbiljnijeg bavljenja prostorom koje kulminira objavljivanjem *Proizvodnje prostora* 1974. godine, ali i čitavim nizom knjiga na temu urbane politike prostora u periodu 1968-1974.

¹³⁹ „Is it conceivable that the exercise of hegemony might live space untouched? Could space be nothing more than the passive locus of social relations, the milieu in which their combination takes on body, or the aggregate of the procedures employed in their removal? The answer must be no.“

¹⁴⁰ „*(Social) space is a (social) product.*“

egzistencije (Lefebvre 2010: 73). Takođe, predmet Lefevrove rasprave nije proizvodnja predmeta koji ispunjavaju prostor, niti njihova katalogizacija, već pomak od proizvodnje predmeta u prostoru ka proizvodnji samog prostora (Lefebvre 2010: 62).

Osnovnu potku Lefevrove analize i njegove jedinstvene teorije prostora čini nekoliko pojmovnih trijada koje teže da premoste prethodni jaz između apstraktnog prostora matematike, ali i urbanog planiranja, i konkretnog, stvarnog prostora onih koji ga koriste. Na osnovu takve podele, Lefevr shvata prostor kao pojam koji obuhvata *prostorne prakse, predstave prostora i reprezentovane prostore*. Ovu pojmovnu trijadu Lefevr povezuje sa srodnom trijadom koja prostor definiše kao *opažen, zamišljen i (pro)življen*.¹⁴¹

Prostorne prakse podrazumevaju prostor u upotrebi, njegovu fizičku dimenziju, svakodnevne ljudske i društvene aktivnosti, veze između lokalnog i globalnog. One imaju naglašenu društvenu dimenziju – to su prostorno izražene društvene prakse. Svi znaju, kaže Lefevr, na šta se misli kada se kaže soba ili tržni centar: te prostorne odrednice ukazuju na specifičnu upotrebu prostora, na konkretne društvene prakse koje definišu određeni prostor (Lefebvre 2010: 16), a na pojedinim mestima prostorne i društvene prakse čak se stapaju u jedan pojam (Lefebvre 2010: 36, 63, 171). Prostorne prakse objedinjuju svakodnevnu rutinu i urbanu stvarnost: to su „trase i mreže koje povezuju prostore predviđene za rad, 'privatni' život i dokolicu“ (Lefebvre 2010: 38),¹⁴² te se odlikuju kohezijom, ali ujedno naglašavaju suštinsku razdvojenost prostora različite namene. Prostorne prakse se opažaju i opisuju uz pomoć arhitektonskih i urbanističkih rešenja (Lefevr 2010: 413), te odgovaraju pojmu opaženog prostora – prostora koji se opaža upotrebom tela u okviru svakodnevni aktivnosti (Lefebvre 2010: 40).

Predstave prostora odgovaraju apstraktnim pojmovima, prostoru kojim se koriste naučnici, urbanisti ili inženjeri (drugim rečima, *proizvođači* prostora). To je prostor koji je *zamišljen*, mentalna apstrakcija izražena sistemom verbalnih znakova (Lefebvre 2010: 39), prostor koji, kao i telo, odražava predstave izvedene iz naučnog znanja (Lefebvre 2010: 40). Lefevrov primer je nastanak linearne perspektive. Ta naročita predstava prostora koja se javlja u doba renesanse odraz je društvenih promena u odnosu između sela i grada, mentalna koncepcija koja nastaje da opiše stvarne primere iz tadašnje urbane arhitekture (Lefebvre 2010: 41), a njena vizuelna logika podrazumeva individualnu vizuru posmatrača, te se može

¹⁴¹ Prevodi termina iz Lefevrovih trijada slede rešenja ponuđena u Đurić-Paunović 2010.

¹⁴² „the routes and networks which link up the places set aside for work, 'private' life and leisure“

povezati i s kulturnim i filozofskim vrednostima humanizma. Iako Lefevr predstave prostora dovodi u vezu s dominacijom institucija, on ipak primećuje da su apstraktne konceptualizacije neophodne za poimanje konkretne prostorne, društvene i individualne stvarnosti (Lefebvre 2010: 415).

Reprezentovani prostori, ili prostori reprezentacije,¹⁴³ izražavaju subjektivne doživljaje prostora, asocijacije koje on izaziva i njegov simbolički značaj, te su najrodniji Bašlarovom fenomenološkom tumačenju prostora kao arhetipa. To je prostor iz ugla njegovih korisnika, simbolički prostor, između konkretnog i apstraktnog (Elden 2004: 190). On se zasniva na afektivnoj reakciji, dok njegov korisnik može, a ne mora, biti istovremeno i umetnik koji prostoru pridaje simboličku i metaforičku dimenziju.

Između dve trijade postoji podudarnost, pa opaženi prostor odgovara prostornim praksama, zamišljeni predstavama prostora, a (pro)življeni reprezentovanim prostorima. Ovakvo njihovo poklapanje opisuje sam Lefevr i kritičari koji se bave njime ne dovode ga u pitanje, mada se čini da ono iziskuje dalju raspravu, budući da razlika između opaženog i (pro)življenog prostora nije uvek u potpunosti jasna. Prostorne prakse tiču se *empirijski manifestne* upotrebe prostora u svakodnevnom životu, dok se reprezentovani prostori odnose na način na koji se prostor *proživljava*, što je nesumnjivo u bliskoj vezi s načinom na koji se *doživljava*, odnosno opaža. Čini se da je prostorne prakse, koje podrazumevaju svakodnevne prostorne (i životne) aktivnosti, adekvatnije opisivati u kontekstu (pro)življenog prostora. Isto tako, reklo bi se da reprezentovani prostori, koji upućuju na vezu između elemenata okruženja i njihovog simboličkog značenja, zavise od individualne percepcije prostora.

Pored ovakvih pojmovnih i terminoloških nedoumica, jedna od osobina Lefevrovog trijadnog modela jeste međusobno preplitanje elemenata trijade. Na primer, kuća istovremeno predstavlja deo svakodnevnih prostornih praksi, odraz apstraktnih geometrijskih ili urbanističkih predstava prostora i emotivno jezgro ljudskog postojanja sa specifičnim asocijacijama za svakog pojedinca. Svi znaju na šta se misli kada se kaže soba, kaže Lefevr, ali će (pro)življeni prostor *nećije* sobe biti definisan asocijacijama svojstvenim tom pojedincu. Svemir može biti opisan naučnim predstavama prostora u kontekstu astronomije, ili simbolički reprezentovan prostor u astrologiji. Visoki neboderi ilustruju primenu znanja iz

¹⁴³ U kritičkoj literaturi na srpskom i hrvatskom jeziku susreće se i ovaj termin (v. Löw 2007, prev. s nemačkog na hrvatski Milica Szabo, i Grbin 2013). Francuska sintagma glasi „les espaces de representation“.

naučne sfere predstava prostora, ali ujedno predstavljaju falusne prostore reprezentacije koji simbolički ukazuju na moć i dominaciju (Lefebvre 2010: 287).¹⁴⁴

Tačan odnos elemenata trijade zavisi od istorijskog perioda o kojem se radi. Lefebrova teorija prostora je istorična: on pokazuje da svaki stepen društveno-ekonomskog razvoja podrazumeva specifičnu proizvodnju prostora (Lefebvre 2010: 31, 46), pa će se proizvodnja prostora u feudalnom društvu srednjeg veka razlikovati od proizvodnje prostora u neokapitalizmu. Stoga ne čudi da Lefevr, kao i mnogi drugi autori koji se bave prostorom, predmetu svog istraživanja pristupaju kroz prizmu tržišnih odnosa, te ekonomske i klasne dinamike. Primer za to je Dejvid Harvi, jedan od nastavljača Lefebrovog teorijsko-prostornog poduhvata, zaslužan za objavljivanje *Proizvodnje prostora* na engleskom jeziku, a potom i širenja njegovog uticaja i van angloameričke sfere.

Lefevr izdvaja tri faze u istoriji proizvodnje prostora: apsolutni, istorijski i apstraktni prostor. *Apsolutni* prostor je iskonski prostor prve ljudske zajednice, njeno prirodno okruženje čiji su naročiti delovi, npr. reka ili pećina, odabrani za vršenje obreda. Njima se pripisuju naročite simboličke predstave, na osnovu magijskih ili religijskih značenja (Lefebvre 2010: 48): to su prvi reprezentovani prostori. Apsolutni prostor izražava tenzije između netaknute prirode i prirode oblikovane ljudskim delovanjem, budući da ljudskim delovanjem nestaju upravo prirodne karakteristike zbog kojih je prostor odabran.¹⁴⁵ *Istorijski* prostor prirodu podređuje gomilanju različitih vrednosnih objekata, a Lefevr ga povezuje s razvojem evropskih gradova. Konačno, *apstraktni* prostor je prostor sile i prinude, u službi centara moći i bogatstva, koji se vezuje za kapitalizam i neokapitalizam (Lefebvre 2010: 48-49, 53). Kao što se može zaključiti, ovakav razvoj podrazumeva sve veće potiskivanje prirodnog okruženja. Apstraktni prostor može se pesimistički posmatrati kao „krajnji ishod društvene entropije“ (Lefebvre 2010: 52), ali Lefevr ističe da on sadrži i potencijal za nastanak novog prostora kao izvora subverzije i otpora.

Istoričnost lokaliteta za Lefevra podrazumeva slaganje različitih prostornih značenja u svojevrsan palimpsest: možemo govoriti o „etimologiji“ određene lokacije, onome što se dogodilo na tome mestu i na taj način ga izmenilo. Realne prakse postaju osnove kasnijih simboličkih značenja i odgovarajućih prostora reprezentacije. Stoga reprezentovani prostori

¹⁴⁴ O falusnoj simbolici nebodera v. i Weisman 2000. Za primere iz londonskog okruženja, v. Ackroyd 2001: 627.

¹⁴⁵ Nije uvek jasno da li Lefevr misli na prirodno okruženje pre ikakve ljudske intervencije ili na delove prirode već podređene ljudskoj delatnosti, makar i simbolički.

često odražavaju drevna verovanja: jedan od Lefevrovih primera jeste svet podzemlja kao svet mrtvih (Lefebvre 2010: 231). Nešto slično nalazimo i kod Bahtina, koji lokalitet vidi kao „trag nekog događaja, trag onoga što ga je oblikovalo“ (Bakhtin, citirano u Smethurst 2000).¹⁴⁶ Tragovi prošlosti ostaju upisani u prostoru (Lefebvre 2010: 37), što znači da se mogu otkrivati i iščitavati. U svetlu ovih ideja, neoviktorijanska ili neo-posleratna slika Londona može se čitati i kao arheološki zadatak otkrivanja tragova, onoga što se u datom prostoru dogodilo, te ga izmenilo i pretvorilo u savremenu verziju poznatu čitaocu.

London kao ambijent i motiv u britanskoj književnosti

Kome je dosta Londona, dosta mu je i života, poslovično zaključuje Semjuel Džonson, tvorac prvog rečnika engleskog jezika. Sudeći po bogatom književnom životu Londona, čini se da je u pravu. U topografiji engleske književnosti London zauzima centralno mesto, a kao ambijent ili motiv u književnim delima prisutan je još od srednjeg veka. Kao i stvarni London, književni je London u pravom smislu grad ekstrema: on može biti pakleno grotlo i mračni lavirint, ali i veličanstvo okupano suncem. Kod Defoa i Smoleta, to je čudovišni grad (Manley 2011: 7). Pakao je grad veoma nalik Londonu, kazuje Šeli. Valter Benjamin navodi sledeće utiske Fridriha Engelsa:

Takav jedan grad kao što je London, po kome se može ići satima a da se ne dođe ni do početka kraja, da se ne naiđe ni na najmanji znak koji bi podsećao na blizinu sela, predstavlja nešto osobito; ova kolosalna centralizacija, ovo nagomilavanje dva i po miliona ljudi na jednom mestu, ustrojućilo je snagu tih dva i po miliona... Ali će se tek docnije otkriti koliko je žrtava sve to koštalo. (...) Londonci [su] morali žrtvovati sve što je najbolje u ljudskoj prirodi da bi stvorili sva ta čuda civilizacije kojima njihov grad kipti, [a mnoge su] latentne sposobnosti ostale u njima inertne i prigušene... već i sama ona ulična gungula ima u sebi nečeg odvratnog, nečeg protiv čega se buni ljudska priroda. (Engels, citirano u Benjamin 1974: 188-189)

¹⁴⁶ „the trace of an event, a trace of what had shaped it“

London je u isti mah posrnuli Vavilon¹⁴⁷ i sjajni Jerusolim, mada u devetnaestom veku u njegovim književnim predstavama sve više preovladavaju beda, prljavština i beznađe, što će potom s pojavom modernizma vrhunac doživeti u Eliotovoj *Pustoj zemlji*.

Devetnaesti vek je period u kojem London doživljava eksplozivan razvoj. To je period transformacije engleskog društva iz ruralnog u urbano, velikih demografskih promena i migracija. Kako navodi Harold Perkin (Harold Perkin), početkom devetnaestog veka četiri od pet Britanaca živelo je u ruralnom okruženju, da bi se do kraja veka ta razmera preokrenula (Perkin 1996: 3), a do kraja vladavine kraljice Viktorije preko 16 procenata ukupne populacije Velike Britanije živeće upravo u Londonu (Manley 2011: 6). Urbana ekspanzija i nagli razvoj sa sobom donose niz problema, kao što su loša higijena, bolest i smrad, prenaseljenost i beskućništvo, kriminal i siromaštvo. Urbani razvoj izaziva ambivalentne reakcije: s jedne strane, javlja se nostalgija za ruralnim kao oličenjem harmonije s prirodom, nevinosti izgubljene u gradu i ugroženih tradicionalnih vrednosti; s druge strane, grad je dokaz nezadrživog civilizacijskog napretka (Perkin 1996: 4), a vera u napredak jedna je od ključnih osobina viktorijanskog perioda. Debra Nord (Deborah Nord) primećuje još i to da je u tradiciji *Bildungsromana* metropola prikazana kao sredina u koju junak dolazi da kuša i zadovoljstva i boli, da bi se potom vratio u bezbedno okrilje provincije (Nord 1995: 6).

Dvadesetih godina devetnaestog veka nastaje urbani identitet Londona (Nord 1995: 19). Pored toga što dominira urbanom mapom Velike Britanije, London postaje i jedan od dominantnih motiva u književnosti. Već početkom veka, on privlači pažnju romantičarskih pesnika, koji beleže neke od ranijih promena urbanog okruženja i najavljuju motive koji se potom susreću i u viktorijanskoj književnosti: prostitutke i prosjaci, pejzaž utonuo u senke i obavijen maglom, mutni kovitlac Temze. No, ovakvi mračni motivi nisu bez izuzetaka. U Vordsvortovom sonetu „Na Vestminsterskom mostu“, London se odeva lepotom jutra, a njegova veličanstvenost ne uspeva da dirne jedino potpuno zatupele. Ponositi ton Vordsvortovih stihova do polovine veka gotovo potpuno će utihnuti, a Donald Olsen (Donald Olsen) i Debra Nord slažu se da razlog za to treba tražiti u istorijskim i društvenim okolnostima. Početak veka je vreme ratnih trijumfa i nacionalnog ponosa nakon pobede nad Napoleonom kod Vaterloa 1815. godine (Nord 1995: 20). Osim toga, problemi gradskog života koji dolaze s razvojem još uvek se nisu otrgli kontroli. Dvadesetih i tridesetih godina, naročito nakon velikih epidemija kolere, nastupa promena u doživljaju Londona; ponos

¹⁴⁷ Salman Ruždi je u *Satanskim stihovima* čak skovao slivenicu Vavilondon.

prelazi u sram, a London od simbola bogatstva i zdravlja postaje simbol bede, bolesti i tmine (Olsen, citirano u Sharpe 2011: 126).

Većina nefikcionalnih tekstova iz devetnaestog veka koji se bave londonskim životom bave se životom siromašnih klasa. Pored Engelsovog teksta *Položaj radničke klase u Engleskoj* (*The Condition of the Working Class in England*, 1845), tekstovi Henrija Mejhjuja (Henry Mayhew), Džordža Simsa (George Sims) i Čarlsa Buta (Charles Booth) takođe beleže uslove u kojima žive londonski siromašni i svedoče o značaju novinske reportaže kao beleške o gradskom životu. No, najvažniji hroničar londonskog života jeste Čarls Dikens, a Dikensov London postao je gotovo sinoniman viktorijanskom Londonu. Dikensov prvi zapis o Londonu nije prozno delo, već zbirka novinskih članaka pod naslovom *Bozove crtice o svakodnevnom životu i svakodnevnim ljudima* (*Sketches by Boz, Illustrative of Every-Day Life and Every-Day People*, 1836). Iako pisana tradicija crtica i beležaka o urbanom viktorijanskom životu postoji i pre njega, Dikens suštinski oblikuje kasnije fiktionalne i nefikcionalne predstave Londona, u kojima se neizostavno pojavljuje dikensovski pakleni koloplet prljavih prolaza, kriminalnih jazbina i musave sirotinje. Nema sumnje da i savremena percepcija viktorijanskog Londona pre svega počiva na Dikensovoj viziji, što se, između ostalog, očituje i bogatim intertekstualnim vezama između Dikensa i neoviktorijanskih autora. Ipak, Džulijan Volfriz ističe kako ne treba izgubiti iz vida da je dikensovski London pre svega fikcija, „tekstualni fenomen koji zahteva čitanje, transkripciju i prevod“ (Wolfreys 2012: 210).¹⁴⁸ Uostalom, još je Oskar Vajld upozoravao da umetnost oblikuje percepciju stvarnosti, pa ljudi vide londonsku maglu ne zato što je ima, već zato što su ih umetnici i pesnici tome podučili (Wilde 1905: 41).

Kod drugih viktorijanskih romansijera, kao što su Teker i Trolop, London je prvenstveno u službi klasne kategorizacije junaka. Smeštanjem na određene adrese, likovima se pripisuje određeni klasni položaj koji je buržoaskom čitalaštvu bio očigledan, budući da se raspon tih adresa kretao u okviru prepoznatljivih buržoaskih kvartova, gde odabir ulice ukazuje na nijanse u statusu i bogatstvu (v. Bodenheimer 2011). Nasuprot tome, Dikens ambijent svojih romana izmešta u manje poznate delove Londona, sve do granica respektabilnog buržoaskog sveta i iza njih, oslanjajući se pri tome na iskustvo beleške o uličnom životu. Ipak, treba istaći da prepoznatljiv dikensovski reporterski stil, često imitiran u književnim i žurnalističkim tekstovima drugih viktorijanskih autora, Londonu pristupa iz

¹⁴⁸ „a textual phenomenon, demanding reading, transcription and translation“

perspektive buržoaskog autsajdera. Iako Dikens ismeva buržoaski snobizam, a prikazi bede i siromaštva, kriminala, bolesti i nemoralna ukazuju na društvene nejednakosti i nepravde, oni ujedno doprinose učvršćivanju buržoaske hegemonije i produbljuju jaz između respektabilnosti buržoazije i fizičke i moralne nazadnosti nižih klasa. Senzacionalistički jezik koji Dikensovi imitatori koriste ukazuje na doživljaj siromašnih ulica kao jedva prohodne divljine, pa pisci „prodiru“ u „jazbine“ kroz „močvare“ koje tamo zatiču, ili padaju u tamošnji „ambis“ (Walkowitz 1992: 19). Siromašni London prikazan je kao urbana džungla, dok autor teksta zauzima poziciju urbanog istraživača, racionalnog etnografa i pustolova koji otkriva detalje iz života stanovnika te haotične „terra incognita“ (Walkowitz 1992: 19). Na takve urbane ekspedicije autor često ide u pratnji predstavnika vlasti, ili se prurušava u cilju boljeg pristupa predmetu izučavanja. Iako se u drugoj polovini devetnaestog veka u opisima izleta u siromašno podzemlje prepoznaju i naponi da se pronađu rešenja za uočene društvene probleme (Walkowitz 1992: 18), takve predstave pre svega zadovoljavaju voajerističku glad za skandalom i naglašavaju kontrast između upitne ljudskosti nižih klasa, čije bedne živote posmatrač beleži sa bezbedne distance, i višeg društvenog miljea kome se vraća nakon izleta u urbanu divljinu siromašnih.

Ovi i kasniji zapisi mahom tvore portret Londona kao grada podeljenog duž paralelnih prostornih i klasnih linija demarkacije. Ta podela odražava orijentalističku konceptualnu podelu sveta na razvijeni Zapad i primitivni, ali egzotični Istok, koja će sve više uzeti maha kako vek odmiče, a kod pojedinih autora Vest End i Ist End čak su zamišljeni kao dva različita urbana entiteta (Walkowitz 1992: 20). Tek kod Čarlsa Buta nalazimo kompleksniju urbanu topografiju koja ne sledi prostu podelu na istočni i zapadni London, već nudi iznijansiranu analizu društvenih i klasnih odnosa, u kojoj određene društvene grupe naseljavaju određene kvartove, u skladu sa svojim delatnostima (Walkowitz 1992: 31-32). Po prvi put, siromaštvo se pripisuje nepovoljnim društvenim faktorima, a ne, kao ranije, lenjosti ili drugim karakternim manama.

Pored horizontalnog pregleda kakav nalazimo kod Buta, u tekstovima se izdvaja i vertikalna podela na ugledni nivo londonskog života i njegovo kriminalno podzemlje. Uz to, postoji shvatanje o odvojenim sferama javnog i privatnog, čija transgresija vodi marginalizaciji ili kriminalizaciji. U pomenutim tekstovima, recimo, klasna obeležja određenog kraja tumače se na osnovu stepena pridržavanja pretpostavljene podele na javno i privatno. Ulica u kojoj se deca igraju ili žene svađaju van granica doma, pa i naizgled nevažni

detalji poput otvorenih vrata i prozora, dovoljni su kao signal da nije u pitanju ulica u kojoj žive pristojni građani (Walkowitz 1992: 34-35).

Istoričarka Džudit Volkovic, koja u studiji pod naslovom *The City of Dreadful Delight (Grad strahotnog užitka)*¹⁴⁹ nudi detaljan pregled istorijskih i kulturnih okolnosti u poznoviktorijanskom Londonu, naročito se osvrće na učešće žene u urbanom životu i urbanom prostoru. Ona se pre svega bavi seksualnim aspektima kulturnih naracija koje oblikuju prisustvo žene na ulici, polazeći od slučaja koji je obeležio pretposlednju deceniju devetnaestog veka u Londonu: serije ubistava koja je počinio Džek Trbosek. Ona koristi Trbosekov slučaj i reakcije na njega kao ilustraciju poznoviktorijanskih shvatanja o gradu i seksualnosti. Vezu između Trboseka i grada, smatra ona, izražava i instalacija koja mu je posvećena u muzeju Madam Tiso (Walkowitz 1992: 1-2). Budući da identitet ubice nikada nije utvrđen, muzej, koji se diči realističnošću svojih eksponata, ljudsku figuru ubice zamenio je replikom mesta ubistva. Posetilac ulazi u mračnu uličicu u kojoj je temperatura veštački snižena da dočara hladnu i maglovitu londonsku noć. Umesto Trboseka, izložene su voštane figure njegovih žrtava, a ubica je metonimijski predstavljen, lokalitetom na kome su ubistva počinjena, jezovitim batom koraka i senkom koja se udaljava, ali i voštanim figurama iskasapljenih tela žrtava.

U poznoviktorijanskom periodu metaforičkim predstavama Londona dominira motiv mračnog i zavodljivog lavirinta (Walkowitz 1992: 17) koji izražava seksualnu pretnju što se krije u poročnom srcu velegrada. Neposredan izvor takvih slika Džudit Volkovic pronalazi u tabloidnim reportažama o dečjoj prostituciji, objavljenim u nastavcima pod zajedničkim naslovom „The Maiden Tribute of Modern Babylon“ 1885. godine (svega nekoliko godina pre Trboseka). Autor reportaža V. T. Stid (Stead) London prikazuje kao lavirint u čijem središtu čeka pohotni Minotaur, a tu će sliku potom koristiti i drugi. Identitet Minotaura, u zavisnosti od autora, pripisuje se ili višim klasama ogreznim u greh i perverziju, ili ženi, po prirodi sklonoj posrnuću. Izražen melodramski karakter ovih reportaža nagoveštava da je slika Londona sadržana u njima takođe fikcija. Ipak, i takva fiktivna tvorevina jasno ukazuje na viktorijanska shvatanja o seksualnim implikacijama prisustva žene u javnom prostoru. Slika lavirinta u kulturnim predstavama grada nije ograničena samo na London, pri čemu asocijacija između grada, žene i lavirinta povezuje haotičnost urbane sredine sa slikom

¹⁴⁹ Prevod naslova studije preuzet iz Gordić Petković 2007.

majčine utrobe, ali i sa ženskim kao oličenjem nepoznatog i nespoznatljivog (Rendell 2000: 107).¹⁵⁰

Pomenuti novinski tekstovi ilustruju viktorijanski diskurs o Londonu kao mestu iz kojeg opasnost po žensku vrlinu, ali i žensko telo u vrlo konkretnom smislu, vreba na svakom ćošku. Treba naglasiti i to da je izvor pretnje pre svega ugledni gospodin, a ne predstavnik nekog drugog društvenog sloja (Walkowitz 1992: 51). Tom diskursu je suprotstavljen diskurs o ženi kao *izvoru* opasnosti, oličen u figuri prostitutke. Ženino prisustvo u javnom prostoru stoga najbolje ilustruje već opisanu viktorijansku podelu na sveticu i bludnicu, a žena koja stupa iz navodno zaštićene sfere doma na londonsku ulicu prinuđena je da pronađe putanju u prostoru opisanom tim pojmovnim okvirima. Ona svojom pojavom i kretanjem mora da dokaže svoj ugled i time odvrati neželjenu mušku pažnju. Slična shvatanja i danas opstaju: pitanja da li žrtve doprinose zlostavljanju odećom, ponašanjem, ili odabirom putanje kretanja ostaju prisutna u diskursu o silovanju i zlostavljanju. Pored neželjenog seksualnog kontakta, žena na ulici privlačila je i pažnju policije, naročito za vreme masovnih racija protiv prostitutki sredinom veka. Džudit Volkovic navodi čitav niz primera u kojima su žene morale čuvarima reda da dokazuju svoj ugled.

Budući da društveni i pre svega komercijalni razvoj nosi sa sobom masovnije žensko prisustvo na ulici, i to bez pratnje, postaje sve teže sa sigurnošću odrediti razliku između ugledne i posrnule žene, pa te dve kategorije postaju sve manje jasno razgraničene. Samo prisustvo na ulici prestaje da bude pouzdan znak lakog morala, pa umesto toga žene privlače neželjenu pažnju određenim izgledom: upadljivom odećom, šminkom ili ispijenim izgledom koji možda ukazuje na veneričnu bolest. Pored toga, javljaju se glasovi, poput Vilijama Aktona, koji prostituciju tumače samo kao prolaznu pojavu u životu žene – što znači da se prostitutka može vratiti pristojnom, društveno prihvatljivom životu, zasnovati porodicu i potomstvu preneti klicu poroka i iskvarenosti, ako ne i stvarne bolesti. Time strah od zaraze dobija novu dimenziju: da naizgled ugledna nevesta možda krije bludnu prošlost (Nord 1995: 10-11). Pored toga, Elizabet Vilson (Elizabeth Wilson) primećuje da podela na sigurnost koju pruža dom i opasnost koja vreba na ulici prikriva realnu seksualnu pretnju koju po žensku poslugu predstavlja glava kuće (Wilson 2004: 70). Služavka koju bi gospodar „upropastio“ bila bi izbačena iz (navodno sigurnog) domaćeg okruženja na ulicu, gde bi često završila upravo kao prostitutka.

¹⁵⁰ V. i Wilson 2000.

U periodu burnog komercijalnog razvoja, prostitutka je metafora urbane komodifikacije društva (Wilson 2004: 77). Ona čini integralni deo urbanog pejzaža, o čemu svedoči i asocijativna veza između reke i prostitutke, kakvu nalazimo kod Dikensa, ali i drugih. Reka je, kao i prostitutka, izvor zaraze, prljavštine i smrti.¹⁵¹ Ta ideja potiče od doživljaja prostitutke kao posude u koju se sliva višak semene tečnosti; ona je „semeni slivnik“ (Corbin 1987: 211), a njeno telo je izvor smrada i najava raspadanja koje dolazi sa smrću. Postoji, dakle i asocijativna veza između tela prostitutke i leša. Ona je živi leš, otelovljeni sifilis, prepoznatljivo lice zaraženog, obolelog grada (Corbin 1987: 212). Prostitutkino telo predstavlja i granični prostor koji spaja razdvojene društvene grupe: muškarca i ženu, različite klase, u javnom prostoru u kojem inače ne bi došlo do takvog kontakta. Iz tog razloga, ona predstavlja izvor zaraze u fizičkom, ali i simboličkom smislu. Još kod Blejka, primećuje Debra Nord, prostitutka i zaraza koju prenosi predstavljaju simboličke sponne koje povezuju više i niže klase, život i smrt, nevestu i bludnicu (Nord 1995: 9).

Još jedna uobičajena metafora u kulturnim predstavama Londona jeste London kao pozornica; kako kaže Peter Ackroyd (Peter Ackroyd), London je stanište spektakla (Ackroyd 2001: 156). Veza između pozorišta i urbanih pojava očita je ne samo u viktorijanskoj eri, već i u ranijim periodima: šesnaesti vek, zlatno doba engleske drame, takođe je bio period burnih društvenih, demografskih i ekonomskih promena (Manley 2011: 9). U devetnaestom veku, metafora pozornice izražava doživljaj gradskog prostora kao izvora zabave (u gradu se nikada ne zna koga ili šta ćete videti ili stresti), ali i prostora koji zahteva da se učesnici u njemu pridržavaju određenih zadatah uloga. Pored toga, ona podrazumeva distancu između posmatrača i izvedbe (Nord 1995: 20), ukazujući na sve veću otuđenost urbanog života, na koju ukazuju i neke druge slike u predstavama grada. Metafora pozornice prisutna je i u prethodno navedenim žurnalističkim izvorima, kao scena na kojoj se prikazuju ekstremi ljudske egzistencije i grčevita borba za opstanak (Walkowitz 1992: 34). Ovu metaforu nalazimo i kod Sare Waters, pre svega u romanu *Usne od somota*.

Na gradskoj pozornici pored već pomenute prostitutke javlja se čitav niz prepoznatljivih urbanih likova, kao što su kicoš, flaner (o kojem će biti nešto više reči) ili krajem veka Nova žena, koja veću slobodu životnih izbora dokazuje većom slobodom kretanja po gradu ili stanovanjem van okrilja nuklearne porodice koju čine muž, žena i deca.

¹⁵¹ O simboličkim značenjima Temze u britanskoj književnosti v. Barfield 2011.

Ovi likovi izražavaju klasna i društvena previranja; prelaženjem prostornih granica oni dovode u pitanje postojanje čvrstih društvenih i klasnih razgraničenja. Na primer, dendi, koji potiče iz više klase i većih je materijalnih mogućnosti, ima svoj pandan u kicošu (Walkowitz 1992: 43). Ta jeftinija kopija iz nižih klasa ilustruje sve veću društvenu mobilnost, ali i performativnu prirodu identiteta kojim pojedinac učestvuje, *nastupa*, u javnom prostoru. Ovi likovi pokazuju jedan od ključnih aspekata gradskog života: nagoveštaj ugrožavanja ustaljenog poretka, podrivanje hijerarhije i subverziju, pa Elizabet Vilson zato čita gradsku sredinu kao oličenje duha karnevala (Wilson 2000: 151). Ona zaključuje da grad nije strahotan samo zbog bolesti ili kriminala što u njemu vrebaju, već da najveću opasnost predstavljaju „sablasi senzualnosti, demokratije i revolucije“ (Wilson 2004: 64).¹⁵² U gradu ono što je zabranjeno postaje moguće (Wilson 2000: 150), pa je osnovno iskušenje kojim grad mami mogućnost prisvajanja prethodno nedozvoljene slobode.

Kraj veka donosi nove promene u izgledu urbanog londonskog prostora. Sve veća fizička mobilnost koju donosi razvoj javnog prevoza podrazumeva i sve veću klasnu mobilnost i promene u demografskoj strukturi pojedinih kvartova, uz komercijalni i infrastrukturni razvoj, pojavu stambenih zgrada koje postepeno istiskuju pojedinačne kuće i sve veću popularnost života u predgrađu, prvenstveno među radničkom klasom, ali i sve veću polarizaciju istočnog i zapadnog Londona (Bodenheimer 2011: 152). Krajem devetnaestog veka, u nagoveštajima modernizma, književni portret Londona u delima autora poput Džordža Gisinga i Henrija Džejmisa sve više postaje slika grada u fragmentima koji se teško čita (Walkowitz 1992: 38-39), metafora sve dubljeg beznađa i posustajanja viktorijanske vere u napredak.

Naročit prostorno-vremenski motiv u književnim predstavama Londona jeste bombardovanje u Drugom svetskom ratu, ili takozvani Blic iz 1940-1941. (od nem. Blitzkrieg, što je naziv za nemačku strategiju kratkih, munjevitih vojnih ofanziva). Lorens Filips (Phillips) Blic vidi kao događaj koji je presudno uticao na poimanje Londona i deo istorijskog obrasca razaranja i obnavljanja (Phillips 2006: 2). Filips navodi primere iz novije istorije Londona, ali se tom obrascu svakako može dodati i raniji primer velikog požara iz 1666. Filips ukazuje na to da ovi obrasci dovode do kontrasta između starog i novog, istorije grada koja se iskazuje u vekovima i inovacija koje svako obnavljanje donosi, a ta će tema u znatnoj meri oblikovati posleratnu britansku književnost (Phillips 2006: 2). Suština blickriga

¹⁵² „the spectres of sensuality, democracy and revolution“

jeste zastrašivanje neprijatelja, što je očito i u književnim odgovorima na njega, u kojima dominiraju slike uništenja, a ponovo se susreće i predstava Londona kao čudovišnog organizma. Druga slika koja se javlja u ovom periodu jeste London kao ranjena zver koji podnosi udare neprijatelja, hrabri vojnik i saveznik u odbrani zemlje, oličenje borbe za slobodu, nacionalnog ponosa i otpora (Phillips 2006: 3). Treba istaći i naizgled neočekivanu erotsku dimenziju tekstova koji se bave temom bombardovanja, u kojima se opasnost koja vreba iz vazduha stapa s rizicima nedozvoljenih seksualnih veza, pa je razumljivo zašto skrivanje i razotkrivanje spadaju u važnije teme. Književne obrade Blica takođe teže da kritički sagledaju propagandističke predstave o Blicu kao periodu solidarnosti i bratske borbe (Phillips 2006: 7). U posleratnoj književnosti se ujedno javljaju prve obrade tema koje će ostati značajne sve do danas, kao što su pitanja imigracije, gentrifikacije i multikulturalnosti.

Konačno, u književnoj istoriji Londona treba pomenuti i vezu koja postoji između urbane sredine i kvir identiteta. Met Holbruk (Matt Houlbrook) tako vidi grad kao reprezentativni kvir prostor, mada se on usredsređuje na mušku kvir kulturu, a nastanak homoseksualca kao identitetske kategorije dovodi u vezu s razvojem urbane sredine, anonimnošću gradskog života i većom tolerancijom prema životnim stilovima koji se ne zasnivaju na patrijarhalnom porodičnom modelu (Houlbrook 2006: 4). On taj spoj čita u lefevrovskom ključu: grad je za njega prostor koji je proizveden, ali i koji proizvodi specifične oblike želje i načine njenog zadovoljenja, te oblikuje društvene i prostorne konvencije potrebne komunikacije (Houlbrook 2006: 5).

Holbruk pokazuje i kako kriminalizovanje homoseksualnosti vodi drugačijem tretmanu tela u javnom prostoru: kvir telo je javno telo (Houlbrook 2006: 20). Kao takvo, ono može biti predmet kaznenih mera samo zbog svog prisustva u određenom urbanom prostoru (kao što je park ili klub poznat kao pohodište gej pojedinaca). Sličan je, kao što ćemo videti, položaj žene u urbanoj sredini, dok je veza između lezbejke i urbanog prostora teža za tumačenje. Ženska homoseksualnost kosi se sa patrijarhalnim doživljajem žene kao pasivnog seksualnog objekta, a budući da stupanjem u javni prostor *svaka* žena svoju vrlinu dovodi u pitanje, lezbejka istovremeno postaje nevidljiva (brisanjem lezbejske seksualne želje i stapanjem sa heteroseksualnom ženom) i vidljiva (postavši objekat muške heteroseksualne želje).

Šetači i posmatrači

Jedan od tipskih junaka koji su obeležili period urbanog razvoja u drugoj polovini dvadesetog veka jeste flaner (franc. *flâneur*). Flaner je urbani šetač koji tumara ulicama grada bez naročitog cilja, figura koja ima specifične asocijacije i izražava problematiku života u gradu, društvene i kulturne promene koje nosi urbana ekspanzija, ali i prateće umetničke reakcije. Flaner je figura koja potiče iz francuskog miljea, a pre svega se vezuje za Šarla Bodlera i njegove poetske slike pariskog života iz *Cveća zla* i *Pariskog splina*; flanerizam je, kako kaže Anera Stopfer, “francusko umijeće življenja na ulicama grada” (Stopfer, citirana u Galić 2014). Bodlerov junak je model flanera kojim su se teoretičari najviše bavili i kojem se vraćaju kao arhetipskoj figuri. On u lutanju gradom pronalazi lek protiv dosade, ali u njemu otkriva i skrivenu lepotu i dublja značenja, doživljavajući ga kao „pozornicu svakodnevice koja u sebi krije potencijalnu ljepotu” (Galić 2014).

Portret flanera u Bodlerovom „Slikaru modernog života“, zasnovan na slikaru Konstantinu Giju, ukazuje na ključnu vezu između flanera i umetnika. Istovremeno, flaner je blisko povezan s društvenim i kulturnim razvojem, a Bodler ga čita kao vesnika modernizma. Rejmond Vilijams, predstavnik kulturnog materijalizma, smatra da prve korake ka sagledavanju grada u moderno doba čini upravo čovek koji korača (Nord 1995: 11; zanimljivo je primetiti da prvi koraci ka definisanju moderne urbane egzistencije nisu rodno neutralni). Galić smatra da se Bodlerov flaner može čitati kao „utjelovljenje modernoga umjetnika i začetnik estetskoga modernizma“ (Galić 2014). Veza između flanera i umetnika ogleda se u njegovoj znatiželji i zadovoljstvu koje pronalazi u posmatranju, a potom i beleženju detalja urbanog života u književnom ili slikovnom obliku. Njegov pristup urbanom odlikuje se refleksivnošću, dok je jedan od ključnih aspekata urbanog lutanja „’čitanje’ urbane sredine i proizvodnja tekstova“ (Wolff 2006: 24),¹⁵³ ideja koju u dvadesetom veku ponovo nalazimo kod Mišela de Sertoa (De Certeau), o čemu će kasnije biti nešto više reči.

Flaner oličava urbani i kapitalistički razvoj na nekoliko načina. Njegov pristup gradu je pristup potrošača: Valter Benjamin njegova kretanja smešta pre svega u pasaže kao prostore komercijalne razmene. On je potrošač urbanih sadržaja, slika i utisaka. Osim toga, flanerova izolacija i usamljenost najavljuju duh modernizma, odnosno teskobu i otuđenje kojima se

¹⁵³ „a crucial aspect of urban wandering is the “reading” of the urban environment and the production of texts“

bavi. Bodlerov flaner *traga* za modernošću, shvaćenom kao „ono prolazno, kratkotrajno, neizvesno u umetnosti čija je druga polovina večno i nepromenljivo“ (Bodler 2013: 24). On teži da se „*sjedini sa svetinom*“ i naslada mu je da se „nastani u mnoštvu, u nepostojanosti, kretanju, u nestalnom i beskonačnom. Biti izvan doma, a opet se svuda osetiti kao kod kuće; videti sveta, a *ostati od sveta skriven*, to su neka od [flanerovih] najsitnijih zadovoljstava“ (Bodler 2013: 18, drugi kurziv moj). No, svetina u kojoj se flaner s nasladom nastanjuje istovremeno je i „*velika pustinja ljudi*“ kroz koju se flaner kreće kao samotnjak (Bodler 2013: 23). Flaner tako oličava beskrajno umnožavanje mogućnosti koje donosi ekonomski i društveni napredak – on „uživa u sveopštem životu“ i divi se „skladu života u prestonicama, (...) u vrevi ljudske slobode“ na gradskim ulicama (Bodler 2013: 20), da bi ipak u toj urbanoj idili ostao izdvojen i anonimn, otelovljenje „fragmentarne i anonimne prirode života u modernom gradu“ (Wolff 2006: 18-19).¹⁵⁴

Kod Bodlera takva paradoksalna pozicija flanera, odraz nerazrešenog modernističkog odnosa prema napretku, nalazi izraz u *splinu*, koji Galić definiše kao glavni flaneristički motiv i osnovni podsticaj na flaneriju, a koji se kreće „u rasponu od dosade i nezainteresiranosti, preko sumornosti i zlovolje, zatim čame, tjeskobnosti, melankolije i razočaranja, do konačne rezignacije“ (Galić 2014). Stoga je odnos flanera prema gomili u kojoj se skriva takođe u najmanju ruku ambivalentan. Svetina može da izazove gađenje, dovodeći flanera u opasnost od zaraze i prljanja, ili teskobu, ostavši neprozirna, daleka i suštinski nesaznatljiva (Nord 1995: 2). Jedan od prvih književnih junaka koji se stapaju s gomilom jeste narator iz pripovetke „Čovek gomile“ Edgara Alana Poa, u kojoj se, kako primećuje Benjamin, londonska gomila „pojavljuje mračno i rasuto, kao plinska svetlost pod kojom se ta gomila kreće“, a u njoj ima „nečeg varvarskog“ (Benjamin 1974: 194, 199). Flaner u mnoštvu uspeva da se osami, no ta samoća nije uvek prijatna. Galić pokazuje da se u Bodlerovoj pesmi „Jednoj prolaznici“ upravo gomila ispreči između pesnika i žene u koju se zaljubljuje (Galić 2014), mada Benjamin, komentarišući istu pesmu, ističe da se prolaznica iz svetine i pojavljuje, kao što u njoj potom nestaje (Benjamin 2006: 77). Za Benjamin, masa na ulicama je „lelujav veo“ kroz koji je „Baudelaire video Pariz“ (Benjamin 1974: 191). Ta slika precizno dočarava otuđenu prirodu modernog urbanog života, njegovu nestalnost, neopipljivost i

¹⁵⁴ „the fragmented and anonymous nature of life in the modern city“

blaziranost koju Georg Zimel (Georg Simmel) u tekstu „Veliki gradovi i duhovni život“ navodi kao njegovu ključnu odliku.¹⁵⁵

U novijim čitanjima flanera, Elizabet Vilson zaključuje da flaner ni ne postoji kao jedinstven motiv, već da je on skup oprečnih reakcija na urbano iskustvo, uzbuđenja pomešanog s užasom (Wilson, citirano u D'Souza & McDonough 2006: 10). Velegrad tako postaje shvaćen kao prostor ispunjen pretnjom i izazovima, a ne mesto dokazivanja nedvosmislenog muškog autoriteta, dok lik flanera prerasta u sliku zebnji i ambivalencije izazvane urbanim, modernim životom, „kompenzaciju, odbrambeni mehanizam uperen protiv opasnosti koje prete iz njegovog okruženja“ (D'Souza & McDonough 2006: 10).¹⁵⁶

Ova konstatacija ukazuje na rodnu dimenziju flanera i flanerije, kojom se bave kritičarke poput Dženet Volf (Janet Wolff), Grizelde Polok (Griselda Pollock) i Elizabet Vilson. Bodlerov flaner je uvek muškarac, a njegove avanture nedvosmisleno povezuju grad i seks. Žene na ulici postoje tek kao objekat njegovog divljenja i seksualnog interesovanja, kao u „Jednoj prolaznici“. Pasivni, erotizovani ženski objekti flanerovog interesovanja ističu vezu između flanerije i skopofilije, kojom će se detaljno pozabaviti Grizelda Polok u svojoj analizi francuskog slikarstva devetnaestog veka u studiji *Vision and Difference (Pogled i razlika, 1987)*. Elizabet Vilson flanera vidi kao oličenje muškog pogleda i patrijarhalne dominacije (Wilson 2004: 70), dok Dženet Volf, jedna od prvih kritičarki koje se bave rodnim čitanjem lika flanera, na osnovu rodne i spekularne dinamike flanerije zaključuje da ženska verzija flanera ne postoji. Ona u svojoj analizi ističe rodno određenu podelu na javnu i privatnu sferu, koja žene potiskuje u privatni prostor domaćinstva, a javni prostor prikazuje iz muške perspektive. Prisustvo žene u javnoj sferi, navodi Volfova, definiše se kroz njene odnose s muškarcima, što joj nameće ograničen skup mogućih identiteta: “kurva, udovica, žrtva ubistva” (Wolff 1985, citirano u D'Souza & McDonough 2006: 4).¹⁵⁷ Čak i pripadnice najviših društvenih slojeva u javnom životu učestvuju samo kao agenti veblenovske upadljive potrošnje, svedočanstvo bogatstvu svojih muževa (D' Souza & McDonough 2006: 5, Walkowitz 1992: 47).

Nekoliko je razloga za odsustvo ženskog flanera. Kod Bodlera, primećuje Polokova, „žene ne posmatraju. Njima je data pozicija *objekta* flanerovog pogleda“ (Pollock 1988:

¹⁵⁵ Kao primer Galić 2014 navodi Bodlerovu pesmu „Strvina“.

¹⁵⁶ „a compensation, a defense mechanism against the threats posed by his environment“

¹⁵⁷ „whore, widow, murder victim“

71),¹⁵⁸ čime se Bodlerove pariske slike pretvaraju u senzualnu mapu urbanog prostora (Pollock 1988: 73). Žene nisu u potpunosti odsutne iz javne sfere, ali ih njihovo prisustvo izmešta iz respektabilne sfere doma u domen devijantne seksualnosti. Za razliku od flanera koji uživa u anonimnosti što je pruža gomila, za ženu takva sloboda nije moguća, jer je njeno prisustvo upadljivo i pripisuju mu se vrlo konkretna značenja. Ona se ne može „sjediniti sa svetinom“, ili barem ne bez određenih posledica: „žene u javnom prostoru, a naročito žene koje naizgled besciljno tamaraju, smesta bi bile obeležene kao 'lake'.“ (Wolff 2006: 19).¹⁵⁹ U javnom prostoru koji pohodi flaner, žena može biti ili nevidljiva ili posrnula. Flaner je pre svega dokoličar, a žena koja dokoličari na ulici tumači se kao prostitutka (Nord 1995: 11), što navodi pojedine kritičarke da upravo prostitutku vide kao ženski ekvivalent flaneru.

Kao i flaner, lik prostitutke ukazuje na otuđenje i dehumanizaciju koji prate urbani razvoj, pa je Džudit Volkovic definiše kao „arhetipski ženski lik na urbanoj sceni“ (Walkowitz 1992: 21-22). U javnom prostoru u kojem žena samim svojim prisustvom dovodi u pitanje svoju čestitost, prostitutka se kreće slobodno upravo zahvaljujući tome što joj je devijantna seksualnost već pripisana. Natali Koli (Natalie Collie) pak zaključuje da se flanerka poistovećuje s prostitutkom zato što je u javnom prostoru prisutna isključivo kao telo (Collie 2013, para. 18), za razliku od muškarca koji je od gomile dovoljno distanciran da bude praktično obestelovljen, prisutan samo kao pogled. Debra Nord navodi da flaner u prostitutki vidi svoju dvojnicu, saučesnicu u pobuni protiv društvenih normi i lažnog morala; oboje, primećuje Benjamin, pripadaju urbanoj i buržoaskoj margini (Nord 1995: 2, 4-5). Osim toga, slično svetini koja u flaneru izaziva i privlačnost i odvratnost, prostitutka oličava opasnost koja na ulici preti *ženi* i *od žene* (Walkowitz 1992: 21), izražavajući tako ambivalentnost koja je u sferi doma morala biti potisnuta u ime buržoaske ženske vrline. Prostitutka, čija pojava asocira na bolest i prljavštinu, ukazuje na mogućnost zaraze i prljanja koji kontakt sa mnoštvom nosi. Za Nordovu, ona je oličenje prolazne prirode urbanog kontakta (Nord 1995: 5), „ljubav na poslednji pogled“ koju Benjamin vidi kao svojstvenu metropoli.

Stanovište Dženet Volf da ženski flaner, *flanerka (flâneuse)*, ne postoji biće preispitano u tekstovima drugih kritičarki, ali i u kasnijim revizijama toga stava koje će načiniti sama Volfova. Njeno prvobitno čitanje flanera ne odražava realno učešće žena u

¹⁵⁸ „women do not look. They are positioned as the *object* of the flâneur's gaze“; o rodnoj dinamici pogleda v. i članak Lore Malvi (Mulvey) „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975).

¹⁵⁹ „women in public, and particularly women apparently wandering about without aim, immediately attract the negative stamp of the „non-respectable“

gradskom životu koje u drugoj polovini devetnaestog veka postaje sve intenzivnije, dok liku flanera pripisuje upitnu stabilnost i autoritet (D'Souza & McDonough 2006: 1). Pored toga, kritičarke dovode u pitanje održivost jednoznačne podele na javnu mušku i privatnu žensku sferu. Polokova tako pokazuje da postoje marginalni prostori u kojima ova podela ne opstaje, gde se muškarci i žene, ali i predstavnici različitih klasa, mogu sresti, a jedno od takvih mesta jeste i mjuzik-hol. Značajan aspekt tog susreta jeste njegova komercijalna dimenzija, pa priroda razmene između muškarca i žene do koje u tim mestima dolazi najčešće podrazumeva monetarnu razmenu i žensku komodifikaciju (D'Souza & McDonough 2006: 6-7). Podela na javni i privatni prostor dovedena je u pitanje i nicanjem čitavog niza prostora u kojima se te dve sfere preklapaju, a koji nisu vezani za društvenu marginu. S druge strane, novonastali kafei, pasaži i robne kuće bili su javni prostori koji su imitirali intimu doma, u pokušaju da privuku ženske potrošače. Komodifikacija društva, nastanak „potrošača“ i „kupovine“ kao načina da se ispuni vreme, pojava kojima se obično daje negativan predznak, podrazumeva i drastično širenje spektra urbanih aktivnosti u kojima žene mogu da učestvuju. Krajem devetnaestog veka, poslužitelji i prodavci ženske konfekcije bivaju zamenjeni ženskim osobljem ne bi li se stvorila iluzija prisnosti, poverenja i razumevanja koje vlada između prodavačice i mušterije (Walkowitz 1992: 48-49). No, mora se primetiti da se takav prostor i dalje zasniva na pretpostavljenoj asocijaciji između prisnosti i intime, odlikama koje pripadaju domenu privatnog, sa ženskim. Liminalni prostori pasaža i robne kuće, nešto između otvorenog prostora ulice i zatvorenog prostora kuće, ujedno su i glavna pohodišta flanera (v. Benjamin 2006).

Kao i podela na javno i privatno, pretpostavljeni maskulini autoritet flanera kao autonomnog subjekta i samouverenog izvora pogleda sve više se dovodi u pitanje. Kao što je već pomenuto, za Elizabet Vilson maskulinitet flanera nije podrazumevan niti stabilan. Flanerovo dokoličarenje za Vilsonovu se kosi s predstavom maskuliniteta kao racionalnog, produktivnog i usredsređenog (Wolff 2006: 24). Džudit Volkovic flanerovu sklonost sanjarenju tumači u pozitivnijem svetlu: za nju je on iluzionista, koji stvara sopstvenu viziju grada (Walkowitz 1992: 16). Vilsonova pak flanerova tumaranja po urbanom lavirintu dovodi u vezu s impotencijom, većitim odlaganjem seksualnog zadovoljenja, na šta ukazuju i brojne metafore okamenjenosti kod Bodlera. Prostor kojim se flaner kreće razotkriva njegov nestabilan maskulinitet i umesto simbola slobode postaje izvor agorafobije koja flanera nagoni na stalno kretanje (Wilson 2004: 80-81). Slično tome, Mišel de Serto pokazuje da

hodanje podrazumeva lišenost mesta, većito odlaganje pripisivanja stalne pozicije u društvenom koordinatnom sistemu (De Certeau 2002: 168).

De Serto se bavi činom hodanja urbanim predelom i njegovim simboličkim i metaforičkim implikacijama u čuvenom i često citiranom tekstu „Hodanje gradom“ iz knjige *Invencija svakodnevice (L'invention du quotidien, 1980)*. De Serto pešački doživljaj grada i kretanja pešaka kao „običnih korisnika grada“ suprotstavlja totalizujućoj, geometrijskoj i panoptičkoj perspektivi urbanog planiranja (De Certeau 2002: 157). Za njega je panoramska projekcija tek simulakrum, „slika čiji je uvjet postojanja zaborav i nepoznavanje praksi“, te zaključuje da se „prostorni planeri, urbanisti i kartografi“ kojima ta perspektiva pripada, „igraju s prostorima koje ne vide“ (De Certeau 2002: 157). Nasuprot njihovim teorijskim i optičkim totalizacijama nalaze se obični korisnici grada, pešaci čija kretanja izražavaju migracijsku i metaforičku dimenziju gradskog prostora, dimenziju koja je za De Sertoa stvarnija od mapiranog prostora planera i urbanista (De Certeau 2002: 157, 161).

Osnosnu potku De Sertoovog eseja čini paralela između čina hodanja i jezičkog iskaza: „Čin koračanja u urbanu je sustavu ono što je iskazivanje (*speech act*) u jeziku ili u izgovorenim iskazima“ (De Certeau 2002: 162). Tripartitna struktura takvog šetačkog iskaza odražava strukturu upotrebe jezika: hodanje je

proces *prisvajanja* topografskog sustava od strane pešaka (jednako kao kad govornik prisvaja ili prihvata jezik); nadalje dolazi do prostornog *ostvarenja* mjesta (jednako kao što je čin govorenja zvučno ostvarenje jezika); napokon, on podrazumijeva *odnose* među razlučenim položajima, (...) pragmatičkim 'ugovorima' u obliku pokreta (jednako kao što je verbalno iskazivanje 'alokucija', 'smješta drugog naspram' govornika i utanačuje ugovore među sugovornicima). Hodanje tako, kazali bismo, dobija svoje prvo određenje kao prostor iskazivanja. (De Certeau 2002: 162).

Pešak stoga čini „odabir među označiteljima prostornog 'jezika'“ (De Certeau 2002: 163), budući da neka mesta zaobilazi, a druga uključuje u prostorne izraze. Pešakov odabir prostornih putanja i zaokreta De Serto izjednačava sa jezičkim i stilskim rešenjima govornika, te ga naziva „retorikom hodanja“ (De Certeau 2002: 164).

Paralela između upotrebe prostora i upotrebe jezika razvija se dalje izjednačavanjem različitih odnosa sadržanih u konkretnim prostornim praksama. Prostorni činovi, kao i jezički,

moгу na primer biti epistemički, ako su usmereni ka spoznaji, ili deontički, ako izražavaju odnose zabrane ili dozvole. „Hodanje potvrđuje, sumnja, nagađa, prekoračuje, poštuje itd., putanje koje 'izgovara'.“ (...) Hodanjem se izvodi čitav niz operacija koje se „ne mogu svesti na svoj grafički trag“ (De Certeau 2002: 164). Pored toga, pešački iskazi odlikuju se „fatičnošću“, jer se prostornim činom, kao i jezičkim, uspostavlja, održava ili prekida komunikacija (De Certeau 2002: 164). Dovodeći ovu jezičku sliku do kraja, De Serto dve suprotstavljene koncepcije prostora poredi s doslovnim i figurativnim značenjem u jezičkom sistemu: „geometrijski prostor urbanista i arhitekata izgleda može [se] poistovjetiti s 'pravim značenjem' (...), normativnom razinom“ (De Certeau 2002: 165), u odnosu na koju figurativno značenje predstavlja odstupanje od norme. Ono što treba izdvojiti jeste i zaključak da se 'pravo značenje' „ne može naći u svakodnevnoj, verbalnoj ili pješačkoj uporabi; ono je naprosto fikcija proizvedena uporabom“ (De Certeau 2002: 165). Figurativna značenja koja stvaraju individualni korisnici grada svojim specifičnim prostorno-retoričkim rešenjima opiru se tiraniji planiranog panoptičkog prostora, postajući tako izvor subverzije. De Sertoova podela evocira i Lefevrove kategorije reprezentacije prostora, sterilnog prostornog sistema urbanog planiranja i geometrije, te prostora reprezentacije, življenog prostora pojedinca u kom se rađaju metaforička i simbolička značenja.

Sledeći De Sertoa, Natali Koli lutanje naziva „urbanim pričama“ koje sadrže potencijal za subverziju „apstraktne mape koju odgore nameću panoptički pogled i upravljačke strategije interesa biznisa i vlasti“ (Collie 2013, para. 5).¹⁶⁰ Na taj način, pojedinačni oblici prisvajanja prostora suprotstavljeni su kolektivnim oblicima upravljanja njime (Collie 2013, para. 4). Za razliku od svakodnevnih praksi upotrebe prostora, koje su povezane s činom pripovedanja, urbanističke mape imaju funkciju „kolonizacije prostora, pretvarajući geografsko znanje u apstraktno, neistorično *mesto*“ iz kojeg su izbrisane konkretne prostorne prakse“ (Collie 2013, para. 7).¹⁶¹ Koliјеva ispravno primećuje da De Sertoova perspektiva ima naglašen fukoovski predznak: panoptička perspektiva nedvosmisleno je povezana s vlastima, moći, diskurzivnim tvorevinama, disciplinom (kretanje pešaka regulisano je saobraćajnim propisima, nametnutim pravcem kretanja, infrastrukturom), dok se u prkosnim, kreativnim individualnim putanjama krije otpor disciplini i moći. (Collie 2013, para. 9). „Pešački subjekti svojim telima i pokretima ispisuju

¹⁶⁰ „the abstract map imposed from above by the panoptic gaze and administrative strategies of corporate and government interests“

¹⁶¹ „colonise space, rendering geographical knowledge as an abstract, ahistorical *place*“

urbani prostor kao nesvesnu priču bez autora ili posmatrača; no, kao flaneri, oni istovremeno posmatraju i čitaju urbani prostor“ a potom svojim pokretima i urbanim narativima „citiraju“ prethodna čitanja (Collie 2013, para. 13).¹⁶²

Za Kolijevu, pešak i flaner stoga su dva različita subjekta, zato što stvaraju dva različita urbana teksta. Flaner podrazumeva određenu distancu i dozu otuđenja koji mu omogućavaju kritičko sagledavanje iščitanog. Kolijeva uz to ističe i dvosmislenu poziciju flanera, kao posmatrača izdvojenog od drugih i kao spektakla utopljenog u gomilu (Collie 2013, para. 13). Za razliku od flanera, pešak ima cilj i usmerenje (Bodenheimer 2011: 145), a Bodenhajmerova kao arhetip pešaka-šetača navodi Dikensove likove. Identitetska određenja flanera ograničena su ne samo u rodnom, već i u klasnom smislu: flaner ne može biti pripadnik radničke klase, jer za to nema ni sredstava ni vremena (Wilson 2004: 77). Nasuprot tome, šetač gradom može biti i žena i pripadnik nižih slojeva. Bodlerov flaner/umetnik možda svesno bira društveni talog kao predmet svojih opservacija, ali mu on ne pripada, jer će se po završenoj šetnji vratiti u svoju udobnu sobicu. Dženet Volf ističe da „grad“ i „javni/privatni prostor“ moraju biti shvaćeni kao elementi diskursa, narativne tehnike koje zaklanjaju i učutkuju alternativne prostorne naracije (Wolff 2006: 28). Kao da misli na naracije lezbejskog zadovoljstva, Volfova opisuje takve skrivene prakse metaforom duha.

Prostor i rod: feministički doprinosi teoriji prostora

Kao što se može zaključiti, prostori i učesnici urbanih tekstova rodno su određeni. Junak detektivske priče, na primer, predstavljen je kao aktivni muški subjekat koji „prodire“ u feminizovan urbani pejzaž i time ga pokorava (Collie 2013, para. 21). Debra Nord se stoga pita kako tumačiti urbani pejzaž ako „progonjena žena i sama postane tumač mnoštva, progonitelj i detektiv“ (Nord 1995: 12).¹⁶³ Odgovore na neka od ovih pitanja pokušaće da ponude rodno orijentisana istraživanja prostora koja se javljaju krajem dvadesetog veka. Kao što se prostorni zaokret u kritičkoj teoriji javlja u širem kontekstu postmodernizma, rodna tumačenja prostora zasnivaju se na talasima feminističke politike i srodnih istraživanja.

¹⁶² „Pedestrian subjects write urban space via their bodies and movements as unconscious stories with neither author or spectator; yet, in the mode of the *flâneur*, they also observe and read urban space”

¹⁶³ „the hunted female herself becomes a decipherer of the crowd, a pursuer and a detective“

Teorijska istraživanja prostora nisu ostala bez odjeka u krugovima feminističke kritike i teorije. Feministička promišljanja prostora teže da razotkriju međusobni uticaj rodni i prostornih odnosa u patrijarhalnom društvu, te njihovu suštinsku vezu s nejednakim odnosima moći. Njihov cilj nije samo da opravdaju prostor kao predmet vredan naučnog izučavanja, već i da ukažu na rodnu problematiku u oblasti kojom dominiraju muškarci (ponekad i sama ilustrujući vlastite teorije o prostoru kao činiocu u delovanju moći). Značaj prostora za razumevanje rodne problematike može se uočiti još u prvom talasu feminizma. Čuveni esej Virdžinije Vulf pod naslovom „Sopstvena soba“ („A Room of One’s Own“, 1929) odnose rodne nejednakosti, koji ženu stavljaju u položaj finansijske zavisnosti i odsustva kreativne slobode, izražava prostornom metaforom. Čak i izvan teorijskih okvira, ideja o postojanju „ženinog mesta“ očita je i u najprizemnijim rodni stereotipima: ženi je mesto u kuhinji, dok postoji čitav niz mesta gde žena ne pripada.¹⁶⁴

Jedna od najznačajnijih kritičarki iz oblasti feminističke geografije jeste Dorin Masi (Doreen Massey). Njena feministička kritika prostoru pristupa kroz prizmu društvenih odnosa, pa se može posmatrati i kao deo prostornog zaokreta u čijim je izučavanjima prostor takođe definisan društvenim faktorima, mada Masijeva veoma oštro kritikuje neke od zvezda prostornog zaokreta, kao što su Edvard Sodža i Dejvid Harvi, zbog proklamatorskog bavljenja ženskom marginalizacijom koja se potom javlja tek u vidu napomene (kod Sodže), odnosno zbog univerzalizacije pozicije belog heteroseksualnog muškarca (kod Harvija).¹⁶⁵ Masijeva definiše prostor i rod kao međusobno uslovljene društvene konstrukcije, a isti je slučaj i s binarizmima koji ih opisuju. Maskulinitet, pokazuje ona, povezuje se s pojmom vremena, u skladu sa shvatanjem vremena kao plodnog i aktivnog, nasuprot femininom prostoru koji je pasivan i prazan (takva shvatanja, kao što smo videli, nalazimo još u platonističkoj filozofiji). Istorija, a tako i vreme, predstavlja napredak i civilizacijske tokove, dok je prostor tek pasivna, nepokretna tvar (Massey 1994: 6). Cilj feminističke geografije nije samo da ukaže na takve pojmovne veze, već i da destabilizuje navedene dihotomije. Jedna od njih je veza između ženskog i lokalnog, odnosno muškog i globalnog, koju Masijeva dalje dovodi u vezu s podelom na javno i privatno, naročito kada se „lokalno“ upotrebljava u pogrđnom smislu, ne bi li se omalovažio značaj onoga što opisuje (Massey 1994: 9-10).

¹⁶⁴ Britanski naučnik Tim Hant sredinom 2015. izazvao je skandal (koji se završio i otkazom) izjavom da ženama nije mesto u laboratoriji zato što samo plaću. Da stvar bude apsurdnija, Hant je to izjavio na skupu posvećenom ženama u nauci u Južnoj Koreji.

¹⁶⁵ V. i Deutsche 2000.

Jedna od najvažnijih rodno uslovljenih predstava o prostoru jeste ideja odvojenih sfera muške i ženske delatnosti, koja uzroke ima u patrijarhalnom i kapitalističkom društvenom poretku. Ona prostor hijerarhijski ustrojava i deli na javnu mušku sferu produkcije i privatnu žensku sferu reprodukcije (Rendell 2000: 103). Veza između žene i doma može se čitati u kontekstu veze između žene i lokalnog, budući da obe veze izražavaju suštinski statično shvatanje žene.¹⁶⁶ Žena u pokretu je žena koja nije u domu i koja stupa van granica prostora kojem pripada, pa je ženska mobilnost pretnja patrijarhalnom poretku; upravo je iz tog razloga ograničavanje slobode kretanja za Masijevu jedna od presudnih strategija potčinjavanja (Massey 1994: 11, 179). Prostorna ograničenja predstavljaju sredstvo društvene kontrole. Primer za to može se naći u istorijskim primerima ograničavanja pristupa žena institucijama znanja, ili novijim primerima zabrane vožnje automobila. Pored toga, Masijeva vezu između roda i prostora vidi kao antiesencijalističku: društveno kodiranje maskuliniteta i feminiteta neće imati isti oblik u različitim prostorima i zavisice od niza kulturnih odrednica (Massey 1994: 178), baš kao što zavise od istorijskog perioda i pratećih društvenih i kulturnih normi.

Masijeva navodi dva objašnjenja za vezu između žene i doma. U praktičnom smislu, njome se ženin rad u održavanju domaćinstva i podizanju dece definiše kao deo njene prirodne uloge (Massey 1994: 180), a ne kao posledica arbitrarne podele rada u kojoj se ženski rad u kući ne vrednuje materijalno, dok muškarac za svoj rad u javnoj sferi dobija finansijsku i nefinansijsku potvrdu. Stupanje žene u javni prostor ugrožava takvu raspodelu rada. U simboličkom smislu, „ženska ruka“ je ono što kući daje sigurnost i toplinu „doma“, kao nežna supruga ili majka. Otud i simboličko suprotstavljanje urednog i toplog porodičnog doma hladnom i neurednom domu neženje. No, čak i u naracijama o zakletim neženjama nailazimo na majčinsku figuru domaćice izričito vezane za privatnu sferu (Šerlok Holms i gospođa Hadson jedan su takav primer).

Slična objašnjenja nude Mona Domoš (Mona Domosh) i Džoni Siger (Joni Seager). Razloge za razdvajanje javne/muške i privatne/ženske sfere one nalaze u razdvajanju prostora za stanovanje i prostora za rad (Domosh & Seager 2001: 2) koje je pratilo razvoj gradova i uspon kapitalističkog uređenja. Razdvajanje sfera pratilo je i promene u njihovom vrednosnom određenju: dok je muška sfera naglašavala takmičenje, individualizam i prilike

¹⁶⁶ Veza između žene i doma očita je i na lingvističkom nivou. Pojmovi „domaćin“ i „domaćica“ u srpskom jeziku ni u kom slučaju nisu komplementarni. „Domaćica“ u značenju žene koja nije zaposlena i čija je uloga briga o domu i deci nema svoj ekvivalent u „domaćinu“, koji čak ima suprotne asocijacije. U engleskom jeziku reč „housewife“ ima svoj ekvivalent „househusband“, mada se on često podrugljivo koristi.

za dokazivanje, ali i za zaradu, ženska sfera shvatana je kao prostor zajedničkog rada podređenog višem dobru – dobrobiti ukućana – koji stoga ostaje neplaćen (Domosh & Seager 2001: 4-5). Podela na javno i privatno vrhunac dostiže upravo u viktorijanskom periodu, a vladajuća viktorijanska shvatanja sažeta su u Raskinovom poređenju žena sa cvetovima i doma sa baštom (Rose 1993: 18). Takve metafore ne samo što ženu svode na pasivno telesno prisustvo, već su i krajnje klasno neosveščene, budući da u potpunosti zanemaruju realnost ženskog fizičkog rada na kućnim poslovima, bilo da je u pitanju rad služinčadi viših klasa ili rad radničke klase u vlastitom domu.

Unutra/izvan: prostor i homoseksualnost

Slično parovima javno/muško i privatno/žensko (kao i parovima žena/telo, muškarac/um i čitavom nizu drugih binarnih opozicija), u kritičkoj literaturi iz oblasti gej i lezbejskih studija gej i lezbejski identiteti dovode se u vezu s prostornom opozicijom unutra/izvan. Dajana Fas (Diana Fuss) pokazuje kako homoseksualni identiteti postaju „ono isključeno“, pa „homo u odnosu prema hetero, veoma nalik odnosu ženskog i muškog, operiše kao nužno unutrašnje isključenje – spoljašnje koje je unutar unutrašnjosti, koje kao takvo omogućuje njegovu artikulaciju transgresijom granice, neophodne radi konstituisanja granice kao takve“ (Fas 2003: 14-15). Prema psihoanalitičkoj teoriji, proces proizvodnje seksualne želje odvija se, između ostalog, složenim operacijama internalizacije i odbacivanja objekata želje, odnosno kateksi. Uključivanja i isključivanja, ilustrujući sopstvene mehanizme delovanja, nisu međusobno isključivi, te odbačeni član može biti internalizovan kao suprotnost prema kojoj se identitet formira. U slučaju homoseksualne želje, ona je ujedno odbačena i internalizovana, kako bi se u suprotnosti oformio poželjan heteroseksualni identitet. Otud prostorna veza homoseksualnog s unutrašnjim, ali i njegova veza sa abjektom ili zazornim, onim što je odbačeno i izbačeno, i što se vraća poput duha (Fasova se ovde oslanja na već poznate metafore duha i fantoma kakve nalazimo kod Teri Kasl).

Kretanje u okviru ovako definisanih prostornih predstava homoseksualnosti otkriva njihovu kontradiktornu prirodu:

Biti *aut*, u gej žargonu, znači upravo ne biti više izvan; biti *aut* znači konačno biti van spoljašnjosti i svih isključenja i lišavanja kakva nameće autsajderstvo. Ili, drugačije izrečeno, to biti izvan zapravo znači biti unutar – deo onoga što se vidi, o čemu se govori, što je kulturno shvatljivo. (Fas 2003: 16).

Pravci kretanja ove dinamike unutrašnjeg i spoljašnjeg daleko su od jednoznačnih. Razotkrivanje koje podrazumeva stupanje van,¹⁶⁷ ujedno znači stupanje unutar dominantnih kulturnih i društvenih okvira, ali može da vodi daljem isključivanju (iz porodice, sa posla, iz kruga prijatelja, sa slobode – u zavisnosti od toga o kom se društvu radi). Stoga prostor izvan tih okvira može zapravo biti prostor veće slobode i izvor subverzije, budući da stupanje unutar njih vodi izvesnom stepenu asimilacije. S druge strane, Fasova upozorava i na neodrživost većitog boravka na margini, uprkos tome što ga pojedine autorke, kao što su Gayatri Spivak (Gayatri Spivak) i bel huks (bell hooks) smatraju poželjnim, pa i neophodnim.

Metafora izlaska iz plakara jedna je od centralnih prostornih metafora u izražavanju homoseksualnog identiteta. Tekst Henrija Urbaha (Henry Urbach) objašnjava istorijske osnove ove metafore iz ugla istorije prostornog uređenja u Americi. Plakar (engl. closet)¹⁶⁸ kao element stambenog prostora pojavljuje se u Americi sredinom devetnaestog veka. Za razliku od nameštaja predviđenog za odlaganje odeće, kao što je orman, ulazni plakar je prostorija u okviru doma, nalik ostavi, čije je prisustvo svedeno i neupadljivo. Na taj način skrivaju se ne samo predmeti odloženi u njega, već i samo prisustvo plakara, čime on postaje metafora skrivenog, pa potencijalno i sramnog sadržaja. Istovremeno, plakar ne može postati u potpunosti neprimetan, budući da njegovo prisustvo utiče na raspored nameštaja i opšte uređenje sobe; kako Urbah primećuje, ma kako neupadljivi, uvek postoje kvaka ili rasep koji upućuju na njegovo postojanje (Urbach 2000: 346). Plakar istovremeno prikriva i razotkriva; on je „javna tajna“, kao i homoseksualnost za koju se zna, ali o kojoj se javno ne govori. Usled takve konceptualizacije, plakar postaje prostor objekta u koji se izmešta sve što je uprljano i što je potrebno sakriti da bi prostor izvan plakara ostao čist, čime se može objasniti povezivanje homoseksualnog s izopačenošću i promiskuitetom (Urbach 2000: 346-7).

¹⁶⁷ Za engleski termin „coming out“, koji se koristi da označi čin javnog deklarisanja o svom homoseksualnom opredeljenju, koristiće se termin „razotkrivanje“, po uzoru na prevodilačko rešenje koje nudi Adrijana Zaharijević u Fas 2003. LGBT populacija u žargonu koristi još i termin „autiranje“.

¹⁶⁸ „Plakar“ će se ovde koristiti u odsustvu srećnijeg rešenja. Engleska reč „closet“, pored prostora za odlaganje odeće, što označava u Americi, u Velikoj Britaniji bio je naziv za malu prostoriju ili nišu u okviru doma koja je imala čitav niz primena: kao odaja za molitvu ili razmišljanje, pa i privatne susrete s drugima. Radi se o prostoru najstrože intime. Zanimljivo je to da Urbah objašnjenje za pojavu ovakvog plakara, zajedno s pratećim asocijacijama, vidi u potrebi da se potrošnja i akumulacija kupljenih predmeta *prikrije*, što je suprotno Veblenovom konceptu upadljive potrošnje.

Najpoznatija analiza epistemologije plakara jeste ona koju nudi Iv Kosovski Sedžvik (Eve Kosofsky Sedgwick) u knjizi istog naslova: *Epistemology of the Closet (Epistemologija plakara, 1990)*. Sedžvikova pokazuje da razotkrivanje nije jednokratni čin koji gej pojedinca nepovratno izvodi izvan granica epistemološke misterije ili unutar granica kulturne i društvene prepoznatljivosti. Sablast plakara, da se poslužimo metaforom Kaslove, većito prati takvog pojedinca u svakom narednom susretu s nepoznatom sredinom ili nepoznatim ljudima. Njihova reakcija i sama je epistemološka nepoznanica, te gej pojedinac često stupa nazad u plakar sve dok se nepoznato okruženje ne razotkrije kao homofobno ili antihomofobno. Zato je plakar za mnoge homoseksualne pojedince često neizbežan deo društvene interakcije (Sedgwick 1990: 68), imajući u vidu protivrečne zahteve da se homoseksualno opredeljenje krije i javno objavi. Sedžvikova kao primer navodi slučaj nastavnika u Americi koji je dobio premeštaj iz nastave na nenastavnu poziciju kada je školska uprava saznala da je gej. Nakon što se obratio medijima, škola mu je dala otkaz, a zatim taj potez pravdala time da dotični nastavnik ne bi ni bio angažovan da svoju homoseksualnost nije sakrio (slučaj se desio sedamdesetih godina).

Politika koju je u Americi uvela Klintonova administracija, koja regrutima homoseksualnog opredeljenja dozvoljava pristup vojnoj službi pod zabranom izjašnjavanja o svom opredeljenju, pokazuje kako plakar može biti iznova institucionalno nametnut čak i pojedincima koji su svoju seksualnost već jednom razotkrili svome užem ili širem okruženju. Takva politika, navodno uvedena da spreči diskriminaciju protiv homoseksualnih regruta, zapravo im nameće obavezu ćutanja i deluje represivno. Ova mera opstala je sve do 2011, a već su se naredne godine čuli zahtevi za njenim ponovnim uvođenjem. Sličan primer nalazimo i u bližem okruženju, u protivljenjima organizovanju Parade ponosa i sličnih manifestacija. Zahtev da se homoseksualnost zadrži „u svoja četiri zida“ metaforu plakara tako otelovljava i premešta iz domena figurativnog govora u domen materijalne stvarnosti. Sedžvikova ističe da opisani slučaj u Americi stvara prived tolerancije prema homoseksualnosti „kao takvoj“, a izvor protivljenja izmešta u čin priznavanja homoseksualnosti, čija mera nikada nije u skladu sa zahtevima heteroseksističke većine. Homoseksualnost tako većito oscilira između javnog i privatnog, kao ničija i svačija briga. Dinamiku skrivanja i razotkrivanja, sadržanu u metafori plakara, Sedžvikova stoga vidi kao osnovu diskriminacije homoseksualaca u dvadesetom veku (Sedgwick 1990: 71).

Fukoove heterotopije

Letimičan pogled na bibliografiju Mišela Fukoa dovoljan je da posvedoči o njegovom zanimanju za tematiku i problematiku prostora. Čitave studije posvećene su razvoju pojedinih prostorno definisanih institucija: zatvoru, bolnici, mentalnoj ustanovi. Fuko se prostorom bavi i u više predavanja i intervjuua, a primećena je i njegova sklonost ka upotrebi prostornih metafora (v. Fuko 2012; Driver 1994), koju objašnjava na sledeći način:

Prilično su mi zamerali zbog te opsednutosti prostorom, i zaista jesam njime bio opsednut. Ali mislim da sam kroz tu opsednutost otkrio ono što sam, u osnovi, tražio: odnose koji mogu postojati između moći i znanja. Otkako se znanje može analizirati s obzirom na region, područje, usađivanje, premeštanje, prenošenje, može se shvatiti proces pomoću kojeg znanje funkcioniše kao moć i prati njene učinke. (Fuko 2012: 75)

Za Fukoa, prostor je, dakle, nezaobilazan činilac u analizi znanja i moći, što je očito i iz odabira prostora kojima se bavi. To su prostori kontrole i discipline, a mehanizmi koji se u njima primenjuju predstavljaju model za upravljanje čitavom društvenom zajednicom. Stoga Fuko u jednom intervjuu zaključuje da je prostor „osnova svakog demonstriranja moći“ (Foucault 1984: 252).¹⁶⁹ Fukoovo bavljenje prostorom naročito je zanimljivo s obzirom na to da su njegove analize ujedno i istorije određenih pojava i njihove precizne periodizacije (*Istorija ludila* tako sadrži istorijski pregled predstava o ludilu počev od renesanse, uz geografski raznovrsne primere). Njegov pristup je spoj prostorne i vremenske perspektive koji Sodža naziva „spacijalizacijom istorije“ i „istorijskom geografijom“ (Sodža 2013: 29). Uprkos istorijskoj perspektivi njegovih istraživanja (možda zahvaljujući njoj), Fuko ukazuje na to da je teorijsko preimućstvo vremena i istorije upitno, pa i iluzorno. Teorijsko devalviranje prostora, prema kome je prostor „ono što je bilo mrtvo, okamenjeno, nedijalektičko, nepokretno“, nasuprot vremenu koje je „bogato, plodno, živo, dijalektičko“, proističe iz naročitog viđenja istorije kao „starih oblika evolucije, živog kontinuiteta, organskog razvoja, napretka svesti ili projekta postojanja“ (Fuko 2012: 76), viđenja koje zahteva pažljivo ponovno promišljanje.

¹⁶⁹ „space is fundamental in any exercise of power“

Prostor u kome živimo, smatra Fuko, treba posmatrati relaciono, kroz odnos mesta sa drugim mestima (Foucault 1986: 23). Postoje prostori koji stoje suprotstavljeni svim ostalima, a ipak su s njima u neraskidivoj vezi: utopije i heterotopije. *Utopije* odražavaju stvarne prostore, ali sâme ne pripadaju stvarnosti, te su one savršena slika stvarnih prostora. *Heterotopije* su pak stvarna mesta koja sažimaju u sebi druge prostore i ujedno su im suprotstavljena, te se nalaze između stvarnog i imaginarnog. Stvaranje heterotopnih prostora odlika je svih kultura, te se može smatrati svojstvenim ljudskoj zajednici uopšte. Ogledalo je prvi Fukoov primer: ono je nepostojeći prikaz postojećeg prostora postojećim predmetom, ujedno stvaran i nestvaran, od stvarnosti samo prividno razdvojen površinom ogledala. Prodanović i Krstić u Fukoovom primeru uočavaju važnu osobinu heterotopije: priliku za samorefleksiju (Prodanović & Krstić 2012: 427).

Fuko deli heterotopije u dve grupe. Prve su heterotopije krize kakve mahom postoje u primitivnim zajednicama i označavaju osvećene prostore u koje se izmešta određena društvena grupa, obično radi nekog obreda prelaska ili nekog oblika narušavanja društvene ravnoteže (Fukoovi primeri su koliba za izolaciju trudnica, ali i savremeniji primeri kasarne i mladenačkog apartmana). Budući da se heterotopije odlikuju fluidnošću i promenljivošću, danas su ovakve heterotopije gotovo u potpunosti potisnute heterotopijama devijacije (Foucault 1986: 25), kao što su zatvori i bolnice, u koje se izmeštaju pojedinci koji odstupaju od društvenih normi.

Heterotopija je u bliskoj vezi s vremenom, odnosno njegovim naročitim segmentima ili prekidima (na primer, heterotopija groblja povezana je s prekidom života, a heterotopija muzeja teži čuvanju vremena, njegovoj akumulaciji). Pristup heterotopiji nije slobodan ni proizvoljan, već ga regulišu društvena ili kulturna ograničenja: u zatvor se ulazi samo pod posebnim okolnostima, ukoliko se prekrše pravila datog društva. Uloga heterotopije se definiše u odnosu na stvarni prostor i stvarno društvo: ona se poigrava iluzijom i stvarnošću, ili stvara model uređenog prostora suprotan stvarnom (takva je, smatra Fuko, bila pozicija prvih britanskih kolonija u Americi u odnosu na maticu).

Fuko se u svojim istraživanjima bavi upravo nizom heterotopija. U pitanju su prvenstveno heterotopije devijacije – zatvor, bolnica, psihijatrijska ustanova – a zajedničko im je zatvaranje i zatočeništvo određenih klasa pojedinaca. Upravo neke od ovih heterotopija Sara Voters koristi kao ambijent svojih romana – u romanu *Srodne duše* u pitanju je zatvor, dok se u *Džeparošu* radi o ludnici, te će o njima biti nešto više reči.

Istorija ludila u doba klasicizma (Folie et Déraison: Histoire de la folie à l'âge classique, 1961) Fukoovo je prvo značajnije delo, proisteklo iz njegovih studija psihologije, doktorske disertacije, ali i njegovog praktičnog rada s psihijatrijskim pacijentima. U *Istoriji ludila* Fuko nudi istorijski pregled društvenih konstrukcija ludila, ali i prostornih rešenja za pojedince koji se svrstavaju u kategoriju ludih, u evropskom društvu počev od doba renesanse, pokazujući da je shvatanje ludila kao mentalne bolesti novijeg datuma. Tek u devetnaestom veku, ludaci su izdvojeni u zasebne institucije, a ludilo postaje shvaćeno kao mentalna bolest. Nasuprot viđenju da ta promena donosi humaniji tretman pojedinaca koji se smatraju mentalno obolelim, Fuko pokazuje da medikalizacija ludila stvara čitav diskurs krivice, osude i infantilizacije. Sara Mills (Sara Mills) pokazuje kako ludilo shvaćeno kao bolest vodi stigmatizaciji onih koji od nje boluju, dok se simptomi mentalnog oboljenja definišu u odnosu na društvene norme prihvatljivog ponašanja, pa se razlikovanje između ludila i zdravlja sve više zasniva na razlikovanju normalnog i nenormalnog kroz prizmu društvene procene (Mills 2003: 103).

Istorijski gledano, institucija ludnice zasniva se na principu isključivanja nepoželjnih pojedinaca, te njene korene Fuko povezuje s karantinima za gubavce, leprozorijima, koji u dvanaestom veku niču diljem Evrope. Svrha leprozorija nije bila izlečenje, već držanje bolesti na odstojanju, koje je bilo shvaćeno kao neophodno za gubavčevo spasenje (Fuko 2013: 18). Kako se incidenca gube počela smanjivati po završetku krstaških ratova koji su uvezili zarazu sa Istoka, prostori nekadašnje izolacije leproznih počinju da se koriste za isključivanje čitavog niza nepoželjnih kategorija stanovništva iz društvene zajednice, pri čemu njihova društvena izolacija zahteva i prostornu izolaciju. Isprva su to oboleli od veneričnih bolesti, da bi ulogu gube ubrzo preuzela šira kategorija „društveno beskorisnih“, u koje su spadali siromašni, skitnice, kažnjenici i bezumnici – drugim rečima, oni koji su nesposobni za koristan rad.

Prethodnicom ludnice može se stoga smatrati leprozorij, tim pre što ludilo, kao i guba, zahteva očišćenje (Fuko 2013: 21). Fuko time objašnjava izuzetnu rasprostranjenost alegorijskog motiva broda ludaka u renesansnoj književnosti i umetnosti, počev od književne satire Sebastijana Branta do karnevalesknog slikarstva Hijeronimusa Boša. Plovidba i blizina vode za Fukoa imaju funkciju obreda očišćenja, a svoju bezumnu posadu takav brod osuđuje na lutalački život. Isključivanje bezumnih u ovom periodu javlja se stoga u formi proterivanja, izmeštanjem izvan društvenih okvira. Zanimljivo je dodati i to da je za Fukoa brod heterotopija *par excellence* (Foucault 1986: 27), čime se pojedinci na njemu smeštaju u liminalni prostor na granici stvarnog sveta.

U doba klasicizma nastaju prostori predviđeni za smeštaj društveno isključenih, pa se umesto proterivanja isključivanje ispoljava kao zatvaranje i zatočenje. Fuko nastanak ovakvih prihvatilišta u sedamnaestom veku i uvođenje zatočenja kao odgovora na ludilo smatra presudnim za dalji razvoj društvenog odnosa prema ludilu, jer oni označavaju trenutak kada ludilo počinje da se tumači iz perspektive sposobnosti za rad i društvene korisnosti. Svrha zatočenja nije lečenje i ozdravljenje ludih, već održavanje društvenog poretka kroz društveno korisnu aktivnost, te podrazumeva kaznene i represivne mere uz nametanje imperativa rada kao odgovora na dokolicu. Ludaci se svrstavaju uz siromahe i besposličare, a u mnogim prihvatilištima uvodi se radna obaveza (Fuko 2013: 84), kako bi štićenici snosili teret pomoći koja im se pruža.

Nastanak azila u devetnaestom veku prati nekoliko pojava. Ranije shvaćeno kao zabuna, suprotnost razumu ili čak njegov drugačiji oblik, pojava koja nije krivica zabunjenog ili nerazumnog, ludilo kao mentalna bolest postaje krivica bolesnika, pa se odnos prema bolesniku menja i u prvi plan ističe osudu, poniženje, sramotu i greh (Fuko 2013: 558). Mentalna ustanova, azil, za Fukoa nije ustanova za lečenje, već „sudski prostor u kom ljudi bivaju optuženi, suđeni i osuđeni, i iz kog se oslobađaju tek prenošenjem tog suđenja duboko u sebe, što znači pokajanjem“ (Fuko 2013: 565). Deo „lečenja“ ludila postaje „inscenacija pravde“ (Fuko 561-562).

Pored toga, u azilu za umobolne mentalna bolest se infantilizuje i postaje shvaćena kao detinjstvo, a mentalni bolesnici kao maloletna deca koju treba vaspitati, i to čvrstom rukom (Fuko 2013: 550). Azil stoga reprodukuje model patrijarhalne porodice – „stroge, bez slabosti i susretljivosti, ali pravične“ (Fuko 2013: 535), a predvodi je očinski autoritet direktora, u težnji za ponovnim uspostavljanjem „elementarnih društvenih odnosa“ (Fuko 2013: 553). Infantilizacija mentalnih bolesnika može se čitati i u kontekstu infantilizacije žena, a najveća je u preseku te dve kategorije, u odnosu prema ženama koje pate od mentalnih bolesti; ta je tema dobila čitav niz književnih i teorijskih obrada (v. već pomenuti *Žuti tapet*, ili Ilejn Šovolter/Elaine Showalter, *The Female Malady*). Ludilo postaje vid nezrelosti, čime se ludima oduzima samostalnost i nameće zahtev za staranjem. Iz tog razloga, osnovni princip odnosa prema ludilu više nije represija, već autoritet koji mentalno zdravlje ima nad mentalnom bolešću. Nadzornik u azilu nije tamničar, već „biće razuma koje je samim tim što je razumno, i pre svake borbe, naoružano autoritetom koji mu dolazi otuda što nije ludo“ (Fuko 2013: 550). Ukratko, azil postaje

mikrokosmos u kom su simbolično predstavljene velike obuhvatne strukture građanskog društva i njegovih vrednosti: odnosi Porodica-Deca, oko teme očinskog autoriteta; odnosi Krivica-Kazna, oko teme neposredne pravde; odnosi Ludilo-Nered, oko teme društvenog i moralnog reda. (Fuko 2013: 569)

Drugi heterotopni prostor značajan za analizu romana *Sare Voters jeste zatvor*. Pored regulatornih strategija koje uređuju ponašanje tela u kaznenoj instituciji, opisanih u ranijem poglavlju, deo analize izložene u studiji *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora* posvećen je Panoptikonu, naročitom obliku zatvorskog ustrojstva zasnovanom na nadzoru i poigravanju pozicijama vidljivog i nevidljivog. Strukturu Panoptikona osmislio je krajem osamnaestog veka britanski reformator Džeremi Bentam (Jeremy Bentham), a njegov dizajn Fuko opisuje na sledeći način:

„na obodu je zgrada prstenastog oblika; u središtu je kula; na kuli su veliki prozori koji gledaju na unutrašnji deo prstenastog zdanja, izdeljenog na mnoge ćelije; svaka od tih ćelija pruža se celom širinom zgrade i svaka ima po tri prozora, jedan okrenut ka unutrašnjem delu, spram prozora na kuli, dok drugi, na suprotnom zidu, omogućava da svetlost koja dolazi spolja prolazi kroz ćeliju celom njenom dužinom. Dovoljan je, znači, samo jedan nadzornik u središnjoj kuli, a u svakoj ćeliji zatvoren je po jedan ludak, bolesnik, osuđenik, radnik ili učenik. (...) [Ćelije] su poput niza malih *pozornica*.“ (Fuko 1997: 226, kurziv moj)

Takav prostorni raspored zatvorenika grupu raščlanjuje na izolovane jedinice, čime se otklanja njen potencijal za kolektivno delovanje. Panoptikon onemogućava neželjenu komunikaciju između zatvorenika, a time se smanjuju mogućnosti za bekstvo, pobunu ili druge neželjene oblike ponašanja. Ipak, u Panoptikonu se dejstvo moći kreće prvenstveno između kategorija *vidljivosti* i *izloženosti pogledu*. Zatvorenici u ćelijama, podvrgnuti dejstvu nadzorne moći, potpuno su vidljivi, ali sami nikada ne vide, dok obrnuto važi za nadzornike u središnjoj kuli (Fuko 1997: 228). Panoptički raspored teži da stvori i održi stalno prisutnu svest o izloženosti pogledu, o konstantnom nadziranju, čime delovanje moći postaje automatsko. Sam nadzor može biti sporadičan, ali je njegovo dejstvo stalno (Fuko 1997: 227), budući da „onaj koji podleže potpunoj vidljivosti i to zna, preuzima na sebe prinude koje vlast nameće; on ih spontano primenjuje nad samim sobom; integriše odnos moći u kojem istovremeno igra obe

uloge; postaje uzrok i pokretač vlasti“ (Fuko 1997: 229). Konceptcija Panoptikona stoga je suprotna principu samice, čiji je cilj da zatvori, liši svetla i sakrije (Fuko 1997: 226), zato što „puno svetlo i pogled nadzornika bolje zarobljavaju nego tama koja je, konačno, *štitila*“ (Fuko 1997: 226, kurziv moj).

Iako izgradnja londonskog zatvora Milbank, ambijenta u kojem se većim delom odvija radnja romana *Srodne duše*, nije sledila Bentamove nacрте, u njoj jeste zadržan osnovni princip vizuelne organizacije zatvorenika u prostoru. Fuko naglašava da panoptizam nije samo odlika zatvora, već da on postaje osnovni princip društvenog uređenja i integralni deo društvenog ustrojstva „središnjih sektora društva“ kao što su „manufakturna proizvodnja, prenos znanja, ratni aparat“ (Fuko 1997: 238). Predmet discipline može biti sve „ono što nije saobrazno normi“ (Fuko 1997: 226), pa delovanje discipline teži očuvanju norme i poretka koji se na njoj zasniva. Takva samoregulatorna disciplina postaje neodvojivi deo društvenog aparata, te ostaje prisutna sve do danas, u vidu uličnog video-nadzora, ali i sve intenzivnijeg nadzora privatnih podataka korisnika globalnih mreža.

Opisani teorijski pristupi prostoru omogućavaju višeznačnu analizu prostora u delima Sare Voters. Londonsko okruženje predstavlja nezaobilazan deo njene narativne strategije, a već postojeća čitanja Londona kao pozornice istražena su kroz prizmu rodne performativnosti. Portret flanera opisan u kritici usložnjava se kod Votersove preispisivanjem kroz lezbejske i transvestitske likove. Radnja smeštena u heterotopne okvire zatvora i ludnice omogućava autorki da istraži predstave lezbejske seksualnosti kao kriminalne i devijantne, dok je tema zatvaranja i tamničenja istražena i kroz motiv kuće koja je tamnica i izvor užasa. Kao i telo, prostor u romanima Sare Voters stvara bogate mogućnosti metaforičkog izražavanja rodne, seksualne ili klasne problematike.

PROSTORNE METAFORE U ROMANIMA SARE VOTERS

Ukleta kuća kao poprište klasnog sukoba

U fenomenološkoj analizi ponuđenoj u *Poetici prostora*, Bašlar definiše prostor kuće kao „topografiju našeg intimnog bića“ (Bašlar 1969: 25) i „zbir slika koje čoveku daju osnove ili *iluzije* stabilnosti“ (Bašlar 1969: 45, kurziv moj). U romanima Sare Voters, ta iluzija biva razotkrivena, a umesto stabilnosti i skrovišta, prostor doma je izvor strave, represije ili bolnih sećanja. U njemu se nalazi „zakopano ludilo, zazidana drama“ (Bašlar 1969: 48) koje Bašlar, freudovski, pripisuje podrumskom prostoru. Dok Bašlar, u svojoj oniričkoj fenomenologiji, najdragocenijom odlikom kuće smatra to što nam „dozvoljava da mirno sanjamo“ (Bašlar 1969: 33), ona kod Votersove rađa košmare i ludilo.

Zaštitu koju pruža kuća Bašlar poredi sa zaštitom koju pruža majčino telo. To se poređenje pojavljuje u poglavlju koje se bavi fenomenologijom kuće usred oluje, a kuća tada ne pruža samo zaštitu, već i podstiče svog stanara da se i sam suprotstavi silama što napadaju spolja (Bašlar 1969: 75-77). Kod Votersove, kuća ne samo što ne uspeva da zadrži prodiranje spoljašnjih sila, već pretnja često dolazi iz njene unutrašnjosti i potiče upravo od majčinske figure. Faradej u *Malom strancu*, Rut Vajdzers u *Srodnim dušama* i Su Trinder u *Džeparošu* uspevaju da prodru u unutrašnjost intime koju kuća čuva. U *Srodnim dušama*, majčina kuća je prostor nadziranja i discipline, a ne zaštite, što olakšava prevarantkinjama da ostvare svoje ciljeve. U *Malom strancu* majčinska zaštita je neefikasna, jer ni gospođa Ers ni Handreds Hol ne uspevaju da zaštite nijedno od dece Ersovih od bolesti, ludila i smrti, dok su u *Džeparošu* majčinske figure i njihove namere nepouzdana. Majčinska nega koju gospođa Saksbi pruža Su u službi je prevare i brige za njenu pravu kćer, majčinska kuća koju Mod pamti iz najranijeg detinjstva jeste ludnica, a gospođa Stajls, kućepaziteljka koja se isprva čini kao majčinska figura u kući Kristofera Lilija, zapravo je sprovoditelj discipline koju on nameće.

Glavni junak romana *Mali stranac* nije doktor Faradej, niti su to članovi porodice Ers; glavni junak je Handreds Hol, zdanje čiji opisi dominiraju tekstem gotovo do apsurd. U njemu se ispoljavaju porodične i klasne tenzije, sukobljavaju stara i nova aristokratija i vraća potisnuta traumatična prošlost. Faradejevi uporni osvrti na izgled kuće predstavljaju i efektno sredstvo karakterizacije, ilustraciju fiksacije siromašnog seoskog lekara zdanjem koje je

oličenje njemu nedostupne raskoši, ali i klasnog prestiža. Handreds Hol je za Faradeja ono što Bašlar određuje kao „sopstvenički san, koncentrat svega što se smatra udobnim, prijatnim, zdravim, solidnim, ili privlačnim za druge ljude“ (Bašlar 1969: 94). To je i mesto gde se prepliću prošlost, prisutna kako u materijalnim tragovima tako i sećanjima koja kuća evocira, i sadašnjost, koja za Ersove podrazumeva oskudicu, gubitak dostojanstva, a na koncu i ludilo i smrt.

Roman počinje scenom koja određuje osnovne tematske preokupacije teksta. Faradej kao desetogodišnji dečak prvi put posećuje u Handreds Hol, imanje lokalnih veleposednika u kome je njegova majka nekada radila kao dadilja. On zajedno s grupom seoske dece posećuje Hol u sklopu proslave državnog praznika. Tom prilikom, posetioци iz sela jasno su suprotstavljeni bogatim kućevlasnicima, a klasne razlike ispoljavaju se i na prostornom planu, pa gosti koriste toalet za posluđu, dok u kuću „naravno, nije bilo pristupa“ (Waters 2012b: 7). Iako je povod za posetu kući praznična proslava na kojoj dobija orden, Faradej se „najživlje seća kuće“ koja mu izgleda kao „apsolutna palača“ (Waters 2012b: 7), dok se porodica domaćina u sećanju pojavljuje tek u naznakama. Ersovi su predstavljeni kao aristokratska porodica koja je „još“ važna u kraju i „još“ ima deo svog bogatstva, što nagoveštava da će njihovom uticaju uskoro doći kraj. Već tada, kuća pokazuje znake starenja i nastupajuće propasti: „načeta crvena cigla, iskrivljeno okno, bridovi što ih je izjelo vreme“, ali i „besjajno srebro“ (Waters 2012b: 7, *sic*), koje će do Faradejeve sledeće posete biti razdeljeno do poslednjeg komada (Waters 2012b: 12).

Prilikom svoje prve posete Handreds, Faradej krišom dospeva u deo kuće zabranjen za goste, i time izigrava prostorna razgraničenja koja domaćini teže da nametnu (deo za posluđu i deo za ukućane razdvojeni su zavesom, a imanje okružuje zid koji nije „odveć visok, ali ipak dovoljno da djeluje kao zabrana“, Waters 2012b: 9). Zadivljen kućom i ponesen uzbuđenjima koja „vrebaju sa svake površine“ (mermerni prolazi bili su „prepuni čudesnih stvari“, Waters 2012b: 9), Faradej odlomi žir sa zidne dekoracije, otkrivajući, umesto zamišljene mermerne oplata, krhku gipsanu imitaciju. Taj čin je znak posesivne opčinjenosti kućom koja najavljuje njegov presudni uticaj na sudbinu Holar: „naprosto sam, zadivljen samom kućom, htio imati jedan njezin delić“ (Waters 2012b: 8). Privlačnost koju oseća prema kući već je od prve scene fetišizovana, pa Faradej uzima žir kao mladić „koji želi uvojak kose s glave djevojke u koju se iznenada i slijepo zaljubio“ (Waters 2012b: 8), da bi kasnije pokušao da dođe do kuće ženidbom Kerolajn Ers, naslednicom imanja. Žena predstavlja pristup imanju, bogatstvu i položaju, podsećajući na tezu Gejl Rubin (Gayle

Rubin) o ženi kao predmetu razmene između muškaraca, kojom se uspostavljaju novi rodbinski i društveni odnosi (v. Rubin 1975).

Prvi opisi Handreds Hola sadrže detalje koji slede konvencije gotske proze, kao najavu kasnijih neobjašnjivih jezovitih događaja, pa hodnik odaje „osjećaj tamnice u kakvu zamku“ (Waters 2012b: 7), a dok gosti odlaze, iznad zdanja kruže slepi miševi. *Mali stranac* se stoga može smestiti u tradiciju gotskog žanra, a Handreds Hol se može čitati kao obrada motiva uklete kuće. Već u prvim tekstovima gotskog žanra presudnu ulogu imaju ambijent i konfiguracija prostora, u vidu ruševnog zamka u čijim tajnim prolazima ne vrebaju samo zlikovci, već i gresi iz prošlosti i potisnute želje. Gotski ambijent nije samo element strave; u njemu se, navodi Fred Botting (Fred Botting), sučeljavaju viđenja prošlosti kao varvarske i romantične, transgresija buržoaskih vrednosti i njihova ponovna afirmacija (Botting 1996: 5, 7). Od devetnaestog veka, gotski ambijent sve se više seli iz zamka na osami i divljih predela u okrilje doma i porodice, čemu naročito doprinose američki pisci poput Poa i Hotorna, dok se u prošlosti prvenstveno kriju porodične tajne. Kuća, smatra Dejl Bejli (Dale Bailey), u američkom kulturnom kontekstu predstavlja oličenje američkog sna, pa se motiv uklete kuće naročito često koristi da se prikaže naličje američke ideologije o uspehu (Bailey 2011: 8).

Drugi žanrovski okvir za tumačenje *Malog stranca* jeste tzv. vlastelinski roman (engl. *country-house novel*), naročit žanr u britanskoj književnosti smešten u velelepna zdanja na posedima aristokratskih porodica.¹⁷⁰ Tipični predstavnik ovog žanra jeste roman Ivlina Voa *Povratak u Brajdshed* (1945), mada se, kao što smo videli, plemićki posed i raskošno zdanje kao njegov centralni deo javljaju kao motiv u tradiciji britanskog romana još od njegovih najranijih početaka. Ništa manje važan nije ni motiv plemićkog imanja u poeziji, koji se javlja još ranije, u stihovima pesnika kao što su Endru Marvel i Aleksandar Poup.¹⁷¹ Vlastelinski žanr opstaje sve do danas, u savremenim romanima kao što su *Ostaci dana* Kazua Išigura ili *Iskupljenje* Ijana Makjuana, ali i u popularnoj kulturi, u filmovima kao što su *Gosford Park* Roberta Altmana ili TV serijalu *Dauntonska opatija*. U ovim primerima, vlastelinska kuća predstavlja društvo u malom, presek društvenih odnosa i klasne hijerarhije. Velelepno zdanje je oličenje aristokratske prevlasti i moći, a u tipičnom zapletu vlastelinskog romana tradicionalne vrednosti su ugrožene pojavom stranca koji dolazi u sukob s ustrojstvom vlastelinskog doma. Takve konvencije vlastelinskog romana čine ga konzervativnim žanrom,

¹⁷⁰ Više o ovom žanru v. u Kelsall 1993, Williams 1975, Parker 2013.

¹⁷¹ Više o ovome v. u Baldick 2008, Hibbard 1956.

čija osnovna tema nije kritika društvenog poretka, već žal za veličanstvenim, ali minulim danima engleskog plemstva. U skladu s tim, vlastelinski žanr ne dovodi u pitanje poreklo bogatstva aristokratije niti problematizuje izrabljivanje nižih klasa i kolonizovanih naroda. Postkolonijalna kritika je već ukazala na implicitnu vezu između raskoši imanja i imperijalnih praksi: čuveni primer je čitanje romana *Mensfield park* Džejn Ostin koje Edvard Said nudi u svojoj studiji *Culture and Imperialism (Kultura i imperijalizam, 1993)*. No, to ne znači da u vlastelinskom romanu nema mesta subverziji: pored idealizacije slavne aristokratske prošlosti, u *Povratku u Brajdshed* postoji izražen homoerotski podtekst, a on je prisutan i u *Malom strancu*.

Upravo će ovaj konzervativni žanr poslužiti Sari Voters da se pozabavi pitanjima restrukturiranja britanskog društva u posleratnom periodu i propratnog redefinisanja klasnih kategorija. Kako primećuje Ema Parker, narator u *Malom strancu* je, kao i u *Povratku u Brajdshed*, sredovečni pripadnik srednje klase koji postaje opčinjen plemićkim načinom života, mada su od njega ostala samo sećanja (Parker 2013: 100-101). Povod za Faradejevo prisećanje na prvu posetu Holu jeste ponovni susret s njim tridesetak godina kasnije, nakon Drugog svetskog rata, što je takođe period burnih političkih dešavanja. 1945. godine, suprotno očekivanjima, laburisti odnose ubedljivu pobjedu na izborima i po prvi put formiraju većinu u britanskom parlamentu, zahvaljujući predloženom socijalnom programu koji predviđa pomoć najugroženijim kategorijama društva, reformu zdravstva, zbog koje u romanu Faradej brine za opstanak svoje prakse, i druge egalitarističke politike.

Faradejeva prva poseta Holu takođe je smeštena u posleratne godine, čime se između dve posete uspostavlja kontinuitet, a ponavljanje posleratnog konteksta poziva na poređenje Hologa sa njegovom nekadašnjom raskoš: „Bolno se (...) moglo vidjeti i kako je slavna bila donedavno i u kakvu se ruševinu pretvara“ (Waters 2012b: 45). Prvi detinji utisci nastaju 1919. godine, pa je period nakon Prvog svetskog rata takođe predstavljen kao period društvenih i klasnih potresa. To je „poslednja velika godina za Hundreds Hall“, priseća se Faradej (Waters 2012b: 9), nakon čega počinje njegovo nezadrživo propadanje, a s njim i propadanje i sve izraženija izolacija porodice Ers. Dok opisi kuće iz Faradejevih sećanja otkrivaju krhku masku raskoši, načetu fasadu iza koje se kriju neosporni nagoveštaji propadanja, njegova druga poseta zatiče Hol poluuorušen, a njegove stavnovnike utamničene u oronulom spomeniku minulim vremenima. Proces propadanja, čiji su počeci označeni odlomljenim žirom, zahvatio je čitavo zdanje, pa Faradej jedva uspeva da prepozna mesto sa kojeg je nekada odlomio taj suvenir. Nekadašnja raskoš iskazana je slikama odsustva: slike

koje su nekada krasile zidove sada su prisutne tek kao odjek, potamnela mesta na zidu. Budući da Votersova sličnu tehniku koristi u opisima bombardovanog Londona, propadanje Hola dovodi se u vezu s ratom i društvenim promenama koje slede nakon njegovog završetka. Hundreds Hol, kako primećuje Parkerova, ne svedoči o veličanstvenom životu svojih vlasnika, već o sve manjem uticaju koji njihov stalež ima u društvu (Parker 2013: 101).

Faradej zatiče Hol u kome sve ukazuje na finansijski škripac i odsustvo posluge: pohabani tepisi, ulegnut kauč, iskrzane fotelje, okrnjene šoljice za čaj; zapravo, „većina detalja bila [je] okrnuta ili polomljena, ili barem napola otkinuta“ (Waters 2012b: 20). Stara noćna posuda služi kao posuda za vodu za Kerolajninog psa (Waters 2012b: 20), ukazujući na brisanje granice između javnog i privatnog, nasuprot strogom čuvanju intime opisanom u uvodnom sećanju. Faradejev povratak u Hol ispunjen je detaljima koji ukazuju na klasne nejednakosti između položaja lekara i položaja aristokratije koja hrli u propast. Iako je Faradej dosta stariji od Roderika Ersa, naslednika imanja, Roderik mu se obraća prezimenom, kao članu posluge, što Faradeja ne ostavlja ravnodušnim („to me pomalo živciralo“, Waters 2012b: 18); s druge strane, čak i siromašni Faradej puši bolje cigarete od Roderika (Waters 2012b: 22). Faradej je pozvan da pregleda jedinu preostalu služavku, a Roderik ga dočekuje s negodovanjem, videći u njegovoj poseti neplaniran izdatak: „shvaćam da je zapostavljanje posluge smrtna uvreda ovih dana, da njih treba paziti bolje nego nas, očito“ (Waters 2012b: 11). Njegova opaska može se čitati kao britak komentar Votersove na temu klasnih odnosa, a Ersovi su u tom slučaju tek nabeđeni snobovi ubeđeni u vlastitu superiornost (takvim ih vidi Ema Parker, Parker 2013). Ipak, gorčina Roderikovog komentara ukazuje i na nemilosrdnu prirodu društvenih promena i stvaranje novog poretka u kome za ljude poput Ersovih više nema mesta.

U odsustvu posluge, ukućani Hola prinuđeni su da sami održavaju ogromno zdanje koje „neprekidno treba hraniti, novcem i teškim radom“ (Waters 2012b: 57), postavši tako zatočenici pre nego uživaoci Hola, pa gospođa Ers primećuje da je nekada „nedjelja značila da ćeš obući najbolje“, a sada „nedjelja znači raditi kao smetlar – i tako se i odjevati“ (Waters 2012b: 21). Kućom se širi smrad iz zapuštenih slivnika, a Faradej primećuje i kantu u kojoj se kiseli krpa. Kada je upozna, Kerolajn briše ruke krpom „žustrim pokretima kućanice“ (Waters 2012b: 16), kao da je već naviknuta na kućne poslove, a Faradej zatiče i gospođu Ers kako kleči i riba pod: „izgledala je kao sluškinja, prava Pepeljuga“ (Waters 2012b: 238). Od bogatih zemljoposjednika, Ersovi postaju posluga: Kerolajn radi rame uz rame s Beti, a Roderik zajedno s radnicima radi na farmi. Svi zajedno, oni služe kući koja je „pohlepna“,

„proždire sve vrijeme i energiju“ i Ersove „toliko cijedi da je jedva“ vredna ostanka (Waters 2012b: 117). Od nekadašnjeg aristokratskog života, ostala je samo fotografija na kojoj se, među „popriličnom postrojbom služinčadi“ (Waters 2012b: 27), nalazi i Faradejeva majka, a neobjašnjeni događaji uskratiće im čak i Betinu pomoć. Kada zvona za pozivanje posluge stanu da zvone sama od sebe, Ersovi ih na kraju isključuju i počinju sami da obavljaju poslove zbog kojih bi inače pozvali Beti, „kao da uopće i nemaju sluškinju“ (Waters 2012b: 253). Katarina Bem (Katharina Boehm) primećuje i to da progresivno propadanje Hola kuću i ukućane sve više vraća u predindustrijski period: prinuđeni da štede struju, Ersovi sede okruženi svećama i uljanim lampama (Boehm 2011: 251). U svome opiranju društvenom napretku, Ersovi bivaju gurnuti još dalje u prošlost, čime se njihova sećanja na neka bolja vremena materijalizuju, ali i razotkrivaju kao idealizacija.

Zloslutne pojedinosti prisutne u Faradejevom sećanju na Hol postaju dominantne odlike kuće, pa njegovim opisima preovlađuju slike smrti i gotski detalji. Bršljan kojim je obrasla popucala fasada sparušen je i mrtav, te visi „kao mišji repovi“ (Waters 2012b: 10), rukohvat na glavnom stepeništu ukrašen je zmijskim glavama (Waters 2012b: 29), opušci u pepeljari izgledaju kao crvi (Waters 2012b: 49), a kuhinja je „velika beživotna prostorija s viktorijanskim pultovima i radnim površinama kao u mrtvačnici, sve okrutno ostrugano i izribano“ (Waters 2012b: 12). Kroz čitav roman, Ersovi se bore da zaustave vlagu, kišu, hladnoću i vetar koji nadiru u njihov dom. Bršljan što obrasta fasadu označava izumiranje zastarele, prevaziđene klase kojoj Ersovi pripadaju, pa je ono predstavljeno kao deo prirodnog procesa evolutivne smene. Nakon što kuća ostane potpuno napuštena, u nju se useljavaju vrapci, u konačnom trijumfu prirode nad čovekom. Prazna i prepuštena prirodi, kuća je Faradeju najlepša:

Unatoč svemu tomu kuća je zadržala svoju ljepotu. Na neki je način ljepša nego ikad jer je bez tepiha i pokućstva, a bez vreve stanara čovjek se može diviti linijama georgijanske simetrije, lijepim izmenama sjena i svijetla. Dok sam tako lijeno tumarao, gotovo da sam tu kuću vidio onako kako ju je vidio njezin arhitekt kad je bila sasvim nova, kad su *ornamenti od gipsa bili svježi i neokrnjeni*, a plohe neumrljane. (Waters 2012b: 374-375, kurziv moj).

Ovakva vizija Handredsa idealizuje prostor kao apstrakciju koju narušava prisustvo ljudi, te se može razumeti kao primer Lefevrove kategorije apsolutnog prostora. Ipak, ona se mora čitati i

kao komentar na Faradejevu ulogu u propadanju Handredsa: upravo je on taj koji prvi okrnji ornament od gipsa.

Pored slika smrti i propadanja, gotskom ambijentu doprinosi i predstava kuće kao živog, svesnog organizma, što je čest element motiva uklete kuće, počev od Poa i „Pada kuće Ašerovih“. Takav doživljaj kuće u romanu postoji i pre prvog ukazivanja natprirodnih sila, pa kada Faradej dolazi da pregleda Beti zvono se čuje „u utrobi kuće“ (Waters 2012b: 10), pod u hodniku je „boje jetre“ (Waters 2012b: 29), a kuća „gotovo guta“ Roderika nakon što ga isprati (Waters 2012b: 31). Takvi detalji najavljuju prvu natprirodnu epizodu, u kojoj neživi predmeti u Roderikovoj sobi misteriozno nestaju, da bi se potom misteriozno pojavili niotkuda i pred Roderikom se zlokobno pokretali sami od sebe. Vrhunac epizode predstavlja ogledalo koje oživi i počne da se primiče Roderiku kao da hoda, što on opisuje kao gnusno i groteskno; to je „najodvratnija stvar koju sam ikad vidio“, a „nekako je bilo još odvratnije jer je zrcalo bilo tako običan predmet“ (Waters 2012b: 127). Mala, potcenjena stvar kao što je ogledalo u stanju je da izazove neslućenu stravu: „To vas je tjeralo da mislite da sve oko vas, obične stvari vašeg običnog života mogu u svakom trenutku krenuti na taj način i svladati vas.“ (Waters 2012b: 127), baš kao posluga o kojoj Ersovi govore posprdno i s prezirom.

Pored predmeta koji ožive i napadnu Roderika koji ostaje izbezumljen i u modricama, u njegovoj sobi se pojavljuju misteriozne šare na hrastovoj oplati, kojima se takođe pripisuju opake namere: „odjednom je šara skočila na mene“ (Waters 2012b: 114). Zlokobna šara se pojavljuje na ornamentu od gipsa, nalik onom s kojeg Faradej odlomi žir, čime se misteriozne pojave direktno smeštaju u kontekst klasnog sukoba i Faradejeve infiltracije u Handreds Hol. Šare izgledaju kao nagorela mesta, što najavljuje požar koji će zahvatiti Handreds, a sličnost šara na plafonu i oplati opekotinama na Roderikovom telu (Waters 2012b: 117), ali i paralela između Roderikovog narušenog zdravlja i postepenog umanjivanja poseda Ersovih, doprinose predstavi kuće kao živog organizma. Slična asocijacija postoji između kuće i gospođe Ers; ona je „elegantna čak i u iznošenoj haljini“ (Waters 2012b: 21), poput salona čija „dražest“ izbija „kao lijepe jagodice ispod upropaštena obraza“ (Waters 2012b: 20).

Tajanstvena „zaraza“ koju Roderik pokušava da zadrži u okvirima svoje sobe i njegovo fizičko i mentalno propadanje metaforički su predstavljeni kao maligna bolest. Faradej Roderikov beznadežni slučaj poredi s „rastom tumora, širenjem raka“ (Waters 2012b: 131), a pri pregledu primećuje da Roderik izgleda „šokantno mršavo“ (Waters 2012b: 132). Mrlje se najednom pojavljuju i zlokobno šire, poput senki na rentgenskom snimku koje

otkrivaju prisustvo tumora, a prikriveno zlo u kući koje uništava domaćina odražava česte metaforičke predstave raka (v. recimo Sontag 1978). Dok ga odvede u sanatorijum, Roderik je opisan kao „bolno mršav“, „poguren“, „kao starac“ (Waters 2012b: 177), iako mu je tek dvadeset i četiri godine.

Naporedo s Roderikovom misterioznom bolešću teče rasprodaja poslednjih parcela zemlje, na kojima se planira gradnja stambenog naselja. Dolazak novih stanara predstavljen je kao invazija koja ugrožava prostorni suverenitet Handredsa i koju prati strah od daljeg gubitka imanja ili dragocenosti, pa Roderik zamišlja doseljenike kako se kao gusari sa sabljama u zubima penju preko zaštitnog zida (Waters 2012b: 148), dodajući da je i Faradej „od piratske marve“ (Waters 2012b: 149). Zid potom biva srušen, a kamen se koristi za izgradnju temelja novih kuća, „kao da odgrizaju komade Hundredsa“ (Waters 2012b: 190), kao što Roderikovo telo izjeda misteriozna bolest. Ersovi traže izgradnju ograde oko preostalog imanja, „da ih barem ne moramo gledati“ (Waters 2012b: 148), kao što će na kraju romana novouseljeni stanari tražiti ogradu da zakloni pogled na Handreds, jer ih „od te kuće podilaze žmarci“ (Waters 2012b: 373).

Misteriozni napadi na Roderika tek su početak niza tajanstvenih nesreća u kojima jedan po jedan član porodice Ers biva odstranjen iz Hola. Najpre odlazi Džip, Kerolajnin inače dobroćudni labrador, koji na večernjoj zabavi napadne kćer porodice Bejker-Hajd, novopečenih bogataša, i unakazi joj lice. Dolazeći na zabavu, Faradej primećuje da Handreds Hol, „s onim svojim neravnomjernim obrisima, [izgleda] kao da *krvari* u nebo koje se brzo mračilo“ (Waters 2012b: 67, kurziv moj), najavljujući krvoproliće što ubrzo sledi, povredu male Džilijan Bejker-Hajd. Roditelji zahtevaju da se pas uspava, što će, kao lekar, učiniti upravo Faradej. Nakon požara, za koji se sumnja da je krenuo iz Roderikove sobe i da ga je on podmetnuo, Roderik završava u mentalnoj ustanovi, takođe na Faradejevu intervenciju. Ersovi isprva cene Faradejevu pomoć i oslanjaju se na njega u trenucima krize, no njegovo mešanje sve više izaziva zlovolju i sumnjičavost: Roderik zaključuje da je do njegove bolesti došlo „samo od vas i vašeg zabadanja nosa u sve i sva.“ (Waters 2012b: 142). Uskoro se pojavljuju i druge paranormalne pojave: škrabotine koje ukazuju na nekadašnje (ili skorašnje?) prisustvo umrle kćeri Ersovih, zvonjava telefona i drugi neobjašnjivi zvukovi. Nakon zastrašujuće epizode u nekadašnjoj dečjoj sobi, u kojoj se vrata neobjašnjivo zaključaju, uz zvuk dečjih koraka iza njih, gospođa Ers počinje da veruje da se u kuću vratio duh njenog prvog deteta.

Sablasni zvukovi, predmeti koji nestaju i misteriozne šare svima osim Faradeju ukazuju na to da Handreds Hol pohodi duh ili nekakva slična paranormalna sila. Beti prva ukazuje na prisustvo nekog neodređenog zla, a Roderik fenomene u svojoj sobi objašnjava na sličan način. No, kao nepouzdan narator, Faradej ove događaje prikazuje kroz prizmu svoje opsesije kućom. Kada se sobarica Beti požali da se plaši sablasne tišine i mračnog stepeništa za posluhu, Faradej se tome čudi: „Umrijeti od straha? U ovoj *divnoj* kući?“ (Waters 2012b: 15, kurziv moj), kao što ne može da poveruje da iko može da pomisli na prodaju Handredsa. Zapravo, Faradej je jedini lik u romanu koji Handreds opisuje u pozitivnom svetlu, a na negativne komentare reaguje ljutnjom: „počeli su me ljutiti (...) ne znaju ništa o kući ni o tome što je za nju najbolje“ (Waters 2012b: 325). Faradejev doživljaj Handredsa suprotstavljen je komentarima drugih: nakon smrti gospođe Ers, gospođa Dezmond zaključuje da Kerolajn ne može ostati „u onoj velikoj nesretnoj kućerini“ (Waters 2012b: 317), mladi rođak na sahrani primećuje da Handreds „izgleda kao nešto iz horor-filma“, dodajući da „nije ni čudo što je moja teta...“ (Waters 2012b: 322), a okupljeni na daći zaključuju da Handreds „nema budućnosti“ (Waters 2012b: 325).

Mnogi kritičari gotskog žanra ukazuju na vezu između gotske naracije i transgresije. Gotski tekst, navodi Fred Botting, destabilizuje granice stvarnosti i mogućeg, te izlazi izvan okvira estetske i emocionalne umerenosti (Botting 1996: 6). Stoga je on naročito pogodan za ispitivanje tema razgraničenja, liminalnosti i subverzije kategorijalnih podela koje se očituju i na prostornom planu. U *Malom strancu*, Handreds Hol predstavlja liminalan prostor, u kome se preispituju i redefinišu društvene kategorije i društveni odnosi. Njegov liminalni status uočava i Faradej: „Kad god bih prilazio [kući], imao sam osjećaj da se običan život djelićkom nakosio i da sam skliznuo u neko drugo, čudnije, prilično rijetko stanje“ (Waters 2012b: 63). Ipak, pored toga što omogućava transgresiju društvenih i drugih ograničenja i do subverzije normativnog poretka, kontekst u koji ih gotski tekst smešta, veza s monstruoznim, stravičnim i kriminalnim istovremeno može da prikaže subvertirane konvencionalne vrednosti kao poželjne i sigurne, te da deluje konzervativno i reakcionarno. Kako Botting objašnjava, gotski tekst služi kao primer „šta se događa kada se zanemare društvena pravila ponašanja“ (Botting 1996: 7).¹⁷²

Handreds Hol okuplja likove koji istovremeno oličavaju konvencionalne vrednosti i njihovo podrivanje. Kao potomak trgovca i služavke Faradej ne pripada višoj klasi, za razliku

¹⁷² „what happens when the rules of social behaviour are neglected“

od doktora Grejama koji je mlađi, ali uspješniji, zahvaljujući svome poreklu, ali još više zahvaljujući porodičnom bogatstvu i reputaciji svoga oca lekara. Faradejev društveni položaj je liminalan i stoga problematičan:

Nikad me nisu bili u stanju *smjestiti*. Ne idem u lov i ne igram bridž, ali ne igram ni pikado i nogomet. Nisam dovoljno otmjen da budem gospodin – nedovoljno otmjen za radnike, u tome je stvar. Žele se diviti svom liječniku. Ne žele misliti da je on jedan od njih. (Waters 2012b: 33)

Faradej se, dakle, nalazi u procepu između dve klasne kategorije. Njegovim venama teče „seljačka krv“ njegovih roditelja (Waters 2012b: 26), koja se „podigne“ dok sluša kako Ersovi ismevaju bivšu posluđu, prisećajući se poniženja koje je njegova majka trpela dok je radila za njih. Njegova se pripadnost većito preispituje – njegov rođak doslovce učestvuje u rušenju Handredsa, kao jedan od radnika koji gradi nove stambene blokove na nekadašnjem posedu Ersovih. Ipak, upravo je Faradej najveći branitelj tradicionalnih vrednosti koje Handreds predstavlja, što je najočiglednije u načinu na koji zamišlja bračni život s Kerolajn. U Faradejevim maštanjima Kerolajn figurira kao seksualizovana slika Faradejevog uspona na društvenoj lestvici, metonimijski upućujući na Handreds, istinski predmet njegovih želja. Naizgled dobroćudni doktor, kada Kerolajn prekine veridbu on pomišlja da ode do nje i „dobro je protrese“ dok se ne urazumi (Waters 2012b: 345). Slikama bračne idile dominira Handreds: „često sam i s čežnjom pomišljao na ljetnje dane pred nama – Hundreds čija su vrata i prozori otvoreni, Caroline u kratkim rukavima i lepršavijim bluzama“ (Waters 2012b: 248), iako ga kod Kerolajn prvobitno privuče njen prirodan izgled. Kako primećuje Barbara Braid (Barbara Braid), na kraju romana ostaju samo Faradej i kuća kao istinski ljubavni par u romanu (Braid 2013: 138).

Identitet stanovnika Handredsa liminalan je i zbog homoerotskog podteksta, mada je tema homoseksualne privlačnosti, za razliku od prethodnih romana, prisutna tek u naznakama. Homoerotski nagoveštaji prisutni su u odnosu između Faradeja i Roderika (za Faradeja je Roderik „zgodan mlad čovjek“, Waters 2012b: 95, a Faradej mu u okviru terapije masira nogu „brzim, toplim i napudranim rukama“, Waters 2012b: 50, zbog čega je Roderiku neugodno), te između Roderika i mladog člana njegove posade nakon čije pogibije počinju Roderikovi problemi sa živcima. Ema Parker smatra da Faradej na Kerolajn preusmerava nedozvoljena

osećanja prema njenom bratu (Parker 2013: 110), a Monika Džermana (Monica Germana) u Kerolajninom interakciji s Brendom na doktorskom plesu vidi nagoveštaje homoerotske privlačnosti, te je tumači kao lezbejski lik (Germana 2013: 124). Neka vrsta patologije da se naslutiti čak i u odnosu između gospođe Ers i njene prve ćerke: umrla kći je njena „jedina istinska ljubav“; „ona i ja bile smo kao zaljubljene“, priznaće gospođa Ers (Waters 2012b: 170). Nasuprot opsesivnoj ljubavi prema Suzan, gospođa Ers je prema Roderiku i Kerolajn hladna i rezervisana, a umesto privrženosti oseća pre svega razočarenje.

Za razliku od svoje majke, koja je oličenje aristokratske prefinjenosti (što Faradeju pada u oči od prvog dana), Kerolajn odbacuje društveno propisane rodne i klasne norme. Ona je muškobanjasta i nezgrapna, a pokušaji da izgleda ženstvenije, kao na zabavi u Handreds, ostavljaju utisak lažnog i izveštačenog. Na Faradejevu opasku da je „sigurno zamorno biti žena“, Kerolajn odvrća da „zbog toga [ona] to [radi] tako rijetko“ (Waters 2012b: 208). Faradej primećuje da Kerolajn liči na „kći farmera“ (Waters 2012b: 63), što podseća na to da rodne norme zavise od klasne pripadnosti. Uprkos Faradejevim pokušajima da raskinutu veridbu i Kerolajninu nameru da proda Handreds pripíše psihičkoj nestabilnosti, ali i Silijevom verovanju da su izvor „zločestih impulsa“ (Waters 2012b: 288) ženski ukućani, čime se sledi tradicionalni diskurs koji povezuje žene i ludilo, u *Malom strancu* se duševno rastrojstvo vezuje prvenstveno za muške likove. Roderik je prvi koji poklekne pred ludilom pod uticajem događaja u Handreds Holu, što se tumači kao povratak „problema sa živcima“ koje je imao nakon rata (Waters 2012b: 32). U Faradejevoj ordinaciji Roderik doživljava napad panike, a kada požar zahvati njegovu sobu, on stoji kao oduzet dok se tri žene bore s vatrom. Faradej, koji deluje kao stožer racionalnosti u romanu, na gubitak Kerolajn reaguje mahnitim pokušajima da je navede da se predomisli, a zatim i odlaskom kod advokata u pokušaju da je proglasi ludom. On stoga podseća na ironijsku preradu lika Džona iz pripovetke „Žuti tapet“ Šarlot Perkins Gilman, muža koji ženi nameće zatočeništvo, a sebe postavlja kao racionalni autoritet koji zna šta je za nju najbolje. Na tu intertekstualnu paralelu upućuje i sledeća Kerolajнина opaska, upućena Faradeju, u kojoj kao da opisuje upravo ambijent iz pripovetke: „Neću poludjeti ako si to pomislio. Premda nisam sigurna da ti to ne bi i volio. Mogao bi me držati gore na katu u dječjoj sobi. Rešetke su ionako već na prozorima“ (Waters 2012b: 338). Shvativši da gubi Handreds Hol, Faradej u nastupu bespomoćnog besa gužva venčanicu koju je sam kupio za Kerolajn, a prsten hitne u prozor, koji se razbije „kao da je opalio pištolj“ (Waters 2012b: 340), prerastajući tako iz ljubaznog dobričine u ostavljenog muškarca koji osvetoljubivo uništava ono što ne može biti njegovo.

Iako su svi ukućani skloni tome da tajanstvene fenomene tumače kao natprirodne, znak nekakvog skrivenog zla, Faradej uporno ostaje pri racionalnom tumačenju, tvrdeći da su u pitanju halucinacije i pripisujući ih umoru, zabrinutosti za imanje ili dotrajalosti kuće, čak i kada je njegov kolega dr Sili spreman da razmotri moguće paranormalne uzroke događaja u Holu. Faradej time nalikuje naratoru iz „Pada kuće Ašerovih“, koji insistira na racionalnom objašnjenju čak i kada to prestaje da bude racionalno, pa čak navodi i da je kuća „u škripcu nekog *mijazma*“ (Waters 2012b: 287), čime direktno upućuje na Poovu priču. Kako primećuje Vladislava Gordić Petković, „upravo je [Faradejev] racionalistički stav mnogo više sporan nego iskrivljena percepcija ostalih protagonista koji se sa duhovima suočavaju i od njih stradaju pod misterioznim okolnostima“ (Gordić Petković 2009: 23). U svojoj analizi filma *Zaposedanje* (*The Haunting*, 1963), Patriša Vajt (Patricia White) poricanje natprirodnog tumači kao poricanje znanja o „ljubavi koja se ne usuđuje da izgovori svoje ime“ (Vajt 2013: 162), te se Faradejevo poricanje natprirodnog izvora pojava u Handreds Holu može posmatrati i kao poricanje svojih latentnih osećanja preda Roderiku. Time *Mali stranac* preispisuje Džejmsov *Okretaj zavrtnja* i vezu između kuće i opasne, skrivene seksualnosti. Sve opakiji događaji u Holu praćeni su Faradejevim okretanjem modelu agresivnog heteroseksualnog maskuliniteta. Dok su ga isprva privlačile Kerolajnine dlakave noge i nehajan izgled, pred kraj romana Faradej priželjkuje ženstveniju Kerolajn i pokušava na silu da je poljubi i „onako frustriran, pogura malo dalje“ (Waters 2012b: 247) ne bi li potvrdio vlastitu muževnost, a Kerolajn, a s njom i Handreds, označio kao svoju. (Tu se ponovo treba priseliti ukradenog žira i njegovih seksualnih konotacija, budući da se žir može posmatrati kao kliterocentričan predmet.)

Handreds Hol je i mesto sukoba starog i novog, stare aristokratije koja gubi novac i značaj, i čije vrednosti postaju prevaziđene, te novobogataša poput porodice Bejker-Hajd. Na zabavi u Handreds Holu koju Ersovi upriliče ne bi li Kerolajn upoznali s bratom gospođe Bejker-Hajd, taj sukob postaje više nego očit, a doživljava i fizički epilog u vidu napada na ćerku Bejker-Hajdovih, pretnje tužbom i uspavlivanja psa. Za Bejker-Hajdove, Ersovi su „zastareli“ (Waters 2012b: 87), dok Ersovi smatraju da detetu na zabavi nije ni bilo *mesto*. Zabava tako dramatizuje sukob između aristokratije koja izumire i novog društvenog sloja koji ih istiskuje. Njihove razlike iskazane su i odnosom prema prostoru i kući. Bejker-Hajdovi se doseljavaju u Stendiš, imanje slično Handreds Holu, s namerom da ga obnove u celosti. Stare izjedene navlake zamenjene su novima jer „čovjek se ne može vječno vezivati uz stvari“ (Waters 2012b: 74). Nasuprot tome, retku utehu gospođi Ers pružaju upravo stare haljine, od

kojih se za vreme rata „naprosto [*nije*] mogla rasti i gledati kako ih sijeku i prave pokrivače za izbjeglice i bog zna što sve ne“ (Waters 2012b: 241). Gospođa Ers materijalne vrednosti stavlja iznad dobrobiti ljudi, što dopunjuje sliku aristokrata koje žive na račun drugih koja se nazire u Kerolajnoj opasci da je Hol sagrađen zahvaljujući „štedljivom“ pretku koji nije plaćao izvođačima radova (Waters 2012b: 54).

Ipak, treba primetiti i to da Faradejevo idealizovanje aristokratskog života i prednosti u kojima uživa viša klasa zvuče neuverljivo ako imamo u vidu sve skromniji život Ersovih i ograničene mogućnosti koje su im na raspolaganju. Roderik će Kerolajn i sebe nazvati „prvoklasnom junicom“ i „prvoklasnim bikom“ (Waters 2012b: 149), što Parkerova tumači kao znak ubeđenja u urođenu superiornost svoje klase (Parker 2013: 103), mada ta njegova opaska pre zvuči kao ogorčena kritika insistiranja na naslednom pravu i klasnom pedigreu. Njegovi neuspešni pokušaji da se nosi s odgovornostima vođenja gazdinstva, uz detalj da je u mladosti želeo da postane automehaničar, ukazuju na nametnute uloge koje nisu u skladu s njegovim sposobnostima niti željama. Nadalje, kada Kerolajn kaže: „Mi imamo obavezu da budemo hrabriji od drugih... „obitelji poput naše imaju (...) odgovornost, (...) moraju služiti kao primjer“, jer „ako ne možemo biti hrabriji od običnih ljudi, u čemu je onda naš smisao?“ (Waters 2012b: 301), tu se takođe prvenstveno nazire svest o vlastitoj prevaziđenosti i suvišnosti.

Nasuprot tome, Bejker-Hajdovi predstavljaju modernost i napredak, što se očituje i na materijalnom planu. Od južnog krila Stendiša nameravaju da naprave bioskop, na starom klaviru Ersovih „raspale mahnit džez“ (Waters 2012b: 76), a njihovo se bogatstvo meri skupocenim automobilima, a ne psima ili konjima. Umesto jahanja, gospođa Bejker-Hajd „praši“ na motoru „kao prava Valkira“ (Waters 2012b: 74). Ersovi nose raskošne, ali zastarele predratne krojeve, dok se gospođa Bejker-Hajd pojavljuje u lepršavoj koktel haljini, pa se „ostalima“ (valja primetiti da Faradej tu ubraja i sebe) čini da su loše odeveni (Waters 2012b: 72). Salon koji se Faradeja toliko dojmi u očima gostiju bliži je starinarnici u kojoj se oseće memla i promaja. Naspram modernih Bejker-Hajdovih, Ersovi deluju kao anahronizam, a vreme u Handreds Holu stoji, figurativno i doslovno. Zbog sata koji se pokvario i stao, Ersovi sami sebe autoironično upoređuju s gospođicom Havišam iz Dikensovih *Velikih očekivanja*. Ta intertekstualna aluzija iskazuje nemogućnost stare aristokratije da se prilagodi društvenim promenama, ali i nostalgiju za izgubljenom veličanstvenošću i želju da se povрати stara raskoš.

U natprirodnim pojavama u Holu, koje prate smenu dve epohe, glavnu ulogu imaju predmeti koji simbolično predstavljaju prošlost, kao što je stara viktorijanska tuba za komunikaciju s dečjim sobama. Tuba je, poput ogledala koje napada Roderika, potpuno običan predmet – „bezopasniju stvar bilo bi teško i zamisliti“ – no upravo se u tome krije izvor strave. Uz to, „*sama zastarjelost* tog predmeta počela je izgledati prilično groteskno“ (Waters 2012b: 254, kurziv moj), ukazujući i na grotesknu zastarelost čitave porodice. Za razliku od prevaziđenih Ersovih, Faradej na kraju romana uspeva da sebi nađe mesto u novom reorganizovanom zdravstvenom sistemu. Za razliku od Roderika koji prezire saradnju s izvođačem Morisom Babsom, on planira da se udruži s ostalim lekarima i angažuje Babsa za izgradnju novog zdravstvenog centra. Propast Handredsa znači napredak i za Beti, koju u epilogu romana vidimo zadovoljnu novim poslom u fabrici i obučenu po poslednjoj modi.

Identitet „malog stranca“, duha koji pohodi Handreds Hol, dobio je u kritičkoj literaturi nekoliko interpretacija. Jedna je mogućnost da se radi o duhu Suzan Ers, u šta gospođa Ers svakako veruje. Viktorijanska tuba koja postaje misteriozno zaposednuta i počne da se oglašava sama od sebe korišćena je za komunikaciju s dečjim sobama, njen zvuk je „zahtjevan“ i podseća na „plač gladna djetesca“, ali i na „zvuk napornog disanja koje je psikalo i gregorilo kao da dolazi iz uska, stegnutog grla“, što upućuje na diferiju koja odnosi Suzanin život. Zvuk „istog trenutka“ prenosi gospođu Ers „unatrag (...) uz bolesnički krevet [njenog] djeteta“ (Waters 2012b: 262). U sceni u vrtu, kada Faradej otkriva sveže ogrebotine na telu gospođe Ers, ona tvrdi da je „Suzan sa [njom] sve vreme“, a Faradej takođe oseća „povratak“ nekog jezivog prisustva (Waters 2012b: 297). Neobično kuckanje koje ih odvodi do ispisanog Suzaninog imena Kerolajn će nazvati „salonskim igrama“, a kuća koja ih „izaziva“ (Waters 2012b: 233) prikazana je kao jogunasto dete. Konačno, Ema Parker ukazuje na to da je sintagma „mali stranac“ čest eufemizam za novorođeno dete (Parker 2013: 105).

Kritičari najčešće kao malog stranca koji pokreće lanac jezivih događaja vide ili sobaricu Beti ili samog Faradeja, a za oba tumačenja postoje tekstualni dokazi. Beti stupa u službu kod Ersovih samo mesec dana pre Faradejeve prve lekarske vizite, pa su oboje na neki način uljezi u domaćinstvu. Čitav niz znakova natprirodnih pojava biva pripisan Beti – Roderik pomisli da mu ona pomera stvari, slova S ispisanu po podu takođe isprva bivaju tumačena kao Betino nepočinstvo, a kada gospođa Ers ostane zaključana u sobi na spratu, njena prva pomisao jeste da je Beti s druge strane vrata. Povod za prvu Faradejevu posetu jeste upravo Betino nezadovoljstvo nameštenjem kod Ersovih, a ona od Roderikovog odlaska ima i neposrednu korist, pošto dobija njegovu sobu. Faradej primećuje da se Beti očito

„naviknula i na Hundreds, kao da su sve donedavne drame učvrstile njezino mjesto u kućanstvu, premda su izbacile Rodericka iz njegova“ (Waters 2012b: 182). No, to je slučaj i sa Faradejem: nakon što Roderika otpošalje u sanatorijum, Faradej, neobjašnjivo bez pratnje, šeta muškim krilom kuće. Iako primećuje da su sobe „mrtve kao oduzeti udovi“ (Waters 2012b: 181), koristeći sliku koja evocira Roderikove ratne povrede i povod za terapijske seanse, Roderikov odlazak znači i upražnjeno mesto glave porodice, što Faradeju omogućava češći i lakši pristup kući. Kuća kao da „zna naše slabosti pa ih provjerava, jednu po jednu“, primećuje gospođa Ers (Waters 2012b: 236), baš kao što posluga zna sve tajne svojih gospodara (v. i Waters 2012b: 184), a lekar svojih pacijenata.

Emma Parker tumači duh koji uhodi Hundreds kao duh pobune potčinjenih klasa (Parker 2013: 105), što znači da „mali stranac“ mogu biti i Beti i Faradej, ali i njihov združeni uticaj, dok Vladislava Gordić Petković prisustvo duhova u romanu vidi kao „metaforičnu kaznu za mešanje klasa“ (Gordić Petković 2009: 24). Takva tumačenja ukazuju na to da sablast koja pohodi Hundreds prevashodno treba posmatrati iz perspektive klasnih odnosa i u skladu su sa Faradejevom reakcijom na podsmešljive komentare Ersovih o nekadašnjim članovima posluge:

Hundreds Hall podigli su i održavali, pomislio sam, isti ti ljudi kojima se oni sad smiju. Nakon dvije stotine godina ti su ljudi počeli uskraćivati svoj rad, svoju vjeru u tu kuću i kuća se počela rušiti kao piramida od karata. U međuvremenu, ta je obitelj sjedila, i dalje glumila veseo gospodski život, uz iskrzanu štukaturu na zidovima, dok su se turski tepisi habali i parali. (Waters 2012b: 26)

Propast Hundreds Halla može se stoga shvatiti kao osveta potčinjenih. Bemova primećuje da su predmeti koji učestvuju u natprirodnim epizodama povezani s poslugom: kragnu donosi Beti zajedno s ostalim rubljem, a potom oživljavaju zvono za posluhu i tuba kojom se nekada koristila Faradejeva majka. Kao što Roderik i sam primećuje, u pitanju su predmeti koji ostaju nezapaženi sve dok se ne pobune – baš kao i posluga (Boehm 2011: 254-5).

U potrazi za objašnjenjem tajanstvenih pojava, Kerolajn u očevoj radnoj sobi nalazi knjige o „nekim vrstama ljudi kad su nesretni ili imaju problema, i *kad strašno nešto žele*“ (Waters 2012b: 276, kurziv moj), što upućuje na Faradejevu želju za Hundredsom kao znakom da je konačno uspeo u životu. Kada pred kraj romana sedi s Beti u kuhinji, nadomak

svoga sna o gazdovanju Handredsom, Faradej se priseća majke i žali što ona ne može da ga vidi, kao da bi taj uspeh nadomestio stagniranje u lekarskoj profesiji za koju su se njegovi roditelji toliko žrtvovali. Opisujući svoju žudnju za Kerolajn, koja odbija njegov dodir čak i nakon što prihvati prosidbu, Faradej zapravo opisuje izmaštano kretanje hodnicima Handreds Hola: „Svijest bi mi meko prelazila kilometre koji nas dijele i šuljala se kao tat kroz vrata Hundredsa i obraslog prilaza, pa otvarala nabrekla vrata, milila po kockastom mramoru, iskradala se, šuljala prema njoj, mirno se i tiho penjala stubama“ (Waters 2012b: 248). Taj opis ujedno odgovara opisu poltergajsta koji Kerolajn nalazi u očevim knjigama; Faradejeva želja, poput opisanih sablasti, dovoljno je „jaka i nezgodna da može zadobiti vlastiti život“ (Waters 2012b: 276).

Iz slične perspektive moguće je razmotriti Faradejevu ulogu u Kerolajninom smrti. Da li je u pitanju hladnokrvno ubistvo koje Faradej počinu u još jednom naletu osvetničkog besa, odmazda za gubitak Handreds Hola i zamišljene idile koju obećava, ili manje proračunato, ali ništa manje smrtonosno, dejstvo psihe čije osujećene želje dobijaju ubilačku materijalizaciju? Tekst na to ne daje konačan odgovor, zato što autorka koncipira Faradeja kao nepouzdanog naratora. Noć u kojoj Kerolajn strada Faradej provodi u svome automobilu nedaleko od Hundredsa, a približno u vreme Kerolajnine smrti u polusnu kreće da korača prema kući. Tu se scena završava, a čitaocu ostaje da sam proceni da li je Faradej promišljeni ubica ili tek izvor nekakve ubilačke sile. Parkerova, na primer, Faradeju predumišljaj pripisuje već prilikom Roderikovog smeštanja u sanatorijum, koje vidi kao početak sistematičnog uklanjanja ukućana Hundredsa. Beti veruje da je za Kerolajninu smrt odgovoran „pakostan duh“ koji je hteo „da kuća bude samo njegova“ (Waters 2012b: 365), a upravo tako zatičemo Faradeja na kraju romana. Zadržavši ključ od imanja, posećuje ga i tri godine nakon smrti stanara, pa čak vrši i sitnije popravke.

U završnoj sceni, Faradej se priseća Silijeve teorije da je Handreds „proždri neki mračni zametak, neko gladno biće-sjena, neki „mali stranac“ koji se izlegao iz potisnute svijesti nekoga tko je imao veze sa samom kućom“ (Waters 2012b: 375). Šetajući hodnicima Hundredsa u potrazi za tom utvarom, Faradeju se na tren učini da uspeva da opazi njene obrise, ali potom ugleda samo vlastiti odraz: on sam je utvara koju pronalazi u Hundredsu. Pored neformalnog gazdovanja Holom, njegova karijera konačno kreće uzlaznom putanjom, i to zahvaljujući vezi s Ersovima koliko i izgradnji novih opštinskih kuća, čiji su stanari njegovi pacijenti, te se kraj romana može shvatiti kao Faradejev trijumf i konačni „poraz od povijesti“ (Waters 2012b: 375) za britansko seosko plemstvo.

Prostori zatočeništva: zatvor, ludnica, porodični dom

Kao što u *Malom strancu* tekstom dominiraju slike Handreds Hola, u *Srodnim dušama* naracija se iznova vraća mračnim i zamršenim hodnicima zatvora Milbank. „Ukleta geometrija“ Milbanka, kako je nazivaju Lusi Armit i Sara Gembl (Armitt & Gamble 2006),¹⁷³ u romanu ima višestruku ulogu. Pored toga što zatvorski ambijent omogućava Votersovoj da se poigra ustaljenim predstavama o lezbejskoj želji kao kriminalnoj i devijantnoj, on predstavlja i mesto susreta između dve junakinje iz različitih klasa čiji se putevi drugačije ne bi ukrstili, što je značajno za razmatranje klasne tematike, i simbolički ukazuje na položaj glavne junakinje u vlastitom domu, ali i u viktorijanskoj društvenoj hijerarhiji. Margaret svoj prvi dnevnički zapis započinje upravo prvom posetom Milbanku, kao što Faradej svoju pripovest započinje sećanjem na Handreds Hol. U pitanju je „priča o zatvoru (...) koji je tako neobičnog oblika i kome se mora pristupiti po takvoj tmini, kroz silne kapije i vijugave prolaze“ (Waters 2008: 7).¹⁷⁴ Budući da se u prevodu na srpski jezik zamenici koja uvodi odnosnu rečenicu mora dodeliti rod, gubi se dvosmislenost citirane engleske rečenice. Referent odnosne rečenice i zamenice „which“ može biti zatvor, ali i *priča*, čemu dodatno doprinosi upotreba reči „passages“, „prolazi“, ali i „pasusi“. Time se već na prvim stranicama uspostavlja veza između prostora i teksta, zatvora i dnevnika. Naracija potom ispituje granice fizičkog i tekstualnog prostora, te otkriva da su i jedne i druge jednako propustljive.

Milbank je istovremeno društvo u malom i alternativni prostor u kome važe naročita pravila. To potvrđuje i čuvar, primetivši: „mi smo vam ovde pravi mali grad!“ (Waters 2008: 9).¹⁷⁵ Zatvorenici se nameće potpuna izolacija, pa Margaret ne sme da prenosi nikakve vesti iz spoljašnjeg sveta. Prvi doživljaj Milbanka stvara sliku o košmarnom prostoru koji izaziva strah i teskobu ne samo zbog svoje namene ili ljudi koji u njemu borave, već i samom svojom prostornom konstrukcijom. Geometrijske odlike Milbanka deluju „pogrešno i nastrano“, kao da je „zatvor projektovao neko u nastupu košmara ili ludila – ili ga napravio s naročitom namerom da zatvorenike navede da izgube razum“ (Waters 2008: 8).¹⁷⁶ U njegove

¹⁷³ „haunted geometries“

¹⁷⁴ „story of a prison (...) which (...) is so curious a shape, and must be approached, so darkly, through so many gates and twisting passages“

¹⁷⁵ „we are quite a little city here!“

¹⁷⁶ „wrong or perverse“; „the prison had been designed by a man in the grip of a nightmare or a madness – or had been made expressly to drive its inmates mad“

prolaze se skreće „pod neprirodnim uglom“ (Waters 2008: 18), mada Margaret u strukturi zatvora zapravo najviše uznemire jednolični prolazi u kojima je *sve na svome mestu* (Waters 2008: 9). Košmarna atmosfera naglašena je u više navrata, pa kada pristignu do hodnika sa zatvoreničkim ćelijama, Margaret je uznemirena ponavljanjem istovetnih vrata koja nalikuju vratima iz košmara od kojih treba izabrati prava (Waters 2008: 18), a potom jedna od nadzornica, opisujući navikavanje na rad u Milbanku, navodi kako žene u početku „noću spuste glavu na jastuk i onda im se čini da hodaju, hodaju, hodaju niz jedan te isti beli hodnik“ (Waters 2008: 18)¹⁷⁷ kao u košmaru. Kada Margaret uđe u ćeliju da porazgovara sa jednom od zatvorenica, vrata ćelije se zaključavaju za njom, što će je takođe podsetiti na košmar (Waters 2008: 37?).

U opisima Milbanka prepliću se dve različite predstave. Kao paralela londonskom uličnom lavirintu, Milbank je splet hodnika koji dezorijentiše posmatrača, pa kada Margaret pokuša da zapamti put kojim je čuvar vodi, ubrzo ne uspeva više da ga prati. Nasuprot tome, nadzornica koja je potom sprovodi kroz zatvor kreće se kroz hodnike raspoznajući put nepogrešivo kao kompas. Jednoličnost hodnika, izvor Margaretine dezorijentacije, kod nadzornica izaziva dosadu (Waters 2008: 17). Isti prostor tako uzrokuje različite doživljaje i postaje dvojako definisan. Isprva, Milbank je opisan kao prostor koji sledi precizna pravila euklidovske geometrije i strogo utvrđenu pravilnu strukturu: zgradu čini šest simetričnih pentagona u čijem se centru nalazi osmatračnica, a u središtu figure nalazi se glavna kula (v. Prilog 2). Time se Milbank naizgled svrstava u lefevrovsku kategoriju apstraktnih predstava prostora, ili ilustruje mapirane, uređene prostore koje opisuje De Serto. Gledan izdaleka, iz ptičje perspektive, na nacrtu koji Margaret zakači iznad pisaćeg stola, Milbank deluje šarmantno, a pentagoni podsećaju na latice cveta (Waters 2008: 8). Međutim, prividna simetrija krije „krivudave hodnike“, „neprirodne uglove“ (Waters 2008: 19), „čudno izdeljena“ odeljenja (Waters 2008: 19), hodnike pod nagibom i zaobljene prozore (Waters 2008: 11), pa je Milbank ujedno i prostor prkošenja „tiraniji prave linije“ koju će austrijski arhitekta i umetnik Fridensrajh Hundertvaser nazvati nemoralnom i bezbožnom. Na spoju dva hodnika nalaze se spiralne stepenice, što ukazuje ne samo na seksualnu dimenziju tog prostora, imajući u vidu psihoanalitičko tumačenje stepenica kao simbolične predstave seksualnog čina, već i na njegovu nepravolinijsku, uvijenu, *kvir* prirodu. U srpskom prevodu se gubi i dvosmislenost u opisu „čudno izdeljenih“ odeljenja: „queerly segmented“, pored

¹⁷⁷ „put their heads upon their pillows in the night and seem to be walking, walking, walking down the same white corridor“

neshvatljivih geometrijskih odlika odeljenja, ukazuje i na čudna, nastrana, kvir opredeljenja njihovih stanara.

Milbank jeste zatvor, prostor zatočeništva, ali će, paradoksalno, za Margaret predstavljati i prostor u kom slobodno iskazuje želje koje van zatvora mora da zatomi. Isto tako, to je i prostor u kome će Margaret upasti u smrtonosnu klopku. Zatvor istovremeno nameće telesnu disciplinu i omogućava slobodnije izražavanje želje. Pridošlicama u Milbank se po dolasku skraćuje kosa, što je fizička manifestacija zatvorske kontrole, ali i način da se zatvorenice deseksualizuju. Kada se jedna od njih pobuni protiv šišanja, nadzornica joj odbrusi: „Šta ko ima da te gleda, *ovde?*“ (Waters 2008: 78).¹⁷⁸ Ta mera, međutim, deluje uzaludno, budući da se među zatvorenicama rađa seksualna privlačnost. Ta je pojava toliko ustaljena da Margaret na to upozoravaju već prilikom prve posete. Iako veze među zatvorenicama ostaju zabranjene, o njima se govori s izvesnim razumevanjem: „usamljenost (...) ih tera na to“ (Waters 2008: 67),¹⁷⁹ pa „ljubav koja se ne usuđuje da izgovori svoje ime“ u Milbanku makar dobija ime, ako ne i odobravanje. Za Margaret, s druge strane, takvo razumevanje ne postoji u okvirima njenog buržoaskog doma.

Na dvojaku prirodu Milbanka ukazuje čitav niz udvajanja: na ulazu u Milbank postoje dve kapije, zidove čine dva sloja cigle, prozori imaju i staklo i rešetke, a ulaz u ćelije čine dvostruka vrata. Armitova i Gemblova pak u potrebi za dvostrukim ojačanjima vide dokaz o propustljivosti zatvorske strukture (Armitt & Gamble 2006: 151). Milbank je dvoznačni prostor koji objedinjuje suprotstavljena značenja, pa se, u skladu s tim, u opisima jednako ističu njegovi materijalni detalji, kao što su hladnoća i buka, težak i ustajao vazduh, smrad neopranih tela i gruba zatvorenička odeća, i njegova sličnost s imaginarnim prostorima. U tom smislu, Milbank je fukoovska heterotopija, liminalni prostor koji se nalazi između kategorija stvarnog i zamišljenog. Pred prvi odlazak u Milbank, Margaret u očevoj radnoj sobi nalazi izdanje s reprodukcijama bakroreza Đovanija Batiste Piranezija, italijanskog umetnika iz osamnaestog veka, te u njegovim prikazima imaginarnih zatvora zamišlja Milbank, a u njemu razne neslućene strahote. Piranezijevim prikazima zatvora dominira motiv stepenica (v. Prilog 3, Slika 1 i Slika 2), pa zebnja koju Margaret oseća razgledajući ove slike upućuje na nerazrešen odnos prema vlastitoj homoseksualnoj želji. Motiv stepenica nalazimo i u *Usnama od somota*: po dolasku u Dajaninu vilu, Nensi se penje uz stepenice do sobe u kojoj otkriva

¹⁷⁸ „who will there be to see you, *here?*“

¹⁷⁹ „It was the loneliness, she said, that made them do it“

razna čulna zadovoljstva, a potom se u paralelnoj sceni niz njih spušta kada njenom boravku kod Dajane dođe kraj. U *Malom strancu*, Kerolajn upravo na stepeništu stiže smrt, a izvor Betinog straha, koji je povod za Faradejevu prvu posetu, jesu mračne i jezive stepenice za poslugu.

Pored toga što Milbank upoređuje s Piranezijevim grafikama, dok se spušta u niža odeljenja Margaret sebe zamišlja kao Dantea koji sledi Vergilija u pakao (Waters 2008: 28), a slika silaska u pakao biće ponovljena kada Margaret budu vodili do podzemnih tamnica koje se nalaze u samom srcu Milbanka. Time Milbank biva predstavljen kao prostor greha, kazne i patnje, ali i prostor kroz koji Margaret prolazi stvarajući svoju pripovest, što ukazuje na njene pokušaje da sebi prisvoji poziciju pripovedača i autora teksta. Na to upućuje već i samo postojanje dnevnika. Tu poziciju, međutim, osporiće drugi tekst i druge autorke: Selina, zatvorenica iz Milbanka u koju se Margaret zaljubljuje, i Rut, Margaretina služavka. One su prevarantkinje koje vešto manipulišu Margaretinim tekstom kao što manipulišu njenim osećanjima, percepcijom, kretanjem.

Naracija u *Srodnim dušama* prisvaja neke od gotskih motiva, pa opisi Milbanka takođe sadrže motiv kuće kao živog organizma. Telesne metafore u opisu zatvora pomešane su sa slikama bolesti, pa prozori čkilje, cigle kao da imaju žuticu, a senke koje zidovi bacaju boje su modrica (Waters 2008: 8). Pored toga, opisi zatvora ilustruju vezu između ženskog tela i monstroznosti. Čuvar za Milbank koristi žensku zamenicu i naziva ga „sumornim starim stvorenjem“, „užasnim stvorenjem“ i „velikom, starom i sumornom zveri“ (Waters 2008: 312).¹⁸⁰ Od njega Margaret saznaje i to da je Milbank plavljen u više navrata, u njega *curi* voda, kao što žensko telo *curi* i proizvodi različite uznemirujuće tečnosti, a prilikom jedne od poplava čak strada šest zatvorenika muškaraca. Osim toga, voda koja dospeva u Milbank jeste voda iz Temze, koja je, kao što smo videli, izvor zaraze metaforički povezan sa nekontrolisanom ženskom seksualnošću. Čuvar opisuje kako se Milbank „đavolski vrpolji“, „njiše“ i „stenje – baš kao neka dama“ (Waters 2008: 312),¹⁸¹ u čemu Armitova i Gemblova vide seksualne aluzije (Armitt & Gamble 2006: 147). Milbank je podignut na jalovoj zemlji, na kojoj „ništa ne raste i ništa *ne stoji pravo*“ (Waters 2008: 312, kurziv moj),¹⁸² a Margaret već pri prvoj poseti primećuje da u dvorištu nema ni travke, samo neplodna prašina i šljunak

¹⁸⁰ „a grim old creature“, „a terrible creature“, „a great, old, grim beast“

¹⁸¹ „wriggle about so devilishly“, „heaving about“, „groan – plain as a lady“

¹⁸² „nothing will grow in it, and nothing will sit in it straight“

(Waters 2008: 13), čime se podvlači veza između Milbanka i nereproduktivne lezbejske seksualnosti.

Kao što je već pokazano, u romanima Sare Voters prostor i telo prikazani su kao deo društvenog mehanizma i predmet društvene kontrole. Fukoova analiza zatvorskog sistema korisna je za razumevanje prirode te kontrole, te pokazuje vezu između telesne discipline, prostornih konfiguracija i društvene regulacije u širem smislu.¹⁸³ U *Srodnim dušama*, zatvorenicama u Milbanku nameće se dnevni raspored aktivnosti koji predviđa strogo definisan prostorni i vremenski okvir. Kada Margaret prvi put poseti Milbank, saznaje da su zatvorenicama nametnute „redovne navike“ (Waters 2008: 11),¹⁸⁴ te da su prinuđene da šiju i pletu korpe, što ilustruje radno korisnu dimenziju fukoovske discipline. Prostorna dimenzija discipline ogleda se i u tome što retki predmeti koje zatvorenice poseduju moraju biti poređani prema vojnički precizno utvrđenom prostornom rasporedu, pod tačno određenim uglom. Zatvorska disciplina pravila ne nameće samo zatvorenicama, već i osoblju, koje je, kao zatvorenice, „uhvaćeno u klopku Milbanka“ (Waters 2008: 244),¹⁸⁵ pa postoji paralela između beskrajnih krugova koje zatvorenice opisuju po zatvorskom dvorištu i ponovljenih putanja nadzornica po hodnicima. Sve nadzornice u zatvoru su usedelice ili udovice, te se nalaze van okvira prihvatljivog viktorijanskog feminiteta koji definiše pre svega bračna uloga (v. Carroll 2007). Njihova se tela takođe podvrgavaju zatvorskoj disciplini, što Margaret primećuje već prilikom svoje prve posete. Na zvuk zvona koje označava početak fizičkih vežbi upravnik i nadzornice „načine isti pokret“ (Waters 2008: 13; tekst ne kaže kakav tačno), ilustrujući Fukoovu tezu da se primenom signalizacije u sprovođenju discipline postiže uslovna reakcija na signal. No, u pravilnom rasporedu aktivnosti u Milbanku krije se i slabost zatvorske kontrole: njena predvidljivost pomaže Selini u begu (Armitt & Gamble 2006: 150).

Posmatrajući šetnju zatvorenica po zatvorskom dvorištu, Margaret primećuje pravilan ritam njihovih koraka i tačan razmak koji moraju da održavaju, a Armitova i Gemblova u njihovom mehaničkom kretanju vide mehanizam kojim se proizvodi zatvorski prostor (Armitt & Gamble 2006: 150), dok Rebeka Pol (Rebecca Pohl) vezu između hodanja i stvaranja prostora u zatvoreničkim aktivnostima vidi kao ilustraciju De Sertoovih ideja (Pohl 2013: 34). Krug koji zatvorenice opisuju kretanjem po dvorištu definiše i eksternalizuje granice zatvorskog prostora, kao što Margaret stvara putanju između doma i Milbanka. Stalnim

¹⁸³ Analiza ponuđena ovde delimično se oslanja na Krombholc 2014.

¹⁸⁴ „habits which are regular“

¹⁸⁵ „snared by Millbank“

vraćanjem u Milbank, ona neutralan prostor između doma i zatvora pretvara u putanju koja je vodi ka ispunjenju želje. Slično tome, znaci privrženosti koje Selina šalje „zgušnjavaju prostor između [njih]“ (Waters 2008: 285).¹⁸⁶ Umesto da se vozi, kao što bi priličilo ženi njene klase, Margaret pešači, na majčino žestoko negodovanje. Umesto prostora prikladnih za usedelicu, kao što su kočija, salon ili majčin dom, Margaret bira prostore devijantne ženske seksualnosti: zatvor, ulicu, obalu reke.

Pored toga, gotovo svaki Margaretin dnevnički zapis počinje rečima „u Milbank“, materijalizacijom njenog kretanja i na papiru, čime se učvršćuje veza između kretanja i pisanja: oba služe izražavanju lezbejske želje. Slično tome, Margaret Selinu „želi *kraj sebe*“ (Waters 2008: 270, kurziv moj), te ispisuje njeno ime na stranicama svoga dnevnika u pokušaju da materijalizuje njeno prisustvo. S druge strane, naizgled čvrsta prostorna razgraničenja preispituju se i ruše. Kada Margaret otkrije voštani otisak ruke Pitera Kvika, ona zamišlja kako se vosak topi, a zatim sliva niz ulicu i prolazi kroz ključaonice, kao Selinini duhovi koji prolaze kroz zatvorske zidove ili magla koja se uvlači u kuću ispod zavesa. Ovi nematerijalni uljezi ukazuju na veoma materijalnu infiltraciju Rut Vajdzers u dom Prajorovih, njeno prevazilaženje strogo kontrolisanih zatvorskih granica, te Selinin beg izvan njih. Znaci privrženosti koje Selina šalje, odnosno Rut podmeće u Margaretinu sobu, ukazuju na narušenu intimu doma i propustljivost njegovih granica. Upravo zato Margaret isprva uznemiravaju ovi tragovi.

Zatvorski ambijent i klaustrofobično porodično okruženje omogućavaju poigravanje značenjima otvorenog i zatvorenog, ali i naročitu preradu metafore plakara, čija je jedna verzija zatvorska ćelija. Zatvor krije javnu tajnu lezbejske seksualnosti, koja, u pokušajima da bude prikrivena, zapravo postaje vidljivija i nalazi prostor u kome može biti slobodnije izražena (tako je i sa plakarom – u plakar se može smestiti ono što nije za svačije oči). U središtu Milbanka, Margaret pored tamnica otkriva i prostoriju sa spravama za mučenje, ali potom saznaje da su one tu samo za izložbu i da se ne koriste. Time stvarnost užasne tajne koja se krije u skrovitom prostoru (strahote kakve Margaret zamišlja razgledajući Piranezijeve grafike) postaje tek projekcija soptvenih strahova. Osim što je to značajno za status onoga što se krije u plakaru, takvo poigravanje prividom i stvarnošću može se razumeti kao još jedan komentar na status neoviktorijanske proze.

¹⁸⁶ „make the space between us thick“

Kada Selinu zatvore u tamnicu, Margaret se zatvara u svoj orman i čuči u njemu zamišljajući da je kraj Seline. Ta scena, u kojoj Margaret zamišlja da se haljina na njoj sve više steže, poput košulja kojima vezuju zatvorenice u tamnicama, izjednačava Margaretin dom i Selininu ćeliju. Međutim, slike sputanosti i vezivanja, ali i seksualne aluzije, povezuju Margaretin orman s još jednim zatvorenim prostorom – ormanom koji se koristi u spiritističkoj seansi. Margaret u orman ulazi tražeći najmračnije mesto u sobi, a potom se, sedeći u njemu, „vrpolji“ da raskopča haljinu (Waters 2008: 257). Njena želja za mrakom može se čitati u svetlu kasnije opaske da „nikad ne bi pomislila da ta noćna tmina u sebi ima toliko boja“ (Waters 2008: 298),¹⁸⁷ što nagoveštava orgazam.¹⁸⁸ Margaret opisuje kako su joj oči povezane svilenim povevom, a oko vrata stoji plišana ogrlica, što direktno upućuje na rekvizite koje Selina i Rut koriste u svojim erotičnim seansama.

Za razliku od uobičajene simbolike plakara, Margaretin ulazak u orman označava kulminaciju njenog prepuštanja vlastitim željama, kao što plakar u seansi pruža izgovor za seksualni kontakt i omogućava realizaciju seksualnih fantazija o dominaciji i potčinjavanju. Takve fantazije ima i Margaret, te za ključem od Selinine ćelije ne čezne da bi mogla da je oslobodi, već da bi mogla da je posmatra koliko želi (Waters 2008: 230). Pronicljivoj gospođici Ridli, jednoj od nadzornica, ne promiče voajersko zadovoljstvo koje Margaret pružaju obilasci odeljenja: „Niste mislili da su naše brave tako strašne (...) dok su [Selinu] čuvale tako zgodno i tako blizu“ (Waters 2008: 327).¹⁸⁹ Još jednu preradu metafore plakara predstavlja staklena vitrina u kojoj se nalazi voštani otisak ruke Pitera Kvika: on je u njoj istovremeno *zatvoren* i *izložen pogledu*, baš kao i zatvorenice u Milbanku. Osim toga, u Milbanku, kao panoptičkom modelu zatvora, dejstvo moći kreće se između kategorija *videti* i *biti vidljiv*. Zatvorenici u ćelijama, izloženi delovanju nadzorne moći, potpuno su vidljivi, ali sami nikada ne vide, dok obrnuto važi za nadzornike u središnjoj kuli. Svest o sopstvenoj vidljivosti i mogućnosti nadzora jeste ono što navodi zatvorenike na samodisciplinu. U tom smislu, kako primećuje Fuko, „vidljivost je klopka“ (Fuko 1997: 226). Nasuprot tome, nevidljivost je izvor moći, što ilustruje neprimetno delovanje Rut Vajdžers u okviru Margaretinog doma.¹⁹⁰

¹⁸⁷ „never have guessed that that dark night could have had so many colours in it”

¹⁸⁸ Eksplozija boja kao simboličan prikaz orgazma postoji i u romanu *Najplavlje oko* Toni Morison.

¹⁸⁹ „You didn't think our locks so hard (...) when they kept her neat and close, for you to gaze at!”

¹⁹⁰ Više o dinamici vidljivosti i nevidljivosti u *Srodnim dušama* v. u Krombholc 2011.

Roman *Srodne duše* ilustruje paralele između života u zatvoru i života u buržoaskom domu, te razotkriva disciplinske mere koje se primenjuju u oba slučaja i u čijem je središtu (žensko) telo. Margaret se u više navrata poistovećuje sa zatvorenicama u Milbanku, što ukazuje na to da je i ona podvrgnuta sličnom disciplinskom režimu. Njena se identifikacija sa zatvorenicama, između ostalog, ogleda u snovima u kojima je ona jedna od njih (Waters 2008: 33) i u šaljivoj primedbi da bi je čuvari mogli greškom zadržati u zatvoru (Waters 2008: 9), koja prestaje da zvuči tako šaljivo kada čitalac sazna da je Margaret i sama počinila jedan od prestupa kažnjivih zatvorom: pokušaj samoubistva. Paralelu potvrđuje i jedna od nadzornica, koja je upozorava da među zatvorenicama ima i dama, „baš poput nje“ (Waters 2008: 25), a potom i susret sa zatvorenicom koja je pokušala samoubistvo prekomernom dozom opijata, isto kao i ona.

Izjednačavanje zatvorskog prostora s prostorom doma ukazuje na transgresivni položaj koji Margaret kao neudata žena zauzima u viktorijanskom društvu. I Margaret i zatvorenice moraju „znati gde im je mesto“ (Waters 2008: 14),¹⁹¹ što se ne odnosi samo na prostorni aspekt discipline, već i na propisanu društvenu ulogu. Za Fukoa, cilj delovanja discipline jeste stvaranje poslušne i društveno korisne jedinice, a likovi usedelice i lezbejke opiru se tom nalogu, time što odbacuju normativnu seksualnost koja se zasniva na ispunjavanju reproduktivne uloge u bračnoj zajednici (Carroll 2007). Kao usedelica, Margaret ne ispunjava patrijarhalnu normu koja ženskom telu nameće imperativ rađanja. Homoseksualna želja subverzivna je iz istog razloga – ona nema za cilj reprodukciju, već zadovoljstvo. Odstupajući od viktorijanske heteroseksualne norme, Margaret predstavlja devijaciju koju treba disciplinovati i ispraviti, a glavnu ulogu u tome ima njena majka. U skladu s tim, Margaret pomišlja, takođe samo dopola šaljivo, da bi njena majka mogla učestvovati u njenom zatvaranju (Waters 2008: 29), a nešto slično se kasnije zaista i događa. U tom smislu, zatvor i dom predstavljaju istu vrstu društveno regulisanog prostora. Zatvorenice u Milbenku moraju da poštuju zabranu govora, a takva zabrana nameće se i Margaret po povratku kući, kada poželi da podeli utiske iz zatvora, a potom i kada pokušava da piše dnevnik. Ućutkan ženski glas prikazan je stoga kao univerzalna pojava koja nadilazi klasne razlike. Pišući u tajnosti svoju pripovest, Margaret ilustruje poziciju viktorijanske spisateljice koja piše krišom i uz osudu okoline. Zapravo, jedini ženski glas koji se u romanu jasno čuje jeste glas medijuma.

¹⁹¹ „know their places“

Stroga kontrola koju Margaretina majka nameće suprotstavljena je slobodi koju nagoveštava planirani put s ocem u Italiju. Zahvaljujući ocu, Margaret ima pristup čitaonici Britanske muzeja, a time i intelektualnoj stimulaciji. Čitaonica je prostor koji čuva sećanja na oca, ali i institucionalni simbol muškog autoriteta, pa je njeno prisustvo u njoj subverzivno. Otišavši tamo po prvi put posle očeve smrti, nakon dve godine, Margaret u čitaonici zatiče više žena, „sigurno više nego što pamtim“ (Waters 2008: 58),¹⁹² što odražava postepen ulazak žena u javne prostore i javne institucije krajem devetnaestog veka koje opisuje Džudit Volkovic. Te promene, ističe ona, nisu lako prihvatane, pa su se muški posetioči često žalili na velik broj posetiljki (Walkowitz 1992: 69). Za razliku od oca, majka pokušava da nametne Margaret aktivnosti koje priliče njenom društvenom položaju, kao što su posete i kupovina odeće, kako bi je odvratila od nepoželjnih odlazaka u Milbank i privolela na boravak na društveno prihvatljivijem mestu. Kao što zatvor primorava zatvorenice da ostanu „na svome mestu“, majka od Margaret zahteva da prihvati svoje mesto u društvenom poretku, a to je pozicija neudate ćerke i majčine družbenice. U *Srodnim dušama*, dakle, zahtev da se povinuje patrijarhalnom poretku ne dolazi od oca ili muža, već od majke: „’Tebi je mesto ovde!’ (...) ’ – ne u zatvoru. (...) Sada kada se Prisila udala, moraš u ovoj kući preuzeti dužnosti koje ti priliče. Mesto ti je ovde, mesto ti je ovde.’ (...) ’Mesto ti je ovde, uz majku’“ (Waters 2008: 252-253).¹⁹³ Iako Lefevr u *Proizvodnji prostora* navodi asocijacije između lavirinta, odnosno hodnika, i majčinog tela (Lefebvre 2010: 41-42), Margaret hodnicima Milbanka luta u neuspešnom pokušaju da se odupre njenoj dominaciji.

Najvažniji oblik regulacije ogleda se u kontroli Margaretinih lekova, koje njena majka drži pod ključem i daje u određeno vreme i uz obavezan nadzor, što ukazuje na vezu između zatvorskog i medicinskog režima (Carroll 2007). Majka postavlja Rut da stražari pred Margaretinim vratima (Waters 2008: 242), čime se naglašava zatvorska dinamika njihovog doma, a time ujedno nesvesno pomaže Rut u sprovođenju njenog prevarantskog plana. Čitava slika *Srodne duše* povezuje s još jednim književnim tekstom koji sadrži motiv lezbejske seksualnosti, *Karmilom* Šeridana le Fanua, gde služavka stražari da bi sprečila ulazak lezbejske sablasti. Slične slike zatočeništva prisutne su i u opisima kuće u koju se seli njena sestra nakon udaje: u njoj je „toliko soba da bi nas sve mogli zatvoriti u njih i niko ne bi znao“

¹⁹² „more, certainly, than I remember“

¹⁹³ „’Your place is here!’ (...) ‘ – not at the prison. (...) Now Priscilla [Margaret’s younger sister] is married, you must take up your proper duties in the house. Your place is here, your place is here.’ (...) ’Your place is here, at your mother’s side.’“

(Waters 2008: 96).¹⁹⁴ Sedativi koje kontroliše majka regulišu san, a time i mogućnost pisanja. Margaret se tako nameće dnevni ritam nad kojim ona nema kontrolu, kao što je slučaj i sa zatvorenicama. Ona će pokušati da odbaci nametnuti disciplinski režim uzevši prekomernu dozu sedativa., a taj čin smešta njen lik u kontekst feminističkih čitanja ludila i anoreksije kao vida ženskog otpora i pobune. On, međutim, ne donosi nezavisnost i slobodu, već vraća čitaoca na njen raniji pokušaj samoubistva. Čini se da Margaret može da se odupre disciplini samo tako što će nauditi sebi, što potvrđuje i njena smrt na kraju romana.

Džeparoš takođe obiluje fukoovskim slikama discipline, u opisima ludnice u koju Su biva smeštena, ali i u domu Kristofera Lilija koji nosi ime Ružičnjak (engl. Briar). Motiv ludnice je višeznačan, pa je ludnica u kojoj Mod provodi rano detinjstvo predstavljena kao prostor u kome ona od sestara dobija negu i pažnju, „privrženost dvadeset žena“, čitave „svite majki“ (Waters 2002: 192),¹⁹⁵ mada Mod navodi i to da joj sestre naprave drveni štap i navode je da njime tuče štice koje „prave nevolje“ (Waters 2002: 180).¹⁹⁶ Sestre silno zabavlja taj prizor, jer nisu videle „ništa šašavije“ (Waters 2002: 180), ali on ujedno najavljuje i batine koje će Mod redovno dobijati u ujakovoj kući. Naviknuta na „živahne navike“ i „dreku na odeljenjima“ (Waters 2002: 192),¹⁹⁷ Mod se užasava tišine koju Kristofer Lili „neguje“ poput puzavice (Waters 2002: 184),¹⁹⁸ i želi da se vrati *kući* – odnosno u ludnicu u kojoj je odrasla. Ludnica iz Modinog detinjstva stoga je donekle suprotstavljena ludnici u koju dospeva Su, ali i represiji što vlada u ujakovoj kući. Ipak, ta ludnica takođe sledi disciplinski režim i očito je da štice u njoj ne dobijaju ništa bolji tretman. U njoj Mod nauči „osnove discipline i reda“ (Waters 2002: 180),¹⁹⁹ pa kada po prvi put čuje zvonjavu sata u Ružičnjaku, njeno značenje joj je odmah razumljivo: „Shvatam je (...) kao signal upućen kući, jer sam odrasla uz zvuk sličnih zvona, koja su ludacima govorila da ustanu, da se obuku, da se pomole, da pojedu večeru“ (Waters 2002: 185).²⁰⁰

Postoji niz paralela između ujakove kuće i ludnice, ali i zatvora. Mod isprva zbog kecelja koje nosi posluga pomisli da se radi o medicinskim sestrama i teši je to što zamišlja da

¹⁹⁴ „so many rooms, they might put us all in them and nobody would know it“

¹⁹⁵ „the dotings of twenty women“; „a score of mothers“

¹⁹⁶ „are troublesome“; „anything so droll“

¹⁹⁷ „lively habits“; „clamour of the wards“

¹⁹⁸ „cultivates“

¹⁹⁹ „the rudiments of discipline and order“

²⁰⁰ „I understand it, however, as a signal to the house, for I have been raised to the sound of similar bells, that told the lunatics to rise, to dress, to say their prayers, to take their dinners.“

se negde po kući šetaju ludaci (Waters 2002: 190). Ujakovu biblioteku Mod poznaje kao što „zatvorenik poznaje svoju ćeliju“ (Waters 2002: 263),²⁰¹ a kada pokuša da se odupre ujakovoj disciplini, po kazni je vezuju i zatvaraju „u usamljene sobe, ili u ormariće“ (Waters 2002: 192).²⁰² Ružičnjak takođe nameće preciznu vremensku regulaciju aktivnosti, a označava je zvonjava sata koja diktira njihov raspored. Stroga uređenost života u Ružičnjaku nalikuje „nekoj velikoj mehaničkoj predstavi“, kao da je „u kuću postrance ugrađena velika ručica, koju okreće neka velika ruka“ (Waters 2002: 108).²⁰³ U skladu s tim opisom, Mod obavlja svakodnevne radnje mehanički, poput mašine (Waters 2002: 137). Su će takođe „naučiti, vremenom, da spava, ustaje, oblači se, korača sledeći obrazac, sledeći signale i zvonjavu“ (Waters 2002: 250).²⁰⁴ Slična disciplina primenjuje se i u ludnici u kojoj Su boravi, gde zvonjava najavljuje dolazak vizite (Waters 2002: 411), pacijentkinje se kreću u koloni, kao u zatvoru (Waters 2002: 417), i po komandi šetaju po bašti, kao što žene u Milbanku šetaju po zatvorskom dvorištu (Waters 2002: 419). Infantilizacija ludaka, koju Fuko navodi kao deo medicinskog diskursa o ludilu, i infantilizacija žena kao deo patrijarhalnog diskursa o ženi i ludilu, u Ružičnjaku se prerađuje kao Lilijevo insistiranje na tome da Mod nosi krojeve koje je po uzrastu prerasla. Modina odeća ukazuje i na izmenjen protok vremena u Ružičnjaku. Ona u ujakovim očima postaje „dete koje ne stari“ (Waters 2002: 206),²⁰⁵ a strpljenje s kojim čeka da mu se ona povinuje jeste „strpljenje umobolnih“: „u Ružičnjaku smo vešti u čekanju“, kaže Lili (Waters 2002: 194).²⁰⁶ No, na kraju romana, obe protagonistkinje uspevaju da se odupru dikursu koji ih patologizuje. Su uspeva da pobegne iz ludnice, a Mod u završnoj sceni zauzima ujakovo mesto za pisaćim stolom. Zvonjava sata se više ne čuje, označavajući poraz disciplinskog režima.

Veza između doma i ludnice ovaj roman takođe smešta u feministička čitanja viktorijanskih naracija o ženskom ludilu, koje predvode Sandra Gilbert i Suzan Gubar, te Ilejn Šovolter. U svojoj studiji viktorijanskih spisateljica pod naslovom *The Madwoman in the Attic (Ludakinja na tavanu, 1979)*, Gilbertova i Gubarova u liku lude Ročesterove žene iz romana *Džejn Ejr* vide otelovljenje potisnutih strasti i ženskog bunta. Berta Mejson je luda da

²⁰¹ „a prisoner knows his cell“

²⁰² „into lonely rooms, or into cupboards“

²⁰³ „some great mechanical show“; „a great handle set into the side of the house, and a great hand winding it“

²⁰⁴ „learn, in time, to sleep, to wake, to dress, to walk, to a pattern, to signals and bells“

²⁰⁵ „an ageless child“

²⁰⁶ „[patience] of the deranged“; „we are good at [waiting], at Briar“

Džejn Ejr ne bi morala to biti, a prostorna konfiguracija njenog ludila, njeno zatvaranje na tavan, ukazuje na vezu između ženskog ludila i ženskog utamničenja u viktorijanskom društvu. Gilbertova i Gubarova izdvajaju dom kao „osnovni simbol ženskog zatočeništva“ (Gilbert & Gubar 2000: 85).²⁰⁷ Pored historije i poremećaja u ishrani, ove kritičarke navode i agorafobiju kao jedan od patoloških načina izražavanja bunta. Dvojno shvatanje žene kao anđela ili čudovišta valja stoga čitati naspram drugih dihotomija: javno/privatno, salon/tavan, hladnoća i glad van doma nasuprot represiji i gušenju unutar njega (Gilbert & Gubar 2000: 86). Iako motivi zatočeništva nisu ograničeni na žensku prozu, Gilbertova i Gubarova ističu da oni u njoj imaju naročit značaj, budući da za autorke oni predstavljaju odraz svakodnevne realnosti, dok kod muških autora predstavlja prepuštanje fantastičnim vizijama i ima drugačiju estetsku i metaforičku svrhu (Gilbert & Gubar 2000: 86-87).

Kler O’Kalahan primećuje da Votersova smeštanjem lezbejskih likova i lezbejskih veza u domaću sferu dekonstruiše definiciju doma kao prostora koji oličava i štiti heteroseksualne vrednosti patrijarhata (O’Callaghan 2014: 124). Predstave Ružičnjaka predstavljaju naličje porodičnog patrijarhalnog ideala: Kristofer Lili nije zaštitnik porodice već matori perverznojak, gospođa Stajls nije majčinska figura koja se stara o dobrobiti ukućana, već mučiteljka koja sledi Lilijeve naloge, a Ružičnjak, uprkos tome, predstavlja prostor u kome Mod i Su otkrivaju svoje želje i potom ga prisvajaju na kraju romana. Slične strategije mogu se uočiti i u drugim romanima. Vila Dajane Letabi u *Usnama od somota* u potpunosti je podređena lezbejskom zadovoljstvu, u *Srodnim dušama* seansa kao prilika za izražavanje alternativne seksualnosti odigrava se u prostoru salona, a dom Prajorovih krije nekoliko lezbejskih tajni: sećanja na poljupce koje razmenjuju Margaret i Helen, Margaretinu neostvarenu strast prema Selini i ostvarenu lezbejsku vezu Seline i Rut. Parodija heteroseksualnog doma naročito je očigledna u sceni u kojoj Mod i Su prisvajaju heteroseksualnu matricu i heteroseksualni prostor, prvu bračnu noć i bračnu postelju, stavljajući ih u službu vlastitog zadovoljstva (O’Callaghan 2014: 130).

Viktorijanski kult doma može se, kako pokazuju Inga Brajden (Inga Bryden) i Dženet Flojd (Janet Floyd), objasniti time što je porodični dom smatran ključnim faktorom u oblikovanju identiteta pojedinca, linijom odbrane društvenih i nacionalnih interesa, te i normi prihvatljivog (ženskog i muškog) ponašanja (Bryden & Floyd 1999: 2). Nasuprot heteronormativnoj ideologiji patrijarhalnog domaćinstva, junakinje romanâ nalaze čitav niz

²⁰⁷ „primary simbol[s] of female imprisonment“

alternativnih prostora i porodičnih okruženja. U Milbanku Margaret nalazi ne samo predmet svojih želja u Selini, ili majčine dvojnice poput gospođice Ridli, već i nešto brižnije majčinske figure poput gospođe Dželf, kojoj se prilikom jedne od prvih poseta poverava da je nervozna, mada „tako šta nikada ne bih priznala“ kod kuće pred majkom (Waters 2008: 37).²⁰⁸ Kada Nensina sestra sazna za prirodu njene privrženosti prema Kiti, ona je se odriče, ali Nensi nalazi alternativnu sestrinsku figuru u Grejsi Miln. U *Džeparošu* su prostori alternativnog doma ludnica i lopovska jazbina, a u *Noćnoj straži* se likovi okupljaju kod Miki na brodiću (čime reka postaje bezbrižan prostor gde se junakinje druže i gde ne moraju da kriju svoje lezbejske veze, nasuprot ustaljenim slikama reke kao legla bolesti i poroka).

Pored različitih obrada motiva utamničenja, u prepletenim ambijentima porodičnog doma, zatvora i ludnice, te već opisanih prerada motiva plakara, u romanima se zapaža i ponavljanje slika zatvorenih prostora manjih dimenzija, kao što su različite kutije i kovčezi, ali i školjke, u skladu s ponavljanjem motiva bisera o kojem je već bilo reči. U Bašlarovoj *Poetici prostora*, prostori poput fioka i kovčega su prostori intimnosti i prostori skrivanja u kom je sadržan tajni psihološki život (Bašlar 1969: 114). Kutija koja se zatvara bravom za Bašlara naročito izražava psihologiju skrivenog i ljudsku potrebu za tajnama. Primer iz *Džeparoša* jeste kutija u kojoj Mod čuva majčinu sliku. Svako veče pred počinak, Mod otvara kutiju i vadi majčinu sliku, te je gleda i šapće joj. No, tajna koju kutija krije nije, kako Su pomisli, Modina tuga za majkom, već mržnja prema njoj, ali i njen pravi identitet. U *Malom strancu*, Faradej poseduje kutiju u kojoj čuva trofeje iz poseta Handreds, a u *Usnama od somota*, sanduk u Dajaninoj sobi krije kožni dildo. U *Srodnim dušama* je to, naravno, Margaretin dnevnik, ali i medaljon koji je dobila od oca i koji čuva uspomenu na izgubljenu ljubav, uvojak Helenine kose. Nakon što otkrije prevaru, Margaret se penje u služavkinu sobu i nalazi njen kovčeg, a u njemu odeću koju Rut i Selina ostavljaju za sobom. Isprepletene haljine Margaret podsećaju na ljubavnice u zagrljaju, pa je tajna koju kovčeg skriva ne samo prevara, već i lezbejska veza između Seline i Rut. U *Džeparošu*, Su obija Modinu tajnu kutiju kao da otvara ostrigu (Waters 2002: 73), a Mod iz Ružičnjaka izranja kao biser iz ostrige, da bi se kuća potom ponovo zatvorila za njom kao školjka (Waters 2002: 79). Te slike nisu samo značajne u svetlu opisanog simboličkog značenja bisera, već upućuju i na liminalnu prirodu lezbejskih likova, u skladu s Bašlarovim čitanjem školjke kao liminalnog, „mešovitog bića“ (Bašlar 1969: 149). Školjka kao slika upućuje i na skrivanje i mimikriju (Bašlar 1969: 129), samoću (Bašlar 1969: 165), stapanje bića i prostora (Bašlar 1969: 170), a može se doživeti i

²⁰⁸ „I should never have admitted such a thing“

kao klopka (Bašlar 1969: 167). Sve su to značenja koja izražavaju prirodu Ružičnjaka, ali i položaj lezbejskih likova u porodičnom i društvenom okruženju.

Pored Fukoovog istorijskog pregleda stavova prema ludilu i prostornih rešenja koja su pratila svaki od njih, koristan uvid u društveno-ekonomski kontekst nastanka viktorijanskog sanatorijuma daje i rad sociologa i istoričara Endrua Skala (Andrew Scull). Skal ukazuje i na širi značaj simptoma ludila kao kršenja društvenih normi, pozivajući se na američkog sociologa Ervinga Gofmana (Erving Goffman). Ludilo se ispoljava u društvenom kontekstu kao narušavanje društvenih konvencija koje samim tim zahteva društvenu intervenciju, i to u vidu segregacije. Ona je neophodna ne samo da bi se očuvao postojeći poredak, već i da bi se sprečilo širenje prostora ludila, ili ludila *na (društveni) prostor* (Scull 2006: 14-15). Izdvajanje kategorije ludaka iz šire kategorije devijantnih pojedinaca (siromaha, sitnih kriminalaca ili danguba), te pojavu sanatorijuma kao odgovora na taj problem, Skal dovodi u vezu s promenama u strukturi tržišnih odnosa, industrijskim razvojem i urbanizacijom. Te promene dovode do toga da porodica prestaje da bude glavni izvor brige i podrške psihičkim bolesnicima, budući da oni kao izdržavani članovi domaćinstva postaju sve veći ekonomski teret, pa porodicu zamenjuju institucionalna rešenja. Kao što i Fuko pokazuje, zahtev za korisnim radom postaje sve rasprostranjeniji, što dovodi do sve manje spremnosti da se izdvajaju davanja za radno sposobne i do definisanja različitih kategorija devijantnog, kako bi se utvrdile razlike u radnoj sposobnosti (Scull 2003: 21). Javlja se sve izraženija potreba da se radno nesposobni psihički bolesnici izdvoje u zasebne institucije, da bi se tako među preostalim radno sposobnima postigla veća produktivnost. Time se dodatno rasvetljava i veza između ekonomski nekorisnog ludaka i reproduktivno nekorisne lezbejke. Privatne ludnice postaju sve unosnija i sve slabije kontrolisana delatnost, a uslovi u njima sve lošiji.

Reforma sanatorijuma početkom devetnaestog veka podrazumeva ublažavanje primenjenih mera, koje su se prethodno svodile na vezivanje i fizičko kažnjavanje, ali i sve precizniju klasifikaciju štićenika od koje je zavisio i tretman koji će dobiti. Potreba za takvom klasifikacijom izražena je i na nivou arhitekture (Scull 2003: 23), budući da sanatorijum teži da u prostoru reprodukuje porodično okruženje doma i time navede bolesnika na povratak zdravlju. Skal zaključuje da je viktorijanski sanatorijum prevashodno bio „zgodno mesto za uklanjanje nezgodnih ljudi“ (Scull 2003: 19, 26),²⁰⁹ prostor u koji se mogu zatvoriti nepoželjni, njihov alternativni dom, ali i strategija za očuvanje društvenog poretka, jer su

²⁰⁹ „a convenient place to get rid of inconvenient people“

prikazivali posledice njegovog nepoštovanja. Sanatorijum kao alternativni dom tako je suštinski povezan sa stvarnim prostorom doma i društvenim pravilima koja on poštuje.

Demelza Hol (Demelza Hall) ukazuje i na vezu motiva dvojnica i drugih udvajanja sa ludilom kao psihološkim udvajanjem i podvajanjem (Hall 2006: 63). Izjednjačavanje različitih prostora, naročito prostora u kome obe protagonistkinje dobijaju nov identitet, deo je teme udvajanja: u ludnici Su postaje Mod, da bi se na kraju ispostavilo da u tome ima nešto istine: ona nije Mod, ali jeste Lilijeva. Pokušaj gospođe Saksbi da svojoj kćeri obezbedi bolju budućnost podrazumeva prvenstveno slanje na *drugo mesto*. Zahvaljujući zameni, međutim, Mod provodi veći deo mladosti izložena represiji i zlostavljanju, dok Suzan u lopovskoj jazbini ima zaštićeno detinjstvo i pažnju gospođe Saksbi. S druge strane, kada otetu Mod dovedu gospođi Saksbi, tamo je drogiraju je i zaključaju kao da je u ludnici. Kuća gospođe Saksbi takođe doprinosi temi privida i stvarnosti, jer sve što u nju uđe izlazi izmenjenog izgleda (Waters 2002: 10), bilo da se radi o ukradenoj robi, zamenjenoj deci ili prerušenim prevarantima. Mešanje privida i stvarnosti izraženo je i poređenjima koja prostore dovode u vezu s prostorima fikcije. Prilikom bega iz Ružičnjaka u prvom delu romana, Su primećuje da kuća izgleda „pljosnato, nalik kući u pozorišnoj predstavi“ (Waters 2002: 151),²¹⁰ a potom se ona i Mod probijaju kroz vrt oko Ružičnjaka, u inverziji slike iz „Trnove Ružice“: „Naši su se vuneni ogrtači kačili za grmlje, a stvorenja su iskakala iz trave ili gmizala pred nama; paučina, nežna i sjajna kao staklene niti, isprečila se pred nama da je izgazimo i rastrgnemo“ (Waters 2002: 152).²¹¹ Mod kroz prozor viri u ujakovu biblioteku „kao radoznala žena koja kroz ključaonicu zaviruje u tajanstveni orman“ (Waters 2002: 204),²¹² kao u bajci o Plavobradom. Time se motivi iz bajki koje slede heteroseksualnu matricu prerađuju u kontekstu lezbejskog zatočeništva i lezbejske viktimizacije.

Tema ženskog zatočeništva jedna je od centralnih tema gotskog žanra, a u *Džeparošu* se može zapaziti niz gotskih detalja u opisima prostora. U sumornoj Modinoj sobi Su, između ostalog, zapaža staklenu posudu u kojoj se nalazi mrtva zmija s jajetom u ustima (Waters 2002: 65), na vratima Lilijeve biblioteke visi „glava nekakvog stvorenja s jednim staklenim okom“ (Waters 2002: 74),²¹³ a kuća je puna „portreta, štitova i zardalih sečiva, stvorenja u

²¹⁰ „flat, like a house in a play“

²¹¹ „The bushes caught at the wool of our cloaks, and creatures leapt in the grass, or slithered before us; and there were cobwebs, fine and shining like wires of glass, that we must trample through and break.“

²¹² „like a curious wife at the keyhole of a cabinet of secrets“

²¹³ „some creatures’s head with one glass eye“

ramovima i staklenim kutijama“ (Waters 2002: 184).²¹⁴ Su je ubeđena da u kući ima duhova (Waters 2002: 87), a njeni mračni i zamršeni hodnici predstavljeni su kao lavirint u kome se može zauvek izgubiti (Waters 2002: 150, 184, 296). Kuća je u više navrata opisana kao živa, pa „otvara usta i diše“ (Waters 2002: 221), potom „zadržava dah“ (Waters 2002: 222),²¹⁵ a kada se Su na kraju romana vraća u Ružičnjak, kuća kao da je posmatra (Waters 2002: 539). Kuća je, uz to, mesto sadističkog kažnjavanja: ne samo što Mod trpi različite vidove fizičkog kažnjavanja, već i ona sama uživa u tome da štipa i zlostavlja svoju sobaricu.

Ružičnjak je takođe i veliki arhiv viktorijanske perverzije. Lilijeva kolekcionarska strast ogleđa se i u obilju izloženih predmeta koje Mod primećuje u kući, ali i u Modinim nastupima pred Lilijevim posetiocima, kada je primorana da čita odlomke iz pornografske literature. Ona je u Lilijevom domu prava atrakcija, njegov najvažniji eksponat, što naglašava i Modino poistovećivanje s ujakovim knjigama: njoj se čini da je i ona „popisana, zavedena i odložena na policu“ (Waters 2002: 218),²¹⁶ a sebe poredi s tekstom koji nepismena Su ne može da pročita (Waters 2002: 251). U tom smislu, Ružičnjak nije samo verzija ludnice, zatvora ili gotskog prostora: to je i nastrana verzija pozornice, muzej viktorijanskih nastranosti. Ipak, čitalac ostaje uskraćen za detalje Lilijevih kolekcionarskih primeraka: za roman koji sadrži katalog pornografskih izdanja, tekst *Džeparoša* je iznenađujuće smeran, pa je eksplicitnih detalja vrlo malo, u poređenju, na primer, s *Usnama od somota*. Razlog se krije u nameri autorke da se poigra čitalačkim očekivanjima. Votersova najpre razotkriva lakoću s kojom čitalac zauzima voajersku poziciju u odnosu na tekst i junakinje, a potom odbija da dalje piše „seksacionalistički,“²¹⁷ pa antiklimaktičnim scenama seksa takva očekivanja namerno izneverava i subvertira.

²¹⁴ „portraits, shields and rusting blades, creatures in frames and cases“

²¹⁵ „has opened its mouth and it’s breathing“; „holding its breath“

²¹⁶ „ticketed, and noted, and shelved“

²¹⁷ Mari Luiz Kolke (Marie Luise Kohlke) koristi termin „neo-Victorian sexsation“ da opiše senzacionalistička egzotizaciju prošlosti koju zapaža u pojedinim neoviktorijanskim tekstovima, v. Kohlke 2008. V. i Rousselot 2014, zbirku eseja koja se bavi istom temom u širem kontekstu savremene istorijske proze.

Strahotni užici Londona

U romanima Sare Voters, London je prisutan kao ambijent u svim romanima osim jednog, a i u njemu postoji u pozadini i ima odlučujuću ulogu u razvoju zapleta, kao pokretač kobnih odluka. Predstave Londona kreću se od dikensovskog lavirinta do karnevalizovanog varijetea, a romani zajedno čine portret jednog hrama raznovrsnosti, kako će ga Nensi nazvati u *Usnama od somota*, metropole u kojoj se krije čitav niz različitih likova, identiteta i sudbina. Iznad svega, London je ambijent u kome likovi otkrivaju i zadovoljavaju želje koje društvo sankcioniše. Naspram sve veće uniformnosti postmodernog prostora, na koju ukazuju teoretičari poput Harvija i Sodže, istorijska proza Sare Voters ističe nekadašnju jedinstvenost urbanog i kulturnog identiteta Londona. Kao što ćemo videti, njeni tekstovi objedinjuju represivne, regulatorne prostore koji nameću krute društvene stege i transgresivne prostore koji omogućavaju njihovo zaobilaženje, uz stvaranje alternativnih verzija identiteta, uloga i romantičnih, seksualnih ili porodičnih veza.

Ti su alternativni prostori raspoređeni po čitavom urbanom prostoru velegrada. Oni se nalaze na margini društvene respektabilnosti, ili iza nje, u pozorištu, zatvoru, sanatorijumu, na ulici među prostitutkama, koliko i u osnovnoj jedinici društvene zajednice, porodičnom domu, i to u različitim klasnim kontekstima, tvoreći presek čitave društvene lestvice. Ukratko, London je prostor u kome se sučeljavaju različitosti, mešaju zbilja i fantazija, čednost i perverzija, čistoća i gadež, sloboda i zatočeništvo, utopija i distopija. London je, dakle, „najveći Hram Raznovrsnosti u čitavoj zemlji“ (Waters 2012a: 66),²¹⁸ ali i velika pozornica, budući da reč „variety“ znači i „varijete“. Njegovi stanovnici mogu ostati zarobljeni u ulogama koje su im dodeljene, ili odabrati sebi neke prikladnije. „Nisam do tada znala da uopšte postoji takvo mesto“, zaključuje Nensi po dolasku u London, „to mesto koje istovremeno beše tako prljavo i tako veličanstveno, tako odurno i tako velelepno, gde stoje, šecu se, lenčare, rame uz rame, sve vrste ljudi koje možete zamisliti“ (Waters 2012a: 66).²¹⁹

Predstave Londona kod Votersove stoga su i same veoma raznovrsne. To je grad seksualnih sloboda i tolerancije na različitost, ali i njihovo savršeno skrovište, te likove

²¹⁸ „the greatest Temple of Variety in all the land“

²¹⁹ „I had not known that there were was such a place as this, at all – this place that was so squalid and so splendid, so ugly and so grand, where every imaginable manner of person stood, or strolled, or lounged, side by side.“

privlači beskrajnim mogućnostima koje obećava. U *Srodnim dušama*, odlazak u London označava početak Nensinog seksualnog sazrevanja, a London pruža prostor u kome ona može da otkrije i da potom slobodnije istraži svoje seksualne želje. Svaka faza Nensinog seksualnog obrazovanja praćena je promenom adrese. Mod u *Džeparošu* mašta o Londonu, „gde ću naći slobodu, odbaciti svoju ličnost, živeti prema drugačijem obrascu – živeti mimo obrasca, bez kožnih poveza – bez knjiga! Proteraću papir iz svoje kuće!“ (Waters 2002: 237).²²⁰ London kao grad ostvarenih mogućnosti privlači i Kerolajn Ers u *Malom strancu*. Za nju mogućnost selidbe u London nagoveštava i mogućnost bega od neumitne propasti u provinciji i to je jedini razlog zbog kojeg prihvata Faradejevo udvaranje. Kao grad neslućenih sloboda i opasnih ideja kakve opisuje Elizabet Vilson, London je suprotstavljen ruralnim ili provincijskim topografskim motivima. Iako je Nensin rodni Vitstabl od Londona udaljen manje od stotinu kilometara, Kitin odlazak u London Nensi doživljava kao odlazak „u Afriku, ili na Mesec“ (Waters 2012a: 54).²²¹ Su podmeću u Lilijevu kuću na selu pod izgovorom da žele da je sklone „podalje od gradskog zla“ (Waters 2002: 34).²²² Kada Nensi dobije poziv da se pridruži Kiti u Londonu, ona ga zamišlja kao „najturobniji, najzločestiji grad u Engleskoj“ (Waters 2012a: 58).²²³ Međutim, *Džeparoš* istovremeno relativizuje opoziciju urbano/ruralno, pa Mod, koja u ujakovoj kući godinama živi u izolaciji, isprva od najbližeg sela pomisli da je londonska metropola.

Urbana i društvena putanja kojom se kreće Nensi u *Usnama od somota* ilustruje galeriju marginalizovanih figura koje krajem devetnaestog veka prisvajaju strategije urbanog flanera, a time i prisustvo u javnom prostoru (Walkowitz 1992: 41). U njih spadaju predstavnici radničkih pokreta i sindikata, kicoši i gospodičići kakve Nensi i Kiti imitiraju u svojim tačkama, zabavljačice iz mjuzik-hola, dobrotvorni radnici, usedelice, javni govornici. Votersova posebnu pažnju posvećuje prostornom kontekstu Nensinih pikarskih avantura. Svaka nova adresa signalizira promenu društvenog i klasnog konteksta, pa londonski kvartovi nisu samo pozadina za prikazane događaje, već njihov suštinski deo. Navođenje elemenata gradskog prostora koji opisuju kretanje junaka konkretizuje i postvaruje londonski urbani prostor, pa čitalac, ako želi, može da prati kretanje junaka na stvarnoj mapi, stvarajući tako iluziju kretanja uz njih. Kao i kod Dikensa, slike Londona naglašavaju pokret, što doprinosi

²²⁰ „where I will find my liberty, cast off my self, live to another pattern – live without patterns, without hides and bindings – without books! I will ban paper from my house!“

²²¹ „to Africa, or the moon“

²²² „away from the evils of the city“

²²³ „the grimmest, the wickedest city in England“

dinamičkom doživljaju grada. Kao pikaro, Nensi oličava društvenu mobilnost koja obuhvata različite društvene klase, a shodno tome i različite prostorne odrednice. Uz to, lokacije koje čine njenu putanju po zamišljenoj mapi Londona predstavljene su kao mesta seksualnog istraživanja i sazrevanja.

Nensina prva londonska adresa nalazi se u jugozapadnom Brikstonu, koji se u romanu naziva još i „Avenijom scenskog pudera“, zbog velikog broja stanovnika iz izvođačkog miljea. Nakon razlaza s Kiti, Nensi pronalazi smeštaj u blizini stočne pijace Smitfild na severozapadu Londona. Pijaca, koja datira još iz desetog veka, usled povećanog prometa robe sredinom devetnaestog veka postaje ozbiljan sanitarni rizik, pa su Nensini opisi užasnog smrada lešina i muva koje se oko njih roje istorijski utemeljeni. Kao prostitutka, Nensi se ponovo vraća pozorišnim krugovima, i to pre svega Lester skveru, centru londonskog pozorišnog sveta, ali i ulične prostitucije. Vila Dajane Letabi nalazi se u kvartu Sent Džons Vud, takođe na severozapadu Londona. Za razliku od Smitfilda, u pitanju je jedan od najpoželjnijih kvartova, jedan od prvih u kojem su se izgradile zasebne vile, ali i kraj poznat kao mesto za skrivanje ljubavnica i tajne vanbračne susrete (West 2011: 166). Epizoda s Dajanom Letabi tako prerađuje stereotipni zaplet o bogatom muškarcu i izdržavanoj konkubini. Nensina konačna adresa biće u radničkom Betnal Grinu, čime će se ona ponovo vratiti klasnom miljeu iz kojeg polazi na početku romana. Njena seksualna i klasna odiseja završava se velikim finalom u parku Viktorija, popularno nazivanom i Narodnim parkom, a odabir ove lokacije kao mesta radničkih demonstracija takođe je istorijski utemeljen i u skladu je sa temom aktivizma u sklopu socijalističkog pokreta koja se uvodi na kraju romana.

Slično topografsko kodiranje nalazimo i u drugim romanima. Dom Margaret Prajor u *Srodnim dušama* nalazi se ne samo u buržoaskom Čelsiju, već i u ulici Čejni vok, lokaciji s neposrednim književnim asocijacijama. Tu su, između ostalog, stanovali Džordž Eliot, Henri Džejms, Dante Gabrijel Roseti, Elizabet Gaskel, ali i čitav niz slikara, kompozitora i drugih znamenitih intelektualaca. Ova lokacija ima i intertekstualni značaj, budući da se pojavljuje i u romanu *Noć i dan* Virdžinije Vulf, te u *Ženskoj francuskog poručnika* Džona Faulsa, delima tematski i žanrovski bliskim *Srodnim dušama* (Faulsov roman spada među prve primere fikcionalnog povratka u devetnaesti vek, dok se *Noć i dan* bavi klasnim i rodnim ograničenjima s kojima se, kao i Margaret u *Srodnim dušama*, suočava glavna junakinja). U *Džeparošu*, ulica Lant, u kojoj se nalazi dom gospođe Saksbi, bila je adresa na kojoj je u mladosti živeo Čarls Dikens, a nalazi se u četvrti Baro, jednoj od ozloglašanih kriminalnih jazbina južnog Londona. Upravo to je roman koji otvoreno upućuje na Dikensa kao

intertekstualnog prethodnika, pre svega odabirom londonskog lopovskog podzemlja kao miljea u koji je naracija delimično smeštena.

Kretanje gradskim ulicama i sposobnost junaka da pronađu put kroz gradski lavirint otkriva njihovu pripadnost određenoj društvenoj grupi. Kao što Dikensovi kriminalci s lakoćom nalaze put u zamršenom spletu uličica i znaju kako da pri tom ostanu neprimećeni (Bodenheimer 2011: 145), Su se samouvereno kreće gradskim prostorom, dok se Mod u njemu začas izgubi. Modin neuspeli pokušaj bega i lutanje gradskim ulicama privlače upravo onakvu neželjenu mušku pažnju kakvu opisuje Džudit Volkovic i od koje Nensi pokušava da se zakloni. Osim toga, prvi kontakt s Londonom za Mod predstavlja izvor vrtoglave dezorijentisanosti. Grad koji misli da poznaje iz ujakovih knjiga pred njom se otkriva kao splet „silnih jednoličnih ulica“, te ona pomisli da „nikada neće biti u stanju da ih razlikuje“ (Waters 2002: 307).²²⁴ Grad o kojem je toliko maštala deluje neprepoznatljivo: „London poznajem. London je grad ostvarenih prilika. Ovo mesto mi je nepoznato“ (Waters 2002: 307).²²⁵ London koji Mod misli da poznaje jeste simbolička predstava, London kao prostor reprezentacije u lefevrovskom smislu. Ta slika se sukobljava s materijalnim okolnostima koje ona po dolasku zatiče, s konkretnim prostornim praksama u okviru kojih se odvija njeno kretanje.

Podsećajući na vezu između grada i teksta, Modina dezorijentisanost iskazana je lingvističkom prezasićenošću: ona posvuda opaža reči, „reči koje urlaju i vrište“, reči koje su ispisane „po čitavom licu Londona“ (Waters 2002: 308).²²⁶ Međutim, to su reči koje Mod ne ume da pročita (Waters 2002: 308).²²⁷ Dok nepismena Su veoma vešto čita urbanu londonsku mapu, Mod, koja čitavu mladost provodi u čitanju, u susretu s londonskim ulicama ne uspeva da protumači urbani tekst pred sobom. U svojim kontaktima sa svetom viktorijanske pornografije, Mod ostvaruje pristup znanju koje od većine drugih žena njene klase ostaje skriveno, kao što je postojanje ulice Holivel u kojoj se nalazi centar viktorijanske pornografske berze. Ipak, širi kontekst i društvena značenja koja se pripisuju toj lokaciji njoj ostaju nepoznati. Kada se bežeći od gospođe Saksbi izgubi, pa zatraži od prolaznika da je odvedu tamo, Mod nesvesno koristi prostorne kodove čije joj značenje nije u potpunosti poznato. Mod potom seda na klupu pored mosta da se odmori, iznova sebe nesvesno

²²⁴ „so many monotonous streets, I think I shall never be able to tell them apart“

²²⁵ „I know London. London is a city of opportunities fulfilled. This place I do not know.“

²²⁶ „words, shrieking and bellowing“; „all over the face of London“

²²⁷ „marked with words, but I cannot read it“

kodirajući kao ženu lakog morala. Kada joj stariji gospodin ponudi pomoć, ona ne prepoznaje scenario seksualne opasnosti koji je vodi nadomak vrata viktorijanskog bordela, iako se čini da bi se takva situacija mogla naći na stranicama pornografskog štiva iz ujakove kolekcije.

Za razliku od Mod, Su je s Londonom povezana gotovo telepatski. Kad uspe da pobjegne iz ludnice, put za London nalazi po osećaju: „svaki put kada bismo naišli na ukrštanje dva ili tri puta, zastala bih na minut i svom snagom mislila na London i (...) javilo bi mi se kojim putem treba da nastavimo“ (Waters 2002: 462).²²⁸ Veličanstvene zlatne kupole i crkveni tornjevi koji se pomaljavu iz gustog dima velegrada pomalo podsećaju na prizor iz Vordsvortovog soneta. I emocija je slična. Londonski krovovi izmame Su usklik: „London! (...) O, London!“ (Waters 2002: 467),²²⁹ a kada ugleda čađ na prstima, Su „zna da je kod kuće“ (Waters 2002: 469).²³⁰ Zamenu identiteta koja čini okosnicu zapleta prati i zamena mesta: Su dospeva u ludnicu namesto bogate naslednice, a Mod odlazi u kuću u kojoj je Su odrasla. No, taj identitetski obrt se potom usložnjava i relativizuje kada se u završnim scenama otkrije da Su *jeste* bogata naslednica, te da je Mod kći gospođe Saksbi, što lopovsku jazbinu u ulici Lant čini njenom rodnom kućom. Zamenjeni identiteti naglašavaju konstruisanu prirodu klasnih identiteta i društvenih razlika, pa se bogata naslednica bolje snalazi u londonskom lavirintu nego rođena kćer kradljivice.

Votersova u romanima zadržava i ponešto od slike sumornog viktorijanskog Londona obavijenog maglom i osvetljenog sablasnim svetlom plinske rasvete. Najviše takvih slika nalazimo u romanu *Srodne duše*. U njemu londonska zima vodi u smrt siromašne prosjake koji spavaju po londonskim ulicama, a magla je toliko crna da je Margaret naziva tečnom čađi zamućenom u paklenim mašinama (Waters 2008: 125). Kada izađe iz čitaonice Britanskog muzeja, ulica deluje nestvarno, bez dubine i boje (Waters 2008: 125), pa se Margaret pribojava da će, ukoliko kroči na pločnik, i sama postati neopipljiva kao grad pred njenim očima. Nasuprot Londonu kao gradu duhova, Italija, u koju je trebalo da putuje s ocem, prikazana je kao utopistički prostor čije su ulice, umesto maglom i smradom, ispunjene mirisom cveta narandže. Uprkos takvim slikama Londona u *Srodnim dušama*, javni prostor kod Votersove junakinjama nudi pre svega obilje mogućnosti, dok je prostor fizičkih i

²²⁸ „every time we met the crossing of two or three roads, I would stand for a minute and think hard of London and (...) the idea would come to me which road we ought to take“

²²⁹ „London! (...) Oh, London!“

²³⁰ „I knew I was at home“

psiholoških ograničenja prvenstveno privatni prostor kuće. Na to ukazuju i već opisane paralele između kuće i zatvorskih i psihijatrijskih institucija.

Uz stvarni pozorišni prostor mjuzik-hola, u romanima Votersove postoji čitav niz metaforičkih pozornica. Već u porodičnom restoranu u Vitstablu, Nensi pevuši pesme iz mjuzik-hola dok obavlja svoje kuhinjske dužnosti. Dajanina vila i njene kostimirane zabave jesu pozornica na kojoj Nensi glumi likove iz grčke mitologije, a u susretu sa Florens, Nensi se najpre oprobala u ulozi posrnule žene, pre nego što otkrije svoj stvarni identitet. Nensi primećuje da je Dajanina kuća „nestvarna poput pozornice: mesto svetla i senki, nezamislivo bleštavih boja i mirisa, gde je bilo dozvoljeno da budemo neko drugi, ili više od sebe samih, poput glumaca“ (Waters 2012a: 246).²³¹ U *Srodnim dušama*, pozornica je prisutna u vidu salona u kome se izvodi spiritistička predstava, a u *Džeparošu* svi likovi kriju nekakvu tajnu i zato glume: Su glumi služavku, Mod nevinu provincijalku, Džentlmen poznavatelja umetnosti, a gospođa Saksbi brižnu majčinsku figuru. Čak se i Handreds Hol u *Malom strancu* može posmatrati kao pozornica na kojoj porodica Ers izvodi zastareli scenario veleposedničkog života u pokušaju da očuva privid normalnosti.

Ipak, najveća i najznačajnija od tih metaforičkih pozornica jeste urbana pozornica Londona. Nensi se za svoje šetnje gradskim ulicama priprema kao za izlazak na scenu, pa nalazi čak i garderobu u kojoj se presvlači pred svoje ulične nastupe. Muška odeća, njen urbani kostim, omogućava joj „da se po [gradu] konačno šeta slobodno“ (Waters 2012a: 195).²³² Ulica je prostor u kome se susreću gluma i požuda, s Vest Endom kao centralnom tačkom svih pozorišnih aktivnosti i glavnim mestom okupljanja prostitutki, što podvlači vezu između pozorišnih i uličnih radnika. Nensi u skladu s tim zaključuje da pozorišni imitator i prerusena prostitutka imaju mnogo toga zajedničkog. Priželjkujući publiku koja bi uživala u njenim uličnim nastupima, Nensi čeznutljivo zamišlja prljavi trg do kojeg odvodi mušteriju kao pozorište, „kaldrmu kao pozornicu, cigle kao zavesu, a razbežale pacove kao red blještavih reflektora“ (Waters 2012a: 206).²³³ Publiku kakvu priželjkuje nalazi u Dajani: njihov susret nalik je uigranom scenskom nastupu, a dijalog zvuči poput replika iz „kakvog priručnika za kurvanje“ (Waters 2012a: 235).²³⁴

²³¹ „as unreal as a stage-set: a place of lamplight and shadows, and colours and scents of impossible brilliance, in which we had been given a licence to be not ourselves, or more than ourselves, as actors are.“

²³² „to walk freely about it at last“

²³³ „the cobbles were a stage, the bricks a curtain, the scuttling rats a set of blazing footlights“

²³⁴ „some handbook of tartery“

Nensi kao muška prostitutka subvertira narativnu tradiciju predstavljanja londonskih ulica kao mesta sa kojeg vreba opasnost seksualne prirode. O njenim mušterijama i samim susretima saznajemo vrlo malo, materijalni aspekt gotovo da se i ne spominje, a o prljavštini, opasnosti od zaraze i eventualnim drugim rizicima nema ni reči. Nensi čak navodi da na ulice ne izlazi prvenstveno zbog novca, već iz zadovoljstva, koje nije seksualne, već umetničke prirode. Time Votersova dekonstruiše stereotip o bludnici koja se prostituše iz očaja i vezu između uličarke i zaraze, siromaštva, poroka i iskvarenosti. Epizoda sa Dajanom Letabi pak prisvaja stereotip o libertincu iz visokog društva koji zavodi devojkicu iz niže klase, ali uz značajne izmene: libertinac je žena, a devojkicu iz niže klase nije pasivno devojkicu koju perverzni gospodin razdeviči i podvrgava nezamislivim sadističkim perverzijama, nevino jagnje koje ide na klanje, prostitutka preobražena u sveticu, niti zavodnica koja vreba muškarca koji pada u njenu zamku, već lezbejski pikaro koji svoju tamničarkicu koristi za seksualno istraživanje.

Nensine šetnje u *Usnama od somota* na nekoliko načina redefinišu i lik flanera. Dok je kod Bodlera umetnik-šetač pisac ili slikar, kod Votersove je to izvođač iz mjuzik-hola. Preispituje se i dinamika posmatranja i izloženosti pogledu u javnom gradskom prostoru. Nensi se prvobitno maši muškog kostima zato što se oseća vidljivom i ranjivom na ulicama grada u kome se „devojkice šetaju samo da bi ih gledali“ (Waters 2012a: 191).²³⁵ Obučena u muški kostim, Nensi postaje posmatrač, a objekat njenog pogleda su (gej) muškarci. Već po dolasku u London ona upućuje pogled ka čitavom velegradu i „u čudu ga posmatra“ (Waters 2012a: 63),²³⁶ a ona i Kiti izlaze u istraživačke šetnje s ciljem da prouče muškarce, njihov hod i njihove pokrete, te da ih potom imitiraju na sceni. Time se uspostavlja veza između ulice i pozorišta, a maskulinitet, kao što smo videli, postaje lik koji se može odglumiti. Heteroseksualni gospodin, subjekat koji je u viktorijansko doba imao privilegiju gledanja i najveću društvenu vidljivost, u *Usnama od somota* istovremeno je sklonjen u drugi plan i pretvoren u objekat ženskog pogleda. Sam pogled više nije izvor seksualne pretnje, već sredstvo za postizanje parodičnog efekta. Na taj način, Nensi potencijalno dovodi u pitanje rodnu podelu javnog prostora, rodnu određenost flanera i rodnu dinamiku pogleda. Ipak, mora se primetiti da ona može postati flaner tek onda kada se maskira u muškarca.

²³⁵ „girls walked only to be gazed at“

²³⁶ „to gaze at and marvel over“

Pored kretanja pešaka kroz urbani predeo, romani i na druge načine naglašavaju dinamičku prirodu grada i njegove tokove. Iako u *Srodnim dušama* Margaret odbija da se vozi kočijom i radije pešači, uživajući u retkim trenucima slobode, u romanima se mogu zapaziti česte slike saobraćaja i vožnje, u kojima se prepliću nagoveštaji opasnosti i seksualnog zadovoljenja. Kada Nensi saopšti porodici svoju nameru da pođe s Kiti u London, njen brat se pribojava da će je tramvaj pregaziti čim kroči u njega (Waters 2012a: 60). Kočija je mesto ispunjenja seksualne želje, od prvog tribadičnog kontakta između Kiti i Nensi do vožnje kočijom kojom otpočinje epizoda sa Dajanom Letabi, pa se ove scene mogu čitati kao floberovske aluzije, s tim što Votersova čitaoca u vodi direktno u kočiju, koja prestaje da bude metonimijska zamena za prikaz seksualnog kontakta.

Ulice Londona pružaju i mogućnost nestanka u bezimenoj svetini. Nensi nakon Kitine izdaje poželi da se „izgubi u sivim anonimnim gradskim prostorima“ (Waters 2012a: 181),²³⁷ poput Bodlerovog flanera, ali Votersova koristi njen lik i za kritiku flanerističkog eskapizma, na šta ukazuje problematičan završetak romana. Nensi u Londonu nalazi alternativnu porodicu sa Florens i njenim bratom, ali po cenu odbacivanja vlastite porodice u Vitstabl. Osim toga, lik flanera nije jedini mogući okvir za razumevanje Nensinog lika i njenih šetačkih aktivnosti. Ona se može posmatrati i kao jedan od De Sertoovih uličnih šetača koji se opiru disciplini i tiraniji panoptičke norme. Nensino prisustvo na uličnoj sceni stoga je dvostruko označeno kao jezički konstrukt, koji čine desertoovska retorika hodanja i batlerovska performativnost roda. To naglašava i činjenica da Nensi koristi suptilan semiotički jezik – odabir uniforme, odabir mesta, odabir poze – da privuče tačno određenu vrstu ulične mušterije. Nensi tim jezikom ovladava tako uspešno da uspeva da se maskira kao gej muškarac, odnosno da taj jezik znakova pretvori u jezik obmane.

Džudit Volkovic navodi i sledeću odliku urbanog posmatrača: njegova mobilnost znači da on u svojim pohodima može da obuhvati čitav spektar različitih gradskih prostora i da složi sliku čitavog grada, a da potom u odnosu na nju definiše i vlastiti identitet (Walkowitz 1992: 10-11). Nensi takođe konstruiše svoj identitet u odnosu na celokupan urbani doživljaj, čitav presek londonskog društva, a ne samo jedan njegov deo, na šta podseća i revija svih njenih prethodnih ljubavnica u parku Viktorija na kraju romana. Flanerov pristup gradu sadrži i nešto mađioničarsko, mešavinu racionalnog sagledavanja i „sklonosti ka fantaziji“, pa je za Džudit Volkovic flaner „iluzionista“ koji gradski prostor pretače u „predeo

²³⁷ „lose herself in the grey anonymous spaces of the city“

ispunjen strancima i tajnama“ (Walkowitz 1992: 16).²³⁸ Kad imamo u vidu analizu En Hajlman (Heilmann 2009/2010), koja neoviktorijansku prozu, pre svega neoviktorijansku metafikciju, čita kao tekstualnu iluziju, mešavinu viktorijanskog mađioničarskog trika i postmodernog bodrijarovskog simulakruma, neoviktorijanski flaner se može shvatiti i kao neoviktorijanski pisac koji u svojoj prozi stvara za čitaoca upravo takve predele.

Šetnja urbanim prostorom prisutna je kao motiv i u *Noćnoj straži*. Helenino zbližavanje sa Džulijom, koja u njoj izaziva uzbuđenje i strah, smešteno je u kontekst zajedničke noćne šetnje po gradu. Zbog isključenja struje kao mere protivvazdušne odbrane, pomrčina je toliko gusta da grad prestaje da bude mesto ljudskog kontakta i obitavanja. U šetnji po tmini Helen i Džulija nailaze na lisicu, čije prisustvo nagoveštava brisanje granice između prirode i urbanog prostora, regresiju iz urbanog u prirodno okruženje, poraz civilizacije i pobedu apsolutnog prostora nad istorijskim i apstraktnim prostorom. Helen se za trenutak čini da su ona i Džulija jedine preživjele, a možda ni to – možda pohode razrušeni London kao duhovi (Waters 2006: 379), što nas vraća metaforama lezbejske sablasti analiziranim u ranijem poglavlju. Sirena za uzburu oglašava se u trenutku kada Helen saopšti Džuliji svoja osećanja. Sirena ne izaziva strah, niti ih navodi da potraže zaklon: umesto toga, one potrče po mraku, ne mareći za bombe. „Sada smo ponovo nevidljive“, reći će Džulija (Waters 2006: 388),²³⁹ a ta nevidljivost omogućava junakinjama da prisvoje sablasni grad pod bombama, prkoseći tako i engleskom društvu i nemačkom neprijatelju.

Iako se radnja *Noćne straže* odvija gotovo vek kasnije u odnosu na viktorijanski kontekst prva tri romana, junakinje posleratnog Londona ilustruju rodna ograničenja u slobodi kretanja urbanim prostorom kakva nalazimo i kod neoviktorijanskih junakinja. Kada Viv sa Frejzerom prolazi kroz opasan kraj, niko ne pokušava da joj se obrati ili da je uhvati za ruku – što bi se dogodilo da nije u pratnji muškarca (Waters 2006: 138). Poput Nensi, Kej otkriva užitek svojstven slobodnom šetanju gradom zahvaljujući svom androginom izgledu i muškoj odeći. Kej, pre nego Nensi, predstavlja oličenje flanera koji šetnjom ubija dosadu: ona ima „korak osobe koja tačno zna kuda ide i šta tamo traži – iako, zapravo, nije imala nikakvog posla (...) Kao da je svakim korakom izmišljala tlo po kojem hoda“ (Waters 2006: 6-7).²⁴⁰ Takva invencija prostora, međutim, ne vodi ničemu kreativnom. Kej tumara gradom u

²³⁸ „propensity for fantasy“; „landscape of strangers and secrets“

²³⁹ „Now we’re invisible again.“

²⁴⁰ „stepped like a person who knew exactly where they were going, and why they were going there – though the fact was, she had nothing to do (...) She might have been inventing the ground she walked on, with every step.“

pokušaju da odagna ne samo bodlerovski splin, već i suočavanje sa saznanjem da je došao kraj privremenom periodu slobode koji je, paradoksalno, doneo rat.

Ratno doba kao period kada važe posebna pravila sa sobom donosi privremeno izmenjene rodne slobode, ali i drugačiji pristup gradskom prostoru. Kada se Viv nađe s Beti da joj saopšti da je trudna, dve junakinje ulaze u ograđenu baštu u koju ne bi imale pristupa u vreme mira: „takvo mesto bi za njih u predratnim godinama bilo zaključano; sada, naravno, nije bilo ograde, pa su samo ušetale unutra“ (Waters 2006: 301).²⁴¹ To nije jedini primer izmenjenog kodiranja dostupnog/nedostupnog prostora u ratnim uslovima: prostor ambulantijskih kola i prostor mehaničarske radionice, uz prateće odgovornosti, takođe postaju dostupni, ali samo privremeno. Kejine šetnje u prvom poglavlju, smeštenom u posleratni period, izazvane su pokušajem da se nađe odgovarajuće *mesto*, zamena sanitetskom vozilu i razrušenim prostorima bombardovanog Londona gde se Kej oseća „budnom, na oprezu, živom čitavim svojim telom“ (Waters 2006: 199).²⁴² S druge strane, Dankanov rad u fabrici sveća i feminizacija njegovog lika mogu se shvatiti kao parodična ilustracija muškog straha od emaskulacije koju podrazumeva rad na traci, koji se doživljava kao posao za žene (Dorin Masi pokazuje kako je ovakva percepcija te vrste poslova išla naruku poslodavcima, jer im je omogućavala da za njega ponude nižu cenu rada, Massey 1994: 203).

Rat tako postaje period slobode i punog življenja, dok je mir koji sledi represivan i turoban. Inverzija mogućnosti i sloboda koje pružaju ratno i mirnodopsko vreme samo je jedna u nizu inverzija prisutnih u *Noćnoj straži* i odražava se u inverzijama noći i dana, ruralnog i urbanog, podzemnog i nadzemnog. Noć, koja u bombardovanom Londonu znači opasnost, strah i smrt, kod Votersove pruža zaklon i dozvoljava slobodnije ponašanje. Dok se stanovništvo Londona povlači u podzemna skloništa, privremeno tamo seleći čitave svoje živote (v. Utell 2009), metaforičko podzemlje Londona, njegovo kvir naličje, izlazi na površinu – niko od glavnih junaka ne odlazi u skloništa. Za vreme napada je u gradu „tiše nego što bi bilo na selu“, a pogled niz reku otkriva grad pretvoren „u niz zaselaka, koja se brane od nepoznatih mračnih sila što se nadvijaju nad njima“ (Waters 2006: 200),²⁴³ izražavajući tako već pomenuti strah od poništenja urbanog napretka, regresije civilizacije u

²⁴¹ „the sort of place that would have been locked to them in the years before the war; now, of course, the railings had gone and they went straight in“

²⁴² „awake, alert, alive in all her limbs“

²⁴³ „a series of villages (...), each of them defending itself against unknown forces, darkly and alone“

predurbano stanje. Ta mogućnost dovodi u pitanje linearno shvatanje napretka, što naglašava i obrnuta hronologija romana.

Zahvaljujući pripovedanju unazad, čitalac najpre saznaje za emotivne i materijalne posledice prošlih događaja, a potom otkriva šta je do njih dovelo, kao što Kej u bioskopu prvo gleda kraj filma, pa potom ostaje na sledećoj projekciji da bi pogledala početak, zato što je prošlost junaka daleko više zanima od budućnosti. Specifičan tretman vremena je značajna tema i u drugim romanima *Votersove*. U *Usnama od somota* Nensi za rođendan dobija sat koji stoji i tako predstavlja samo deo njenog kostima. Emili Džeremaja (Emily Jeremiah) tumači ovaj detalj u svetlu primedbe Džudit Halberstam da život pripadnika kvir supkultura ne sledi linearno smenjivanje obreda prelaska, kao što su brak i rođenje deteta, koje zahteva heteroseksualna norma (Jeremiah 2007: 133). Boravak u Dajaninoj vili je bezvremen, pa protok vremena i smenu doba signalizira upravo promena odeće (Waters 2012a: 282). Roman *Srodne duše*, smatra Mari Luiz Kolke (Kohlke 2004), dodeljuje glavnoj junakinji ulogu istoričarke koja, dok pokušava da se bavi zvaničnim istorijskim spisima, kao što je to činio njen otac, nesvesno ispisuje jedan drugačiji istorijski dokument, beležeći likove, događaje, želje i fatalna razočarenja za koje na policama Britanske biblioteke nema mesta.

Noćna straža pojedinačne sudbine svojih junaka smešta u trenutke sveopšte nacionalne krize. Noćna šetnja vodi Helen i Džuliju do Katedrale Svetog Pavla koja se, navodi Vilijam Šarp (William Sharpe), može smatrati duhovnim stožerom britanske nacije, „utešnom konstantom kojom su stanovnici Londona merili postojanost svoga grada od vremena Kristofera Rena do nemačkog bombardovanja“ (Sharpe 2011: 121).²⁴⁴ Simbolika Katedrale čini okosnicu diskursa nacionalnog ponosa, mita o istrajnom duhu nacije, borbenosti i solidarnosti, moralne superiornosti. To je predstava koju Angus Kolder (Angus Calder) razotkriva kao svesno proizveden mit, odnosno kao deo propagandističke kampanje dizanja morala Čerčilove vlade. Kolder se pri tom poziva na Rolana Barta i njegovu definiciju mita kao naracije čiji je zadatak da istorijskim okolnostima i ljudskoj aktivnosti pruži opravdanje objašnjavajući ih delovanjem prirodnog zakona, (Calder 1991: 3). Kolder umesto lažne solidarnosti ukazuje na realnost opstajanja klasnih razlika, što je tema istražena i u *Noćnoj straži*, ali i pljački i silovanja koji su pratili bombardovanje Londona, a zatim na posleratne godine nemaštine kao sumorne godine razočarenja. Ustaljena tehnika *Votersove* kojom se likovi ili ambijenti izjednačavaju s fikcionalnim tvorevinama primenjena je i u

²⁴⁴ „the reassuring constant by which Londoners judged the solidity of their city from the time of Wren to the Blitz“

opisima bombardovanog Londona i može se razumeti u svetlu Kolderove analize. London deluje nestvarno, a sve izgleda „kao da nema dubinu, pročelja kuća delovala su pljosnato kao scenografija na pozornici, drveće kao napravljeno od kolaž papira, ukrašeno šljokicama i srebrnom farбом“ (Waters 2006: 400).²⁴⁵ Kuća deluje pljosnato zato što i jeste takva – jedino što je ostalo jeste fasada, ostatak je razrušen, pa se šljokice i srebrna farba mogu razumeti kao ironičan komentar na vojnu propagandu.

Helen i Džulija ilustruju dva različita doživljaja mita o „engleskoj“ borbenosti (Kolder napominje da se u vreme Blica pridev „engleski“ naročito često upotrebljavao da označi prostor čitavog Ujedinjenog Kraljevstva). U svome obraćanju naciji povodom nemačkih napada, Čerčil fizičku realnost Blica pretvara u metaforu prkosnog opstanka: sve što su Hitlerovi bombarderi postigli jeste da u srcima stanovnika Londona raspale vatru otpora, a ta će vatra zatim prerasti u oružje koje će zatreti i poslednji trag nacizma u Evropi.²⁴⁶ Stoga ne čudi što se Džuliji čini da Katedrala „stoji tu (...) kao Čerčil“ (Waters 2006: 373).²⁴⁷ Džulija u opstanku Katedrale vidi izgovor za dalje ratovanje, „kao da je zbog nje to što rat i dalje traje nekako prihvatljivo“ (Waters 2006: 373),²⁴⁸ ali i podsetnik da su umesto nje stradale porodice iz siromašnih kvartova koje je branilo manje ljudi. Helen pak progovara glasom propagande: „Sve dok i dalje imamo nju i sve što ona predstavlja, mislim na eleganciju, i razum, i – i ogromnu lepotu – znači da se i dalje vredi boriti“ (Waters 2006: 373).²⁴⁹ Kada se rat završi, ona se priseća da je osećala „određenu lojalnost prema gradu“, zbog koje je, „čak i kada je sve bilo tako užasno, usred bombardovanja, htela da ostane“ (Waters 2006: 119).²⁵⁰

Dijalog između Helene i Džulije može se čitati i u kontekstu „Drugog velikog londonskog požara“, što je naziv za vazdušni napad izveden u noći između 29. i 30. decembra 1940. godine, kada je na grad bačeno preko stotinu hiljada zapaljivih bombi, a površina zahvaćena požarom bila veća od površine koja je stradala u požaru 1666. Iako je požar stigao

²⁴⁵ „depthless, the fronts of the houses flat as scenery on a stage, the trees like trees of papier-mâché touched up with glitter and silver paint“

²⁴⁶ Govor se može poslušati na https://www.youtube.com/watch?v=getugf_i7E0.

²⁴⁷ „sits here (...) like Churchill“; asocijacija je i zvučna, zbog sličnosti između Čerčilovog prezimena (Churchill) i reči „crkva“ (engl. „church“). Zahvaljujem se prof. dr Vladislavi Gordić Petković što mi je ukazala na ovaj detalj.

²⁴⁸ „somehow making it all right that the war’s still going on“

²⁴⁹ „While we’ve still got this and all it stands for: I mean, elegance, and reason, and – and great beauty – then the war is still worth fighting.“

²⁵⁰ „Even when things were so awful, right in the middle of the blitz, I wanted to stay (...) I felt a sort of – a sort of loyalty to the city, I suppose.“

nadomak Katedrale, ona je preživela napad, a čuvena fotografija Herberta Mejsona na kojoj se kupola Katedrale ponosno izdiže iz oblaka dima (v. Prilog 4, Slika 1), objavljena u *Dejli mejlu* sledećeg jutra, postala je simbol prkosnog britanskog otpora Nemcima. Postoje dokazi i da je fotografija objavljena u Dejli Mejlu obrađena tako da se umanjuje prikaz okolnih porušenih građevina. Ista fotografija objavljena je u nemačkom listu *Berliner illustrierte cajtung* (v. Prilog 4, Slika 2) uz naslov „London gori“, kao dokaz o uspešnosti napada i ilustracija postignutih razaranja.

Nestabilnost i ranjivost urbanog predela, oličenim u ratom razrušenom gradu, za Katažinu Vjenckovsku (Katarzyna Więckowska) predstavljaju znak nestabilnost moći i relativne prirode društvenih odnosa (Więckowska 2009: 212). Ona se poziva na Luisa Mamforda (Lewis Mumford), američkog istoričara i sociologa grada, koji ističe vezu između uređenosti prostora i uređenosti društvenih funkcija (Mumford, citiran u Więckowska 2009: 213), te u ruševinama bombardovanog Londona nazire ruševine dominantnih ideologija. Ipak, ratnom vremenu treba s oprezom pripisivati takav transgresivni potencijal. Na to, pored hronologije pripovedanja unazad koja odmah na početku romana čitaoca suočava s posleratnom apatijom, ukazuje i narativni pristup koji ističe materijalnu realnost oskudice, pa se često navode sitna zadovoljstva poput valjano pripremljenog čaja, a narandža je luksuz koji se dobija za rođendan (više o tome v. u Rousselot 2014).

Promene koje rat donosi najočitije su upravo na planu urbanog prostora. Hempsted Hit, nekada zelena londonska oaza, za vreme bombardovanja postaje brutalno mesto gde Helen i Kej zatiču bodljikavu žicu, vojnu opremu i druge tragove rata. Čitav prizor obojen je ratnim zbivanjima, pa su patke „zbijene jedna uz drugu, poput izbeglica“, a led koji se mrvlji podseća na krhotine i šut s mesta udara (Waters 2006: 330).²⁵¹ U *Noćnoj straži* nalazimo i predstave Londona kao velikog organizma koji napada nemačka pošast, čije tkivo razjeda karcinom (Waters 2006: 232), ratna razaranja na zgradama se prikazuju kao ožiljci poslednjeg preživelog (Waters 2006: 8), a bela fasada izgleda kao izbledele kosti (Waters 2006: 55). Bombardovana kuća postaje duh, u njoj su fantomske stepenice i odsutna ognjišta (Waters 2006: 8), a u prikazu bombardovanog grada, odsustva znače koliko i prisustva, jer upravo ona ukazuju na gubitak i traumu. Ambijent u kome se upravo u odsustvu krije najviše značenja naročito je pogodan za prikazivanje kvir junaka i kvir identiteta koji su u drugačijim uslovima iskazani jedino kao odsustvo. Stvarna prostorna razaranja način su da se metaforički predstave

²⁵¹ „huddled together, like refugees“

drugi gubici. Kraj Helenine veze s Kej zato označava scena u kojoj zgrada gde žive biva zbrisana u eksploziji nemačkih bombi. Shodno tome, Kej će svoju tugu za izgubljenom ljubavi uporediti sa srušenom kućom, s ruševinom u kojoj je zalutala i koja sadrži ostatke njenog nekadašnjeg života (Waters 2006: 112). Džulija pri obilasku jedne od razrušenih kuća primećuje da se kuće, „poput života koji se žive u njima, većim delom sastoje od prostora. Zapravo, prostori su ti koji nešto znače, a ne cigle“ (Waters 2006: 201). To je slučaj i s *Noćnom stražom*, ali i s drugim romanima Sare Waters: istorijske i lične okolnosti u kojima se junaci nalaze najslikovitije se otkrivaju upravo u prostornim metaforama.

ZAKLJUČAK

U stvaralaštvu Sare Voters već se mogu uočiti dve faze, koje se razlikuju tematski i stilski. Prvu fazu čini svojevrsna neoviktorijanska trilogija u kojoj autorka teži da lezbejske likove upiše u istoriju koja ih je učinila nevidljivim, da dovede u pitanje neke od ustaljenih predstava o viktorijanskom periodu, te da se pozabavi pitanjima (dis)kontinuiteta između sadašnjosti i viktorijanske prošlosti. Votersova pri tome stvara svojevrsan pastiš viktorijanskih popularnih žanrova, a tekstovi koji nastaju ujedno su i primeri postmodernog poigravanja visokim i trivijalnim. U odnosu na njenu kasniju prozu, ovi romani se odlikuju raskošnijim stilom, življim tempom, neočekivanim obrtima i većim stepenom teatralizacije likova. Roman *Noćna straža*, međutim, označava otklon od neoviktorijanskog miljea, ali i promene u vidu svedenijeg stila pisanja. Votersova se okreće periodu nakon Drugog svetskog rata, u kojem će se potom odvijati i radnja romana *Mali stranac*, dok je radnja najnovijeg romana *Stanari* smeštena u 1922. godinu. Takav odabir ukazuje na njeno nesmanjeno interesovanje za istorijski kontekst, ali i na značaj koji se u njenom stvaralaštvu posvećuje razmatranju klasne problematike. Ona svoju prozu dosledno smešta u periode korenitih društvenih i klasnih promena, u godine nakon kojih više ništa ne ostaje isto, u pokušaju da prikaže trenutak u kome su i stare i nove vrednosti uhvaćene u zajedničkom postojanju. Takvo opsesivno vraćanje trenutku istorijskih potresa ukazuje na to da je period u kome Votersova stvara i sam takav. To je vreme u kome istovremeno postoje sve razućenija multikulturalnost britanskog društva i njegova rastuća ksenofobija, u kome se osvajaju slobode za pripadnike seksualnih manjina, ali se proza posvećena LGBT temama i dalje nagrađuje posebnom književnom nagradom, u kome se sve jasnije opaža nesrazmerna zastupljenost društveno podređenih grupa u strukturama moći, ali i otpor da se taj odnos izmeni.

Roman *Stanari*, iako manje eksperimentalan od prethodnih, otkriva Votersovu na poznatom terenu. Naizgled nepromenljiva i dosadna rutina porodičnog ambijenta, nagoveštena sporim tempom naracije, preispisuje se kao poprište tajne strasti, preljube i ubistva: „Nisam imala pojma da odmorišta mogu biti tako uzbudljiva“, primetiće glavna junakinja, Waters 2014).²⁵² Porodični dom je iznova prikazan kao prostor koji uskraćuje slobodu izražavanja i nameće društvene konvencije. Glavna junakinja Fransis Rej takođe je usedelica koja pravi društvo ostareloj, obudoveloj majci tradicionalnih nazora, a njihov odnos

²⁵² „I had no idea that landings could be so thrilling“

je nešto manje represivna verzija odnosa između Margaret Prajor i njene majke. Iako se Fransis ne nameće zatvorska disciplina kao u Margaretinom slučaju, ona robuje buržoaskoj porodičnoj kući održavajući je poput Pepeljuge (ili poput Kerolajn Ers u *Malom strancu*), u pokušaju da majci pruži privid života koji priliči njihovoj klasi u trenucima kada su porodici Rej na raspolaganju sve oskudnija materijalna sredstva. Oskudica je povod za primanje podstanara, mladog bračnog para Barber iz niže, „činovničke“ klase. Time Votersova ponovo postavlja pozornicu za prikazivanje suptilnih klasnih trvenja. Od početka je nagovešteno da u braku Barberovih nešto škripi, pri čemu su simpatije gospođe Rej nedvosmisleno na strani muža, dok njegovoj supruzi Lilijan zamera što slobodno vreme ne posvećuje svojim domaćičkim dužnostima. Između Fransis i Lilijan ubrzo se razvija strastvena seksualna veza, a prostor doma, kao i u drugim romanima, iz prostora koji simbolički predstavlja poštovanje društvenih konvencija prerasta u prostor skrivenih strasti i transgresije društvenih normi.

Votersova i u *Stanarima* pribegava telesnim i prostornim metaforama poznatim iz prethodnih romana, mada one povremeno deluju isuviše samosvesno upotrebljene. Biseri se tako i u ovom romanu pojavljuju kao simbol lezbejske erotike: bluza koju Fransis skida s Lilijan prilikom prvog seksualnog susreta ima bisernu dugmad. Osim toga, Fransis uživa u šetnjama Londonom i anonimnosti koju pružaju, osećajući se tada nepatvoreno svojom, ali za razliku od alternativne ulične pozornice kakvu nalazimo u *Usnama od somota*, ulica je u *Stanarima* tek prostor koji povezuje različite privatne prostore. Kada se čitaocu već učini da Votersova pribegava isprobanim, proverenim formulama iz prethodnih romana, sledi obrt, a naracija iz okvira porodične drame prelazi u krimi priču. Ubica je, međutim, od samog početka poznat – Lilijan ubija muža Lenarda nakon što on otkrije njenu tajnu vezu sa Fransis – a Votersova koristi kontekst suđenja za ubistvo da se još jednom pozabavi pitanjima klasnih stereotipa, temom privida i stvarnosti, vezom između lezbejskog i devijantnog.

Nakon Lenardovog ubistva, naracija iznova destabilizuje čitanje Lilijaninog lika i njenu motivaciju za ubistvo, pa ni sama Fransis do kraja nije sigurna u kojoj je meri ubistvo zaista bilo nesretan slučaj kao što joj se isprva čini. U toku suđenja, Lenard od poštenog gospodina prerasta u preljubnika koga je stiglo šta je i zaslužio. Lilijan je u štampi najpre prikazana kao mlada udovica koja na vest o smrti muža reaguje tradicionalnom ženskom reakcijom, nervnim rastrojstvom, da bi tome bila suprotstavljena slika razvratnice u lovu na muževljev novac, a potom i portret prevarene žene, naivne, ali dostojanstvene, oličenja vrline nasuprot jeftinim, veštačkim čarima Lenardove ljubavnice. Ubrzo za Lenardovo ubistvo biva optužen Spenser Ren, mladić koji zbog svoje delinkventne prošlosti i pripadnosti radničkoj

klasi odgovara očekivanom profilu ubice, a Fransis će se naći rastrzana između vlastitog straha koji je sprečava da prizna šta se zaista dogodilo i moralnog imperativa da spreči pogubljenje nevinog čoveka. Ren, međutim, čudom biva oslobođen, a ljubavnice, koje je teret savesti i krivice privremeno razdvojio, ostaju slobodne da nastave svoju vezu. No, uprkos takvom neverovatnom raspletu, nad ljubavnicama ostaje teret krivice, a ostaje utisak da je njihova velika ljubav zapravo eskapistička, isprazna i šuplja kao ukrasna figurica koju Fransis poklanja Lilijan kao tajni podsetnik na njihovu strast.

Roman se može posmatrati i kao intertekstualni odjek nekoliko drugih romana koji se bave definicijama kriminalnog i neuhvatljivom prirodom istine. U dvosmislenosti prikaza Lilijan u ulozi ženskog ubice nalazi se ponešto od enigmatičnosti Grejs Marks iz romana *Alijas Grejs* Margaret Atvud, a roman se može posmatrati i kao inverzija Barnsovog *Artura & Džordža*. Za razliku od Džordža Edaldžija, koji završava u zatvoru izdržavajući kaznu za zločin koji nije počinio, Votersova oslobađa svoje protagoniste krivice, mada su svi ponešto skrivili. Florens i Lilijan odlažu priznanje krivice iz straha za sopstveni život, čak i kada za zločin koji je počinila Lilijan biva optužen nedužan čovek. Njihovo odlaganje priznanja je prikazano bez racionalizacije: one ćute o zločinu zato što strahuju za sopstveni život, bez pokušaja da to prikriju ili opravdaju pred čitaocem. Optuženi, iako nije počinio ubistvo, nije ni posve nedužan, a Votersova se trudi da ga učini odbojnim: on isprva uživa u pažnji koju privlači zločin koji mu se pripisuje, napada Lenarda da bi mu se osvetio za to što se petljao s njegovom devojkom, a nakon što otkrije da je prevaren devojku „ispljuska da proba da je urazumi“ (Waters 2014).²⁵³ Lilijan se pak pripisuje uloge iz tipičnih heteroseksualnih scenarija: ucveljena udovica, raspusna preljubnica, prevarena žena. Kao i u prethodnim romanima, lezbejska veza ostaje nevidljiva i neizreciva: iako je Fransisina majka svesna ćerkinih sklonosti, na njih upućuje govor koji je eliptičan ili čak neverbalan. Međutim, kao u *Srodnim dušama*, upravo društvena nevidljivost njihove strasti omogućava junakinjama da prođu nekažnjeno i predstavlja preduslov za nastavak njihove veze.

Analiza pet romana ove spisateljice potvrđuje da su predstave tela i prostora nezaobilazna pitanja savremene književne kritike, te da se one neminovno prepliću i obogaćuju međusobna čitanja. Tela junakinja i junaka u interakciji s ambijentom u kome se nalaze otkrivaju, ali i prevazilaze društvena ograničenja. Tako se telesni identitet Nensi Astli u *Usnama od somota* oblikuje u dodiru s prostorima kroz koje je naracija provodi: pozorištem,

²⁵³ „only tapped her to try and get some sense into her“

ulicom, bogataškim salonom. U *Srodnim dušama* i *Džeparošu*, prostor i telo povezuju odnosi discipline i regulacije, iskazani na privatnom planu koliko i u relevantnim institucijama: zatvoru i ludnici. Čak i kada u *Srodnim dušama* društvena regulacija dovede do dematerijalizacije i svođenja tela na sablast, ono se upravo u represivnim prostorima najsilovitije vraća i potvrđuje svoje materijalno prisustvo. U ratnom ambijentu *Noćne straže*, trauma, razaranje i gubitak izraženi su prostornim i telesnim slikama koje se prepliću i dopunjuju, pa predstave razorenog grada upućuju na telesnu traumu, zgrada koje više nema na nogu koje više nema, i obratno. U *Malom strancu*, neumitna propast aristokratije i promene koje donosi rat ispisuju se jednako na fasadi Handreds Hola i na telima junaka. Konačno, romani stvaraju zamišljeni prostor u prošlosti u kome itekako postoje lezbejski likovi, lezbejska strast i lezbejska telesnost, a time stvaraju i tekstualni prostor za njihovo predstavljanje u sadašnjosti.

Videli smo kako proza koju Votersova stvara ilustruje neke od najznačajnijih teorijskih postavki druge polovine dvadesetog veka. Imajući u vidu da Votersova i sama pripada akademskom miljeu (njena doktorska teza bavi se gej i lezbejskom istorijskom prozom), može se pretpostaviti da ona svesno koristi ove teorijske aluzije, koje će čitalac upoznat sa savremenom teorijom čitati kao još jednu intertekstualnu dimenziju njenih romana, pored intertekstualnih veza s književnim delima. Time njen postmoderni pastiš historiografske metafikcije i popularnih viktorijanskih žanrova postaje još bogatiji, budući da im je pridružen i teorijski podtekst. Njegovo prisustvo tako postaje način da se stupi u dijalog s prošlošću, lakmus test kojim se odmerava navodni društveni i kulturni napredak ostvaren u odnosu na opisan istorijski kontekst. Ne treba zaboraviti da pitanja na koja upućuju relevantni teorijski tekstovi ostaju u velikoj meri nerazrešena i danas: neheteronormativna i ženska seksualnost i dalje ostaju predmet političke debate i društvene regulacije. Umesto emancipacije, svedoci smo zaoštavanja političkih stavova prema pitanjima koja se tiču tela i telesnog. Misli se pre svega na pravo na abortus, naročito u Americi, ali i na pitanja ustavnih definicija braka i istopolnih zajednica: referendum i parlamentarne rasprave održani tim povodom u više evropskih zemalja otkrivaju rasprostranjenost sve tvrdog konzervativnog odgovora na tu problematiku. Isto tako, nasuprot demokratskom i građanskom društvenom uređenju, idealima društvene integrativnosti, klasne mobilnosti i jednakih mogućnosti za sve društvene slojeve, aktuelni svetski ekonomski potresi razotkrili su sve izraženije materijalno raslojavanje društva, sve slabije prikriveno robovanje interesima velikog kapitala i sve očitiju spregu kapitala i politike. To su tenzije koje se možda i najočitije otkrivaju na prostornom planu, pre

svoga u problemima savremenog urbanog života, kao što su gentrifikacija, migracije stanovništva i promene u demografskoj strukturi gradova. Prostor i telo tako postaju bojno polje na kome se sukobljavaju različite vrednosti, interesi i ideologije, ne samo u književnosti i umetnosti, već i u svakodnevnom životu.

Piter Tali ukazuje na tradiciju tumačenja književnosti kao svojevrzne mape koja čitaocu pomaže da se orijentiše i utvrdi svoje mesto u svetu u kome živi (Tally 2013: 2). Imajući u vidu opisane probleme savremenog društva, može se reći da romani Sare Voters imaju sličnu funkciju. Osim toga, oni dokazuju i ispravnost postmodernog shvatanja prostora i vremena kao neodvojivih kategorija. Baveći se pitanjima istorije, odnosa prošlosti i sadašnjosti, njeni se romani okreću prostornim slikama i njihovim simboličkim predstavama. Isto tako, prostori kojima se pripisuje simbolička vrednost ujedno iznova otkrivaju i svoj istorijski podtekst. Votersova i u najnovijem romanu otkriva svoju osnovnu temu: odnos prema prošlosti, mogućnost njene spoznaje i uzaludnost sagledavanja prošlosti isključivo kroz prizmu vrednovanja istinitosti tvrdnji o njoj. Roman *Srodne duše* započinje Margaretinim prisećanjem na reči svoga oca: svaki delić istorije može se pretvoriti u priču. Votersova tu, reklo bi se, aludira na Hejdenu Vajta i njegovu analizu istorije kao teksta, historiografskog istraživanja kao procesa koji otkrivenu istorijsku građu pretvara u pripovest. U njenom delu, istorija i fikcija se većito prepliću, kao što su i stvarnost i privid teško raspoznatljivi. Kao što smo videli u prethodnim poglavljima, upisivanje lezbejskih likova u istorijski kontekst samo je jedna od namera ove autorke. Iza priče o istopolnoj strasti uvek se krije i portret britanskog društva, njegove opsesije klasnim pitanjima i nerazrešenog odnosa prema vlastitoj prošlosti.

Ove teme ujedno mogu biti i predmet nekog novog istraživanja posvećenog prozi Sare Voters. O njenom delu dosta je pisano u stranoj kritičkoj literaturi, naročito o njenim neoviktorijanskim romanima. Iako se radi o relativno mladoj naučnoj oblasti, istraživanja neoviktorijanskog žanra su u stranim akademskim krugovima potakla čitav niz studija i članaka, osnivanje naučnog časopisa, te uvođenje novih kurseva u univerzitetske kurikulume. S druge strane, kod nas neoviktorijansko stvaralaštvo privlači pažnju malog broja naučnika i njegova proučavanja se zadržavaju na pojedinačnim naučnim radovima. Stoga je ova doktorska teza svakako i pokušaj da se promovise ova dinamična oblast, te da se doprinese širenju interesovanja za nju na našim prostorima.

BIBLIOGRAFIJA

- Abraham, N. (1994). Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology. U: Abraham, N. & Torok, M., *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis. Volume 1*. Chicago and London: University of Chicago Press, str. 171-176.
- Ackroyd, P. (2001). *London: The Biography*. London: Vintage.
- Andres, S. (2005). *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Annas, J. (1976). Plato's *Republic* and Feminism. *Philosophy*, 51: 197 (jul), str. 307-321.
- Arias Doblaz, R. (2005). Talking with the Dead: Revisiting the Victorian Past and the Occult in Margaret Atwood's *Alias Grace* and Sarah Waters' *Affinity*. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 13, str. 85-105.
- Arias, R. & Pulham, P. (2009). Introduction. U: Arias, R. & Pulham, P. (ur.), *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, str. xi-xxvi.
- Armitt, L. & Gamble, S. (2006). The Haunted Geometries of Sarah Waters's *Affinity*. *Textual Practice*, 20: 1, str. 141-159.
- Armitt, L. (2011). *Twentieth-Century Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- Auerbach, N. (1995). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago i London: University of Chicago Press.
- Bahovec, E. (2007). Feminizam i ambivalentnost: Simon de Bovoar. *Genero: časopis za feminističku teoriju*, 1 (elektronsko izdanje), dostupno na: www.zenskestudie.edu.rs/pdf/eva.pdf
- Bailey, D. (2011). *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Baldick, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (3. izdanje). Oxford: Oxford University Press.

- Barfield, S. (2007). Postface: Reflections on the Literary Thames: River, City and Chronotope. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, 5: 1 (mart). Dostupno na: <http://www.literarylondon.org/london-journal/march2007/barfield.html>.
- Bartky, S. L. (1990). Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. U: *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. London and New York: Routledge, str. 63-82.
- Bašlar, G. (1969). *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović. Beograd: Kultura.
- Batler, Dž. (2001). *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, prev. Slavica Miletić. Beograd: Samizdat B92.
- Batler, Dž. (2010). *Nevolja s rodom*, prev. Adriana Zaharijević. Loznica: Karpos.
- Benjamin, V. (1974). O nekim motivima kod Baudelairea. U: *Eseji*. Beograd: Nolit, str. 177-221.
- Benjamin, W. (2006). The Paris of the Second Empire in Baudelaire. U: *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, Massachusetts i London: Harvard University Press, str. 46-133.
- Berčić, B. (2012). *Filozofija*. Sažeto e-izdanje. Zagreb.
- Bodenheimer, R. (2011). London in the Victorian Novel. U: Manley, L. (ur.). *The Cambridge Companion to the Literature of London*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 142-159.
- Bodler, Š. (2013). *Slikar modernog života*. Beograd: Službeni glasnik.
- Boehm, K. (2011). Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters. *Studies in the Novel*, 43: 2 (leto), str. 237-257.
- Bojanin, S. (2014). Homoseksualnost u srednjovekovnoj Srbiji. U: Blagojević, J. & Dimitrijević, O. (ur.). *Među nama: neispričane priče gej i lezbejskih života*. Beograd: Hartefakt Fond, str. 22-39.

- Bordo, S. (2010). Selections from *The Flight to Objectivity*. U: Bordo, S. (ur.). *Feminist Interpretation of René Descartes*. University Park: The Pennsylvania State University Press, str. 48-69.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London i New York: Routledge.
- Bovoar, S. (1982a). *Drugi pol I. Činjenice i mitovi*, prev. Zorica Milosavljević. Beograd: BIGZ.
- Bovoar, S. (1982b). *Drugi pol II. Životno iskustvo*, prev. Mirjana Vukmirović. Beograd: BIGZ.
- Bowler, A. & Cox, J., Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past. *Neo-Victorian Studies*, 2: 2, 2009/2010, str. 1-17. Dostupno na: http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Winter2009-2010/NVS%202-2-1%20A-Bowler%20&%20J-Cox.pdf
- Braid, B. (2013). What Haunts Hundreds Hall? Transgression in Sarah Waters' *The Little Stranger*. U: Fabiszak, J. et al. (ur.). *Crossroads in Literature and Culture*. Berlin i Heidelberg: Springer Verlag, str. 135-145.
- Brajdoti, R. (1995). Politika ontološke razlike. *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, 1 (elektonsko izdanje), dostupno na: www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije-br-1/285-politika-ontoloske-razlike
- Briefel, A. (2015). *The Racial Hand in the Victorian Imagination*. Cambridge: CUP.
- Bryden, I. & Floyd, J. (1999). Introduction. U: Bryden, I. & Floyd, J. (1999). *Domestic Space: Reading the Nineteenth Century Interior*. Manchester: Manchester University Press, str. 1-1-17.
- Butler, C. (2012). *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*. Abingdon: Routledge.
- Butler, J. (1986). Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault. *Praxis International*, 5: 4 (januar), str. 505-516.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40: 4 (decembar), str. 519-531.

- Butler, J. (1993). Imitation and Gender Insubordination. U: Abelove, H., Barale, M. A. & Halperin, D. (ur.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London and New York: Routledge, str. 307-320.
- Butler, J. (1994). Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. *Radical Philosophy* 67 (leto), str. 32-39. Razgovor vodili Peter Osborne i Lynne Segal.
- Cahill, A. (2004). Moira Gatens. Introduction: Imaginary Bodies and Real Difference. U: Cahill, A. & Hansen, J. (ur.). *Continental Feminism Reader*. Lanham: Rowman & Littlefield, str. 253-286.
- Calder, A. (1991). *The Myth of the Blitz*. London: Random House.
- Carroll, R. (2007). Becoming My Own Ghost: Spinsterhood, Heterosexuality and Sarah Waters's *Affinity*. *Genders* 45. Dostupno na: http://www.iiav.nl/eazines/IAV_606661/IAV_606661_2010_52/g45_carroll.html
- Cartner-Morley, J. (2015). Kim Kardashian May Have Broken the Internet, but Caitlyn Jenner United It. *The Guardian*, 2. jun, internet izdanje. Dostupno na: <http://www.theguardian.com/fashion/2015/jun/02/caitlyn-jenner-vanity-fair-cover-kim-kardashian-unites-acceptance-transgender-issues>
- Case, S. E. (1991). Tracking the Vampire. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3: 2, str. 1-20.
- Castle, T. (1993). *The Apparitional Lesbian*. New York: Columbia University Press.
- Ciocia, S. (2007). 'Queer and Verdant': The Textual Politics of Sarah Waters's Neo Victorian Novels. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, 5: 2, dostupno na: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2007/ciocia.html>.
- Cohen, W. (1996). *Sex Scandal: The Private Parts of Victorian Fiction*. Durham: Duke University Press.
- Collie, N. (2013). Walking in the City: Urban Space, Stories, and Gender. *Gender Forum* 42, n. pag, dostupno na: <http://www.genderforum.org/issues/gender-and-urban-space/walking-in-the-city-urban-space-stories-and-gender/>

- Corbin, A. (1987). Commercial Sexuality in Nineteenth-Century France: A System of Images and Regulations. U: Gallagher, C. & Laqueur, T. (ur.). *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 209-219.
- Creed, B. (1999). Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts. U: Price, J. & Shildrick, M. (ur.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, str. 111-124.
- D'Souza, A. & McDonough, T. (2006). Introduction. U: D'Souza, A. & McDonough, T. (ur.), *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester i New York: Manchester University Press, str. 1-17.
- Davies, H. (2012). Sexual Re-scripting: Ventriloquial Repetitions and Transformations in Sarah Waters' *Tipping the Velvet* and *Affinity*. U: *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets*, Basingstoke: Palgrave, str. 114-138.
- Davis, C. (2005). *État présent: Hauntology, Spectres and Phantoms*. *French Studies*, 59: 3, str. 373-379.
- De Certeau, M. (2002). Hodanje gradom. U: *Invencija svakodnevice*, prev. s francuskog Gordana Popović. Zagreb: Naklada MD, str. 155-176.
- Dekart, R. (2012). *Metafizičke meditacije o prvoj filozofiji*, prev. Ivan Vuković. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Derrida, J. (1988). Signature, Event, Context. U: *Limited Inc*, Evanstone: Northwestern University Press, str. 1-23.
- Derrida, J. (2002). Spectrographies. U: Derrida, J. & Stiegler, B, *Echographies of Television*, Cambridge: Polity Press.
- Derrida, J. (2006). *Spectres of Marx*, New York: Routledge.
- Deutsche, R. (2000). Men in Space. U: Rendell, J, Penner, B. & Borden, I. (ur.). *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. London i New York: Routledge, str. 134-139.

- Domosh, M. & Seager, J. (2001). *Putting Women in Place: Feminist Geographers Make Sense of the World*. New York i London: The Guilford Press.
- Donnelly, B. (2015). *Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Douglas, M. (1984). *Purity and Danger*. London and New York: Routledge.
- Dreyfus, H. L. & Rabinow, P. (1983). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Driver, F. (1994). Bodies in Space: Foucault's Account of Disciplinary Power. U: Jones, C. & Porter, J. (ur.). *Reassessing Foucault: Power, Medicine and the Body*. London i New York: Routledge, str. 113-131.
- Đurić-Paunović, I. (2010). Tekst i grad: predstave urbanih prostora u savremenoj američkoj prozi. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XXXV: 2, str. 83-92.
- Eckhard, P. (2011). *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Elden, S. (2004). *Understanding Henri Lefebvre*. London i New York: Continuum.
- Emmens, H. (2009). Taming the Velvet: Lesbian Identity in Cultural Adaptations of *Tipping the Velvet*. U: Carroll, R. (ur.), *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, London: Continuum, str. 134-146.
- Fas, D. (2003). *Unutra/izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, prev. Adrijana Zaharijević. Beograd: Centar za ženske studije.
- Findlay, A. (2010). *Women in Shakespeare: A Dictionary*. London and New York: Continuum.
- Fisher, W. (2006). *Materializing Gender in Early Modern English Literature and Culture*. Cambridge: CUP.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ur. Gordon, C. New York: Pantheon Books.

- Foucault, M. (1984). Space, Power, Knowledge. U: Rabinow, P. (ur.), *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, str. 239-256.
- Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16: 1 (proleće), str. 22-27.
- Freud, S. (2003). *The Uncanny*, prev. David McClintock, uvod Hugh Haughton. London: Penguin.
- Fuko, M. (1988). *Istorija seksualnosti [III]. Korišćenje ljubavnih uživanja*, prev. Ana Jovanović-Kralj. Beograd: Prosveta.
- Fuko, M. (1997). *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*, prev. Ana A. Jovanović. Beograd: Prosveta.
- Fuko, M. (2002). *Nenormalni: predavanja na Kolež de Fransu, godina 1974-1975*, prev. Milica Kozić. Novi Sad: Svetovi.
- Fuko, M. (2006). *Istorija seksualnosti I. Volja za znanjem*, prev. Jelena Stakić. Loznica: Karpos.
- Fuko, M. (2012). Pitanja Mišelu Fukou o geografiji. U: *Moć/Znanje: odabrani spisi i razgovori*, prev. sa francuskog Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran Publishing, str. 69-82.
- Fuko, M. (2013). *Istorija ludila u doba klasicizma*, prev. sa francuskog Jelena Stakić. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Galić, G. (2014). Princ metropole – flaneristički motivi u pjesništvu Charlesa Baudelairea. *Kolo 4*, dostupno na:
<http://www.matica.hr/kolo/444/Princ%20metropole%20%E2%80%93%20flaneristi%C4%8Dki%20motivi%20u%20pjesni%C5%A1tvu%20Charlesa%20Baudelairea/>
- Gamble, S. (2009). 'You cannot impersonate what you are': Questions of Authenticity in the Neo-Victorian Novel. *Literature Interpretation Theory*, 20, str. 126-140.
- Garber, M. (1997). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Gatens, M. (1999). Power, Bodies and Difference. U: Price, J. & Shildrick, M (ur.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, str. 227-234.

- Germana, M. (2013). The Death of the Lady: Haunted Garments and (Re-)Possession in *The Little Stranger*. U: Mitchell, K. (ur.). *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London i New York: Bloomsbury, str. 114-128.
- Gilbert, S. M. & Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic*, drugo izdanje. New Haven i London: Yale University Press.
- Gitter, E. (1984). The Power of Hair in the Victorian Imagination. *PMLA*, 99: 5 (oktobar), str. 936-954.
- Gordić Petković, V. (2007a). Rod, identitet i ženski kontinent: Sazrevanje i transformacija u prozi Sare Waters i Judite Šalgo. U: *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik – novine i časopisi, str. 25-39.
- Gordić Petković, V. (2007b). Ženska rekonstrukcija epohe: Romani Sare Waters. U: *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik – novine i časopisi, str. 40-50.
- Gordić Petković, V. (2009). Ludilo i alternativna naracija. *Nasleđe*, 14: 2, str. 21-30.
- Grbin, M. (2013). Lefevrova misao u savremenoj urbanoj sociologiji. *Sociologija*, LV: 3, str. 475-491.
- Gros, E. (2005). *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prev. Tatjana Popović. Beograd: KaktusPrint.
- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, J. (1999). F2M: The Making of Female Masculinity. U: Price, J. & Shildrick, M. (ur.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, str.125-133.
- Hall, D. M. (2006). *Space and Sexuality in the Post-Victorian Fiction of Sarah Waters*. Neobjavljena masterska teza. The University of Tasmania.
- Heilmann, A. (2009/2010). Doing It with Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in *Affinity*, *The Prestige* and *The Illusionist*. *Neo-Victorian Studies*, 2: 2 (zima), str. 18-42. Dostupno na: http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Winter2009-2010/NVS%202-2-2%20A-Heilmann.pdf
- Hibbard, G. R. (1956). The Country House Poem of the Seventeenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 19: 1/2 (januar – jun), str. 159-174.

- Houlbrook, M. (2005). *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis: 1918-1957*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Irigaray, L. (1980). When Our Lips Speak Together. *Signs*, 6: 1 (jesen), str. 69-79.
- Isherwood, L. & Stuart, E. (1998). *Introducing Body Theology*, Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Jameson, F. (1999). Marx's Purloined Letter. U: Sprinker, M. (ur.), *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx*, London and New York: Verso, str. 26-67.
- Jeremiah, E. (2007). 'The "I" inside "her"': Queer Narration in Sarah Waters's *Tipping the Velvet* and Wesley Stace's *Misfortune*. *Women: A Cultural Review*, 18: 2, str. 131-144.
- Joyce, S. (2007). *The Victorians in the Rearview Mirror*, Athens: Ohio University Press.
- Kelsall, M. (1993). *The Great Good Place: The Country House and English Literature*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Kohlke, M. L. (2004). Into History through the Back Door: The 'Past Historic' in *Nights at the Circus* and *Affinity*. *Women: A Cultural Review*, 15: 2, str. 153-166.
- Kohlke, M. L. (2008). The Neo-Victorian Sexsation: Literary Excursions into the Nineteenth Century Erotic. U: Kohlke, M. L & Orza, L. (ur.). *Probing the Problematics: Sex and Sexuality*, Oxford: Inter-Disciplinary Press, str. 345-356. Dostupno na: <http://www.inter-disciplinary.net/publishing-files/idp/eBooks/ptp%202.2.pdf>
- Krombholc, V. (2013). Objects in Mirror are Closer than They Appear: On the Nature of Fictional Returns to the Nineteenth Century. *Kultura* 138, str. 117-129.
- Krombholc, V. (2011). (In)visibility and Power in Sarah Waters's *Affinity*. U: I. Đurić-Paunović, I. & Marković, M. (ur.). *English Studies: Views and Voices*. Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 254-265.
- Krombholc, V. (2014). Discipline and the Body: Social Imprisonment in Sarah Waters' *Affinity*. U: Prčić, T, Marković, M, Gortić Petković, V, Novakov, P, Paunović, Z. & Đurić Paunović, I. (ur.). *Engleski jezik i anglofone književnosti u teoriji i praksi. Zbornik u čast Draginji Pervaz*. Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 637-645.

- Lefebvre, H. (2010). *The Production of Space*, prev. Donald Nicholson-Smith. Oxford i Cambridge, MA: Blackwell.
- Llewellyn, M. (2004). 'Queer? I should say it's criminal!': Sarah Waters' *Affinity* (1999). *Journal of Gender Studies*, 13: 3 (novembar), str. 203-214.
- Lloyd, G. (2010). Reason as Attainment. U: Bordo, S. (ur.). *Feminist Interpretation of René Descartes*. University Park: The Pennsylvania State University Press, str. 70-81.
- Loma, A. (1999). Mitski koreni filozofije. *Lucida intervalla* 8-9 (2-3/1999), str. 1-38.
- Louth, A. (2000). The Body in Western Catholic Christianity. U: Coakley, S. (ur.). *Religion and the Body*. Cambridge: CUP, str. 111-130.
- Löw, M. (2007). Osveta tijela nad prostorom? O utopiji Henrija Lefebvrea i odnosima spolova na plaži. *Kolo* 4, dostupno na:
<http://www.matica.hr/kolo/305/Osveta%20tijela%20nad%20prostorom%3F/>
- Manley, L. (ur.) (2011). *The Cambridge Companion to the Literature of London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McLaren, M. (2012). Foucault and the Body: A Feminist Reappraisal. U: *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*. Albany: SUNY, str. 81-116.
- Mills, S. (2003). *Michel Foucault*. London i New York: Routledge.
- Mitchell, K. (2013). Introduction: The Popular and Critical Reception of Sarah Waters. U: Mitchell, K. (ur.), *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London and New York: Bloomsbury, str. 1-15.
- Mulalić, L. (2012). Roman Sarah Waters *The Little Stranger* kao mjesto ukazivanja i problematiziranja duhova klasom opterećene britanske prošlosti. *Sophos* 5, str. 69-83.
- Neal, A. (2011). (Neo-)Victorian Impersonations: Vesta Tilley, and *Tipping the Velvet*. *Neo Victorian Studies*, 4: 1, str. 55-76. Dostupno na:
http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/4-1%202011/NVS%204-1-4%20A-Neal.pdf

- Nord, D. (1995). *Walking the Victorian Streets: Women, Representation, and the City*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- O'Callaghan (2014). Sarah Waters's Victorian Domestic Spaces; Or, the Lesbians in the Attic. *Peer English*, 9. Elektronski časopis. Dostupno na: <https://www2.le.ac.uk/offices/english-association/publications/peer-english/9/10>
- O'Callaghan, C. (2011). The Equivocal Symbolism of Pearls in the Novels of Sarah Waters. *Contemporary Women's Writing*, 6: 1 (mart), str. 20-37.
- Ofek, G. (2009). *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Oppenheim, J. (1985). *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ostin, Dž. L. (1994). *Kako delovati rečima*, prev. Milorad Radovanović. Novi Sad: Matica srpska.
- Owen, A. (2004). *The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press.
- Palmer, P. (1999). *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*. London and New York: Cassell.
- Palmer, P. (2007). Queer Transformations: Renegotiating the Abject in Contemporary Anglo-American Lesbian Fiction. U: Kutzbach, K. & Mueller, M. (ur.), *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Amsterdam: Rodopi, str. 49-68.
- Parker, E. (2013). The Country House Revisited: Sarah Waters' *The Little Stranger*. U: Mitchell, K. (ur.). *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London i New York: Bloomsbury, str. 99-113.
- Parker, S. (2008). 'The Darkness is the Closet in Which Your Lover Roosts Her Heart': Lesbians, Desire and the Gothic Genre. *Journal of International Women's Studies*, 9: 2 (mart), str. 4-19.

- Peeren, E. (2014). Spooky Mediums and the Redistribution of the Sensible: Sarah Waters's *Affinity* and Hilary Mantel's *Beyond Black*. U: *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, Basingstoke and New York: Palgrave, str. 110-143.
- Perkin, H. (1996). An Age of Great Cities. U: Mancoff, D. N. & Trela, D. J. (ur.), *Victorian Urban Settings: Essays on the Nineteenth-century City and Its Contexts*. New York i London: Garland Publishing, str. 3-25.
- Phillips, L. (2006). *London Narratives: Post-War Fiction and the City*. London i New York: Continuum.
- Platon (1937). *Fedon*, prev. dr Miloš Đurić. Beograd: Luča, biblioteka Zadruga profesorskog društva.
- Platon (1961). *Timaj*, prev. Marjanca Pakiž. Beograd: Mladost.
- Platon (1976). *Kratil*, prev. Dinko Štambak. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Platon (1996). *Fedar*, prev. Miloš N. Đurić. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Platon (2002). *Država*, prev. dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Pohl, R. (2013). Sexing the Labyrinth: Space and Sexuality in Sarah Waters' *Affinity*. U: Mitchell, K. (ur.). *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. London i New York: Bloomsbury, str. 29-41.
- Pollock, G. (1988). Modernity and the Spaces of Femininity. U: *Vision and Difference*, London i New York: Routledge, str. 50-90.
- Polok, G. (1997). Modernost i prostori ženskosti (odlomci). *Ženske studije* 7, str. 87-98.
- Prodanović, S. & Krstić, P. (2012). „Javni prostor i slobodno delanje: Fuko vs. Lefevr“. *Sociologija* LIV: 3, str. 423-436.
- Rendell, J. (2000). „Introduction: Gender, Space“. U: Rendell, J, Penner, B. & Borden, I. (ur.). *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. London i New York: Routledge, str. 101-111.

- Roberts, H. (1998). *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Rose, G. (1993). *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rousselot, E. (2014) (ur.). *Exoticing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*. London i New York: Routledge.
- Rowe, K. (1999). *Dead Hands: Fictions of Agency, Renaissance to Modern*. Stanford: Stanford University Press.
- Rubin, G. (1975). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. U: Reiter, R. (ur.). *Toward an Anthropology of Women*. New York i London: Monthly Review Press, str. 157-210.
- Šakota Mimica, J. (2005). Dodir duše i tela. *Filozofija i društvo* 26, str. 123-156.
- Šakota Mimica, J. (2006). *Dekartova metafizika tela*. Pančevo: Mali Nemo.
- Salih, Sara (2002). *Judith Butler*. London and New York: Routledge.
- Saxonhouse, A. (1994). The Philosopher and the Female in the Political Thought of Plato. U: Tuana, N. (ur.), *Feminist Interpretations of Plato*. University Park: The Pennsylvania State University Press, str. 67-86.
- Scull, A. (2003). A Conventient Place to Get Rid of Inconvenient People: the Victorian Lunatic Asylum. U: King, A. D. (ur.). *Buildings and Society: Essays on the Social Development of the Built Environment*. London, Boston, Melbourne i Henley: Routledge i Kegan Paul, str. 19-31.
- Scull, A. (2006). The Insanity of Place. U: *The Insanity of Place/The Place of Insanity: Essays on the History of Psychiatry*. London i New York: Routledge, str. 14-29.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.
- Sharpe, W. (2011). London and nineteenth-century poetry. U: Manley, L. (ur.). *The Cambridge Companion to the Literature of London*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 119-141.

- Smethurst, P. (2000). *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam i Atlanta: Rodopi.
- Sodža, E. (2013). *Postmoderne geografije: reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, prev. Ranko Mastilović. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
- Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spelman, E. (1999). Woman as Body: Ancient and Contemporary Views. U: Price, J. & Shildrick, M, (ur.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, str. 32-41.
- Spooner, C. (2007). 'Spiritual Garments': Fashioning the Victorian Seance in Sarah Waters' *Affinity*. U: Kuhn, C. & Carlson, C. (ur.), *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*, Youngstown: Cambria Press, str. 351-367.
- Stanek, Ł. (2011). *Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stein, K. (2010). Descartes. U: Bordo, S. (ur.). *Feminist Interpretation of René Descartes*. University Park: The Pennsylvania State University Press, str. 29-47.
- Synnott, A. (1987). Shame and Glory: A Sociology of Hair. *The British Journal of Sociology*, 38: 3 (septembar), str. 381-413.
- Tally, R. T. Jr. (2013). *Spatiality*. London i New York: Routledge.
- Urbach, H. (2000). Closets, Clothes, disClosure. U: Rendell, J, Penner, B. & Borden, I. (ur.). *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. London i New York: Routledge, str. 342-352.
- Utell, J. (2009). Erotic Life and the Reimagination of Urban Space in Blitz London. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, 7: 2, (septembar). Dostupno na: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2009/utell.html>
- Vajt, P. (2013). Pogled žene, sablast lezbejke: *The Haunting*. U: Fas, D. (ur.). *Unutra/izvan: gej i lezbejska hrestomatija*, prev. Adrijana Zaharijević. Beograd: Centar za ženske studije, str. 154-172.

- Walkowitz, J. (1992). *The City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Waters, S. (2005). *Fingersmith*. London: Virago.
- Waters, S. (2006). *The Night Watch*. New York: Penguin.
- Waters, S. (2008). *Affinity*. London: Virago.
- Waters, S. (2012a). *Tipping the Velvet*. London: Virago.
- Waters, S. (2012b). *Mali stranac*, prev. Borivoj Radaković. Zagreb: V.B.Z.
- Waters, S. (2014). *The Paying Guests*. London: Virago.
- Weisman, L. K. (2000). Prologue: 'Women's Environmental Rights: A Manifesto'. U: Rendell, J, Penner, B. & Borden, I. (ur.). *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. London i New York: Routledge, str. 1-5.
- West, S. (2011). London in Victorian Visual Culture. U: Manley, L. (ur.). *The Cambridge Companion to the Literature of London*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 160-179.
- Więckowska, K. (2009). Dis/locations: Images of London in Sarah Waters's Fiction. U: Rasmus, A. & Cieślak, M. (ur.). *Images of the City*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, str. 204-215.
- Wilde, O. (1905). The Decay of Lying. U: *Intentions*. New York: Brentano's, str. 1-56.
- Williams, G. (1994). *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, London: The Athlone Press.
- Williams, R. (1975). *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- Wilson, C. (2006). From the Drawing Room to the Stage: Performing Sexuality in Sarah Waters's *Tipping the Velvet*. *Women's Studies*, 35, str. 285-305.
- Wilson, E. (2000). Into the Labyrinth. U: Rendell, J, Penner, B. & Borden, I. (ur.). *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. London i New York: Routledge, str. 146-153.

- Wilson, E. (2004). „The Invisible *Flâneur*“. U: Jenks, C. (ur.), *Urban Culture: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, drugi tom. London i New York: Routledge, str. 63-85.
- Wolff, J. (2006). „Gender and the Haunting of Cities (Or, the Retirement of the *Flâneur*)“. U: D'Souza, A. & McDonough, T. (ur.), *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester i New York: Manchester University Press, str. 18-31.
- Wolfreys, J. (2012). *Dickens's London: Perception, Subjectivity and Phenomenal Urban Multiplicity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Young, I. M. (2004). „Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality“, u *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: OUP, str. 27-45.
- Zimel, G. (1988). „Veliki gradovi i duhovni život“, u Vujović, S. (ur.), *Sociologija grada: sociološka hrestomatija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 103-114.
- Zimmerman, B. (1981). „Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film“. *Jump Cut*, 24-25 (mart), str. 23-24. Dostupno na:
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbianVampires.html>

PRILOG 1



Slika 1. Dante Gabriel Rossetti, *Helen of Troy* (1863)

CC-PD-Mark, via Wikimedia Commons.

Izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Dante_Gabriel_Rossetti_-_Helen_of_Troy.jpg

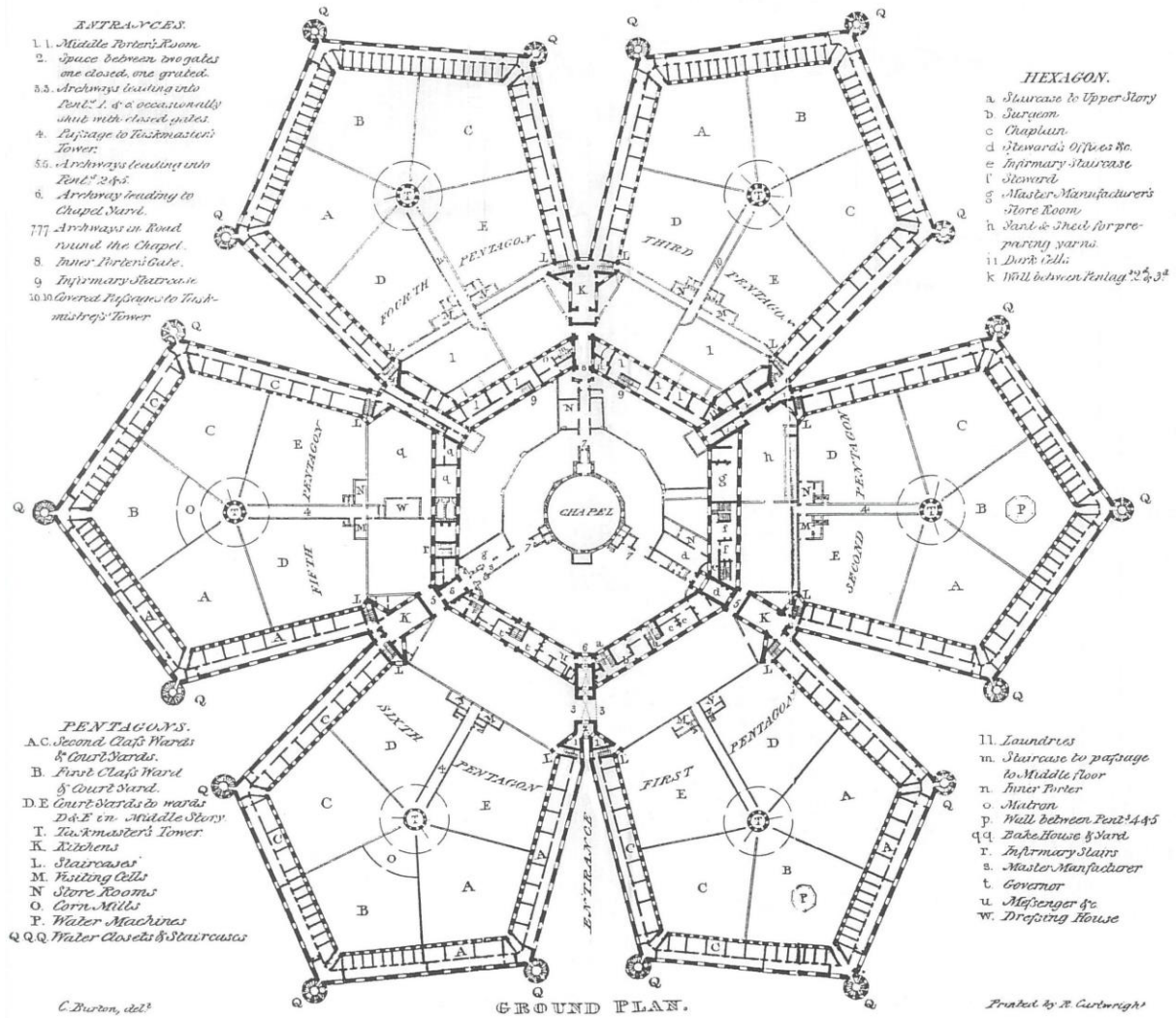


Slika 2. John William Waterhouse, *La Belle Dame Sans Merci* (1893)

CC-PD-Mark, via Wikimedia Commons

Izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/John_William_Waterhouse_-_La_Belle_Dame_sans_Merci_%281893%29.jpg

PRIOLOG 2



Plan zatvora Milbank, G.P. Holford, *An Account of Millbank Penitentiary* (1828)

CC-PD-Mark, via Wikimedia Commons

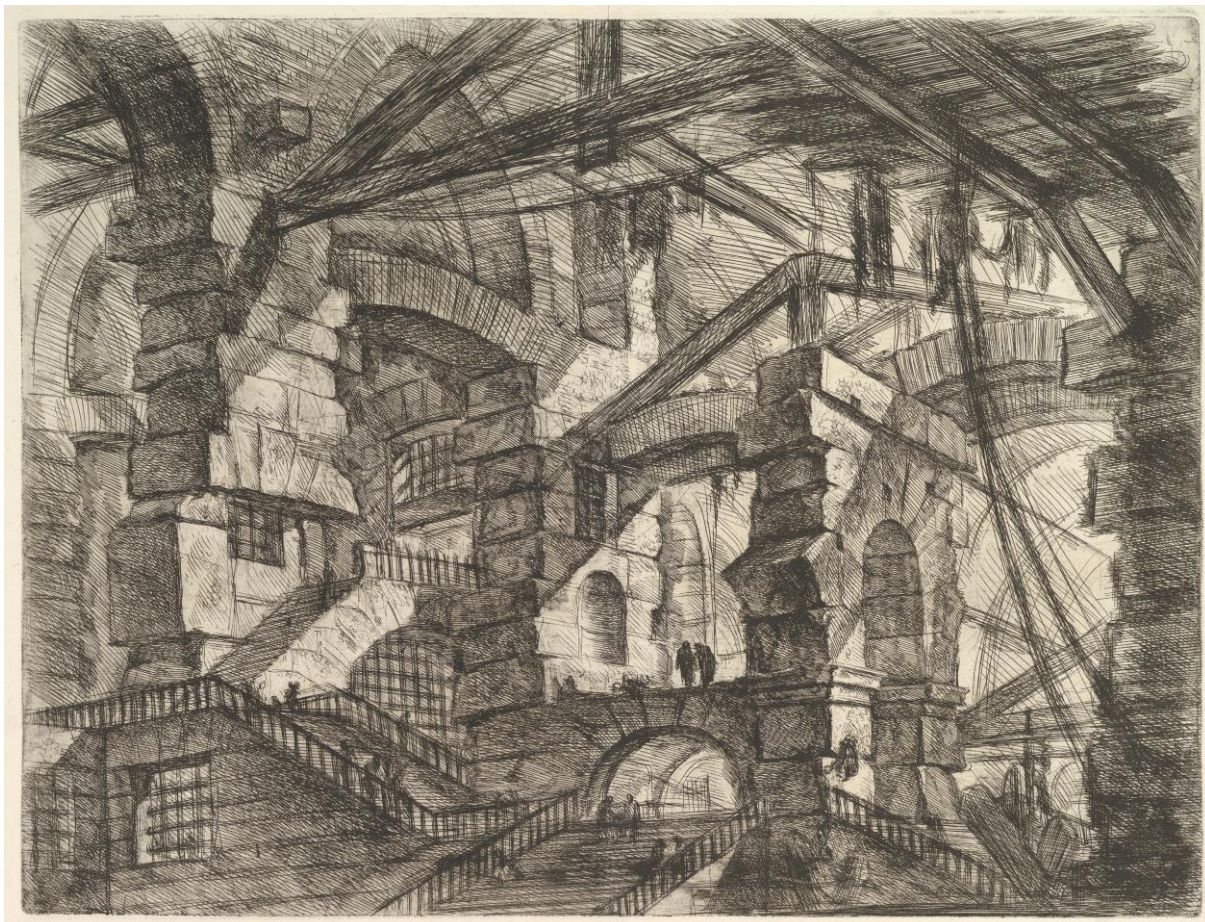
Izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Millbank_Prison_Plan.jpg

PRILOG 3



Slika 1. Giovanni Battista Piranesi, *Pokretni most*, 7. tabla iz serije bakroreza *Carceri* (1761)
CC-PD-Mark, via Wikimedia Commons

Izvor: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Piranesi9c.jpg>



Slika 2. Giovanni Battista Piranesi, 14. tabla iz serije bakroreza *Carceri d'Invenzione* (1750, 1761)
© The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1937
Izvor: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/362798>

PRILOG 4



Slika 1. Fotografija Herberta Mejsona „St Paul’s Survives“ (1940)

© IWM (HU 36220A)

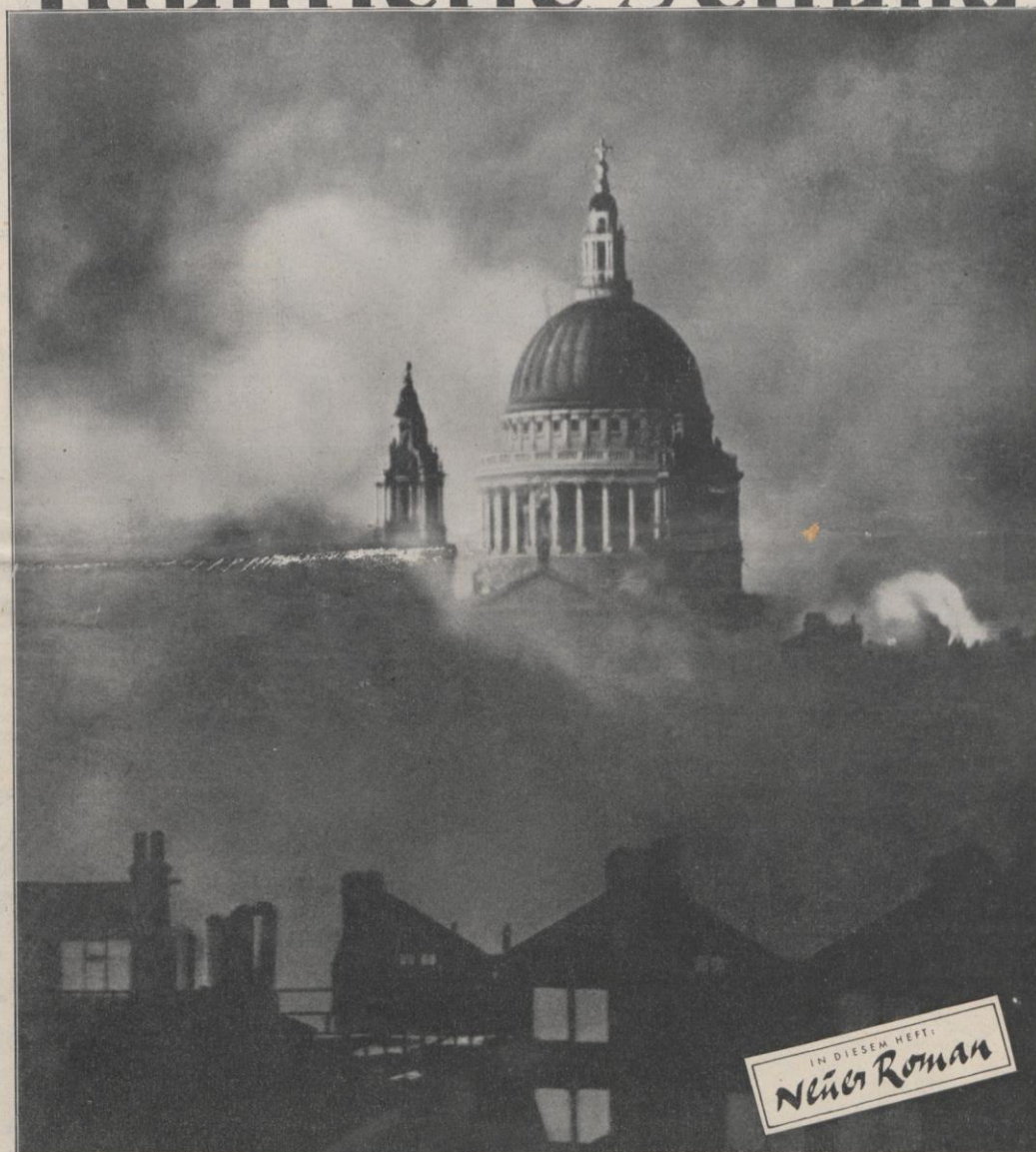
Izvor: <http://media.iwm.org.uk/iwm/mediaLib/7/media-7743/large.jpg?action=d&cat=photographs>

Nummer 4 23. Januar 1941

Berliner

50. Jahrgang Preis 20 Pfennig
Copyright 1941 by Deutscher Verlag, Berlin

Illustrierte Zeitung



Die City von London brennt!

Rund um die St. Pauls Kathedrale prasseln die Flammen zum nächtlichen Winterhimmel empor. F. F. Bauer
Diese Rauchwolken verhillen die ungeheuren Zerstörungen, die der Angriff der Luftwaffe auf die City in der Nacht zum 30. Dezember anrichtete. Es war die größte Feuerkatastrophe, die London seit dem vernichtenden Brand der City im Jahre 1666 erlebte. Von den Bauten, die nicht unter der Wucht der Bomben einstürzten, blieb fast bei allen nur die äußere Schale übrig. Das Weh der Ruppeln und Lärme war am nächsten Morgen geschwächt von Rauch und Ruß. Tage nach dem Angriff noch mußten Pioniere und Feuerwehrmänner die Ruineen sprengen und so die Einfahrt gefahr bannen. Die City, der Sitz der britischen Godsmann, brennt nieder.



Slika 2. Naslovna strana lista *Berliner Illustrierte Zeitung*, br. 4, 21. januar 1941.
CC BY-NC-ND 4.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>
Izvor: Die Hochschul- und Landesbibliothek Fulda.
http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/image/PPN229390226_50/89/LOG_0007/