

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ивона З. Радојевић

**ДЕГРАДАЦИЈА ЦИВИЛИЗОВАНОГ
ЧОВЕКА У РОМАНИМА ВИЛИЈАМА
ГОЛДИНГА**

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ivona Z. Radojević

**DEGRADATION OF A CIVILIZED MAN IN
THE NOVELS OF WILLIAM GOLDING**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ Б БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ивона З. Радојевић

**ДЕГРАДАЦИЈА ЦИВИЛИЗОВАНОГО
ЧЕЛОВЕКА В РОМАНАХ УИЛЬЯМА
ГОЛДИНГА**

Докторская диссертация

Белград, 2018

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ:

Ментор:

др Зоран Пауновић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1.

2.

3.

Датум одбране:

ДЕГРАДАЦИЈА ЦИВИЛИЗОВАНОГ ЧОВЕКА У РОМАНИМА ВИЛИЈАМА ГОЛДИНГА

Резиме

Истраживање представљено у овој дисертацији бави се моралном деградацијом цивилизованог човека у стваралаштву Вилијама Голдинга. Овим радом обухваћена су прва три Голдингова романа: *Господар мува*, *Наследници* и *Кристофер Мартин*, јер се у њима најтемељније бавио проблематиком моралног посрнућа човека. Сумња у такозване „напредније” и „цивилизоване” културе је мотив који снажно повезује ове три књиге и који представља централну тему нашег проучавања. Указали смо на то како, и поред константних људских тежњи ка бољем и уређенијем свету, цивилизација представља једну крхку и нестабилну творевину која се лако може урушити и претворити у своју негацију. Посматрајући ликове који припадају различитим историјским и еволутивним епохама, истакли смо универзалност и актуелност Голдингове теме. Истакли смо неопходност датаљнијег истраживања човекове душе без обзира на то којој историјској епохи припада и до које мере себе сматра цивилизованим.

Анализа је конципирана тако да се на самом почетку рада бавимо историјским развојем и културолошким одређењем појма „цивилзације”. Полазну тачку у истраживању представља схватање цивилизације као више инстанце у развоју човека, као ступња који је антитеза дивљаштву и примитивизму. Дат је и кратак преглед целокупног Голдинговог стваралаштва са биографском скицом и догађајима који су утицали на његов књижевни опус. Затим, сваки роман приказан је као посебан одељак у оквиру ког се тумаче примери из текста на којима се препознају карактеристике и доказује истовремено присуство елемената цивилизације и варварства у цивилизованом човеку. Присутне су и семантичко-симболичке паралеле у понашањима и особинама ликова из различитих романа на којима се јасно уочава повезаност одабраних дела. С обзиром на то да свако од горенаведених дела обилује архетипским симболима, амбивалентност њихових значења представља битан сегмент ове анализе. Њихово значење нијансирано је варијирало из једног екстрема у други осликавајући финију структуру човековог бића.

Циљ овог истраживања је био да укажемо на универзалност и амбивалентност човековог бића представљеног у Голдинговим делима, да дефинишемо сучељене принципе цивилизације и варварства, добра и зла, креативности и деструкције, који у њему делају како бисмо пронашли начин за поновно успостављање нарушене духовне равнотеже. Интроспекцију смо препознали као круцијални предуслов за заустављање човекове моралне деградације. У самоосвешћивању, самоопсервацији и објективно–рационалном прихватању анималних инстинката и нагона дефинисали смо ефектан метод за повратак хармонији са сопственом природом.

Кључне речи: разум / инстинкти, рационално / ирационално, добро / зло, трулеж, корумпираност, прогрес, универзалност.

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: британска књижевност

УДК:

DEGRADATION OF A CIVILIZED MAN IN WILLIAM GOLDING'S NOVELS

Summary

The research presented in this dissertation focuses on moral degradation of a civilized man in the literature of William Golding. Since he had most thoroughly observed the issue of man's moral degradation in these works, this paper will examine his first three novels: *Lord of the Flies*, *The Inheritors* and *Pincher Martin*. Questioning the alleged advanced and civilized cultures is the main motive which tightly bounds these three books. It also represents the central topic of our study. We have pointed out that, despite constant human tendency towards a better and well-organized world, civilization presents a fragile and unstable creation easily shattered and transformed into its negation. By observing characters from various historical and evolution periods we have emphasized the universality and contemporaneity of Golding's topic. We have singled out the necessity of further researching human soul regardless of the historical period or the apprehended level of civilization.

The analysis begins with the study of the historical development and culturological definition of the term civilization. The starting point in this research is the perception of the civilization as a higher instance in human evolution and the level which is an antithesis of savagery and primitivism. A brief review of Golding's complete works is presented in this paper alongside with his biographical sketch and influences which marked his literary opus. Furthermore, each chapter is dedicated to a separate novel and it depicts simultaneous existence of both civilized and savage elements in a civilized man. Sematical and symbolical parallels in the behaviour of the characters from different novels clearly indicate the bound between the chosen books. Regarding the fact that each of the above-mentioned novels is rich in archetypal symbols, the ambiguity of their meanings presents an important part of this analysis. Varied from one extreme to the other, their meanings depict more subtle structure of human beings.

This disseratation aims at emphasizing the universality and ambiguity of human beings in Golding's novels. By defining the opposed principles of civilization and savagery, good and evil, creativity and destruction which reside in him, we have identified the way to reestablish the violated spiritual balance. To achieve this, we have thoroughly

relied on introspection as a crucial precondition for pausing further moral degradation in humans. Self-awareness, self-observation and objective and rational acceptance of animal instincts and impulses has been defined as an effective method for regaining harmony with one's own nature.

Keywords: reason / instincts, rational / irrational, good / evil, decay, corruptness, progress, universality.

Scientific Field: Literature

Narrow Scientific Field: British Literature

UDC:

ДЕГРАДАЦИЯ ЦИВИЛИЗОВАННОГО ЧЕЛОВЕКА В РОМАНАХ УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА

Резюме

Исследование, представленное в данной диссертации, обсуждает моральную деградацию цивилизованного человека в творчестве Уильяма Голдинга. Данная диссертация включает в себя первые три романа Уильяма Голдинга: *Повелитель мух*, *Наследники* и *Воришка Мартин*, потому, что в данных романах он наиболее подробно коснулся проблематики морального падения человека. Подозрение в так называемых „продвинутых” и „цивилизованных” культур является мотивом, который крепко связывает данные три книги и который представляет собой центральную тему нашего исследования. Мы указали как, несмотря на постоянные человеческие стремления к лучшему и более упорядоченному миру, цивилизация представляет собой одно хрупкое и нестабильное создание, которое легко может рухнуть и превратиться в свое отрицание. Исследуя персонажи, принадлежащие различным историческим и эволюционным эпохам, мы указали на универсальность и актуальность темы Уильяма Голдинга. Мы подчеркнули необходимость более подробного исследования человеческой души, несмотря на то к какой исторической эпохе он принадлежит и в какой степени он считает себя цивилизованным.

Анализ диссертации сконструирован таким способом, что в самом начале мы занимаемся историческим развитием и культурологическим определением понятия «цивилизация». Начальной точкой в исследовании является восприятие цивилизации как более высокого уровня в развитии человека, как ступени, которая является антитезой к дикости и примитивизму. Представлен также короткий обзор совокупного творчества Голдинга с краткой биографией и событиями, которые повлияли на его литературный опус. Потом, каждый роман представлен как отдельный раздел, в рамках которого толкуются примеры из текста, на которых видны характеристики и доказываются одновременное присутствие элементов цивилизации и варварства в цивилизованном человеке. Имеют место также семантически-символические параллели в поведении и особенностях персонажей из различных романов, на которых ясно видна связь между выбранными

произведениями. Учитывая то, что любое из вышеуказанных произведений изобилует архетипическими символами, амбивалентность их значений представляет собой важный сегмент данного анализа. Их значение постепенно варьировало из одной крайности в другую, отражая более тонкую структуру человеческого существа.

Целью данного исследования было указать на универсальность и амбивалентность человеческого существа, представленного в произведениях Голдинга, определить сопоставленные принципы цивилизации и варварства, добра и зла, творчества и разрушения, которые делают в человеческом существе, чтобы найти способ для восстановления нарушенного духовного баланса. Интроспекцию мы считаем ключевым предварительным условием для прекращения моральной деградации человека. В самосознании, самонаблюдении и объективно-рациональном принятии животных инстинктов и порывов мы определили эффективный метод для возвращения к гармонии с собственной природой.

Ключевые слова: рассудок / инстинкты, рациональное / иррациональное, добро / зло, моральное разложение, коррумпированность, прогресс, универсальность.

Научная область: литературоведение

Более узкая научная область: британская литература

УДК:

Садржај

1. Цивилизација	1
1.1. Увод	1
1.2. Уводна реч о цивилизацији	7
1.2.1. Појмовно одређење термина <i>култура</i> и <i>цивилизација</i>	8
1.2.2. <i>Цивилизација</i>	12
1.3. Биографски подаци и Голдингово стваралаштво	15
1.4. Утицаји на Голдингов књижевни рад	18
1.4.1. Кућа	18
1.4.2. Голдингов породични живот и образовање	19
1.4.3. <i>Корално острво</i>	24
2. <i>Господар мува</i>	30
2.1. Историјски контекст романа <i>Господар мува</i> и <i>Корално острво</i>	30
2.2. <i>Господар мува</i> – роман срушеног идеализма	32
2.3. <i>Господар мува</i> у оку критике	38
2.4. Мотив звери у роману <i>Господар мува</i>	43
2.4.1. Звер из ваздуха – дивљаштво скривено под маском цивилизације	48
2.4.2. Звер изнутра – необуздани анимализам човекове душе	50
2.5. Привидна поларизација светлости и таме	53
2.6. Страх – верни пратилац цивилизацијског напретка	56
2.7. Опште карактерно одређење ликова из романа	59
2.7.1. Обриси природе у дечацима	64
2.7.2. Елементи цивилизованог живота vs. манифестације дивљаштва и зла на острву	68
2.7.3. Лов – неумитан прогрес зла у човековом бићу	73
2.7.4. Цивилизацијска начела репрезентована Ралфовим ликом	74
2.7.5. Необуздано дивљаштво Џековог лика	80
2.7.6. Цивилизација и дивљаштво – две сучељене али компатибилне стране човекове душе	87
2.7.7. Пиги – носилац основне идеје цивилизацијског поретка	92
2.7.8. Сајмон – лепота трагичног мистицизма	102
2.7.9. Роцер – притајено зло и терор	110
2.7.10. Морис – верни пратилац човекових дивљих нагона	114
2.7.11. Роберт – чувар Каменог замка	115
2.7.12. Идентитет бинарног и антиномичност сингуларног	116
2.7.13. Колективни идентитет групе малишана	121
2.7.14. Иронија официревог лика	123
2.8. Елементи трулежи и моралне деградације у човековом природном окружењу	123
2.9. Шкољка – симбол цивилизације, демократије и владавине права ..	127
2.10. Дуалност ватре	130
2.11. Од цивилизације до дивљаштва и натраг	132
3. <i>Наследници</i>	141

3.1. Увод	141
3.2. Индивидуализација и развој мишљења као последице цивилизацијске еволуције	145
3.3. Естетика индивидуалности	147
3.4. Цивилизацијски ред у примитивној заједници	149
3.5. Нови људи, стара правила	152
3.5.1. Туами – интроспекција на делу	156
3.5.2. Марлан – зли чаробњак	159
3.5.3. Женски ликови у Новом племену	160
3.5.3.1. Вивани – посебност међу једнакима	160
3.5.3.2. Танакил – научена суровост	162
3.6. Онтологија јединства	163
3.6.1. Локова трансформација	166
3.6.2. Фа – еволутивни скок интелигенције	170
3.6.3. Нил – елементарност чулног и емотивног	172
3.6.4. Ха – опрезност и хитрост	173
3.6.5. Архетипски лик старице	174
3.6.6. Мал – несебична и безусловна љубав	175
3.6.7. Лику – симбол љубави, доброте и глади	176
3.6.8. Нови – дете будућности	177
3.7. Однос према природи	178
3.8. Острво	182
3.9. Вода	184
3.10. Ватра	185
3.11. Опасност и дивљина у Новом племену	187
3.12. Обрнуто сразмеран однос еволуције и цивилизацијског напретка ..	190
4. <i>Кристофер Мартин</i>	193
4.1. Увод	193
4.2. Наследник	200
4.3. Средиште	203
4.4. Иронија спаса	204
4.5. Паралелни живот Кристофера Мартина	205
4.6. Однос према женама	211
4.7. Украдена невиност	213
4.8. Еони човекове душе	216
4.9. Крхкост стаклене фигурице	219
4.10. Страх	221
4.11. Изопачена лепота	223
4.12. Човек у вечној потрази за сопственим идентитетом	224
4.13. Универзалност човековог бића	226
5. Закључак	228
Литература	236
Биографија ауторке	243

1. Цивилизација

1.1. Увод

Инспирисани моралном дилемом цивилизованог човека приказаној у енглеској књижевности, одлучили смо да, као област нашег истраживања, одаберемо стваралаштво Вилијама Голдинга. Пажњу ћемо усмерити на његова прва три романа – *Господар мува*, *Наследници* и *Кристофер Мартин*, јер се у њима најподробније бавио проблематиком моралног посрнућа цивилизованог човека. Упркос бројним оштрим критикама које су, истичући једноставну структуру романа и претерану хришћанску орјентисаност, као недостатке који ова дела чине мање ваљаним књижевним делима, бациле сенку сумње на квалитет Голдинговог стваралаштва, покушаћемо кроз анализу свих слојева ових романа и елемената који су за то релевантни и индикативни да покажемо супротно и укажемо на универзалност њихове тематике.

Историјски контекст у којем је Голдинг стварао своја дела представља битан фактор за нашу анализу. У времену индустријског краха, распада Британског царства и незаустављивог опадања религијског утицаја, оптимистична уверења о просперитету и даљем моралном напретку човека била су дискредитована. То је период општег песимизма који је нарочито уочљив на пољу тумачења човекове природе. Период који је уследио након Другог светског рата донео је сасвим нов приступ изучавању човековог бића у домену књижевности. Место викторијанског догматског веровања у моралну узвишеност цивилизованог човека заузели су крајње песимистични ставови о духовној невиности и доброты човековог бића.

Посматрајући читав спектар ликова различите старосне доби и степена еволутивног развоја доказаћемо универзалност човековог бића. Наше истраживање ћемо почети проучавањем *Господара мува* у којем ликови чине

групицу дечачића узраста до дванаест година. Голдингов други роман, *Наследници*, као носиоце радње има супротстављене групе неандерталаца и хомосапиенса, а у *Кристоферу Мартину* наш протагониста је модеран, цивилизован човек. Репрезентативни примери различитих временских епоха помоћи ће нам да препознамо нит суштине човековог битисања која је одувек присутна у његовој природи. У складу са одабраном темом анализираћемо читав еволутивни ток човека како бисмо идентификовали елементе цивилизације и варварства који постоје у њему. Синтезом контекстуално конкретизованих момената у проучавању човекове природе у поменутиим Голдинговим романима, даћемо наше мишљење о природи човековог бића.

Господар мува има намеру да зло и моралну деградацију лоцира и у најранијем периоду човековог развоја за који се догматски веровало да је богат невиношћу и неукаљаношћу. Из међусобних односа дечака на острву схватићемо обрасце понашања и функционисања цивилизованог друштва из ког долазе. Препознаћемо саможивост, агресивност, свирепост и бес на местима где би требало да се налазе саосећајност, пријатељство, хармонија, спокој и мир. Интензитет негативних осећања подстакнут је старосним добом ових дечака које би требало да одише невиношћу, искреним и невиним емоцијама. Овај роман представља Голдингов успешни покушај да недостатке и мане друштва препозна у недостацима и манама појединаца. Голдинг пише *Наследнике* из перспективе Неандерталаца који се налазе на рубу изумирања до којег су их довели њихови напреднији људски непријатељи. Сумња у такозване „напредније” културе је мотив који снажно повезује три сродне књиге којима ћемо се детаљније бавити у овом раду. У овом делу, све врлине поседује група мање интелигентних и дивљих људи, док друга цивилизацијски напреднија група Нових људи, обдарених разумом и вишим степеном интелигенције, представља оличење разврата, моралног посрнућа и носиоце свих деградивних карактеристика. Заједљивост, љубомора, неморалност, себичност и окрутност одликују припаднике Нових људи, док је примитивни Народ оличење доброте, пријатељства, искрене љубави, пожртвованости, кооперативности и колективног духа. Парадоксално, открићемо цивилизацијски ред у примитивној заједници, а анархични хаос и одсуство сваког поштовања хијерархије уочићемо у еволутивно напреднијем друштву. Стављајући савременог појединца у центар збивања, *Кристофер Мартин* ће нам

дати материјал за фокус на издвојеног човека како бисмо анализирали суштинску нит, однос човека према себи и свом бићу. Истаћи ћемо битност овог односа, јер се на њему заснивају сви други односи. Голдингов Мартин, доследни наследник Нових људи, представља амалгам свих негативних карактеристика које човек може да поседује. Мартин је лик који у цивилизацијским оквирима илуструје анимални закон опстанка. Он најексплицитније доказује присуство животињских нагона, зла и варварства у цивилизованом човеку. На њима се заснива његово свакодневно функционисање у савременој заједници. Сваки однос затрован је интересом и скривеним намерама, а лишен је искрене љубави и бриге. Кристофер Мартин је лик који отеловљује антички феномен хибриса. Дрскост човека да се, по својим карактеристикама и могућностима, уздигне до стадијума богова, код Мартина препознајемо у његовим покушајима да снагом свог рача створи нови живот. У свом трећем делу, Голдинг даје исцрпну демонстрацију претпоставке да човек своје рационалне и креативне моћи и способности може да усмери како у правцу проналажења и откривања истина, тако и у ефикасне начине избегавања истих.

У овом раду бавићемо се појмом људске природе који, за разлику од позитивно посматраних појмова „људскост” и „човечност”¹, има двојако тумачење. Прво, оптимистично схватање, историју разуме као прогрес човека у свакој сфери његовог делања, док друго, опречно мишљење, полази из негативног става према људској природи. Оно се заснива на уочавању нуспојава човековог развоја, вишег ступња интелигенције и превласти разума. Свако од ова два тумачења људску природу је посматрало искључиво, или као апсолутно позитивну и добру или као потпуно негативну и злу. У складу са таквим тумачењима човек је развио опречне ставове у доживљају сопствене природе. Са развојем романтичарских и просветитељских идеја, човек је поверовао у изворну доброту и истинску невиност свог бића некритички одбацивши сваки сегмент зла који би препознао у себи. То га је довело до тренутног и привидног олакшања, али свако даље избегавање дубље самоанализе проузроковало је nelaгоду, несклад и негативна осећања, попут страха и изолованости. Поставши свестан неопходности објективног сагледавања свог бића, цивилизован човек је кренуо

¹ Поређење са овим појмовима је преузето из Đurić, J. (2012). *Globalni procesi i preobražaj identiteta*. Beograd: Albatros plus, стр. 27.

путем интроспекције и пронашао дубоко потиснуте, мрачне и дивље елементе. То је условило настанак крајње песимистичног става који је човекову природу окарактерисао као исконски злу, анималну и подложну моралној корумпираности. Овакво мишљење осудило је човеково биће на вечну пропаст без могућности искупљења, постизања духовног прогреса и хармоније. Озлојеђен, цивилизован човек није имао снаге да се суочи са сопственим бићем и одабрао је лакши пут у комформизам установљених друштвених норми и правила.

Наш циљ је да детаљно анализирамо поменута Голдингова дела и да на основу анализираних примера дамо суд о структури човекове природе коју нам Голдинг приказује. Истакавши неопходност успостављања равнотеже између опречних дејстава супротстављених принципа који активно делују у човековом бићу, показао је да је могуће достићи унутрашњи баланс, али да обавезан предуслов представља спремност на интроспекцију. Указао је на проблем одсуства прецизног дефинисања човекове душе који је цивилизованог човека довео у стање моралне деградације. Наша намера је да посматрамо човека из различитих аспеката базирајући се на приказане елементе цивилизације и варварства које Голдинг идентификује у понашањима својих ликова. Све ставове који су екстремно усмерени у погледу искључивог дефинисања човекове природе ћемо одбацити да бисмо нашли начин постизања равнотеже прихватајући подједнако деловање опречних сила. Аргументованим примерима из дела ћемо потврдити исправност Голдинговог става да решење за којим човек трага почива у њему самом, па је због тога самоопсервација од пресудног значаја за остварење моралног бољитка. Она ће учинити да човек боље разуме себе, да препозна и прихвати амбивалентност сопственог бића, дивљаштво и цивилизацију своје душе. То ће му донети стабилност и мир, побољшати квалитет духовног живота и искоренити страх који је постао доминантно осећање цивилизованог човека.

Посебну пажњу ћемо посветити значају који човекова животна средина има у проучавању Голдингових романа. У природи која га окружује можемо препознати обресе човековог бића. Као нељудски носилац људских карактеристика, она ће нам омогућити да објективније сагледамо цивилизованог човека како бисмо могли да се непристрасно препустимо анализи. Голдинг поставља своје ликове у експерименталне услове с циљем јасног истицања

особина и доказивања жељених претпоставки. Радња сва три романа дешава се на острвима, али Голдингова острва представљају пародијске области. Она нису рајски предели који одишу неукаљаном лепотом нити представљају спас и уточиште егзистенцијално преплашеном цивилизованом човеку. Напротив, на изолованом острву су приказане све манифестације човекове моралне кризе, јер човек на њега пројектује све своје потиснуте тежње, нагоне и бојазни. Егзистенцијални страх се налази у основи човековог односа према природи која га окружује. Манифестујући се кроз различите облике човеков страх креће се прогресивном путањом. Развија се из првобитног страха од звери (присутан код дечака), у страх од других људи (код припадника Народа и Нових људи) да би, коначно, своју кулминацију доживео у виду страха од губитка властитог идентитета (код Мартина). Уплашеност за сопствени опстанак, која оптерећује душу цивилизованог човека тешким бременом неповерења и вечне бриге, настала је као последица потискивања анималних нагона. Преузевши примат над модерним човеком, разум је потиснуо сваки сегмент анималног у њему и проузроковао дисбаланс у човековој природи. У таквим околностима, постао је отуђен и изолован, уплашен и усамљен. Тражио је заштиту од других ни не схватајући да му је потребна заштита од себе. Међутим, примери јединствених ликова који имају христовску функцију жртвовања сопственог бића зарад спасења читаве заједнице и човечанства, пружају наду у могућност искупљења.

Голдингови романи обилују симболима чије ће нам амбивалентно значење помоћи у анализирању човекове природе. Проучавајући ахретипске симболе попут воде, ватре, камена, птица, затим различитих демонских створења, као што су змије и звери указаћемо на двосмисленост човековог бића. Човек је нераскидиви део универзума, па принципи који владају универзумом, неумитно су присутни и делају у оквиру човековог бића. Стога, добро и зло, као космичке силе, свеприсутни су у човековом бићу. Разум и интелигенција који су човеку донели изненадан техничко-технолошки прогрес и учинили га материјално богатијим, истовремено су проузроковали његово осамљивање, моралну деградацију и свеприсутни страх.

Сходно тематици којом се бави у својим романима, Голдинг је морао да се суочи са бројним критикама које су га дефинисале у теолошким оквирима. Ови критичари су ликове, који су носиоци тескобног сазнања, разумели као

инструменте за ауторово излагање личних ставова у погледу моралности цивилизованог човека. Ми ћемо их проучавати из различитог аспекта и истаћи ћемо њихов значај као медија за приближавање истини о човековој правој природи. Битно је да дефинишемо њихову сврху како бисмо спречили свако тумачење Голдингових дела у хришћанском светлу. Иако у себи имају доста христовског, ови ликови нису свеци, већ реалне индивидуе које су забринуте за духовно благостање сопственог бића. Они су носиоци моралне проблематике цивилизованог човека за коју покушавају да пронађу решење. Њихова сврха није да пренесу ауторове речи, већ да читаоце усмере у правцу постизања унутрашњег баланса и моралног благостања. Да Голдингова намера није била исказивање личног суда о човековој природи, већ уочавање проблема и његово рашчлањивање, видимо у промени перспективе. Наиме, на почетку последњег поглавља у свакој од књига Голдинг мења перспективу и тренутно стање посматра из сасвим новог угла. На тај начин остварује двоструки приступ проблему пружајући читаоцима свеобухватну слику човекове моралне дилеме.

Анализирајући моралност савременог, цивилизованог човека, препознаћемо опречне силе разума и инстинката, добра и зла у основи његовог бића. Спутан цивилизацијским стегама, човек показује снажну тенденцију да зажмури пред круцијалним питањима сопствене егзистенције и одбаци зло као могућу компоненту властитог бића. Одбијање да се бави својом природом и да зађе у неистражене делове своје душе доводе га до стања нарушене равнотеже и несклада. Осећа неприпадност, изолованост и узалудност свог битисања. У таквом окружењу рађа се егзистенцијални песимизам који ће постати верни пратилац цивилизованог човека. Наш циљ је да рашчланимо структуру психолошког дела човековог бића, препознамо и издвојимо елементе цивилизације и варварста, добра и зла како бисмо избрисали јасну, концизно утврђену и цивилизацијским нормама дефинисану границу између њих доказавши да човека не можемо посматрати искључиво као потпуно добро или апсолутно зло биће. Пошавши од ранијих антрополошких и филозофских дефинисања и анализирања човековог бића, показаћемо да свођење комплексности појединца на једноставна објашњења није ништа друго до пуко скрнављење богатства човековог духа. Основни задатак овог рада је да прикаже човекову амбивалантност, да укаже на истовремено постојање супротстављених

принципа у његовој сржи и да нарушену стабилност духа поново успостави прихватајући контрадикторности његовог бића и проналазећи спас у равнотежи сучељених екстрема.

Питање могућности истинског моралног спасења постаће централна тема ове анализе јер његова реализација директно зависи од успостављања хармоније између цивилизације и дивљаштва. На мноштву примера илустроваћемо нераскидивост поларитета човекове душе. Указаћемо на противречности које постоје у функционисању наведених принципа, видећемо како су разум, интелигенција и прогрес човека довели у своју супротност – мрак, незнање, деградацију и потпуно страдање. С друге стране, уочићемо, парадоксално, да варварство присутно у човеку није донело деструкцију, већ осећај смирености услед повратка својој правој природи. Бавићемо се феноменима и нуспојавама оба аспекта човекове душе да бисмо схватили праву, суштинску нит човековог бића и пронашли начин да постигнемо јединство супротстављених принципа у његовом бићу.

Истаћи ћемо неадекватност искључивих дефиниција човековог бића, јер прихватање било којег од њих подразумева занемаривање, а тиме и деградирање истине о комплексности човекове природе. Препознајући елементе цивилизације и дивљаштва у Голдинговим ликовима, увешћемо сасвим нову перспективу у проучавању човекове природе која ће истаћи испреплетаност добра и зла, разума и инстинката, како бисмо схватили неопходност њихове кохабитације. Интроспекцију ћемо истаћи као једини пут који човека води духовном испуњењу, спокоју и хармонији.

1.2. Уводна реч о цивилизацији

Да бисмо могли да се бавимо проучавањем цивилизованог човека неопходно је да, прво, дефинишемо културолошко одређење термина „цивилизација”. С обзиром на то да је цивилизација, у данашњем смислу, историјски гледано релативно нов појам, у нашем прегледу развоја овог термина прво ћемо се

усредсредити на његов дуговековни синоним, културу, и на њен развој, како бисмо путем различитих филозофских тумачења њиховог односа дошли до оног значења које ће нам бити потребно у посматрању Голдинговог стваралаштва. Култура као сложен друштвени феномен и веома широк појам поседује велики број дефиниција. У ширем смислу, овај појам обухвата и духовну и материјалну културу, односно, све оно што је човек својим радом и делањем створио, те стога она има своју стваралачку и репродуктивну димензију. Културу једног друштва, заправо, чине материјалне и духовне творевине које се преносе унутар људског друштва у одређеном простору и времену. До ове класичне поделе на, слободно речено, материјалну и духовну културу долази услед развоја друштва и поделе до тада јединственог људског рада на умни и физички рад. Материјална култура (цивилизација) подразумева све предмете који настају у процесу прерађивања природе, почев од предмета свакодневне употребе до великих грађевина. Док, с друге стране, духовне културне творевине обухватају језик, књижевност, религију (без обзира ком степену еволуције нека друштвена заједница припада), интелектуална остварења (филозофски и научни допринос), правила понашања (традиција, морални и правни системи), уметност (целокупно стваралаштво) итд.

1.2.1. Појмовно одређење термина *култура* и *цивилизација*²

Корен речи „култура” је латински глагол *colo, colere, coluri, cultum* који има следећа значења: обрађивати, неговати, гајити, штитити, поштовати, указивати част, уважавати (Ritter, 1971: 1309). Изворно латинско значење овог термина везивало се за пољопривреду и употребљавало се да означи неговање свега онога што човек узима од природе и прилагођава својим потребама. Временом, термин *cultura* је еволуирао и добио метафорички смисао – од „културе земље” преноси се на „културу духа” (Niedermann, 1941: 27). Прво метафоричко значење у облику *cultura* срећемо код римског филозофа Цицерона, који у свом делу *Расправе у Тускулу* примећује да „као што не доноси плода свако поље које је обрађено” тако

² У овом поглављу које се бави терминолошким одређењем појмова културе и цивилизације у огромној мери смо се ослањали на истраживачки рад професора Сретена Петровића. Стога, целокупан материјал и цитати који су овде приказани преузети су из његових књига: (1995) *Mitologija, kultura, civilizacija*. Beograd: Čigoja štampa. (1997) *Kultura i civilizacija*. Beograd: Lela, и (2000) *Kulturologija*. Beograd: Čigoja štampa.

„не доносе плода ни сви образовани духови”. Стога закључује да „као што поље, ма колико било плодно, не може дати плода без обраде, тако не може ни дух без науке... *А обрада духа, то је филозофија*” (*Cultura animi philosophia est*) (Цицерон, 1974: 58–59).

Историјски гледано, први покушај дефинисања појма *културе* јавља се још у хеленско доба, када га софисти развијају насупрот идеји по којој се човек цени и развија на основу свог социјалног порекла.³ Они истичу да, поред онога што генетски носимо рођењем, знање и ваљано васпитање су предиспозиције за повољан развој човека. Дакле, „култура” није само оно што се добија наслеђем и пореклом, већ и оно што се учини од наслеђених диспозиција. У средњем веку, када је преовладало опште религијско устројство интелектуалног духа, појам „култура” често се употребљавао у синтагми *culuta mentis* и односио се на духовну културу и усавршавање. Тада се сусрећемо са религијским значењем културе као „религијског култа”.

У еволуцији термина *cultura*, од пасивног у активни смисао, од обраде земље до обраде духа, од ерголошког до социјалног значења, запажамо паралелан развој у оним европским језицима и у науци оних земаља у којима је динамика друштвеног кретања била снажнија, нарочито у француском и енглеском, а нешто касније и у немачком језику (Petrović, 2000: 9). У овом тренутку значења су потпуно истоветна познлатинским: пољопривреда, поштовање божанства и неговање духовних квалитета.⁴ У енглеском језику, у XVI веку, „култура” означава религијски култ и чин култивисања земље да би се у XVII веку израз односио на развој духа и префињеност манира (*the culture of mind, faculties, manners,...*) (Bénéton, 1975: 26).

У XVIII веку, да би се означио завршни део развоја културе, јавља се нови термин *цивилизација* (у Француској *civilisation*, у Енглеској *civilization*, у Немачкој

³ У доба античке Грчке када су се високо развијали уметност и филозофија, као база многим каснијим епохама, није постојао појам културе који би одговарао његовом данашњем значењу. Грци су размишљали о способностима и активностима које су човека одвајали од животиња и природе уопште. Најближе данашњем значењу је било: одгој, васпитање, образовање, рад на себи или култура као култивисање. „Културу” као испитивање везе између обичаја, личности и политичког уређења заједнице срећемо у Платоновој *Држави*, у којој описује типове личности човека карактеристичне за свако од уређења. Аристотел, овакав приступ, следи у *Никомаховој етици*, у којој је држава носилац улоге васпитача својих грађана.

⁴ Између XVI и XVIII века ово, последње значење у низу постаје све уобичајеније. Као независна именица „култура” постаје значајна тек у XVIII веку када се појам генерализује и обухвата књижевност, уметност и науку, а потом и образовање и васпитање. Као апстрактна именица широког значења у процесуалном и материјализованом смислу „култура” се појављује у издању *Речника* Француске академије из 1798. године.

Zivilisation тј. *Kultur*). Поред поменути три, јавља се и термин *culture*. Најразличитији семантички односи између ова четири термина осликавају читав низ супротстављених разлика, од филозофских и идеолошких, до политичких које су биле последице реалних политичких и идеолошких прилика у односима ових трију нација доминантних на европској политичкој и културној сцени. (Petrović, 1997: 9)

У Француској, од XVIII века, термин *civilisation* и израз и термин *culture* налазе се у блиском семантичком сродству. „Од изворног варварства до услова у којима се човек појављује у друштву отвара се универзална градација, лагани процес васпитања и профињења, уопште речено, константан *прогрес*”, што се именује цивилизацијом, у смислу „јединства и континуитета” (Benveniste, 1966: 340–341).⁵ Термин *цивилизација* примењује се у политичкој пракси колонијализма са циљем да се направи јасна и непремостива разлика између најмоћнијих европских држава тог времена и тзв. дивљих народа на које се у процесу колонизације наишло у Африци, Јужној Америци и Азији. Као таква, служи да означи виши ступањ у развоју човека као друштвеног бића, наимае, онај ступањ који следи после фазе дивљаштва и представља антитезу примитивној култури и варварству. Однос „цивилованих” (европских) и „дивљих” трансформише се у поларитет просвећени–непросвећени, и тада народи вишег нивоа образованости и просвећености, познатији као колонизатори, у својој култури добијају посебну мисију – да преобразе, цивилизују „дивље”.⁶ (Petrović, 1995: 6)

Насупрот расистичким теоријама, према којима се „дивљи” народи никако не могу преобразити ни достићи ступањ „цивилованих”, хуманистичко-просветитељска теорија сматра да постоји разлика само у ступњу и да је она историјске природе, а не онтолошка и структурална. У идеји о евроцентризму у

⁵ Преузето из Petrović, S. (1997). *Kultura i civilizacija*. Beograd: Lela, стр. 10.

⁶ Постојао је низ теорија о томе каква је разлика између *дивљих* и *цивилованих*, да ли је разлика само у *степену*, или је, пак, та разлика у *квалитету*, и да ли разлика уопште постоји? Временом се искристалисало неколико теорија:

1. еволуционистичка теорија (Едвард Тајлор, Луис Морган, Херберт Спенсер, Бастијан, Лесли Вајт);
2. функционалистичка теорија (Бронислав Малиновски);
3. антиинтелектуализам (Франц Боас, Рут Бенедикт, Емил Диркем, Алферд Луис Кребер);
4. теорија културних циклуса (Освалд Шпенглер, Ђан Батиста Вико, Николај Данилевски);
5. психоаналитичка теорија (Сигмунд Фројд; коју ће много касније са начелима марксизма, спојити Критичка теорија Хоркхајмера, Адорна, Маркузеа, Фрома).

Видети Херберт Маркузе, 1985, *Ерос и цивилизација*, превео Томислав Ладан, Загреб: Напријед.

поимању *културе* и *цивилизације*, супериорни Запад симболише просветитељство и стоји насупрот мраку Југа и Оријента (Giradet, 1828/1929: 50). „Које име дати Западу у његовом односу према Оријенту: *Запад је цивилизација*.” (Barrault, 1835: 80) Французи и Енглези су све више били поносни на своју цивилизацију, тачније на сам термин који се семантички фиксирао за сферу образовања и политике. Од XIX века термин *culture* почиње све више да се доводи у везу са особено духовним својствима народа (религија, уметност, филозофија), па тако се у одређеној мери у Француској и Енглеској потискује из употребе. У том тренутку, Немци раде управо супротно, прихватају супротно вредновање термина *Kultur* и *Zivilisation*. Под утицајем националног патриотизма и партикуларизма, немачки аутори настоје да створе тзв. „немачки Дух” и карактер нације који је супериоран у односу на остале облике културе у свету. Стављајући акценат на оригиналну вредност и непосредну доминацију немачке културе (*Kultur*), истичу специфичност мисије германског народа и његовог духа (Spence, 1964: 84–85).

Термине *Kultur* и *Zivilisation* и њихово специфично значење омеђио је Норберт Елиас, који истиче да их западно друштво користи како би означило супериорност над исконским и примитивним друштвима. Западно друштво овим појмом означава стање његове технике, начин његовог понашања, развој његовог сазнања” (Elias, 1976: 2). Битно је да направимо јасну разлику између француског и енглеског значења термина *цивилизација* који је означавао супериорну инстанцу развоја, с једне стране, и немачке употребе језичког термина *Zivilisation* са значењем онога што је корисно, вредносно другостепено, односно појма који се односи на спољашњу страну човека, обухвата само површински слој људске егзистенције⁷, с друге стране (Elias, 1976: 2). Дакле, разлика између *цивилизације* и *културе* у немачкој теорији је разлика између сфере друштвеног бића материјалне културе и сфере духовних облика, уметности, религије, морала, филозофије, језика, тзв. „више сфере културе”. Култура је супериорнија и подразумева духовне вредности (филозофију, религију, науку, језик), док је *цивилизација* појам који карактеришу материјална остварења (грађевине, техника,

⁷ Сретен Петровић итче разлику у европском поимању датих термина. Док се француски и енглески појам *цивилизација* може односити на политичке или привредне, религијске или техничке, моралне или друштвене карактеристике, немачки термин *Kultur* се односи, пре свега, на духовне, уметничке и религијске факте. Немци *Kultur* почињу да користе као мото отпора Наполеоновим освајањима и превласти француске „цивилизације” која их је пратила.

оруђе)⁸. Шпенглер у *Пропаст Запада* излаже схватање да свака култура након свог рађања и процвата, има своју нуспојаву, цивилизацију као вештачко стање и смрт. Према оваком схватању, кооперација међу народима могућа је једино у цивилизацијској равни, у смислу трансфера технологије, размене материјалних добара, емпиријских вредности, дакле, у сфери за коју важи идеја *прогреса*. Стога, немачки национализам и пратећи фашизам није могао своје идејно уточиште да нађе у Хегеловој идеји о постојању „јединственог светског духа” свих народа, цивилизацијског духа, већ је пошао од идеје о егзистенцији виших и нижих културних раса. Геноцид над одређеним народима у Другом светском рату последица је такве теорије.

1.2.2. Цивилизација⁹

Појам цивилизације припада нововековној традицији, али њени корени су много старији. Латински појмови *civis*, *civilis*, *civitates* означавали су сферу грађанског, сферу државног, указивали на друштвено порекло, понашање и законски положај једне групе људи. Насупрот „култури”, *цивилизација* је у својим коренима политички и колективни појам. У старим француским и енглеским речницима овај термин је дат са јасним правничким значењем преокрета неког криминалног процеса у грађански процес. Период ренесансе доноси нове неполитичке конотације *civilitas* у смислу понашања карактеристичних за живот на двору, где своју експанзију доживљавају углађеност, префињеност и међу њима доминантна самоконтрола. Појавом апсолутистичке државе нестаје средњевековно друштво ниског ступња друштвене интеграције и диференцираности, а појава силе у политичким дешавањима је све присутнија. Затим, настаје модерно друштво, обележено развијеном поделом рада, међузависношћу и интеграцијом, централизованом државом која држи монопол политичке силе. Утврђују се нова правила понашања, која се најпре појављују на

⁸ Овакво схватање налазимо код Освалда Шпенглера и Николаја Берђајева.

⁹ Историјски костур филозофских разматрања о значењу термина *цивилизација* су, такође, преузета из три претходно наведене књиге професора Сретена Петровића. За више информација видети фусноту 2.

великашким и краљевским дворовима, па је друга реч за њих *courtoisie*.¹⁰

Сматра се да Маркиз де Мирабо 1756. године први употребио термин *цивилизација*, који је користио да означи морално усавршавање, а касније ће исту реч употребљавати у смислу следа развојних ступњева друштва. Енглески емпиристи (Хјум, Лок и Хобс) инспирисали су француске просветитеље Монтескјеа – *Дух закона*, Волтер – *Оглед о духу нација*, и Русоа. Волтер је, међу првима, проширио значење термина *цивилизације* – *културе* с поља индивидуалног на колективно, а Русо својим критикама цивилизације оставља посебан печат епохи романтизма. Он описује историју цивилизације као деградацију човекових изворних својстава и урођене невиности природног стања сматрајући друштвени напредак продубљивањем јаза између човека и природе.

Кант појму *култура* даје нове обрте тако што је, као просветитељ, поистовећује са развојем ума. Међутим, упозорава нас да развој науке не мора нужно да значи и напредак човека. Уколико се човек налази на високом ступњу науке и уметности, он постаје цивилизован, али не и моралан, јер моралност није имплицирана термином *култура*.¹¹ Сматра да Русо¹² није много погрешно када је преферирао стање дивљаштва, јер је свет у великој мери култивисан науком и уметношћу, обликован разноразним друштвеним инстанцама уљудности и пристојности, али да му, поред свега, недостаје много да би се могао сматрати морализованим. Фуријеов критички утопизам цивилизацију рангира веома ниско – на скали од тридесет шест ступњева развитка човечанства, цивилизација је била ближа дивљаштву, патријархату и варваризму, него хармонизму и социјетизму, као супериорним фазама развоја.¹³

Упоредо са тенденцијом све дубљег јаза између културе и цивилизације, настаје један ток који их доводи у исту равн. Наиме, Морган својим *Древним друштвом* и Енгелс својим делом *Порекло породице, приватне својине и државе*

¹⁰ Даљи развој појма цивилизација прати пут просветитељства. Талас просветитељства започет је у Француској као *Lumieres*, да би, затим, заплуснуо Немачку као *Aufklarung*, Енглеску као *Enlightment*, и наставио да се шири по другим континентима носећи идеју цивилизације. Као што је већ речено, једино у Немачкој појам добија нови правац.

¹¹ Кант је овде први пут супротставио појмове *култура* и *цивилизација* тако што је *културу* окарактерисао као моралну и духовну, а *цивилизацију* као конвенционалну и материјалну.

¹² Био је упознат са ставом италијанског филозофа Вика, који је сматрао да човек може разумети једино оно што је друштвено – културно, обзиром да га је он створио. Према његовом мишљењу, људска слобода и избор су темељи културе.

¹³ Шарл Фурије (1772–1837), француски филозоф и економиста, претеча социјалистичког поретка, цивилизацију је оптужио за развој пореског система као система индивидуа, за развој трговачког духа.

потврђују ову промену. Њихова периодизација развитка на друштво, варварство и цивилизацију постаће широко коришћена схема историје човечанства. Овде, цивилизација представља ступањ развоја друштва на коме подела рада, размена између појединаца и робна производња достижу свој врхунац и изазивају преврат у целом ранијем друштву. Превласт моногамне породице и појава државе довршавају излазак из варварства и означавају почетак периода цивилизације.

Савремено значење појма *цивилизација* није надвладало различитости претходних периода, већ су очувана готово сва одређења до којих се дошло за време претходна два века. Данас су присутне обе његове вредносно различите конотације: прва, позитивна – која је проистекла из оптимистичког схватања историје као прогреса човечанства, по којој цивилизација и даље значи виши степен развитка људског друштва, и друга, негативна – која појму даје изразито деградирајуће значење, проистекло из оспоравања достигнутих вредности. Модерно доба наставља да истиче парове непомирљивих супротности *доколица – рад, дух – природа, живот – смрт*, у основи односа *култура – цивилизација* инсистирајући на негативној конотацији појма *цивилизација*. Као реалистичка, демократска, механичка, прагматична и са економским материјализмом као типичном филозофијом, цивилизација модерног времена снажно се одвојила од културе. Иако констатује поделе између цивилизације и културе, Маркузе сматра да је човечанство достигло онај историјски степен на коме је технички способно да обезбеди свет мира, свет без изабљивања, беде и страха.¹⁴

Синонимска употреба оба појма у речнику друштвених наука много је чешћа. Прихватајући њихову традиционалну блискост и мирећи њихову наслеђену различитост, социологија и антропологија су допринеле оваквој употреби. Међутим, најраспрострењенија употреба појма *цивилизација* не иде у смеру њеног идентификовања са *културом*, већ преовлађује мишљење да је цивилизација виши ступањ у човековом развоју, виши облик културе и највиши ступањ у социјалној еволуцији.

Пошто се у овом раду бавимо истраживањем човекове душе и анализом потиснутих области његовог ума до најситнијих детаља у којима проналазимо елементе цивилизације и дивљаштва, полазимо од тумачења цивилизације као

¹⁴ То би била „цивилизација која је постала култура”.

антитезе примитивној култури, дивљаштву и варварству. Проучавајући прва три Голдингова романа бавићемо се питањем супротстављености цивилизације и дивљаштва, уочићемо амбивалентност оба принципа како бисмо избрисали јасну границу између њих и доказали неопходност њиховог супостојања у оквирима човековог бића.

1.3. Биографски подаци и Голдингово стваралаштво

Иако се спољашњи приступ књижевном делу данас сматра анахроним и често аматерским, сматрамо да ће нам извесне чињенице из Голдингове биографије бити од користи и да ће нам олакшати тумачење његових дела. Стога се у текућем поглављу бавимо посматрањем његовог живота и осврћемо се на битне моменте у његовом стваралаштву.

Вилијам Џералд Голдинг рођен је 19. септембра 1911. године у Њуквеју, од мајке Милдред Голдинг, активисткиње за женска права, и оца Алека Голдинга, наставника математике у Гимназији *Марлборо* (*Marlborough Grammar School*). Своје детињство је провео на неки начин изоловано, претежно у пратњи своје дадиље, Лили. Похађао је *Гимназију* у којој је његов отац предавао, а 1930. године уписује се на *Брејсноз Колеџ* (*Brasenose College*, у даљем тексту: Колеџ), у Оксфорду, како би изучавао науку, али убрзо своје интересовање окреће ка енглеском језику. Још за време студија, један његов пријатељ је послао двадесет девет Голдингових песама издавачкој кући *Макмилан*, која и објављује збирку под називом *Песме* (*Poems*)¹⁵. Добивши Оксфордску диплому 1935. године завршио је основне студије и радни век отпочео као социјални радник у Лондону. Своје глумачке способности Голдинг је показао у једном лондонском некомерцијалном позоришту у ком је, у слободно време, глумео, писао и режирао. Године 1939. оженио се Аном Брукфилд (*Ann Brookfield*), која се бавила аналитичком хемијом.

¹⁵ Објављене су 1934. године у збирци *Contemporary Poets series*. Иако је намеравао да пише прозу јер не уме да пише поезију, Голдинове песме ипак сведоче о његовом поетском умећу и таленту. Баве се емоцијама, осећањима губитка и туге које рефлектује на природу и годишња доба, говоре о лепоти света која наслућује губитак. У одређеној мери присутна је и сатира, док је версификација традиционална и у потпуности конвенционална. У овој збирци се осећа утицај Едварда Томаса, Де ла Мара, Хаусмана и Сасона.

С њом касније добија двоје деце, сина и ћерку, Дејвида и Џуди. Исте године почео је да предаје енглеску и грчку (у преводу) књижевност и филозофију у *Школи Водсвордског бисхопа (Bishop Wordsworth's School)* у Солзберију. Предајући у војним камповима и у Меидстоун Гаоулу (*Maidstone Gaol*), био је укључен и у образовање одраслих.

На почетку Другог светског рата, Голдинг се прикључује Краљевској морнарици (*The Royal Navy*) где добија чин поручника и команду над малим пројектилним пловилем с којим је учествовао у потери и потапању брода Бизмарк. Такође је учествовао и у нападу под називом Дан Д, у операцији *Оверлорд*, у поморским биткама и искрцавању у Нормандији у јуну 1944. године. После рата враћа се у школу у којој је претходно радио и наредних шеснаест година наставља своју наставничку каријеру.

Након што чак двадесет један издавач одбија да прихвати Голдингов рукопис, издавачка кућа *Фејбер и Фејбер (Faber and Faber)* 1954. године објављује његову прву књигу *Господар мува (The Lord of the Flies)*¹⁶. Ова књига је постигла невероватан успех у Енглеској, док је у Америци постала *best-seller* и омогућила Голдингу да напусти наставнички позив како би у потпуности могао да се посвети својој књижевној каријери. Већ следеће, 1955. године објављује своју другу књигу под називом *Наследници*¹⁷ (*The Inheritors*). Убрзо затим, Голдинг постаје члан *Краљевског друштва за књижевност (The Royal Society of Literature)*. Следеће, 1956. године објављен је роман *Кристофер Мартин (Pincher Martin)* који је поново штампан у Америци под називом *Два живота Кристофера Мартина (The Two Lives of Christopher Martin)*. Голдингова представа *Бронзани лептир (The Brass Butterfly)* приказивана је у Оксфорду и Лондону 1958, а *Слободан пад (Free Fall)* објављен је 1959. године. Његови романи 50-их година афирмисали су га као водећег књижевника у области британске фикције.

Између 1960. и 1962. године Голдинг даје свој допринос као есејиста и писац књижевних критика за часопис *Посматрач (Spectator)*. Завршава мастер студије на Колеџу и следећу годину проводи као писац са пребивалиштем у Вирџинији, на *Холинс колеџу (Hollins College)*, док предавања држи и на другим америчким

¹⁶ Ову књигу у руке добија уредник, Чарлс Монтит, уз напомену рецензента да је не вреди чак ни прочитати пре него што је дефинитивно одбије.

¹⁷ Многи критичари сматрају ову књигу супериорном у односу на *Господара мува*.

колецима. *Господар мува* је први пут екранизован 1963. године, а 1964. објављен је *Торањ (The Spire)*. Наредне (1965) године објављује своју збирку есеја под називом *Вреле капије и остали случајни радови (The Hot Gates and Other Occasional Pieces)*, и тада Голдинг добија орден Команданта британског царства. Наставља свој хонорарни рад за Колеџ, а 1967. године објављује збирку новела *Пирамида (The Pyramid)*. Универзитет у Сасексу му 1970. додељује докторат, а годину дана касније објављен је *Шкорпионски бог: Три кратка романа (The Scorpion God: Three Short Novels)*.

Након периода од осам година у току којих не ствара никакво књижевно дело, следи објављивање *Видљиве таме (Darkness Visible)* (1979), *Иницијација (Rites of Passage)* (1980), за коју је добио *Букерову награду за књижевност*, и друга збирка есеја *Покретна мета (A Moving Target)* (1982). Врхунац своје каријере Голдинг достиже 1983. године када добија *Нобелову награду за књижевност*.

Голдинг наставља свој књижевни рад и 80-их година XX века и тада као производ његовог стваралаштва настају *Људи од папира (The Paper Men)* (1984), *Египатски дневник (An Egyptian Journal)* (1985), *Оближње четврти (Close Quarters)* (1987), други том морске трилогије која почиње *Иницијацијом* и завршава се *Ватром (Fire down Below)* (1989). Нова филмска верзија *Господара мува* настаје 1990. године. Голдинг умире 19. јуна 1993. године у Перанарворталу (*Perranaworthal*). Његово последње дело, *Путуја (The Double Tongue)*, објављено је постхумно 1995. године.¹⁸

¹⁸ Подаци о Голдинговој биографији преузети су од Блума. Видети Harold Bloom, 2010, *William Golding's Lord of the Flies*, New York: IBT Global, стр. 9–11.

1.4. Утицаји на Голдингов књижевни рад

1.4.1. Кућа

Вилијам Голдинг, као мали дечак коме је дадила својом шналом везивала дугу коврцаву косу, и даље је присутан у Голдингу, добитнику Нобелове награде. У његовом делу често примећујемо виђење припадница женског рода као супериорних прелепих створења, док оно чему се дивимо као мушком, он асоцира и повезује са деструктивношћу и глупошћу (Carey, 2010: 2).¹⁹

Велики утицај на Голдингово стваралаштво имала је кућа у којој је живео годинама и која му се целог живота јављала у сновима и ноћним морама. Сећа се ниске, тамне и прљаве куће²⁰, чији су поједини делови, како је веровао, датирани још из четрнаестог века, иако су први забележени станари у њој живели у осамнаестом веку. Ова кућа је имала три бунара и два подрума. Постојала је башта иза куће са травњаком, цвеће и неколико стабала дрвећа. Као малог дечака прогонила га је мисао да је то двориште део средњовековног гробља цркве *Свете Марије*. У сновима често је видео мртве људе како излазе из травњака. У ноћној мори која му се изнова јављала видео је себе у подруму како покушава, али не успева да побегне старој вештици која га јури (Carey, 2010: 15). Голдингову дечју претпоставку да су у дворишту њихове куће некада сахрањивани људи продубиле су приче о духовима које му је мајка често причала. Најстрашнија од тих прича била је о девојчици која је давно у прошлости извршила самоубиство и која је, како су у то време обичаји налагали, сахрањена не у дворишту цркве, већ близу ње.

За ову кућу га је везивао осећај физичке одбојности и натприродног. Напустивши је, Голдинг се осећао као да је изашао из неког затвора, али никада није успео да је се ослободи у потпуности. Када је имао осамдесет година, у сну је видео огромно црвено створење, нешто између бубашвабе и крабе, како трчи по купатилу те исте куће из његовог детињства. Био је запањен ужасом и гађењем, а када га је супруга пробудила, чуо је сопствено вриштање. (Carey, 2010: 16–17)

¹⁹ За више детаља о утицају које су особе женског пола имале на младог Голдинга, видети John Carey, *William Golding: The Man who Wrote Lord of the Flies*, 2010, стр. 30–41.

²⁰ За детаљнији опис куће, видети John Carey, *William Golding: The Man who Wrote Lord of the Flies*, 2010, стр. 15.

Друга кућа, која је такође утицала на Голдинга и обележила његов рад, кућа његове „опасне” баке Курно, звала се *Karenza*. То је кућа у којој су се састајали његови родитељи и кућа у којој се Голдинг родио. Најраније Голдингово сећање везано за ову кућу је дан његовог трећег рођендана, када му је отац поклатио лук и стрелу. Цео тај дан Голдинг је провео пуцајући у мету окачену на вратима. Отуда и његова фасцинираност луковима, стрелама, копљима, пушкама и оружјем свих величина (Carey, 2010: 18).

1.4.2. Голдингов породични живот и образовање

Били, како су га чланови породице називали, био је део талентоване, интелектуалне и изразито брижне породице. Голдингова мајка, Милдред, била је музичар и једна од првих феминисткиња које су се бориле да жене добију право гласа. Како и сам Голдинг оцењује, она је имала изузетан утицај на њега и њихова повезаност је утолико била снажнија јер су били слични у сваком смислу (Carey, 1986: 175).

Међутим, и отац, Алек Голдинг, дубоко је утицао на свог сина писца. Рођен 1876. године, најстарији син обућара који је живео у близини Бристола, Алек постаје наставник и свој први посао добија у Њуквеју, где упознаје Милдред Курно, ћерку власнице стана који је изнајмио. Убрзо затим добија посао у Гимназији *Марлборо* у Вилтшајеру, у ком се 1906. године жени Милдред. Голдинг свог оца описује као пожртвованог породичног човека који је био „брижан, нежан и попут свеца” у свом односу према породици. „Радо би се одрекао свега због нас. Имао је и разумевања.” (Golding, *The Ledder and the Tree*, 1966: 173–174) Сматрајући га бриљантним, објашњавао је да никада није упознао никога ко уме да уради толико ствари и ко зна толико пуно (Golding, *The Ledder and the Tree*, 1966: 168). Алек је био изузетан наставник који је волонтерски писао, илустровао, штампао и повезивао све школске уџбенике из области природних наука: хемије, географије, физике, ботанике и зоологије (Moss, 1987: 21).

Билија и његовог старијег брата, Џоза (рођеног у октобру 1906), отац је учио да верују у деветнаестовековни научни рационализам Хакслија и Велса, у уверење да људи могу да разумеју свет и владају њиме (Friedman, 1993: 12). У

оваквом уверењу није било места за Бога, па је Голдинг одрастао као агностик (Golding, *The Ladder and the Tree*, 1965: 172). Већ као мали, Голдинг је формирао ставове различите од очевих, јер је препознао постојање таме и зла како изван, тако и унутар сопственог бића. Поморска несрећа једног од најчувенијих бродова на свету представљала је кључни догађај који је означио Голдингов потпуни губитак вере у рационалну моћ интелектуалаца и такође датира из овог периода (Medcalf, 1975:4). За спознају мрака и олује који дивљају у човековом срцу, највише је заслужна његова мајка која му је под утицајем бродолома *Титаника*, „тог великог симбола рационалистичке усавршености”²¹, указивала на чињеницу да је свет весело, али уједно и опасно место (Oldsey and Weintraub, 1968: 4). У сусрету са две животиње, Голдинг је спознао опасности и ризике овога света постајући свестан „невиности и зла, пријатељства и равнодушности” (Tiger, 2003: 6). Бели петлић кога је Голдинг замислио како емитује „пријатељство попут читаве атмосфере природне љубави” (Golding, *Scenes from Life*, 2000: 27) супротстављен је мрачној глави јелена која је одавала „укоченост и ужасну равнодушност” (Golding, *Scenes from Life*, 2000: 34), а коју је видео у шуми док је шетао са родитељима.

Као последица ране свести о равнодушности и злу света, Били је почео да се плаши непознатих и необјашњивих ствари. Његови страхови бивали су оснажени мајчиним причама о мртвим људима који се као духови враћају на земљу. Имајући све то у виду, разумљив је Голдингов наглашено негативан став, и можемо рећи, изванредан степен мржње, коју је осећао према њиховој кући и суседном гробљу. Осећао је присуство зла и мрачних сила који су долазили са гробља, и замишљао мртве људе са главама закопаним испод зидова њихове куће (Golding, *The Ladder and the Tree*, 1965: 167). Мрачни подрум га је толико плашио да није смео да буде у њему ни да користи љуљашку коју је његов отац тамо поставио. Није могао ни са родитељима да прича о том злом „непријатељу” који би долазио с „тамом” и одвлачио га у „терор који је био неизлечив, јер је био неописив” (Golding, *The Ladder and the Tree*, 1965: 167). Они су толико знали и имали своја веровања да би засигурно мислили да је смешан. Због свега тога, Голдинг је био усамљен у ужасном свету. Одгајили су га брижни родитељи који су бринули о добробити

²¹ Видети Bernard Oldsey, “William Golding”, *Dictionary of Literary Biography, Volume 15: British Novelists, 1930–1959*, ed. Bernard Oldsey, Detroit, 1983, стр. 121.

свог сина, али који нису успели да разумеју ни одговоре на његове најдубље потребе (Crompton, 1985: 54).

Први сусрет са институцијом образовања код Голдинга не евоцира позитивна сећања. Наиме, сам поглед на једну од тада најзначајнијих државних школа у Енглеској, Марлборо колеџ (Marlborough College), малог Голдинга је испуњавао мржњом и изазивао завист. У том тренутку осећао је грижу савести због оваквих осећања, али је касније схватио да су у потпуности оправдана. Овај колеџ је био симбол социјалне неправде и неједнакости, а празнина између његове породице и ове школе Голдингу се чинила и превише стварном. Свако ко је имао икаквог додира са овом школом емитовао је еклузивност. Попут официра у војсци, њени професори чинили су посебну, супериорну класу. То снажно осећање грациозности више класе чинило је да се млади Голдинг осећа прљаво и посрамљено. Жеља да успе као писац потекла је од те дечачке жеље да се освети овом колеџу. Осећај социјалне неприпадности који га је мучио читавог живота свој корен проналази управо у овим дечачким данима. (Carey, 2010: 17)

Већ као мали, Голдинг је показивао своју бриљантност и посебну заинтересованост за језике. Чак и пре поласка у школу прочитао је неколико књига, осећао извесну „страст према речима и скупљао их попут поштанских маркица или птичијих јаја” (Golding, *Billy the Kid*, 159). У седмој години научио је хијероглифе, јер је пишући прву страницу своје позоришне представе о Старом Египту²², схватио да његови ликови морају да говоре тим језиком. Већ тада је почео да повезује таму са овом древном цивилизацијом. „Од њих (Египћана) је научио, или на њих пројектовао, мистерију и симболизам, навику да меша живот и смрт, и критички став скептичан према научном методу који потиче од Грка.” (Medcalf, 1975: 4) Видимо, дакле, да је Голдинг ближи мистицизму и тами сујеверног древног Египта него светлу рационалне античке Грчке. „Иако се дивим Грцима, ја нисам један од њих, не припадам њиховој интелектуалној деци... Ја сам, заправо, древни Египћанин, са свим својим нерационалним, духовним прагматизмом и склоности ка двосмисленој вери.” (Golding, *Egypt from My Inside*, 81–82) Заправо, његов стил писања трајно је постављен на самој ивици између

²² За више примера његове заинтересованости за Египатску традицију и културу и утицај који су на његово стваралаштво имали, видети William Golding “Egypt From My Outside”, у *A Moving Target* (New York: Farrar, 1982) и William Golding, *A Scorpion God: Three Short Novels* (New York: Hartcourt, 1972).

изузетно скептичног организовања свесног и изразито снажне свести о тами која почива испод нивоа свесног, чиме верно осликава утицај који је египатска цивилизација имала на овог великог писца.

Познавање древних цивилизација и њиховог литерарног богатства, нарочито Старе Грчке, у великој мери је утицало на његов литерарни рад. Наиме, грчке трагедије, које је читао у оригиналу и веома добро познавао, оставиле су видљив траг у његовим романима, па је тако недостатак у карактеру грчких јунака, који је по правилу водио у трагични расплет, јасно истакнут и у Голдинговим делима. Најуочљивија је паралела са Еурипидовим *Баханткињама*²³, чији је основни циљ управао оно што Голдинг сматра и својим циљем – „ићи по трагу недостатака друштва до њихових корена у недостацима људске природе”²⁴. Такође, очигледна паралела – обожавање Диониса²⁵ у облику змије, бика, лава, дивљег вепра, затим његово призивање као бога, звери и мистерије, приказана је симболиком зла у *Господару мува*. „Одупрети се Дионису значи сузбијати елементарно у властитој природи; казна је изненадан слом унутрашњих брана када елементарно на силу избије и кад цивилизација нестаје.”²⁶

*Мит о Озирису*²⁷, још једно дело које је снажно утицало на овог писца, осликава појаву неслагања и, на крају, рата. Овим митом приказана је несигурност цивилизације. Према Плутарху, демон Сет-Тифон, завидан и обузет поносом, жели да узурпира трон свог брата, Озириса. Фрустриран у својој жељи да заузме братовљево место, Тифон намамљује Озириса и убија га. Изис, Озирисова жена, тражи и проналази тело, па га потом скрива у шуми. Тифон, у лову проналази тело и сакати га. Рат праћен ужасним делима и општом конфузијом траје све док се Хорус, Озирисов син, не појави и не победи Тифона. Пошто природа у себи садржи зло подједнако као и добро, Озирис симболизује *добро* у Универзуму, а

²³ За утицај које су Еурипидове *Баханткиње* имале на Голдинга, видети James R. Baker, “The decline of *Lord of the Flies*”. У *South Atlantic Quarterly* 69 (1970), стр. 455 и Bernard F. Dick, *William Golding*, rev. eds. (Boston: Twayne Publishers, 1987), стр. 9–13.

²⁴ James R. Baker, “Why It’s No Go”, *Critical Essays*, стр. 24. – Овај Голдингов став цитира Е. L. Elpsein, “Notes on *Lord of the Flies*”, New York, 1959, стр. 250.

²⁵ Дионис није само бог вина, већ представља и инкарнацију различитих животињских нагона који постоје у сваком човеку. За кратак осврт на Еурипидову причу о Дионису, видети Raichel H. Reiff, *William Golding: Lord of the Flies*, New York: Michelle Bisson, 2010, стр. 86.

²⁶ Видети James R. Baker, “Why It’s No Go”, *Critical Essays*, стр. 24. – Цитат који Бејкер овде наводи преузет је из студије: Е. R. Dodds, *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, 1948, стр. 16.

²⁷ Голдинг јасно истиче да је заинтересован за Плутархово тумачење *Muta o Ozirucu*. Видети William Golding and James R. Baker, “An Interview with William Golding”, у *Twentieth Century Literature*, 28 (1982), стр. 157–158, 160, и William Golding “Egypt From My Inside”, у *The Hot Gates and Other Occasional Pieces* (New York: Hartcourt, 1966), стр. 71–73.

Тифон *зло* (Fitzerald & Kayser, 1992: 80).

Тифон представља елемент човекове душе и бића који је страствен, лишен разума и бруталан, персонификује моћ, насиље и понос. Тифонова жеља да влада води га у рат против сопственог брата. Ако мит говори о човековој души, човек, као и природа, поред Озирисових поседује и Тифонове карактеристике, па закључујемо да је човек, по својој природи, поносан. Иако понекад из поноса настају херојски подвизи, врло често, чини да повредимо друге људе. Управо из тог разлога, можемо рећи да је Тифон уједно и „херој” и „морално болесно биће”. Понос води у рат, како у поменутом миту, тако и у предметним књигама.

Поред богатог историјско-митолошког знања, Голдинг је поседовао изванредно познавање археолошких и антрополошких чињеница. Наиме, рекло би се на основу радње *Наследника*, да је био присталица теорије о скоковитој еволуцији²⁸ пре него дарвинистичког концепта еволуције²⁹ као процеса претварања из најпримитивније форме живота преко безброј постепених и све комплекснијих форми, у човека (Лорић, 2002: 81–82). Ова биолошка теорија о еволутивним скоковима аналогна је геолошкој теорији о катастрофама. Сматра се да је до еволутивно пресудних мутација, еволутивних скокова, долазило у драстично измењеним условима животне средине који су били последица климатских промена изазваних катастрофама. Историју наше планете су обележила четири ледена и три међуледена раздобља.³⁰ Радња овог романа смештена је у време измака једног од тих ледених доба, највероватније Вирмске глацијације, јер у сећању Народа још увек су присутне слике давних катастрофалних догађаја. Иако примећујемо да и даље има леда око њих, Народ се сећа кад је „ватра прождирала дрвеће” и планине гореле³¹ (*Наследници*, 43) (Лорић, 2002: 82). Везујући *Наследнике* са крајем плеистоцена, закључујемо да је Голдинг био упознат и са теоријом катаклизмичке еволуције. Док „тај део предела, са збрком стења које као да је заустављено у најбурнијем тренутку

²⁸ Видети Dr Duane T. Gish, *Еволуција: фосили кажу НЕ!*, Creation-Life Publishers, San Diego, стр. 39.

²⁹ Кора Рено, између осталих, указује на хронолошку недоследност ове теорије еволуције. Видети Cora Reno, 1953, *Evolution, Fact or Theory?*, Moody Press, Chichago, стр. 79.

³⁰ Видети Лорић, V. (2002), *Пад у культуру: Лјудска природа у делу V. Golding и M. Etvud*. Niš: DIGP Prosveta, стр. 82.

³¹ Могуће је да је овде реч о вулканским ерупцијама које су, према Агасизовој теорији, наговештавале крај тог леденог доба. Према његовој теорији, ледена доба, која су у више наврата опустошила Земљу, сваки пут би била праћена поновним ватреним деловањем из унутрашњости земље. Видети Velikovskyy, Immanuel, *Zemlja u previranju*, Globus, Zagreb, 1989, стр. 43.

ковитлања” збуњује Лока, читаоцу много говори о Голдинговом ставу по питању катастрофа (Н, 39) (Лоричић, 2002: 82).

1.4.3. *Корално острво*

Поред великог броја авантуристичких романа са традиционалним локалитетом радње на пустом острву које читалачка публика и данас жељно прихвата, Голдинг бира књигу под називом *Корално острво* као модел за све оно што, у поетици ове литерарне традиције, намерава да критикује као нереално. За ову изванредну критику човека, његове свести и душе, можемо да захвалимо Балантајну, који је својом викторијанском причом о групи енглеских дечака послужио као непосредан извор за Голдингову сјајну сатиру. Како бисмо на адекватан начин проучавали *Господара мува* и могли да разумемо централну тему цивилизације и дивљаштва, а сходно значају који, како за Голдинга тако и за све оне који се баве овом тематиком, има ова књига из 1857. године, посветићемо јој мало простора у овом раду.

„*Корално острво* је типична књига викторијанског самодовољства, националне и друштвене самоуверености, извесне надмене потребе за мисионарством и патрионатством, снисходљивости и презира према свему што је примитивно, нецивилизовано или полуцивилизовано, пре свега према свему што је неенглеско.” (Михајловић, 1983: 343) Попут *Господара мува*, радња овог романа почиње бродоломом у Јужним морима након ког преживели путници откривају да се налазе на пустом острву. Њихово острво има све неопходно за људски живот, а преживели, ослобођени од стега света одраслих, своју сналажљивост показују стварајући друштво из остатака рушевина. Све што карактерише Балантајнове дечаке, који су само неколико година старији од Голдингових, позитивно је и перфекционистички приказано. Осамнаестогодишњи Џек, петнаестогодишњи наратор Ралф, и тринаестогодишњи Петеркин Геј искрцавају се на ненасељено корално острво по ком и цела прича добија име. Џек је, по својој природи, вођа, али и Ралф и Петеркин поседују способности важне за опстанак. Балантајнов Џек има највише здравог разума и способност предвиђања, док Петеркин показује вештину убијања свиња, а Ралф,

нашавши се потпуно сам, без својих другова, успева да, умећем правог капетана, брод врати на корално острво. Живот дечака на острву је идиличан, а њихове природе су ослобођене изопачености и злобе. Проблем зла који се јавља у Балантајновом роману не потиче из природе дечака, већ из спољашњег света. (Niemeуer, 1961: 242)

Они су чисти, узорни британски дечаци који марљиво и одано сарађују како би на острво увели најбоље колонијалне и традиционалне вредности. Ни на тренутак не заборављају да су представници највећег царства на земљи и острво претварају у колонију. Ови, како их критичарка Милица Михајловић назива, „незбуњиви Робинзони и типични представници средње класе свога доба која се од мноштва нерешених животних проблема опасала двоструким појасевима за спасавање, одређеним материјалним богатством и приземном позитивистичком филозофијом која је требало да јој обезбеди дуговечност, они су свет одраслих у малим размерама (Михајловић, 1983: 343). У рајском пределу проналазе оруђе потребно за посао који се налази пред њима, генијално искоришћавају сваки природни извор, зидају рустичну колибу, граде и опремају чамац којим тријумфално управљају у истраживању околних острва и креирају друштво које је подједнако цивилизовано као и оно које су напустили у викторијанској Енглеској.

Не постоји ништа погрешно у савршеној честитости и доброты насуканих дечака, али због тога што њихова честитост и доброта нису квалификоване ни повезане са осталим димензијама њихових ликова, нису ни реалне ни уверљиве, те стога остају искључиво амблематичне. Међусобна комуникација дечака у којој се један другом обраћају речима „мој драги дечаче”, или „мој драги друже” одређује тон романа који у свом карактеристичном вокабулару обилује именицама попут *радост, чудноватост, одушевљеност, усхићење, уживање* и придевима, попут *изванредан, весео, срдчан*, док много места заузимају узвици „Ура!” Обиле описа разноврсне флоре и фауне указује на хармонију с природом у којој Балантајнови дечаци проводе време.

Пошто дословно осликава претпоставке и вредности свог периода, *Корално острво* се викторијанцима могло учинити сасвим реалним. У периоду константног напретка, империјализма, самодовољности, хришћанске вере у

Господа, круцијалне доброте која почива како у природи, тако и у човеку³², књига је засигурно била популарна међу тадашњим савременим читаоцима који су ове карактеристике подразумевали. Међутим, за данашње читаоце овај роман представља конфузну комбинацију авантуре, историје и дидактичког моралисања са повременим дечачким измотавањима у сврху благог спуштања нивоа тензије. Морални свет овог острва је у потпуности наиван. Балантајн препознаје зло, али га приписује искључиво дивљаштву и тамној кожи³³. Док Балантајн лоцира зло у спољашњем свету дивљих канибала и пирата, Голдинг зло проналази у самим дечама, тачније и шире гледано, у њиховим родитељима, одраслима и у цивилизацији уопште (Shaffer, 2006: 60).

Тропска природа на Балантајновом острву је пријатна, али људи из овог нехришћанског света су лоши (Niemeier, 1961: 242). Преплашени дечаци посматрају како лепоту рајског острва нарушавају ратујући канибали који међусобним убијањем, отимањем детета од мајке и јуришом у море потврђују репутацију дивљака коју уживају. Зло изненада продире у Рај, али оно увек долази из спољашњег света. Дечаци су, искључиво, сведоци и посматрачи, али чак и овде читаоци вештог ока могу приметити да Ралф, посматрајући дивљаке, не може да скрене поглед. Опчињеност злом наговештава да нешто у Ралфовој природи реагује на његову манифестацију, али то је најдаље докле Балантајн иде у прихватању да зле силе потенцијално вребају у душама његових херојских дечака (Wilson, 1986: 5). Зли пирати³⁴, тј. белци који су се одрекли свог хришћанског наслеђа, долазе на острво и успевају да заробе Ралфа. На крају романа, урођеници примају хришћанство услед чега долази до невероватне промене у њиховој природи. Они у последњем тренутку спасавају дечаке из канци пирата који бивају заслужено кажњени. Балантајново схватање човека је оптимистично, као и његово виђење поноса енглеских дечака и њихове британске сналажљивости којом успевају да поразе зле силе и на острво доведу енглеску империју и хришћанску религију (Niemeier, 1961: 242).

Балантајнова прича своју кулминацију достиже када Ралф, Џек и Петеркин, у

³² Макар и само хришћанском белом човеку; човеку чији је морални задатак да просветли дивље народе и уведе их у ред цивилизације и хришћанства.

³³ Викторијанска идеја о империјализму позивала је белог човека да несебично пружи свој допринос свету, да шири добробити цивилизације на оне делове света који је немају.

³⁴ Далеке 1620. године пирате су називали „белим дивљацима”. Види у Margery Hourilan, *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*, Routledge, London, 1997, стр. 9.

витешком стилу, спасавају урођеницу³⁵ и упадају у заробљеништво дивљака који намеравају да их поједу. Ови тамнопути дивљаци носиоци су вокабулара зла у роману, те су често означени терминима *демони*, *чудовишта*, *паклени непријатељи*, а за њих сазнајемо и да „ни сам Белзебуб не би могао да пожели боље друштво” (КО, 209). Читаоци се саосећају са Ралфом и схватају да само свемоћни Бог може да их спаси, што и чини. Чудесно, мисионари се појављују и за трен ока урођеници се одричу своје урођене неморалности и моралне изопачености. Постају хришћани, поштени трговци, који се, попут Британаца, рукују са дечама који на крају успешне мисије немају шта да раде на острву и враћају се у *стару, добру Енглеску*.

На коралном острву Ралф, Џек и Петеркин воде активне цивилизоване животе. Лако превазилазе свакодневне препреке и у потпуности су ослобођени осећаја кривице. Сва тројица дечака, као и код Голдинга, су Британци. Овај термин Балантајнови ликови користе када желе један другом да дају комплимент (Usha, 2008: 35). Њихове душе су чисте и неоптерећене злом.

За разлику од Голдингове непријатељски настројене природе, Балантајнова природа је савршена. Његове пешчане плаже су украшене палмама, лагуне савршене за купање, а обиље зрелог воћа није ни налик оном које код Голдингових дечака изазива дијареју. Балантајн нам јасно дефинише социјалну и моралну скалу друштва на чијем се врху налазе Британци, док најнижи слој припада дивљацима и свињама (Usha, 2008: 36). Дечаци убијају свиње са истом сигурношћу коју осећају када урођенике усмеравају да приме хришћанство или када им држе моралне придике о греху канибализма. Књига се завршава паљењем лажних богова и тада схватамо да ништа не може да пољуља емотивно јединство ове тројице дечака (Usha, 2008: 36). Насупрот овом оптимистичном и бајковитом крају, а у сврхе наглашене неопходности да се објективно сагледа човекова душа, Голдинг своју књигу завршава једном од, можда, најјачих иронија присутних у његовој књизи, доласком поморског официра који Ралфа спасава од дивљаштва коме и сам, својим учешћем у међународном рату, припада (Shaffer, 2006: 71). Он је тај који нам најексплицитније открива да хаос на острву није ништа друго до умањена верзија зараћеног света одраслих. Свет ужаса који муњевито обузима

³⁵ Чија је боја коже светлија од боје коже осталих урођеника.

живот на острву паралелан је разарањима, уништењу и убиствима у зараћеном свету, док је мртав падобранац, за кога дечаци погрешно мисле да је звер, само симболични подсетник људске историје уништења. Он је и дословно и фигуративно „пали човек” (Dickson, 1991: 13).

Инспирисан моралном кризом која је уследила као последица рата, Голдинг је, изврћући наопачке мит *Коралног острва*, својим читаоцима пружио пародију ове Балантајнове књиге. Он, чак, већ на почетним странама отворено започиње директну критику Балантајна, јер како Ралф каже „Све је као у књизи... *Острво с благом... Ласте и Амазонке... Корално острво...*” (ГМ, 36–37) А на последњој страни официр својим обраћањем Ралфу заокружује, употпуњује и даје Голдинговој иронији свеобухватан значај и јачину „Одличан провод. Као *Корално острво*.” (ГМ, 206) Својој причи додаје метафизичку димензију која је одсутна из претходног дела. Намерно бира дечаке исте националне припадности и имена, али овога пута на острво их доводи падом авиона. Одабирајући време након пада нуклеарне бомбе, Голдинг викторијанску причу ставља у савремени оквир да би у први план истакао ужас, грех и зло који воде до сазнања о крају невиности и таме човеког срца. Његов роман приказује постепено пропадање душа дечака до најпримитивнијег и крвожедног дивљаштва. Далеко превазилазећи викторијански оптимизам и књижевне сне о човековом напретку, Голдингова прича нуди песимистичну слику зла у човековој души. У разговору са Кермодом, Голдинг се присећа своје реакције на Балантајново дело:

„Оно што сам рекао себи је – *Не буди будала! Сећаш се како си, као мали, живео на острву заједно са Ралфом, Џеком и Петеркином? ... Сада си стигао дотле да можеш да видиш да људи нису такви. Да су енглеска господа на тај начин отишла на острво, не би се тако понашали. Не бисмо препознали дивљаштво у урођеницима, они би, пак, били једноставни и љубазни. Зло би потекло из сукоба интелекта ова три бела дечака на острву.*”³⁶

Без детаљнијег погледа на Балантајнову причу не можемо да разумемо колико интензивно Голдинг пародира, сатирише и исмева његов, а самим тим, и читав викторијански књижевни модел. Голдингови дечаци немају ништа заједничко са идеализованим дечацима *Коралног острва*, осим те почетне радости коју осећају када откривају да се налазе на тропском острву изван контроле одраслих (Wilson, 1986: 6). Удаљавајући се од савршених дечака-хероја, Голдингови дечаци не

³⁶ Видети Golding, William, “The Meaning of It All”, interview with Frank Kermode in *Lord of the Flies*, ed. James R. Baker and Arthur P. Ziegler, Jr. (New York: G. P. Putnam, 1954), стр. 127.

успевају да сарађују, недостају им практична знања, бивају оптерећени телесним тегобама и психички мучени ноћним морама и страхом од постојања и присуства звери. И физички и морално пропадају, постају прљави, како у својим свакодневним навикама тако и у својим мислима, све док на крају не постану дивљаци-убице. Темелнијим посматрањем и анализом Голдинговог дела пратићемо њихову постепену деградацију у дивљаштво.

2. *Господар мува*

2.1. Историјски контекст романа *Господар мува* и *Корално острво*

Узимајући у обзир историјски контекст и светску сцену у време у ком су настали романи *Господар мува* и *Корално острво* проналазимо узроке за разлике у схватању човекове праве природе илустроване овим делима. Балантајн своје дело пише 1858. године, у доба када су европске технологије, култура и религија доминирале светом. Британија је, посебно, контролисала огромно пространство док су њени становници несумњиво веровали да им је Бог дао право да на остале земље света шире материјалне и духовне добробити прогреса који су остваривали. За њих, будућност је представљала наду у још већи просперитет и неограничен напредак. Међутим, само након једног века, у време када Голдинг пише своје дело, овакве оптимистичне викторијанске наде су у потпуности дискредитоване. Индустијска депресија, распад Британског царства, опадање религијског утицаја, два светска рата која су резултирала у ужасима концентрационих логора и бацања атомских бомби на Хирошиму и Нагасаки, уништили су најмањи трачак вере у прогрес како за Голдинга, тако и за многе његове савременике, па управо зато његова прича о острву може се сматрати одјеком песимистичне кризе 50-их година XX века.

Насупрот идеализованим несебичним и храбрим ликовима *Коралног острва* који, свесни свог Творца и вољених родитеља, међусобно сарађују зарад општег добра, без иједне грешне и нечисте мисли, речи и дела, постоје Голдингови дечаци, прљави, себични, склони хедонизму и потпуно заслепљени краткорочним уживањем у игри и лову науштрб дугорочне добробити и спасења, похлепни, сујеверни, уплашени, несвесни свог Творца, заборављају родитеље и напуштају

стандарде које је цивилизовани свет одраслих установио и њима наметнуо. Поврх свега, округли су, некооперативни, осветољубиви и, на крају, аутодеструктивни. У ироничном критиковању Балантајнове идеализоване слике, Голдинг заправо критикује читаву романтичку традицију „племенитог дивљака”. Она се позива на ставове француског филозофа Жан Жак Русоа и истиче да је човекова природа у основи добра, али да ју је цивилизација својим друштвеним, политичким, религиозним, образовним и правним институцијама удаљила од његове изворне невиности и доброте. Овакво веровање представља полазну тачку за бројне утопијске митове који говоре о златном свету из прошлости, попут Атлантиде, Аркадије, па чак и самог Раја. Као екстремна супротност утопијском афирмисању човекове урођене доброте, постоје ставови да је човек, по својој природи, грешан. Снажно прихватање ове идеје проналазимо у хришћанској традицији у оквиру учења о првобитном греху која се везује за име светог Августина (345–430. године п. н. е). Према његовом учењу, човекова природа је толико грешна да се може искупити једино уз Божју милост. Када каже да је човек пало биће обузето првобитним грехом, Голдинг наизглед прихвата ово дубоко песимистично веровање.³⁷

Од круцијалног значаја је направити јасну разлику између оног што је Голдинг изјавио и онога што нам његов роман саопштава, јер *Господар мува* не пружа идеју о првобитном греху у хришћанско-августиновом смислу. У књизи нема религијских, а камоли специфично хришћанских трагова. Једини начин на који можемо да дозволимо присуство ове хришћанске традиције у роману јесте уколико првобитни грех посматрамо у најслободнијем смислу и ако га у томе изједначимо са урођеном и неизбрисивом грешком у човековој природи³⁸.

³⁷ У *Вреле катје*, 1965.

³⁸ Иако је изјавио да је човек пало биће обузето првобитним грехом и грешном природом, Голдинг се не бави теолошким питањима. „Прихватам теологију, али и признајем баналности. Јер оно што је банално је истинито, општепозната истина може да постане више од саме себе ако подразумева ставове у које се снажно верује. Тражио сам погодну форму у којој би ова теза могла да се развија и нашао сам је у дечјој књизи. Много година сам живео са дечацима и познајем их са ужасном прецизношћу. Одлучио сам да искористим књижевну конвенцију малих дечака смештених на острво, али желео сам да их учиним стварним, а не ликовима на папиру без живота у себи. Покушао сам да покажем како би друштво које су створили било обликовано њиховим палим и болесним природама.” (Golding, *Fable*, 1965: 88)

2.2. *Господар мува* – роман срушеног идеализма

Иако често етикетирани као књижевно квалитетнији и стилски богатији, романи који су уследили након објављивања *Господара мува*, своју општеприхваћеност и великодушну отвореност читалачке публике широм света дугују директној асоцијацији са овим веома успешним романом. Сви заједно, својом тематиком, идејном усмереношћу, стилском уједначеношћу, свим оним елементима који творе препознатљиву поетику, чине јединствену целину и оправдавају постојање термина *Голдингов роман*. Оно што *Господара мува* крунише јединственом позицијом дајући му неприкосновени положај међу осталим романима је његова моћ, оличена у екстремној јасноћи значења, коју многи критичари сматрају слабошћу. Овом књигом Голдинг испуњава основни задатак писца – да исприча причу. Али, не било како, већ према Конрадовом рецепту – „да моћ писане речи учини да чујете, осетите... а, пре свега, да видите.”³⁹ Својим непоколебљивим наративним током и константном серијом напетих и визуелно живописних сцена, очекивано је привукао пажњу филмских режисера⁴⁰.

Јасно фокусирано и кохерентно значење кристалише сваку епизоду што читаоце може да доведе до закључка да овај роман необично лако и темељно разумеју креирајући став да би у сваком тренутку могли да га детаљно аналитички дефинишу. Због тога многи ово бриљантно књижевно дело сматрају превише јасним и аналитички прозирним, те стога, недовољно интригатним да би задовољило њихову критичку глад. Међутим, управо ова комбинација наративног концепта и тематске јасноће може да објасни успех који наредни Голдингови романи никад нису достигли.

³⁹ Преузето из Е. Л. Epstein, (1964). “Notes on *Lord of the Flies*”. У: *William Golding: Casebook Edition*, ed. James R. Baker & Arthur Ziegler, New York: Putnam’s Sons, стр. 281.

Фредерик Карл сматра да су Голдингов *Господар мува* и Конрадово *Срце таме* идеолошки аналогни и да у свом стваралаштву Голдинг истражује Конрадову територију. Видети Frederick R. Karl, “Assessing Lord of the Flies”, у *Readings on “Lord of the Flies”*, ed. Clarice Swisher [San Diego: Greenhaven Press, 1997], стр. 157.

⁴⁰ Према овој књизи снимљене су две верзије филма. Прву верзију (1963) режирао је Peter Brook, а главне улоге су играли James Aubrey, Tom Chapin и Hugh Edwards, док је новији филм (1990) режирао Harry Hook уз адаптацију текста Jay Presson Allen, главне улоге су играли Balthazar Getty, Chris Furrh и Danuel Pipoly.

Наслов *Господар мува* превод је грчке речи *Beelzebub*⁴¹ (на хебрејском *Ba'alzevuv*), а денотира оваплоћење зла, ђавола, Сотону, Мефистофелеса (Shaffer, 2006: 67). Голдинг изједначава Господара мува са латентном ђаволском силом присутном у људима тако грозном да „би измет прекривен мувама најбоље могао да је представља” (Dick, 1987: 21). Наслов романа се односи и на мотиве корумпираности, покварености и поганости. Измет и пропадање функционишу као метафоре за приказану опасност од зла, било да је реч о распадајућем „смрдљивом” телу мртвог падобранца за које дечаци верују да је звер или о поквареној свињској глави пободеној на штап која представља жртву мрачним силама (Господар мува⁴², 151).

Ову занимљиву авантуристичку причу врло лако можемо да уклопимо у главне токове неколико енглеских литерарних традиција, јер примећујемо невероватну сличност са дечачким књигама попут *Острво са благом*, *Ветар у врбаку*, *Олуја на Јамајци*⁴³, *Ласте и Амазонке*⁴⁴. То је уједно и прича о преживљавању, попут *Робинзона Крусое* или *Швајцарске породице Робинзон*. Међутим, овај роман нећемо подвргнути тако једноставном тумачењу, јер, како и сам Голдинг у свом есеју *Басна*⁴⁵ наводи, *Господар мува* је вишеслојно дело које је отворено за различите интерпретације. Посматрали су, интерпретирали га више као хришћанску паралелу, а мање кроз призму неофројдовских, јунгмановских и марксистичких концепата.⁴⁶

Господар мува представља алегорију дезинтегрисаног друштва насталог

⁴¹ Милица Михајловић подсећа да је код Филистинаца господар мува означавао зло, Белзевуба, док су га Јевреји преобратили у господара нечисти, да би га хришћани, касније, обликовали у господара свих ђавола, сатану. Видети Михајловић, Б. Милица. „Вилијам Голдинг“. [Поговор у књ.:] Вилијам Голдинг, *Господар мува*; *Кристофер Мартин*. Превод: Бранка Петровић, Влада Стојиљковић. Београд: Просвета, 1983, стр. 341–356.

⁴² У даљим наводима ГМ.

⁴³ Luis Halle пореди *Господара мува* са *Олујом на Јамајци* наглашавајући да је Голдингово дело тематски растрзан и превише академски роман, јер своје читаоце оставља с питањем: „Која је сврха?” Детаљније види Halle, Luis, J. “Small Savages”, у *William Golding's Lord of the Flies: A Source Book*, ed. William Nelson (New York: Odyssey, 1963), стр. 5.

⁴⁴ Поред овог дела, Артур Ренсом је написао дело чија радња чак и више подсећа на радњу *Господара мува* – *Secret Water*. Наиме, деца поморског официра се у игри сукобљавају са локалном групом деце која глуме дивље племе. Присутни су ритуали и псеудожртвовања, али су деца у основи добра и фина и све остаје на нивоу игре.

⁴⁵ “Fable” у *The Hot Gates*, стр. 4.

⁴⁶ Видети Brian W. Shaffer, (2006), *Reading the Novel in English 1950–2000*. Oxford: Blackwell Publishing, стр. 55.

услед трагичне грешке у човековој природи.⁴⁷ Попут античких јунака, Голдингови дечаци поред свих врлина у свом карактеру носе трагичну грешку због које страдају. У овом случају трагична грешка је човекова неспособност објективног сагледавања сопствене природе. Човек не успева да ову грешку препозна, и самим тим бива лишен могућности да дође у склад са ирационалним делом своје душе (Fitzgerald & Kayser, 1992: 78). „Невини понос” (*innocent pride*) који се тако често приписује дечацима, заправо је понос у њиховој мудрости (Babb, 1970: 33). Како Џек сам каже „На крају крајева, нисмо дивљаци. Ми смо Енглези, а Енглези све раде најбоље.” (ГМ, 45) Овде видимо потребу за лажним онтолошким статусом идентитета и самообамањивањем услед непостојања истинског интегритета.

Критичари овај роман неретко виде и као антиутопијску сатиру, јер острво микрокосмички представља људско друштво, то јест свет одраслих, који су и одговорни за првобитни пад дечака. Психолошки гледано, роман нам показује како ће садизам (симболички приказан кроз лик Роџера) и апсолутни тоталитаризам (Џек) увек надјачати и покорити интелигенцију (Пиги) и здрав разум (Ралф). У политичком погледу, представља драматизацију „модерне политичке ноћне море” у којој харизматични ауторитаризам уништава одговорну демократију (Usha, 2008:32). Стога, своје коментаре Голдинг често фокусира на потенцијале и ограничења демократског идеала. Иако подржава демократију, препознаје и признаје њене слабости:

„Не можете дати слободу људима, а да притом не ослабите њихово друштво (као инструмент рата), па Вам је то као овца међу вуковима. Ја се не питам толико да ли је демократија прави начин колико ме брине да ли она, као таква, може да преживи и одржи се.“ (Keating, 1962: 189-90)

Голдингов први роман о невиности детета говори као о простој заблуди, јер је *хомо сапиенс*, по својој природи, ужасно склон злу које не може да контролише нити може да избрише било који људски створен политички систем без обзира колико уважен био (Usha, 2008: 30). Голдинг сматра да човек није требало у себи да носи тужну чињеницу сопствене окрутности и пожуде. Када су ове неминовне карактеристике човекове природе постале видљиве, сматране су девијантнима, па

⁴⁷ Fitzgerald & Kayser (1992) прихватају мишљење Baker-а и Dick-а, који препознају утицај Еурипидових *Баханткиња* на Голдингово стваралаштво. Видети Bernard F. Dick, 1967, *William Golding*. New York: Twayne, стр. 26-33 и James R. Baker, “Why It’s No Go“, у *Critical Essays on William Golding*, ed. James R. Baker, G. K. Hall, Michigan, 1988.

су друштвени и политички системи формирани не узимајући праву човекову природу у обзир. Такви системи већину људи сматрају савршеним, и макар, у некој мери редукују присутну девијантност. Али, „зашто, онда, нису (такви системи) никада успели? Како је идеалистички концепт примитивног социјализма прерастао у стаљинизам? Како је политички и филозофски идеализам Немачке на крају као свој плод добио владавину Адолфа Хитлера?“ (Golding, *Fable*, 87) Чини се да су творци оваквих политичких и идеолошких система предност давали систему притом занемарујући човека и његову праву природу (Bloom, 2004: 57). Тада су се човекова склоност ка похлепи, урођена окрутност и себичност крили иза политичких планова.

Голдинг често истиче утицај који је Други светски рат имао на његов живот и на промену његовог става од идеалисте који је некритички веровао у савршеност човека до скептичног посматрача оптерећеног мрачном истином дате природе човека. Поморска несрећа Титаника, а касније и рат, пољуљали су његову веру у либералну и оптимистичну слику човека. Говорећи о утицају који је рат имао на његово поимање човечанства и политичких система, истиче да су развој интелигенције и материјални прогрес човека учинили корумпираним, насилним и деструктивним. Евоцирајући сећање на страдање Јевреја и геноцид који су над њима чиниле цивилизоване нације, схвата да су припадници једног од најцивилизованијих народа на свету били спремни на зверства незамисливих размера. Према Голдинговим речима, трагедија и трагично осећање у књизи потичу из периода највећег очаја у његовом животу, периода сагледавања страха које су нацисти чинили.

„Како су се приче расподеле, једна страшнија од друге, тако се рушио мој либерални свет. Мислио сам да се суочавам са прародитељским грехом, са хомо сапиенсом, створењем које се рађа у срцу, с очњацима, и ноктима. У томе је била трагедија и то је за мене било дубоко, постепено откривање шта је човек, те нисам видео излаза из тога, и то вам је *Господар мува*.“⁴⁸

Распршених младалачких снова о људској доброту и добронамерном Богу на дивном небу, постао је свестан тога шта је човек у стању да уради другом човеку, што га доводи до схватања да похлепа, урођена окрутност и себичност почивају у свима нама, а не само у нашим ратним непријатељима и да само чекају услове који ће изазвати њихову снажну манифестацију (Golding, *Fable*, 87). Управо то и

⁴⁸ Вилијам Голдинг у разговору са Стивеном Медкалфом. British Council, London, 1977 (Literary Study Aids) Ctrl. no. 5165556.

чини централну тему његових дела – човекова спремност да другом човеку учини нељудско дело, као и тренутак када је човек пао из стања савршене невиности у каквом је рођен. Схватио је да човек, није „изузетан човек без мане, већ просечан човек... његово стање је да буде морално болесно створење” (Golding, *Fable*, 87).

Када каже да сада схвата шта је човек у стању да уради другом човеку, Голдинг не говори о ситуацији када један човек упуца другог, када на њега баци бомбу или испали торпедо, већ мисли на дивљаштво које се речима не може описати, а које се у тоталитарним државама дешавало годинама. Довољно је поменути само колико је људи у таквим тренуцима ликвидирано⁴⁹. Тада се окреће од ствари којих не може да се сети, а да не осети физичку слабост. Страхоте и свирепа убијања нису чинили плаћеници са Нове Гвинеје нити примитивна племена Амазона, већ су их вешто и хладно осмислили и спровели у дело образовани људи, доктори, правници, они који иза себе имају цивилизацију. Голдинг оштро критикује сваког појединца који у то време није схватио да „човек производи зло као што пчела производи мед” (Golding, *Fable*, 87). И да би нам појаснио своје схватање, узима социјални пример из свакодневног живота. Најчешће смо обучени и понашамо се као да немамо гениталије, и тако су постепено настали табуи везани за овај неопходни део анатомије човека. Али, када се разболимо, доктору морамо открити целокупну структуру. Западно друштво деветнаестог и раног двадесетог века сличне табуе формира око питања човекове природе.⁵⁰ У том смислу Голдингово дело представља симболично суочење са болестима друштва. Када би цивилизација поседовала свест о себи, Голдингов роман *Господар мува* би био њен одраз у огледалу и интроспекција болесника који, заправо, не жели да оздрави.

Одричући се свих својих цивилизованих принципа, дечачко друштво на острву показује неефикасност политичких организација које покушавају да потисну најдубље и најдеструктивније инстинкте људских бића. Голдинг сматра да само онда када демократија препозна ове мрачне силе, може да се нада да ће успети да се са њима и избори.

„Голдингов је аксиом да је човек, и само човек, створио зло на свету” (Green,

⁴⁹ Голдинг посебну пажњу посвећује овом термину иронично критикујући цивилизацију која ову фину и елегантну реч користи да означи такве страхоте.

⁵⁰ *Fable*, стр. 87.

1964: 173). Међутим, Грин у својој анализи не иде довољно дубоко у срж проблематике извора зла. Голдинг у својим делима зло не ограничава само на групу дечака старости од шест до дванаест година који су изоловани на пустом острву. Свет у који они долазе је свет који је већ пао, и при том не мисли само на цивилизовани свет у ком влада рат (из каквог они и долазе), већ корумпираност и трулеж проналази и у природи (Otten, 1982: 68).

Голдинг реагује на романтичко виђење човека као у основи племенитог бића. Инсистира да у човеку постоји дубоко укорено зло, нека ужасавајућа сила коју појединац мора да спозна и контролише. Искуства из Другог светског рата довела су га до схватања да човек у себи носи потенцијал да буде бескрајно бруталан⁵¹ уколико околности од њега буду то захтевале (Usha, 2008: 33).

Међутим, тематска сличност Голдинговог и Милтоновог дела нуди нам мало позитивнију перспективу у сагледавању потенцијала човекове душе, јер схватамо да *Господар мува* није само „малолетна верзија ‘Изгубљеног Раја’, нити је „једноставно негативна и нихилистичка”, већ се једноставно супротставља „јавној слици модерног доба” (Otten, 1982: 77). У Ралфовом туговању и плакању за „крајем невиности, тами човековог срца и паду кроз ваздух истинског, мудрог пријатеља, по имену Пиги” (ГМ, 206), Голдинг проналази могућност „новог менталитета који се бори да се роди и опстане упркос ништавним шансама које су нам наметнули социјално наслеђе и ограничења врсте” (Baker, 1965: 460). Ралфова новорођена свест о злу у њему и у целом човечанству је, заправо, учинила звер безбедном, како и Сајмон сазнаје, али „тек кад буде широко призната... као и демонски принцип који је потпуно деструктиван” (Mueller, 1962: 1205).

„Ко је овде главни?

Ја, рече Ралф гласно.” (ГМ, 206)

Ралф први истиче свој ауторитет који почива на незнању и сумњивој невиности. Стиче искуство које га доводи до ужасне самоспознаје, међутим једино га она на крају може искупити. Схвата да „нисмо ни невини, ни изопачени...

⁵¹ На крстарици и ракетном броду, сам Голдинг, био је познат по одлучној суровости у акцији, иако је тврдио да је тај углед стекао захваљујући „нервном тиму који би изобличио његово лице у нацерен израз у тренуцима стреса”. Видети Bernard Oldsey, “William Golding”, *Dictionary of Literary Biography, Volume 15: British Novelists, 1930–1959*, ed. Bernard Oldsey, Detroit, 1983, стр. 121.

сви смо криви” (Mueller, 1962: 251). Догађаји који се дешавају, несугласице и сукоби до којих долази приморавају Ралфа да посматра сопствени ум како би открио шта заиста осећа и мисли. У процесу самопосматрања преиспитује сопствена осећања и психичке процесе и открива непознати, мрачни део свог бића. Сада поседује и мудрост која му је неопходна да се сачува од звери у друштву одраслих у које мора да уђе – у чудовиште које дечије игре претвара у Аушвиц и Хирошиму.

2.3. *Господар мува* у оку критике

Упркос одређеним оштрим критикама које су уследиле након објављивања, добивши тугу модерног класика, *Господар мува* 1960-их година постаје култна књига са огромном читалачком публиком у школама, на колеџима и универзитетима широм света. Издавач *Penguin Books* ју је уврстио на своју листу модерних класика, а бројни факултетски одбори су је ставили на списак обавезне литературе, док ју је Питер Брук први преточио у награђивани филм. Међутим, убрзо су објављена многа противречна тумачења овог дела – фројдовско, јунговско, римокатоличко, протестантско, некомформистичко, научно-хуманитарно, марксистичко, хегелијско, а као једно од најочљивијих, за шта је можда и сам Голдинг крив, хришћанско тумачење (Shaffer, 2006: 55). Због наивних и поједностављених тумачења ове интерпретације су претиле да наруше продорност дубљих импликација у роману.

Неки критичари су престроги према овом Голдинговом делу, јер су мишљења да се, за разлику од већине класика, радња не развија из ликова и ситуације. Замерају му што није успео да обезбеди органску структуру романа, већ ју је заменио механичком структуром басне⁵². У овом погледу, Сајмонов лик карактеришу као нереалистичан и сматрају га пуким средством уз помоћ ког аутор исказује своје мишљење. За овај роман критика је користила различите термине,

⁵² Исцрпним аргументима Маргарет Волтерс поткрепљује свој став на основу ког Голдиновог *Господара мува* сврстава у ред басни. Видети Walters, M. (1963). “Two Fabulists: Golding and Camus”. У: *William Golding’s “Lord of the Flies”: A Source Book*, ed. William Nelson, New York: Odyssey Press стр. 95–107.

попут алегорије⁵³, параболе, научне фантастике и романсе (Usha, 2008: 32). И, заиста, сваки од наведених књижевних, стилских одређења је пристан у делу. *Господара мува* можемо видети као алегорију јер илуструје постојање мрачне стране човековог бића. Парабола, као варијанта басне са људским ликовима, је оправдан термин за ово дело, јер нам даје поуку да морамо објективно сагледати сопствено биће, препознати и прихватити таму свог срца како бисмо могли да покушамо да је каналишемо. Елементе научне фантастике препознајемо јер Голдинг модерног човека измешта кроз простор и време у нестварне услове, док одлике романсе јасно препознајемо у Голдинговој причи о јунацима, о дечацима. Због своје централне теме палог човека, Голдинга често неправедно називају писцем баналних алегорија које маскирају право значење текста и аутором басни (Allen, 1963: 3). Други се, пак, снажно супротстављају оваквом тумачењу, сматрајући да су његова прича и басна некомпатибилне, али тако савршено интегрисане да су нераскидиве. Ситуације, ликови и нарација су потпуно убедљиви и реални на натуралистичком нивоу, док уједно приказују дубље истине басне. Семјуел Хајнс брани Голдинга истичући да и поред чињенице да је моралиста, он није стваралац морала, те стога, његовим делима није место крај Езопових басни, већ покрај важних симболичних романа аутора попут Кафке и Камија (Hynes, 1964: 6).

У једном свом интервјуу на ове „оптужбе” Голдинг одговара кристалисањем личног поимања мита као књижевне форме сматрајући га дубљим и значајнијим од басне. Басну разуме као измишљени облик књижевног дела која се бави оним што је површинско и лако уочљиво, док мит потиче из корена, сржи свих ствари, те према мишљењу античких филозофа представља кључни део за разумевање човекове егзистенције, и има великог утицаја на целокупно значење живота и искуства (Kermode, 1954: 127).

Међутим, сучељавање различитих критичких мишљења се ту не завршава, јер се критичари сукобљавају у погледу тога које су, заправо, те дубље истине. Лако је уочљиво да борба између Ралфа и Џека верно осликава борбу демократије и фашизма, дакле осликава „модерни политички кошмар” (Hynes, 1988: 18).

⁵³ Walter Allen сматра да Голдингови романи, иако моћни, поседују слабост нормалну, можда чак и неизбежну, за алегоријску фикцију. Види Walter Allen, 1965, *The Modern Novel in Britain and the United States*, Harmondsworth: Penguin, стр. 291.

Либерални критичари роман осуђују због претеране посвећености хришћанској доктрини првобитног греха. Ово је став који је, и поред чињенице да је роман крајње песимистичан, тешко оправдати. Критичари ове врсте најважнији симбол, свињску главу на коцу, погрешно тумаче као Белзевуба, ђавола. Њихово мишљење можемо сматрати дискутабилним, јер је лишено дубљег увида у суштину Голдинговог дела. Не успевају да звер схвате као објекат на који деца пројектују страх, мржњу и зло, који нису натприродни, већ чине саставни део њихових и природе читавог човечанства уопште.

Већ далеке 1965. године Џејмс Бејкер је први указао на то да Голдинга, вероватно погрешно, критичари проучавају као старог хришћанског моралисту.⁵⁴ Шта више, мотив традиционалне утехе који постоји у хришћанском православљу је одсутан из последњег, контроверзног поглавља, где би требало да буде присутан. Форстер стиже до сличног закључка када истиче да у Голдинговом делу види осликану идеју греха, али не види Спаситеља (Forster, 1962: xi). За њега, хришћански мотиви нису небитни, али сматра да чине само део једног већег митског оквира у који Голдинг осликава природу и судбину човека (Baker, 1965: 16). Шафер сматра да ово дело морамо посматрати узимајући у обзир катаклизму Другог светског рата која је у многим писцима тог доба изазивала дубоку сумњу у могућности прогреса и идеал савршености (Shaffer, 2006: 55). Како Стивенсон опажа „сваки бес у Голдинговој фикцији не потиче од друштвених услова 50-их година, већ од мрачних закључака о људској природи заснованих на искуствима у Другом светском рату” (Stevenson, 1993: 99).

Није ни чудно што је ратно искуство утицало на Голдингов рад. Форстер је видео „трагични тренд” Голдинговог првог романа, „трагедију нашег света у рату”.⁵⁵ Малколм Бредбури је окарактерисао Голдингову визију као „мрачну и мучну, као изазов духу либерализма и прогреса” у доба холокауста (Bradbury, 1988: 341), док је Волтер Ален ишао дотле да тврди да су догађаји описани у овој књизи, заправо, остаци „најбруталнијих манифестација регресије Нациста” (Allen, 1964:

⁵⁴ Бејкер каже: „Критичари су се превише концентрисали на Голдингов дуг хришћанским изворима, па га сад сматрају ригидним хришћанским моралистом. Ово је погрешна слика. Овакво инсистирање критике замагљује Голдингов фундаментални реализам и отежава схватање да он сатирично приказује и хришћанско и рационалистичко тумачење.” Видети James R. Baker, *William Golding: A Critical Study* (New York: St Martin's Press, 1965), стр. 15–16.

⁵⁵ Преузето из Shaffer, Brian. W. (2006). *Reading the Novel in English 1950 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishing, стр. 56.

289).⁵⁶ Обзиром да сви ови критички погледи представљају варијације на исту тему можемо их сврстати у једну групу.

За разлику од теолошки усмерених критичара који су ово дело посматрали као религијску басну са проблематиком палог стања човекове душе и губитка Раја, психолошки настројени критичари га интерпретирају помоћу фројдовских термина. У њему откривају причу о потискивању природних инстинката:

„Кад им је ускраћен ослонац у репресивном ауторитету родитеља, цркве и државе, (деца) стварају нову културу чији развој прати пут истинског примитивног друштва, у коме настају богови и демони (његови митови), обреди и табуи (његове друштвене норме)”. (Hynes, 1988: 17)

Све док цивилизовани свет одраслих има контролу над дечама, они су спречени да ослободе потиснуте дивље нагоне који вребају у њиховим срцима. Тек када се створе услови који их истински ослобађају од сваког вида контроле цивилизацијског система, њихова права природа може да буде слободно испољена. Тада се стварају темељи за изградњу правог примитивног друштва са свим сујеверјима и ритуалима којима ће владати дивљина и тама човековог срца.

Уместо теолошке борбе између добра и зла, фројдовци ово дело анализирају као борбу мрачних и насилних сила несвесног (ид), рационалних принципа (его) и моралне савести (суперего). Четворица дечака којима ћемо се детаљније бавити представници су ова три аспекта ума. Трагични догађаји у причи резултирају из некомплетне и небалансиране природе карактера ових дечака, јер ниједан од њих није довољно зрео да достигне хармоничну контролу сва три аспекта (Wilson, 1986: 84). Епстаин верује да је Фројдова теорија психоанализе релевантна. Он сматра да, у Голдинговом делу, ђаво није присутан ни у каквом традиционално-религијском смислу, већ да је Белзебуб савремени еквивалент, анархична и неморална сила која покреће, а коју фројдовци називају *Ид* (Epstein, 1959: 190).⁵⁷

Критичари социолошких интереса мање су окупирани дистрибутивним личностима дечака, а више пажње посвећују дезинтегрисаности читаве групе. Они наглашавају цивилизацију и стандарде које човеково друштво има, и истичу да је регресија ове групе праћена одсуством цивилизацијских стега, резултирала у катастрофалном напуштању ових стандарда. Овакво схватање акцентује

⁵⁶ Ibid., стр. 56.

⁵⁷ Цитирано у Usha, G., (2008), *William Golding: A Critical Study*, New Delhi: Atlantic, стр. 32.

неопходност постојања ауторитета, било родитељског, државног или црквеног.

Критичари склони антропологији су фасцинирани приказивањем регресије дечака. Овај роман посматрају као стагнацију и регресију еволуције човековог развоја пружајући увид у примитивно друштво и у начин на који дивљи умови креирају табуе и ритуале, стварају демонологије и митове.

Занимљиво је уочити тематску паралелу са истраживањем из области социјалне психологије. Наиме, реч је о студији Ерика Фрома из 1941. године под називом *Бекство од слободе (Escape from Freedom)*.⁵⁸ Заправо, *Господар мува* је лекција о рату у ком цивилизоване групе, подлежући фашизму, стварају нова друштва и рационализују ужасне чинове угњетавања, насиља и убијања. Па тако, дечаци на острву формирају своје засебно друштво у ком све више уочавамо елементе безразложног насиља које на крају кулминира убиствима двојице дечака. Пиги, дечак који симболизује непоколебљив разум и слепу веру у исправност цивилизацијских начела, даје рационална објашњења и изговоре за почињена злодела. Фром се оштро супротставља конвенционалном веровању да модерна демократија води истинском индивидуализму. Истиче да упркос томе што су „принципи економског либерализма, политичке демократије, религијске аутономије и индивидуализма у личном животу” више него икад до тада савременог човека приближили остваривању слобода од „политичких, економских и спиритуалних окова који су га спутавали”, препознаје „небитност и немоћ појединца” као феномене који представљају плодно тле за развој фашизма на било ком простору (Fromm, 1965: 266, 18, 17, 265-266). У *Господару мува* јасно је изражена идеја да политички, социјални и религијски принципи цивилизованог друштва воде својој антитези, те уместо да обезбеђују интегритет појединца, они теже да спутају његову индивидуалност укалупљујући сваки могући вид његовог понашања. *Бекство од слободе* посебно изучава „динамичне факторе структуре карактера модерног човека” који га усмеравају у правцу одрицања слободе у фашистичким земљама, а које Фром сматра „свеприсутним у карактеру сопственог народа” (Fromm, 1965: 20). Џеково дивље друштво илуструје тежњу модерног човека да, одбацујући личну слободу и потчињавајући се некој снажној

⁵⁸ Ову паралелу је први уочио Бејкер. Видети James R. Baker, “The Decline of Lord of the Flies“. У *South Atlantic Quarterly*. Vol. 69. (Autumn, 1970), стр. 459.

владајућој сили, стекне осећај припадности и сигурности.

На уму треба имати да су сви ови критички приступи Голдинговим романима у одређеној мери валидни и потврђују чињеницу да велика уметничка дела поседују богату сугестивност која им обезбеђује значењски и идејни потенцијал да буду на различите начине интерпретирани. Ниједну од три књиге којима ћемо се бавити у овом раду не можемо каналисати и обухватити само једним критичким приступом, па чак, ни комбинацијом више различитих критичких приступа. Морамо да, бавећи се идејном структуром карактеристичном за Голдингово стваралаштво, разумемо комплексност ових романа који се могу посматрати као искључиво себи својствени.

Визуелна обележја Голдингове прозе на којима почива њена симболичка снага и корени његових реактивних елемената знатно су дубљи него што на први поглед изгледа. Његов експериментални однос према различитим полазним књижевним тачкама и круговима културе и искуства знатно је сложенији. Захваљујући овоме његова дела отварају неслућене хоризонте сагледавања човека и његове моралне драме и сврставају га у ред стваралаца који су обележили своје епохе, попут Шекспира, Сервантеса и Достојевског.

2.4. Мотив звери у роману *Господар мува*

Сам наслов овог дела истиче значај мотива звери који заузима круцијалан положај у композицији романа и представља епицентар нашег разумевања човекове природе. Чињеница да Голдинг читаво дело, до најситнијих инстанци, прожима овим мотивом говори о његовој идејној неопходности за функционисање романа. Јака, сугестивна симболика у наслову књиге на различитим нивоима повезује се са хришћанским ђаволом.⁵⁹ Ђаво је симбол зла, и без обзира на то коју привидну форму поприма, увек исказује пад духа и представља синтезу дезинтегришућих снага личности (Ševalije & Gerbran, 2004:

⁵⁹ Видети Samuel Hynes, "William Golding's *Lord of the Flies*", у *Critical Essays on William Golding*, ed. James R. Baker, G. K. Hall, Boston, Mass, 1988, и E. L. Epstein, (1964). "Notes on *Lord of the Flies*," у *William Golding: Casebook Edition*, ed. James R. Baker & Arthur Ziegler, New York: Putnam's Sons, стр. 187.

203). Зло је све оно што је неповољно и штетно по јединку, групу или друштво, по њихове потребе и интересе (Trebješanin, 2008: 464). Голдингов Белзебуб, као отловљење свих злих сила, уско је повезан са звери. Међутим, Голдинг не жели да заплаши своје читаоце на самом почетку романа, и зато први вид звери који срећемо означава термином „чудовиште”. Ово чудовиште јури кроз шуму антиципирајући каснију звер. Чудовиште, у ствари велики камен који дечаци гурају, део је природе, а на вишем нивоу камен еволуира у звер у човеку, док дивљина, прашума и природа верно осликавају човеково унутрашње стање. „Шума се мало подаље стресла док је бесно чудовиште јурило кроз њу.” (ГМ, 30) Већ сада, Голдинг имплицира реакцију човекове душе када препозна побеснелу и ослобођену звер у себи.

Звер, можемо слободно рећи, најважнији симбол, појављује се у више различитих варијанти: „змијурина”, „звер из воде”, „звер из ваздуха”, и коначно, као аспект људске природе. Змија је прва и најважнија форма звери и симбол из ког проистичу све остале манифестације и њихова значења. Звер као змијолику ствар поредимо са змијом из баште Раја. У миту о Озирису, египатски демон, Сет-Тифон је представљен змијама, а у хришћанству је трансформисан у *Баала* или *Безелбуба*. Иако змија има несумљиво амбивалентну симболику, у хришћанству је готово потпуно преовладало њено негативно тумачење. Стога, је искључиво разумемо као симбол зла и смртоносне опасности, несвесног и његових опасних, деструктивних моћи (Trebješanin, 2008: 468). Ове моћи чине да човек подлегне утицају својих несвесних нагона и тада долази до моралне деградације. Човекова пала природа осликава се у његовој жељи да буде мудар и попут богова и његова морално посрнула природа, тада, бива усмерена на понос (Fitzerald & Kayser, 1992: 79). Отуда и утисак да се све човекове болести, укључујући и рат, могу приписати његовој таштини.

Све манифестације звери, она „из воде”, „из ваздуха”, „у нама” Голдинг повезује са ратом. Па, тако и, дуго чекани и очајнички потребан спас парадоксално долази од стране ратног брода, спас из мора. Дечаке, заправо, спасава морска технолошка нема⁶⁰ која је осмишљена са намером да уништи, а

⁶⁰ Нема⁶⁰, аждаја или ала, своје порекло води од змије и слична је змају, али за разлику од њега, она има искључиво злонамерну и деструктивну функцију. Видети Ерић, Лј. (2015). *Rečnik straha*. Beograd: JP Službeni glasnik, стр. 24.

не да пружи спас. Мртав падобранац дечацима носи поруку из света одраслих, из битке која се одиграла на висини од десет миља. Овај симбол дечацима долази у тренутку када се њихово друштво распада и када Ралф тражи неки знак из света одраслих, из света који се, како нас наратор обавештава, налази у катаклизмичком рату. Наша болесна природа, звер у нама, дечаке увлачи у рат и варваризам, исто као што чини у свету одраслих.

Није случајно што Голдинг препушта најмлађима да уведу звер у причу, јер они су ти који су временски најкраће били под утицајем цивилизације због чега су најближи сировој човековој природи. Семиерик, својим заједничким ликом представљају два од четири „разумна” дечака и звери дају материју и форму. „Има крзно, нешто јој се мицало из главе – крила... Има очи... Зубе... Канце...” (ГМ, 102) Добивши облик, звер се уздиже и схватамо да постоје змајеви у Рају. Змијолика ствар се сада развија и трансформише се у змаја. Она влада сновима малишана, док Персивал тврди да долази из мора. Последњи представници цивилизације – Пиги, Сајмон, близанци и Ралф, ослањају се на цивилизацијски поредак да их спасе, јер како Пиги са очигледном иронијом говори „одрасли знају”. Међутим, знак у облику мртваг падобраца који долази осликава сазнање одраслих о злу, а не о добру.

Мали дечак који мистериозно нестаје на крају другог поглавља, пита их шта ће да ураде са змијоликом ствари, са зверком која долази по мраку. Упркос свом негирању да звер постоји, Ралф не може да избегне њено реално и симболичко присуство. „Нешто непознато расло је у њему и нагонило га да гласно понавља ту тврдњу.” (ГМ, 39) Можда је управо звер та која може да понуди знање потребно да се спасе цивилизација, али Ралф негира њено постојање, а Џек се заклиње да ће је уловити и убити. Када примети да се све распада, Ралф сазива скуп како би поново успоставио „ред”. Међутим, ако се само мало дубље замислимо, схватићемо да ни реда ни цивилизације на острву, а ни ван њега, није ни било. Само сазнање о постојању зла је већ присутно у њиховим свестима. Џек оживљава то сазнање подсећајући их на „сазнање које су стекли кад су окружили ускопрчану свињу, сазнања да су надмудрили живог створа, наметнули му своју вољу и узели му живот као у дугом, освежавајућем гутљају.” (ГМ, 72)

У другој половини романа, дечаци потпуно урањају у зло, како Голдинг у

једном интервјуу каже, „зато што не разумеју сопствену природу... Не разумеју ствари које јој прете. То је, изгледа, невиност.” Изједначавајући невиност са незнањем, имплицитно нам говори о неизбежности пада, јер иако незнање може да дефинише невиност, никада не може да је одржи. У неком тренутку незнање узрокује зло без обзира да ли је појединац њега свестан (Waker, 1965: 9). „Дечаци, једноставно, не разумеју каква звер постоји у људској психи”, тврди Голдинг, па стога нису ни у стању да се одбране од ње (Keating, 1962: 190).

Упркос чињеници да су га често карактерисали као калвинисту са утемељеним веровањем у првобитни грех и поред његовог експлицитног инсистирања да је пад неизбежан, сматрамо да Голдинг испуњава свој задатак писца наводећи појединца да се загледа у дубине своје душе и да изнова открије грех пре него што инсистира на идеји наслеђене кривице. Дечаци на острво улазе већ пали, чим напуштају цивилизацију у којој се ратује, и улазе на острво које је, како смо већ поменули, лажни Рај. До греха долазе сопственом свешћу, њихова невиност никада, заправо, није ни постојала, осим у њиховој наивности (Waker, 1965: 25). Зло је у исто време и већ постојеће и поново откривено. Преступ индивидуације или самозадовољења је оригиналан (*origin-al*), јер потиче из човековог природног стања (Otten, 1982: 74). Било би нехумано, нељудски не грешити.

Степен онога што се на острву дешава је важнији од врсте природе ствари које се догађају. Људско зло не зна за границе, па чак ни за границе старости, и не постоји „доба невиности” (Hynes, 1976: 179). Голдинг, чак ни оне, најмлађе дечаке не жели да поштеди покварености и трулежи унутрашњег бића, као ни присуства свеобухватног зла, без могућности спасења и искупљења. Децу њихово сопствено зло осуђује на пропаст. Тера нас да схватимо да дубоко, у природи људи свих раса почива звер која се храни освајањем и потчињавањем. Ову дубоко потиснуту и често несвесну потребу човек мора с времена на време да задовољи, да пусти звер у дивљину (Niše, 2011: 174).

Постоје критичари који истичу Голдингов оптимизам и уверење да добро може да постоји и да оплемени појединца иако не може да му гарантује успех у друштву у ком владају „ратови и гласине о ратовима”. Таква доброта се рађа из сазнања стеченог искуством и кључни догађај у последњем делу *Господара мува*

показује да су преостала деца Светла⁶¹ препознала звер у сопственом лику. Свесни зла које у њима почива имају шансу да га каналишу и неутралишу.

Звер преузима два облика: један човечји, а други животињски. Глава свиње представља вештачки креирану слику чудовишта коју творац ствара да би се ослободио зла у себи. Свињска глава, као тотем, подстиче осећање колективне кривице свих дечака и сваког појединца ослобађа одговорности. Као жртва и жртвени јарац, персонификација зла и ослобађање од кривице, покварена, усијана глава са собом носи читав парадокс Пада. Овај тотем представља спољашњу манифестацију онога што заиста постоји у деци, то је уједно и њихов покушај да се ослободе осећања кривице. За Голдинга дрво зла расте у човековом уму, његовој психи (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 21). И тек када се суочите са Белзубом, можете да превазиђете чудовиште које почива у сваком од нас. Управо ову болну и тешку истину Сајмон открива када се искрада да би се суочио са „непријатељем”. Глава га искушава да „отрчи назад код осталих”, да остане онакав какав је до тада био, сигуран у незнању, непознавању и неразумевању сопственог бића.

Али, када се Сајмон окреће назад, „његов поглед је ухваћен античком, неумитљивом спознајом”. Пулс почиње да му куца у мозгу када глас Белзуба признаје „Ја сам део вас... Ја сам разлог што ништа не ваља? Што је све онакво какво јесте?” (ГМ, 147) Глава говори управо оно што Ралф осећа, али не може да разуме у тренутку када, забадајући своје копље у вепра, осећа понос и када се бије са дечацима да дође до комада „рањивог браон меса”. Сајмон доживљава или, можда боље рећи пада у, епилептичан напад док гледа у широка уста, тада одлази на митско путовање у Еребус и враћа се сам са мудрошћу. „Доживљава ритуалну смрт... како би обновио уништено друштво... и вратио се као избавитељ.” (Rosenfield, 1961: 95)

⁶¹ Како их Тери Отен назива. Видети Terry Otten, 1982, *After Innocence: Visions of the Fall in Modern Literature*, the University of Pittsburg Press: Pittsburg, стр. 68.

2.4.1. Звер из ваздуха – дивљаштво скривено под маском цивилизације

Да је ово роман о авантурама дечака који приказује ауторов став да ће дечаци, без контроле и наметнуте дисциплине одраслих, прерасти у дивљаке, можемо помислити једино ако заборавимо због чега је Голдинг првобитно и довео дечаке на острво. За случај да се то догоди, аутор својим читаоцима даје подсетник и уводи мртвог падобранца чија је примарна функција да нас подсети да било који вид величања живота одраслих није ништа друго до наивна дечја заблуда. Нема битне разлике између дивљег живота дечака на острву и цивилизацијског живота одраслих. У оба света ред може и бива уништен, а присутна моралност није довољна да спречи прогрес свеобухватне деструкције и дивљаштва. Иако свињска глава са свим својим гнусним и одвратним карактеристикама представља немаскиран ужас и елементарно дивљаштво, тело падобранца је доста ироничнији знак. Голдинг га описује као „део старе структуре, старог система, старог света који би требало да буде добар, али који у овом тренутку ваздух чини радиоактивнијим” (Golding, 1959: 201). Његово тело показује нечовечност коју је човек спреман да уради другом човеку кроз историју човечанства. Деца нам откривају исту природу, исте принципе као и одрасли, само то чине, због својих година и специфичности ситуације у којој се налазе, знатно отвореније и неспутаније.

Симбол историје и смрти, ово мртво тело, улепшана верзија чудовишта, звери из света одраслих, учињена је само мање ужасном увијањем у танку глазуру цивилизације коју представља, само зато што пилот не може буквално да урони своје руке у крв попут Цека, искључиво зато што му технолошки инструменти деструкције дозвољавају да насиље спроводи далеко изнад уништења, пропасти и зато што носи униформу цивилизације коју је створио зараћени свет одраслих. Овде је присутна једна од најнефектнијих Голдингових иронија, јер је тело овог мртвог падобранца, представника цивилизације и света одраслих, ограничено и спутано одећом и опремом намењеном да омогући преживљавање. Тело се на ветру уздиже и пада, стоји усправно и клати се. У исто време представља и слику цивилизације и њену супротност. Звер је пародија света одраслих на пало стање дечака и није ништа друго до Белзевубов брат. Крила, зуби и канџе,

карактеристике нашег падобранца, делови су змаја који представљајући комбинацију две животиње змије и птице, отеловљује синтезу два супротстављена принципа и два симбола душе (Trebješanin, 2008: 465). Благотворно и опасно биће, божанство плодности и демонско чудовиште, змај по својој симболици потпуно одговара пилоту. Наиме, Голдингов пилот је херој који жртвује свој живот како би спасио друштво којем припада, али уједно представља симбол смрти и доноси деструкцију онима против којих ратује.

Дечаци беже од људске фигуре гротескно приказане као прилике расклиматаних удова коју нестални поветарац вуче кроз цвеће, преко стена и камења да би је „оставио згрчену, међу смрсканим стенама на врху планине” (ГМ, 98). Касније, када Сајмон среће остале, хуманизује зло и препознаје човека уједно и херојског и тужног. Саосећајући са звери, Сајмон прихвата своју грешну природу. Иако сведочанство човековог неуспешног покушаја да се сачува од себе самог, падобранац код Сајмона изазива моћ хришћанског опраштања. Сајмон се окреће овом јадном створењу, прихвата га као свог брата и седа крај њега. Схвативши суштину човековог бића и зло које у њему влада, Сајмон журно излази из шуме у жељи да своје сазнање подели са осталима, али дечаци, обузети фанатичном песмом лова, нападају Сајмона, сматрајући да је, заправо он, та звер.⁶²

У микрокосмосу одраслих, деца су спремна да употребе одбрамбене механизме одраслих и своју унутрашњу таму пројектују изван себе очекујући звер, па тако падобранац добија епитет „звери из ваздуха”; звери која седи на врху планине и не допушта им да одржавајући ватру шаљу сигналне знаке. Једино Сајмон, осетивши убуд неверице, не може да поверује у звер која оштрих канци седи на планинском врху не остављајући за собом никакав траг није довољно брза да ухвати Семиерика. „Колико год да је мислио на звер, у глави му се стварала слика људског створења, истовремено херојска и мучна.” (ГМ, 105) Међутим, Сајмона који занесено се крећући и не гледајући куда иде, удара о дрво и пада, дечаци не могу озбиљно схватити. Видљива је веза која постоји између палог авијатичара и овог несрећног дечака, који једини на читавом острву несебично

⁶² „Штапови су ударали, а уста новог круга жвакала су и урликала. Звер је клечала у средишту, кријући лице рукама. Викала је преко незамисливе буке нешто о лешу на брду. Звер је јурнула напред... Маса у трену пожури за њом... скочи на звер и стаде да вршти, туче, уједа, кида. Није било речи, ни покрета осим кидања зубима и ноктима.” (ГМ, 156–157)

помаже осталима, почев од изградње склоништа све до кобног изласка из шуме у центар зачараног круга дивљака. И авијатичар свој живот несебично жртвује зарад спасења својих пријатеља и читаве нације. Овом паралелом Голдинг предвиђа Сајмонову трагичну судбину и изједначава авијатичара и Сајмона, свет одраслих и свет дечака, цивилизацију и дивљаштво.

Како падобранац значење свињске главе проширује на читаву историју човека, тако сада, Сајмоново убиство подразумева и тело овог мртвог војника. Дечаци су урадили исто што и њихови очеви. Знак који су очајнички тражили сада одлази и нестаје у морским даљинама, али не зато што дечаци постају слободни у Сајмоновом схватању тог појма, већ зато што себи креирају сопствени знак и не треба им ниједан други.

2.4.2. Звер изнутра – необуздани анимализам човекове душе

Голдинг анималним сликама обележава трансформацију дечака у дивљаке при чему зло првобитно повезује са звери, свињском главом и змијом, али како радња одмиче, дечаке све више описује помоћу животињских слика. Скидање одеће на почетку романа можемо разумети као уклањање цивилизацијских стега и тежњу ка повратку невиности. Међутим, како се ловци одају дивљини, њихова голотиња постаје њихов анимализам. Сем и Ерик су попут паса; када трага за свињом, Џек се креће на све четири ноге (опет попут пса); у лову чак и сикће попут змије и „није био ловац, него скривени плен, сличан мајмуну међу преплетеним зеленилом” (ГМ, 51). Змија, симбол унутрашњег преображаја и духовне обнове коју је Џек први доживео, његовом лику даје непредвидивост, хировитост, интуицију, ирационалност и загонетну природу (Требјеџанин, 2008: 469). Ралф често Џека види као „звер”. „Ти си животиња, свиња и проклета, проклета лопужа!” (ГМ, 184) Док су Семиерик дали физички опис звери, Џек говорећи о њеним поступцима, несвесно саопштава истину: „Не знамо ни каква је... Звер излази из мора... Из мрака... Из дрвећа... Можда чека... Лови... Звер је борац. Следеће је то да не можемо да је убијемо.” (ГМ, 130) Из његовог описа схватамо да су, заправо, дечаци ти који се тако понашају. Они излазе из мора, дрвећа, чекају и лове. Џек схвата да не могу да је убију, јер би то значило

аутодеструкцију. Звер, змија и ђаво су различита отеловљења зла. Проблематиком зла и његовог извора човечанство се бавило још од давнина. Хришћанско, августиновско схватање зло посматра као неутемељено, небиће, пуко одсуство добра (Trebješanin, 2008: 464). Међутим, за Јунга зло реално постоји и представља нешто што долази из нашег ега – чисту, намерну и свесну жељу за разарањем и уништавањем.⁶³ Пиги, чије име представља најдиректнију асоцијацију са анималним светом, схвата да дечаци полако постају животиње, упозорава и пожурује Ралфа да дуне у шкољку и сазове скуп те да тако спречи да постану звери. Без својих наочара, жали се да ће морати да га воде „попут пса”, а у тренутку када умире „руке и ноге (су) му се лако трзнуле, као у убијене свиње” (ГМ, 186). Сајмон, скривен у сенци шуме, трансформише се у „ствар”, „звер” када наратор мења перспективу и почиње да сагледава зло из аспекта других дечака.

Иако спорија од осталих, Ралфова трансформација је и те како присутна и коренита. Он, чак, прихвата комад полусировог меса и жваће га „као вук” (ГМ, 75), када Роџер глуми свињу, бива понесен ритуалом дивљака и чини саставни део разјарене слепе гомиле која убија Сајмона. У тренутку Пигије смрти, Ралф бежи да спасе сопствени живот и тада се понаша у складу са „нагоном за који није ни знао да га поседује” (ГМ, 187). У последњем поглављу, Ралфа готово видимо као прогоњену животињу која се, тада оштрећи своје копље као инструмент самоодбране, иронично, трансформише и постаје ловац. У тренуцима физичке исцрпљености, обузетости страхом и борбом за преживљавање, у Ралфу више нема места ни за разум, ни за цивилизацију, ни за правила, остаје само простор за доживотну борбу за живот. Тада опипава врх свог копља и смеши се, јер зна да „ко год да покуша, биће набоден и скичаће као свиња” (ГМ, 197). Убрзо сазнајемо да је спреман и да га употреби јер је „подигао копље, лако зарежао и чекао” (ГМ, 199). Сам у шуми, брутално напада првог непријатеља на ког наилази. „Ралф је насрнуо попут мачке; режећи је убо копљем и дивљак се пресамитио.” (ГМ, 200) Када је заробљен у папрат, присећа се свиње и пита се шта би она, да је на његовом месту, урадила, јер се он, сада, налази у таквој ситуацији (ГМ, 201). Бежи и скаче као „коњ” међу пузавицама (ГМ, 200).

Дистинкцију између цивилизованих људских бића и дивљака, Голдинг

⁶³ Преузето из Trebješanin, Ž. (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Politika, стр. 464.

користи у сврхе интелектуализирања ироничне и уздицања свести читалаца на виши ниво. Па се, тако, Џек слаже са Ралфом да треба да уведу правила на острво, док је Пигијево узалудно инсистирање на питању „Шта смо ми? Људи? Или животиње? Или дивљаци?” (ГМ, 93) праћено двоструком иронијом „Шта ће одрасли мислити?” (ГМ, 93) Дечаци постају свесни своје рапидне анимализације и дивљаштва. Свест рађа запитаност над сопственим идентитетом. Обојена лица ловаца омогућавају ослобађање дечака у дивљаштво дајући им ироничну слободу која ће уништити њихово друштво. Џек добија ново лице – „Један образ и једно око је обојио у бело, затим је утрљао црвену глину у другу страну лица и угљем повукао црну линију од десног уха до леве стране браде.” (ГМ, 65) Тада запањено гледа „не више у себе, него у узвишеног страшног непознатог” (ГМ, 65). У том тренутку, маска добија сопствени живот, а Џек се крије иза ње, „ослобођен срама и nelaгоде” (ГМ, 66). Маска, као визуелна ознака новог идентитета, представља знак нове припадности и почетак Џековог новог живота којим ће доминирати дивљи нагони и његова необузdana природа. Иако Џек користи чаробну моћ маске, није свестан да врло често маска губи своју првобитну заштитну улогу и окреће се против онога ко је носи. Тачније, уместо да скрива, она открива ниже склоности и демонске тежње њеног носиоца (Ševalije & Gerbran, 2004: 546). Тренутак када Џек ставља боје на лице је моменат ослобађања свих потиснутих нагона и тада његов садизам добија своје најокрутније манифестације.

Зло, присутно у Роџеру, је необјашњиво делимично зато што је он лик о чијој позадини не знамо готово ништа (Usha, 2008: 47). По нашем мишљењу, и он, попут Џека, представља зло у човеку, и сматрамо да Голдинг није случајно створио његов лик таквим. Желео је да нам укаже на зло којег нисмо свесни и о ком ништа не знамо, и зато и имамо утисак да се Роџер појавио ниоткуда. Потпуно спокојна мрља која куцка и тихо чека погодан тренутак да, када попут Ралфа и Џека, заборавимо на њено постојање, учинивши да поскочимо од страха, подсети нас на своје присуство (ГМ, 124–125). Он је део свих нас, део који ми својим ралфовским мишљењем и пигијевским разумом, свесно или несвесно потискујемо. Роџер почива у дубини свих нас и он је разлог због ког „ништа не ваља” и „што је све онакво какво јесте” (ГМ, 148). Не постоји могућност бега из агоније човековог бића, не постоји шанса да се створе политички системи који би у човеку подстицали оно највредније, а истински искоренили све негативне црте

које у себи носи. Џонијева урођена ратоборност и Хенријева посвећеност контролисању слабијих бића, као основни елементи људске природе, у Роџеровом лику се развијају у нешто много озбиљније. Док баца камење на Хенрија, истовремено ужива у поседовању моћи над њим и флертује са идејом да га повреди. Роџер је садист и због тога не осваја симпатије читалаца, којима се његов лик чини недопустивим па су склони да га веома лако и оштро одбаце. Међутим, његов садизам није ништа друго до пренаглашен и претеран развој оног што можемо да приметимо у Хенрију и Џонију, а што се отворено манифестовало у одсуству цивилизацијских ограничења одраслих.

Док читамо *Господара мува*, имамо непријатан осећај да нас Џек и Роџер константно прогањају, бојимо се и ужасавамо њихових немих прилика и њиховог екстравагантног и незаситог зла. Џек и његови поданици, сада, своју пажњу усмеравају на Ралфа и тако лов на свиње прераста у лов на људе. Дивљаци, својим офарбаним лицима и оштрим копљима шире терор кроз шуму, која верно осликавајући њихово унутрашње биће, подрхтава у „пламену” (ГМ, 205). И сам Ралф се ужасава својим стањем, јер без Пигија и његове шкољке, смисао реда и цивилизације нестаје. Осећа се усамљеним, изолованим и одбаченим. Покушавајући да се усклади и помири са спољашњим светом, спознаје ужасну унутрашњу страну човекове душе. И тада, плаче због губитка невиности и таме човековог срца (ГМ, 206). Тренутак његове агоније и ужаса је тренутак његове самоспознаје, тренутак његовог сазнања о најдубљим тајнама човековог срца. Постаје свестан да сви видови звери којих су се дечаци ужасавали нису ништа друго до пројекције и спољашње манифестације оног правог исконског и необузданог зла које притајено хара човековим бићем.

2.5. Привидна поларизација светлости и таме

Анализу односа светлости и таме почећемо кратком митском причом о грчкој богињи Никти (нук – ноћ) која је била Хаосова кћи (Ševalije & Gerbran, 2004: 609). Ово божанство се повезује са црном бојом. Она је обучена у црне хаљине, има црна крила, њој се као жртва приноси црно јагње, живи у тамној пећини на Западу

док је на небо довозе кола која вуку четири црна коња (Trebješanin, 2008: 289). Ноћ симболизује тамно стање, хаос, лудило и смрт. То је време демонских бића, нечистих сила и злих, опасних божанстава (Trebješanin, 2008: 290). У психологији, ноћ је слика несвесног⁶⁴, период када се ослобађа све оно мрачно, невидљиво и страно у нашој психи. Све оно што је људима ново и непознато плаши, брине и буди страх јер потенцијано угрожава хармонично живљење (Erić, 2007: 355). Страх од ноћи и мрака је заправо страх од непознатог и несвесног дела човекове психе.

Ирационални страх од мрака, као непознатог дела сопственог бића, не можемо превазићи све док интелигенција представља спрегу са стварношћу. Тада се, у успостављању контакта са спољашњим окружењем јавља агресивност. Човек неумитно врши насиље над целовитошћу природе. Способност да се прилагођава свету, коју је и сам некада делио са животињама, претворила се у способност да свет прилагођава себи. Агресивност је кључни елемент људске природе који човеку обезбеђује физички опстанак. Парадокс је у томе што инструмент физичког преживљавања убрзо постаје и средство самоуништења.

Тема односа светлости и таме, односно рационалног и ирационалног, присутна је у свим Голдинговим романима, а потиче из његових раних недоумица око будућег позива (Loričić, 2002: 138). Његова каријера је требало да буде научна, али у логички уређеном свету науке није имало места за ужасе које је препознао.

„Мрак је постојао, наравно, али то је био једноставно мрак, одсуство светлости; није садржао ништа од оног израњајућег ужаса који сам осећао по целу ноћ у самим костима... Мада је марш науке био неодољив, његова стаза није ишла кроз мој особен мрак.” (Golding, *the Ladder and the Tree*, 172)

Радо је прихватио идеју прогреса и схватио неодољивост научних објашњења и оправдања, али је увидео да они нису довољни ни адекватни медији сагледавања огољене истине о човековој правој природи. Дакле, његов став јесте да наука ипак не може до краја да осветли мрак људске егзистенције нити је то неопходно. Постоје други начини спознавања унутрашњих дубина који су ван домена науке, али су ипак доступни сваком човеку спремном на интроспекцију (Loričić, 2002: 138). Мрак којим се Голдинг бави предстаља погодна тле за манифестацију

⁶⁴ Видети Ševalije, Ž. & A. Gerbran. (2004). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: KISA Stylos, стр. 610.

необузданих дивљих нагона дубоко укорењених у човековој души.

Иако се чини да Голдинг на традиционалан начин користи контраст светло–тамно, светлост–мрак, при чему бројне слике мрака заиста означавају црnilо морала трулог друштва ових дечака, он не прави јасну разлику између ова два поларитета. Напротив, стичемо утисак да се светлост прелива у таму док тама бледи и сија као светлост. Кроз читав роман сведоци смо таласастог флукутусања и цикличног смењивања светлости и мрака. Свеprisутне су уобичајене асоцијације са злослутним, злокобним, смрћу, хаосом и злом. Трули кокос „сличан лобањи” почива у зеленој сенци (ГМ, 12), Џекови хористи су обучени у црно, појава звери се повезује са доласком ноћи и мрака, непријатељска планинска падина обавијена је тамом, док Голдинг Роџеру даје „густу црну косу што му се спуштала низ врат и ниско на чело некако је пристајала његовом туробном лицу, претварајући његов израз, на први поглед недружељубив и далек, у претећу маску” (ГМ, 62). Мрак поприма облик звери јер је испуњен „канцама, незнатим ужасима и претњама” (ГМ, 101). Тада светлост добија боје мрака и постаје „сива и тужна” (ГМ, 101) док лавиринт мрака прекрива и „близу и далеко” (ГМ, 101), а оштар крик усамљене морске птице овој звери даје глас. Примећујемо промену на лицима дечака када група прераста у друштво ловаца. „Лица прилично чиста од жвакања и знојења, али на неприступачним местима затамњена некаквом сенком” (ГМ, 113). Џек је описан као мрља у тами, док долазак ноћи уобичајено окружење претвара у пејзаж ноћне море и страхова. У шта познати, по дану пријатељски, терен ивице шуме и ожиљка у близини шкољке и колиба, прераста у мраку нико није смео ни да помисли.

Да не постоји тако јасна дистинкција између таме и светлости, добра и зла, поред Ралфовог и Џековог лика, Голдинг је нагласио тамнопутим ликом Сајмона из ког избија христолика светлост. Светлост и светле нијансе боја повезују се са духовним, регенерацијом, животом, добротом. Опис Сајмоновог мртвог тела док га носи море одаје утисак провидности. „Сасвим благо, Сајмоново мртво тело, украшено чипком радозналих светлећих створова, заплива према пучини.” (ГМ, 158) Контраст светлих предивних лептира и црних мува окупљених око свињске главе наглашавају супротстављеност добра и зла која је присутна у целом роману. Светли лептири излазе на сунце и отворен простор, они окружују Сајмона, несвесни бруталног убиства крмаче – „Лептири су и даље плесали, обузети, на

средишту чистине” (ГМ, 139). Део су природе који околина не угрожава и представљају иронични контраст тешкоћама које дечаци преживљавају (Dickson, 1991: 22).

2.6. Страх – верни пратилац цивилизацијског напретка

Прогрес интелигенције, који је довео развоја цивилизације, у великој мери је утицао на удаљавање и отуђење човека од природног окружења, од сопственог бића што је довело до потискивања свих нежељених, мрачних и анималних аспеката личности. Суочавање са властитим непознатим психичким светом за појединца представља мучан, непријатан сусрет са новим, потенцијално опасним и отуд застрашујућим, што у њему изазива немир, тескобу и страх (Trebješanin, 2008: 393). Страх је осећање и осећајно реаговање на одређену, јасно уочљиву опасност која припрема организам дајући му сигнал да је угрожен телесни или психички интегритет. У том смислу, страх, као евоилуциони феномен, има функцију заштите и прилагођавања организма на неповољне околности изазване претњом или постојањем опасности и у крајњем циљу служи опстанку врсте. (Erić, 2015: 442) Поред реалног, нормалног страха који је узрокован реалним опасностима, постоји и ирационални страх, страх који се јавља и онда када не постоје спољашњи узроци за његову појаву. Такви су страхови дечака на острву, међу којима доминирају страх од природе, страх од других и страх од себе самог. Сви ови страхови проистичу из једног исконског страха од новог и непознатог у човековом бићу.

Страх од природе у дечацима се манифестује у виду страха од ноћи, мрака и неке тајанствене звери и посредством распадања (с ројем мува, која се прво злослутно окупила око свињске главе, а затим и око падобранчевог леша). Ноћ, тама и мрак као њени пратиоци, дечацима доносе ноћне море у којима се буди све оно што је потиснуто и несвесно у њиховој души. Када нас Пиги обавештава да један малишан жели да зна шта ће се предузети у вези са змијоликом ствари, добронамерни и самоуверени новоизабрани вођа, Ралф, тврди да „на оволиком острву нема звери ни змијуљина... Њих има само у великим земљама, у Африци

или у Индији” (ГМ, 38). Овом приликом, додуше сасвим несвесно, Ралф саопштава једину велику и болну истину, јер велике земље, имплицитно велике културе и цивилизације, заиста и јесу звери. То значи да реалан разлог за њихов страх од звери не постоји, али да постоји нешто друго, мистичније и страшније чега би требало да се плаше. Малишан инсистира да је чудовиште дошло и отишло, и хтело да га поједе, а да се ујутру претворило у „оне као конопце на дрвећу и висило на грани” (ГМ, 38). Упркос различитим и противречним ставовима, семе сумње и страха посејано у душама свих дечака, полако ће проклијати, а затим и процветати у средишњем сликовном приказу чудовишта као зла, када мали Сајмон чује откровење у дивљини (Кољевић, 2003: 260). Иако за Пигија страх од звери представља глупо сујеверје некомпатибилно науци и одраслом свету који заједно чине једну, јединствену и једину праву реалност, овакав став је надмено и уображено наслеђе једног од Балантајнових глорификованих дечака⁶⁵. Ипак, нешто касније, отворено саопштава да се плаши Џека, а учесталост његових астматичних напада физичка је манифестација присутног страха и свеобухватне мржње. Кроз хроничну болест најцивилизованијег дечака на острву пратимо како се мржња рађа из страха и осећаја отуђености и изолованости. Болест Пигију саопштава истинску природу човекове мотивације за коју су његова рационална интелигенција и Ралфово добро физичко здравље слепи.

Страх од других уочљив је код готово свих дечака. Пиги је дечак код ког је страх најочигледнији и лако га је застрашити. Боји се готово свих, али Џек, као оличење апсолутистичког режима, у њему буди паничан страх. Ралф и Џек се плаше један другог, јер као супротстављени аспекти човековог бића, не могу лако да признају постојање оног другог. Сем и Ерик заједно са Роџером, Вилсоном и осталим дечакама осећају велики страх од Џека који их парализује својим дивљаштвом. Поред страха који прожима његово биће, Ралф жели да себи и другима докаже да поседује храбрости исто колико и Џек, па одлучује да се упути на врх планине и открије звер. Снажан осећај дужности га чини храбрим, али страх који повремено осећа превазилази његову физичку и моралну храброст. Па тако, у тренуцима када се Џек и његови ловци прикрадају да украду Пигијеве

⁶⁵ Балантајнов Џек истиче своје неприхватање постојања духова и осталих имагинарних облика живота. Види Robert Michael Ballantyne, *The Coral Island*, Collins, London and Glasgow, 1953, стр. 26.

наочаре, буку коју производе Ралф погрешно тумачи као долазак звери, и на тај начин проналази адекватно оправдање за себичну незаинтересованост за сигурност осталих. Али, и тада, крв му куља у глави и кукавички се нада да звер више воли малишане.

Чин осмишљавања правила повезан је са жељом да се наметне казна у истој мери као и са жељом да се успостави ред. Суштинска разлика између првог и другог скупа је та што мрачна страна психологије дечака несумњиво оставља трага. Тако малишан са белегом боје дудиње, описујући ужасну ноћну визију змијолике ствари или звери, даје глас оном делу психе дечака, а и човека генерално, који је обузет страхом од непознатог, како у свом окружењу тако и у себи самом. Реакције дечака првобитно лишених сваке емоције на Ралфова уверавања, а који тренутак касније неочекивано бурно реагују на његово обећање да ће их спасити, показују колико широко је распрострањен страх међу њима. Упоредо са одушевљењем које постоји на овом острву ван контроле родитеља и цивилизације, владају и ужас и ноћне море те исте неспутане слободе. Невиност која се у највећој мери састоји од незнања и неодговорности далеко је од претпоставке да је безопасна.

Дакле, закључујемо да се страх од непознатог и новог у човековом унутрашњем бићу налази у основи свих осталих страхова који су само варијације овог дубоко укорененог страха. Модеран, цивилизовани човек се боји да се суочи са својом тамном страном, са свим анималним поривима и дивљаштвом које клија у његовој души. Страх од новог представља маскирани, ирационални страх од сопствених пројекција, од властитих несвесних порива, идеја и мисли (Требјеџанин, 2008: 394). Овај страх је верни пратилац цивилизацијског прогреса и јачања интелигенције која снагом разума тежи да занемари и потисне све негативне и мрачне стране човековог бића. Суочавање са страхом од новог и непознатог представља основни предуслов за морални развој и остваривање целовитости личности човека.

2.7. Опште карактерно одређење ликова из романа

Голдинг карактеризацију својих ликова врши употребом дескрипције, кроз дијалоге или кроз делање дечака. Прво окупљање на острву је метод којим нас аутор упознаје са ликовима које ћемо пратити у истраживању најсуровијих истина човекове природе. Овом приликом сазнајемо имена одређених дечака која су праћена описом физичког изгледа адекватно осликавајући њихово унутрашње стање. Опис којим Голдинг уводи дечаке јасно дефинише њихову појаву, али вешто избегава да нас подробније упозна са детаљнијим описима њихових индивидуа. „Главе су им се збијале у зеленој сенци изнад оборених дебала, главе смеђе, плаве, црне, кестењасте, мишјесиве.“ (ГМ, 20) Већини дечака не знамо ни имена, а и оне чија нам имена саопштава, Голдинг нерадо издваја. Наиме, када је реч о дечацима чија имена, а све с ваљаним разлогом, сазнајемо, најочљивији су близанци, Сем и Ерик, које Голдинг не раздваја све до тренутка када прелазе на Цекову страну. Њихов заједнички лик Голдингу служи да представи униформисаност људских душа и укалупљеност која се цени и којој се тежи у свету цивилизације. Истовремени и идентични одговори ове двојице дечака показују некритичко прихватање мишљења демократске већине. Бил, Роберт и Морис, представници великих дечака који дезертирају на Цекову страну, нису индивидуализирани (Anonymous, 1966: 30). Бил прелази на Цекову страну када му овај нуди комад меса и лов као вид забаве, Роберт је увек спреман да учествује у исказивању дивљаштва, те једном приликом готово гине у игри. Морис је од сличног кова, са страховима укореењеним у цивилизацијском свету одраслих.

Иако очигледне библијске алузије можда указују на то, Голдинг није хришћански моралист. Он, чак, оповргава Христове речи у *Јеванђељу по Матеју*, 18:3, у којима су хваљени они који су попут детета, јер се детињство посматра као стање невине доброте, стање које се може сматрати небеским царством на земљи. Прихвата бројне библијске алузије на постојање зла у човековом срцу још од периода детињства. Давид, у *Псалму* 50:5, признаје Богу: „Где, у безакоњу родих се, и у греху затрудње мати моја мном.“⁶⁶ Дакле, Голдинг открива семе зла још на самом рођењу детета. То семе скривено клија како се особа развија и прераста у звер која ће преузети контролу над човековим бићем. Цивилизацијска правила

⁶⁶ Видети Псалм 50, у: *Псалтир*. (2002). Линц: Православац, стр. 75.

могу само привремено потиснути постојање овог елемента човековог бића, али га ни на који начин не могу потпуно искоренити и анулирати.

Малишани до краја задржавају колективни идентитет, уз повремене моменте индивидуалног изопштавања. Џони је први малишан којег упознајемо и за којег Голдинг каже да је пун самопоуздања, затим ту је и Фил, који извештава о страховима малишана од звери, а најпатетичнији од њих је Персивал, који рецитовањем своје заборављене адресе тежи да се идентификује као индивидуа. Хенри је пример како, када нестану страхови од непознатог, малишани уживају у тоталитарном контролисању потчињених, као што он своју моћ спроводи на малим транспарентним створењима на плажи. Попут Пигија, малишани су немоћни и као такви представљају болну демонстрацију последица човекове незаинтересованости за потребе других.

Насупрот малишанима код којих Голдинг вешто избегава индивидуализацију, прави велику разлику између великих дечака. Разлике у физичком изгледу темпераменту, које међу њима постоје, очигледне су већ од првог тренутка када разговарају и стварају односе. Дечачко хвалисање између Ралфа и Пигија у њиховом првом сусрету открива знатно више од лако уочљивих разлика у њиховим социјалним прошлостима. Ралф је, очигледно, свестан своје супериорности у сваком могућем погледу у односу на Пигија, веома брзо напушта хладну цивилизацијску љубазност којом је започео разговор и прелази на уобичајено злостављање гојазног дечака чији једини одбрамбени механизам представља сећање на количину слаткиша које добија од тетке. Међутим, у њиховом разговору о спасу сазнајемо да је Пиги интелектуално много зрелији. А, опет, оног тренутка када угледамо Џека како маршира плажом, наређује хору и саопштава да је Меридју – дакле, не само дечак са обичним дечачким именом – и, да треба да буде вођа, схватамо колико се разликује и од Пигија и од Ралфа. Спиритуално блаженство којим Сајмон мази Ралфову руку показује истинску наклоност коју овај дечак осећа. Како се радња одвија, тако се и наше разумевање индивидуалности великих дечака, укључујући и Сема и Ерика, који чине један идентитет, развија, а снажна тензија обавија наше схватање индивидуалности ових ликова.

Иако поседују своју индивидуалност, лако уочавамо да неколико већих дечака

представљају репрезентативне примере различитих карактерних одређења која доминирају личностима. Па тако, Ралф и Џек репрезентују, с једне стране, отворен, дружељубив, демократски толерантан и цивилизован, а с друге, ригидан, окрутан, свиреп, фашистички и дивљи начин живота. Пиги поседује интелектуалну снагу праћену дефектима, Сајмон саосећајност и интроспекцију мудраца, док Роџер отеловљује наше најгоре садистичке импулсе, а Сем и Ерик представљају обичне људе који су у основи поштени, и због тога прелако експлоатисани и доминирани свирепим вођством. Репрезентативна улога ових дечака не умањује степен њихове индивидуалности. Иако Сајмона врло често не посматрамо као малишана, већ као средство којим аутор даје своје критичко мишљење по питању морала, он се узбуђено и срећно, попут било код другог дечака, рве са Ралфом и са осталима дели узбуђење због сазнања да је острво само њихово.

Уско повезано са природама личности дечака, а ипак на елементарнијем нивоу, налази се њихова симболика у причи. Када посматрамо Пигија који, готово слеп, граби ка замку у последњем очајничком покушају да уразуми Џека, свесни смо да ће се рационалност и дивљаштво, светле и тамне силе нашег бића сукобити у финалној борби. Крхка шкољка, обасјана цивилизацијским вредностима, коју носи, постаје прах оног тренутка када Пигијева лобања пуца и из ње цури мозак уз помоћ кога је човечанство и еволуирало у цивилизацију. Такође, ни Сајмонова смрт није смрт једног чудног дечака, већ она симболизује крај интуитивног разумевања, схватања и доброте.

Сваки покушај дечака да створе цивилизацију распада се у крви и ужасу, јер они болују од ужасне болести човекове врсте. Упркос Балантајновој пренаглашеној екстернализацији зла, Голдинг је приметио, оно што Балантајн својим викторијанским величањем човека није могао да схвати, али је ни сам не знајући зашто, ипак, укључио у своје дело трагове необјашњивог зла у дечацима. Па, тако, Петеркин жељно убија матору крмачу која не може бити искоришћена као храна. У том тренутку Балантајн стаје у одбрану дечака и рационализује безразложно убијање. Петеркин свој дивљачки поступак оправдава задовољавањем свекодневне потребе за обућом (Nieumeyer, 1961: 242).

Голдингове ликове можемо посматрати са два аспекта – као оне који су се *развили* и оне који су *откривени*. Према Вилсону, *развијени* лик је онај који се у

току романа значајно променио, а *откривени* карактер остаје статичан иако о њему додатно сазнајемо како се радња одвија (Wilson, 1986: 61). С обзиром на то да Пиги и Сајмон умиру пре краја романа, Ралф је једини представник прве групе ликова који је доживео потпуну трансформацију, јер роман напушта као много тужнији и мудрији дечак. Остали, попут Џека, бивају *ослобођени* у дивљаштво, и поред очигледне ауторове намере да кроз њих прикаже човеково стање, они конкретно не остварују никакав дубљи увид у сопствену природу. Илуминација која је присутна у Роцери га не мења, већ га, напротив, ослобађа како би убиством и мучењима могао да испуни своју суштинску природу. А управо ова деградација у дивљаштво уништава сам лик. У процесу регресије примитивном понашању, дечаци губе сваки сегмент индивидуалности који су поседовали. Џек свој губитак идентитета мора да надокнади маском коју ставља и на крају постаје анонимни племенски поглавица. Када усхићење обузима све дечаке за време Сајмоновог убиства, индивидуалност, на којој цивилизација потенцира, престаје да постоји, и они делају у стегнутом примитивном насиљу које анулира индивидуалност и мноштво ликова своди на масу, један организам, лишен сваког разума. Приказивањем мноштва као јединства Голдинг постиже универзалност принципа који владају човековим бићем. Анулирајући разлике које постоје међу појединцима, Голдинг шири границе зла и не ограничава га само на неколицину дечака који најслободније исказују своју дивљину. Већ, морални трулеж проналази и у оним најцивилизованијим примерцима.

Свеприсутан страх да се неко налази иза њих у џунгли узрокује колективни бес и усмерава га на људску жртву (палог падобранца). Како се Џекови ловци одвајају из Ралфовог друштва, фокусираног на очување ватре, да би формирали ново друштво са својим боговима, ритуалима и територијом на крају острва, тако и лов зарад обезбеђивања хране прераста у убијање зарад уживања. Тада се дечаци деле у две групе: ловце и оне који се труде да очувају цивилизацијске стандарде. Када почетна брига за друге нестане, ловци уживају у крвопролићу убијања свиња.

Тада схватамо да су постали дивљаци. Међутим, ову трансформацију не можемо у толикој мери поједноставити, јер су цивилизовани људи, заправо, ти који су покварени, с обзиром на то да нису у складу са својом природом. Њихова кривица је резултат еволутивног процеса. Прљавштина и поквареност не потичу

од канибала, већ од самих дечака. Ритуалним и учесталим брисањем наочара, Пиги већ од друге странице књиге константно указује на замагљеност погледа цивилизације. Затим, почевши да увиђа трулеж на острву, Ралф понавља „Прљаво је... прљаво је... много је прљаво... овде је све прљавије.” (ГМ, 82) Морални отпад са острва директно препознаје на свом бићу. Тада згађено схвата изопаченост и накарадност сопственог бића и увиђа неопходност спирања наталожене прљавштине и ослобађања од дивљине свог срца. „Волео би да има маказе и одсече косу... да одсече ту прљаву косу на два центиметра. Волео би да се окупа... и закључио да ни четкица за зубе не би била наодмет. Затим, ту су и нокти...” (ГМ, 112)

У први мах, дечаци имају одређени вид концепта реда репрезентован прелепом шкољком, али убрзо схватамо да нису спремни да уложе прави труд неопходан да се ред одржи. Склоништа су неодговарајућа, сигнална ватра се гаси оног тренутка када Дек убија свињу, интелигенција бледи, Пигијеве наочаре су поломљене и украдене, а и сам Пиги, на крају романа, док држи шкољку, страда. Није случајно што је за свој роман Голдинг изабрао баш децу узраста од шест до дванаест година, јер су она увек ближа тој сировој, природној страни људског бића него одрасли, и као такви, неоптерећени вештачким редом рационализма и позитивизма и стегам цивилизацијских поредака веома лако клизе у стање анималности, у окрутност ловаца са својим ђаволским ритуалима и мучењима. Праве злу и апсолутно непотребну тврђаву и одустају од свих поступака који би их вратили у цивилизацију. Зло је, у Голдинговој пародији, природни производ њихове свести. Однос дечака према храни, тачније начин уношења хране представља још једну манифестацију многобројних мана индивидуе, као што су себичност, грамзивост, незаситост, халапљивост, окрутност и безобзирност (Loričić, 2002: 94). Занимљиво је да се индивидуалност испољава у тренутку задовољења елементарних потреба, јер тада човек доживљава јединство и хармонију са сопственом природом. Сваки вид устручавања и потискивања основних нагона доводи до фрустрација које резултирају агресијом. Начин на који дечаци једу враћа их на рани период живота, тачније на сам почетак, у оралну фазу, и то у њен други ступањ – орално-садистички ступањ. Тада се задовољство углавном постиже функцијом грижења, што подразумева уништавање објекта (Erić, 2007: 254).

Попут свих примитивних друштава, дечаци који прихватају Џекову филозофију, постају склони гласинама и сујеверју све док њихово понашање не постане сличније дивљим створењима него људским бићима. Осећају потребу да ритуалима и приношењем дарова задовоље неку непознату страшну силу, те убијају, муче и боје лица мењајући свој идентитет до те мере да њихове цивилизацијске личности не постану потпуно непрепознатљиве. „Ово заправо није Бил. Ово је дивљак чија се слика никако не поклапа са оном древном сликом дечака у кошуљи и кратким панталонама.” (ГМ, 188) На крају романа, након лова на Ралфа, који је једини од преживелих дечака успео да сачува макар обресе цивилизације у погледу на свет ако не у физичком изгледу, метаморфоза у дивљаке је потпуна и поморски официр затиче групу ишараних малих дивљака.

На основу свега реченог можемо закључити да Голдинг карактеризацију ликова врши у сврхе брисања индивидуалних разлика чиме постиже универзалност принципа који почивају у човековом бићу. Жели да истакне да цивилизацијска правила не могу ни ограничити нити угушити дивље анималне нагоне у нашим бићима. Због тога, зло које проналазимо у сржи човекове душе, не ограничава искључиво на дивље дечаке, већ га проналази и у најцивилизованијим и најразумнијим дечацима. Оваквом карактеризацијом својих ликова, Голдинг одлучно и неповратно брише границу између цивилизације и дивљаштва.

2.7.1. Обреси природе у дечацима

У роману *Господар мува* природа је више од декора, просте сценографије, она је функционални елемент и као таква представља битан сегмент за нашу анализу. Смењивањем слика и сцена Голдинг описује место и у њега уводи ликове те већ од почетка указује на повезаност природе и човека. У првим редовима романа Пиги својим гласом одговара на „вештичји крик” птице, а бука коју производи шкољка када Ралф дуне у њу свој одговор налази у еху са врха планине (ГМ, 9). Геофизичке карактеристике острва осликане су у дечацима. Човекова природа само је део природе уопште, јер човек није ни бољи ни лошији од свог природног окружења, већ исти принципи зла почивају и наносе штету и једном и другом

(Delbaere-Garant, 1978: 76). Исти закон управља свим, и живим и неживим створењима, зло не штеди ни човека ни природу, свако биће је истовремено и ловац и плен. Управо са оваквим конфузним новостеченим осећајем и сазнањем се враћа Џек из лова, „осећаш се не као да ловиш, него – као да тебе лове, као да је у џунгли све време нешто иза тебе” (ГМ, 55). Иста невидљива и слепа сила покреће Хенријеву руку када уништава дело малих створења на плажи, Морисову руку када уништава пешчане замке, Роџерову када баца камење на Хенрија, утиче на ветар због ког кокос пада поред Роџерове главе и на поподневно сунце које је „одапињало невидљиве стреле” поред Хенријеве главе (ГМ, 63) (Delbaere-Garant, 1978: 77). Голдинг својим читаоцима кроз низ понављања, која се попут плиме, шире, указује на незаустављиво зло. Користећи циклично смењивање скупљања и ширења значења, Голдинг постиже универзалност и бескрајност. На почетку романа видимо један велики јединствени круг дечака који још увек одише заједношћу, сигурношћу, невиношћу и искреном жељом за колективном добробити. Како инстинкти надјачавају разум, тако пратимо деобу дечака у мање групе и они образују мање кругове који доносе нејединство, расцеп и осећања неприпадности и отуђености. У центру ових кругова проналазимо зло као покретачку силу. Док дивљина хара душама дечака који се у све већем броју прикључују Џеку, кругови зла се шире и сада су готово сви дечаци усмерени на Ралфово уништење. Међутим, овај свеобухватни круг зла се на крају романа поново смањује и скупља око Ралфа, којег тада поистовећујемо са свињом и са острвом које зло такође уништава. У том тренутку, он постаје мета зле силе коју је до тада само посматрао са стране. Тада постаје вепар којег ловци опкољавају, постаје Пиги којег убија камен, постаје Сајмон којег дивљаци жртвују, постаје дечак са белегом боје дудуње с почетка приче. „Појавио се нови звук – дубока тутњава, као да се сама шума љути на њега, озбиљан звук у који су се крици болно урезивали као у дрво. Знао је да га је већ негде чуо, али није имао кад да се присети.” (ГМ, 201) Коначно, Ралф је и острво „изгорело као труло дрво” (ГМ, 206). И, онда схватамо да ожиљак више није метафора, већ резултат ране на његовом телу.

Контраст између кружног хоризонта на крају мора и угластог облика острва присутан је и у круговима и троугловима у које се дечаци деле. Као један од најзначајнијих, темељних и универзалних сакралних симбола, круг и у

Голдинговом делу има вишезначну симболику. С једне стране, симболизује хомогеност, јединство, одсутност разликовања и поделе (Ševalije & Gerbran, 2004: 444). Као такав, дечацима пружа уточиште, сигурност и равнотежу која им је неопходна. Тада њихови инстинкти могу да се манифестују, јер круг својом магијском функцијом јемчи заштиту свима унутар својих граница (Ševalije & Gerbran, 2004: 446). Дивљина може слободно да узме маха и у дечацима пробуди зло неописивих размера. Док лове, Џекови хористи формирају круг око свиње, и овакав образац понашања постаје јаснији и учесталији како се окрећу дивљаштву. Вечери када је Сајмон убијен, ово кружно кретање постаје тако устаљено да је све „тупкало и пулсирало као један организам” (ГМ, 156). (Delbaere-Garant, 1978: 74) Круг који дечаци формирају око људске жртве симболизује вечност и циклично кретање, јер нема ни почетка ни краја (Требјеџанин, 2008: 233). Схватимо да су дивљаштво и зло које емитује круг дечака апсолутни, бескрајни и целокупни. Постајемо свесни незаустављиве експанзије зла и одсуство свих граница у чије оквире би зло могло да се уметне. Као симбол Сопства⁶⁷, круг повезује дивљаштво са човеком, па зло директно лоцирамо у човековој души. Троуглове видимо као цивилизацијске творевине док кругови представљају израз дивљине која хара човековом душом. У алхемијском погледу, троугао је симбол ватре⁶⁸ која је уско повезана са цивилизацијом. Симболизам троугла почива на основи симболике броја три која указује на доминацију разума, мисли, активности и воље (Требјеџанин, 2008: 419). Број три симболизује логику, поредак и ограничења која владају цивилизацијским светом. Због тога, када сазивају скупове, дечаци образују троугао, али како утицај цивилизације слаби, а дивљина јача, троугао се распада и све што од њега остаје је празан облик. И овде Голдинг успева да нам укаже на немогућност утврђивања јасне границе између два сучељена аспекта човекове природе, јер троуглове и кругове формирају и припадници Ралфове, демократске групе, коју од самог почетка карактерише хетерогена индивидуалност, и Џекове, ауторитарне, организоване и униформисане групе.

Голдинг Ралфа готово поистовећује са природом која као ни он није невина и неискварена, већ „змијолика” попут копче на његовом каишу, сенке палми и шуме се стапају са његовом кожом (ГМ, 12). Пиги је са завишћу посматрао змијоликог

⁶⁷ Видети Trebješanin, Ž. (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Politika, стр. 233.

⁶⁸ Видети Ševalije, Ž. & A. Gerbran. (2004). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: KIŠA Stylos, стр. 993.

друга како плива у лагуни начињеној неким Божјим делом. Пливање представља чин спајања и идентификовања Ралфа и природе, тренутак када дечаци мењају природу – „Све сенке на Ралфовом лицу лежале су наглавце – зелено одозго, бело одоздо, од лагуне. Преко косе му се вукла мрља светлости.” (ГМ, 17) (Otten, 1982: 69) Описујући шарену водену змију формирану поигравањем сунчеве светлости, Ралфова кобна и мрачна страна, сада, постаје очигледнија, уочљивија и доминантнија од његове цивилизоване природе. Посматрамо дијаболично кретање Ралфове сенке по обали, наш поглед привлачи „црни обрис, налик на шишмиша заиграог на песку”, тек онда своју пажњу усмеравамо на „тело изнад њега” (ГМ, 20). (Otten, 1982: 70) На крају романа, Ралф постаје рањено острво и тада видимо његово измучено тело и „отечени крвави ожиљак где га је погодило копље” (ГМ, 188). Метафорички ожиљак из првог поглавља је, како сазнајемо кроз Ралфово болно искуство, ипак, стваран.

Попут острва које је усамљено у океану, двојицу изолованих дечака – Сајмона и Пигија, који не припадају ни Ралфовој ни Цековој групи дечака, читалац примећује због физичке уочљивости која их издваја од других дечака – Сајмона по његовим несвестицама, а Пигија по његовој гојазности. Аутсајдери су; Пигија исмевају и одбацују, док Сајмон сам одлази у шуму да медитира (Delbaere-Garant, 1978: 75). Нама су, у овом раду, далеко битнија њихова симболичка значења: разум (Пиги) којег сви дечаци жељно одбацују, док њихова интуиција (Сајмон) самоиницијативно одлази у џунглу у потрази за спознајом сопствене природе. Сајмон уточиште проналази у природи са којом жели да успостави равнотежу, јер осећа да она представља нераскидиви део његовог бића. Пигијев рационални ум супротстављен је Сајмоновој интуицији и способности интроспекције. Њихове смрти су значајне: Пигијева лобања пуца, а симбол његовог лика и цивилизације остаје заувек изван троугла састанака дечака и кругова ритуалних дивљих плесова (Delbaere-Garant, 1978: 75). Сајмоново тело плима нежно односи на отворено море утапајући га у бескрај морског плаветнила и тада осећамо извесну дозу олакшања, јер човек коначно доживљава јединство са природом.

2.7.2. Елементи цивилизованог живота vs. манифестације дивљаштва и зла на острву

Путовање као мотив Голдинг уводи већ у почетном поглављу експлицитно га употребљавајући као део радње. Превозећи групу дечака из зараћене Енглеске на сигурније место, авион бива нападнут и своје путнике испушта на сигурност напушеног острва. Физичко путовање кроз простор се овде завршава да би дало простора и омогућило несметано путовање у тешко схватљиве и наизглед недокучиве дубине унутрашње природе човека. Острво, тајанствено и мрачно, обрасло је густом шумом, али оно што дечаке плаши је заправо његово симболично значење. Изолованост острва их ужасавала, јер их тера да се темељно загледају у дубине сопствене природе и кроз потрагу за разумом екстернализованом звери открију праву звер, склоност човекове природе ка злу.

Сужавајући физички простор од међународног фронта до острва човекове душе, Голдинг дечацима нуди цивилизацијом неспутану слободу предузимања сопствених корака и њихове поступке дели у две групе: рационалне – експедиције и скупови, и ирационалне – бацање камења и убијање свиња (Delbaere-Garant, 1978: 77). Одржавање ватре за дечаке није редовна активност, јер је они убрзо одбацују. У свакој од три експедиције које се дешавају на острву учествују по три дечака. У прву крећу Ралф, Џек и Сајмон, у другу Ралф, Џек и Роџер, а у трећу Џек, Морис и Роџер (Delbaere-Garant, 1978: 78). Рационалне поступке дечака Голдинг користи да прикаже постепено стагнирање цивилизацијских начела и јачање нагонских дивљих принципа. Ралф, цивилизацијски настројен здрав разум, учествује у прве две експедиције. Џек, неукроћена дивља човекова природа у чијој основи почива зло, остаје у све три пустоловине и јача из експедиције у експедицију. Сајмон, интуиција, способност и спремност на интроспекцију, отвореност ума и душе за стицање нових сазнања о сопственој природи, учествује само у једном одласку на планину чији је циљ утврђивање претпоставке да се дечаци налазе на острву. Дакле, метафорички, интуиција и спремност на самоспознају учествују једино у потрази за сопственом природом.

Прва заједничка пустоловина ове тројице, али и дечака уопште, значајан је моменат. У тренутку, Ралф је још увек у складу са сопственом природом, спознаје предности пада авиона и прихвата острво као део себе („добро”, „наше” острво),

јер још увек није под утицајем рационалног цивилизацијског Пигија. Џек је, насупротив Ралфу, тада и даље под окриљем цивилизације, у одређеној мери поштује правила које шкољка уводи на острво и још увек успешно контролише своју дивљу природу дозвољавајући цивилизацијској руци да управља његовим поступцима. Не знају шта да очекују, али су спремни на истраживање и због тога је Сајмон део њиховог тима. Из истог разлога Пигију не дозвољавају да крене: „Ти ниси за овакав задатак... Не желимо те.” (ГМ, 26) Ралф и Џек се слажу, јер интуитивно схватају и не желе да разум буде део њихове експедиције у „право истраживање”, у истраживање острва човекове душе (ГМ, 29). Џек је, у овом тренутку, најпродуктивнији лик у погледу остваривања интроспекције у сопствену природу и саопштавања истина – „Ми смо истраживачи.” (ГМ, 27) Он хрли у загрљај својој дивљој природи, Сајмон је отворен за сагледавање духовне стране свог бића, док је Ралфов пут ка истинском и дубоком схватању сопствене душе најтежи, јер су код њега цивилизацијске стеге најјаче.

Овај пут, пут којим су дечаци стигли на врх острва, остварили увид у његову целокупну геофизичку слику (и у сопствену природу) први је и један од ретких тренутака када видимо јединство и искрено пријатељство између ове тројице дечака. Тада их прелива сјај блиставог ваздуха који их окружује. „Сјајних очију, отворених уста, победнички радосни, уживали су у власти. Били су високо, били су пријатељи.” (ГМ, 32) Иако „исцрпљени, прљави и омамљени од врућине” (ГМ, 29) разум, акција и имагинација су уједињени у радости заједничког открића и искуства (Delbaere-Garant, 1978: 78). Међутим, Голдинг није могао својим читаоцима да пружи лажну привилегију да дуго верују у могућност јединства, те стога овај тренутак, тренутак њихове спознаје, почетна је тачка једне силазне путање која води право у центар човекове природе и ту проналази зло.

Сајмоново место у другој експедицији, која има циљ да открије и пронађе звер, заузима Роџер и тада већ полако осећамо слабљење Ралфове снаге и његову усамљеност. Роџер, симбол неоткривеног и мистериозног зла у човеку, присутан је да појача интензитет покварености, себичности и трулежи која почива у дубинама свих нас, ту је да оснажи и употпуни Џекову дивљу природу. Када Роџер замени Сајмона, мржња заузима место љубави. Трећа експедиција се дешава након што Џек формира своје друштво и одлучује да украде Пигијеве наочаре. Силе зла, таме и мрака (Роџер и Морис) полако потискују љубав и разум (Сајмон

и Ралф), па тако, конструктивни циљ који је постојао у првој, а био присутан у извесној мери и у другој експедицији, прераста у крађу и уништење у последњој пустоловини (Delbaere-Garant, 1978: 78). На крају романа, ови исти дечаци, Морис, Роџер и Џек постају праве силе зла затровани сопственом моћи и нестрпљиви да је испробају. Кулминација њихових подвига, иронично, подразумева људску жртву, Ралфа који је сада предмет потраге.

Иако нам се тако не чини, Голдинг уводи један, како увиђамо касније, изузетно неочекиван моменат када Џек размишља о начину спасавања. „Треба да одлучимо како да се спасемо.” (ГМ, 24) Тренутак његовог цивилизацијског расуђивања је јединствен и непоновљив готово као и тренутак његовог и Ралфовог међусобног допадања и исказивања очигледних симпатија. „Џек и Ралф се један другом насмешише са стидљивим допадањем.” (ГМ, 25) Смеше се због задовољења обостраних интереса, али један у другом осећају опасност и препознају потенцијалног непријатеља. Ралф с дивљењем гледа Џекове „сиве кратке панталоне” (ГМ, 25) и бурно реагује на Хенријеву жељу да иде кући, јер жели да на свом острву креира сопствену цивилизацију. У њему је присутан обрис Балантајновог Ралфа, који има мисионарски циљ да унапреди неразвијену заједницу.

Први скуп, који је уследио после прве експедиције, сазива Ралф. Пун самопоуздања, јасно и гласно излистава низ цивилизацијских правила којих ће морати да се придржавају на острву. Питање које поставља дечак са белегом боје дудиње баца сенку на општи оптимизам који у овом тренутку влада и наслућује зло. Природа је у складу са овим питањем, па се „састанак разликује од јутрошњег. Коси зраци поподневног сунца обасјавали су платформу с друге стране, а већина дечака се обукла, прекасно осетивши болне опекотине.” (ГМ, 34) Физички болови предсказују менталну тортuru којој ће дечаци бити изложени све до краја књиге. Други скуп се дешава након што се ватра гаси, Ралф је сада у мрачном, пољуљаном расположењу, дечаке посматра другим очима, почиње да своје схватање прилагођава новонасталој ситуацији. Џек сазива трећи састанак како би истицањем Ралфовог кукавичлука убедио остале у своју храброст. Како не проналази жељени одговор, одлази остављајући иза себе цивилизацијски разум и ред (Delbaere-Garant, 1978: 79). Ово је последњи покушај, последњи траг цивилизације у Џеку. Покушао је цивилизацијским начелима да успостави своју

владавину, али му то не полази за руком, јер цивилизација, њен разум и рационално размишљање не могу да препознају праву Џекову природу и не желе да прихвате постојање било чега ван себе, а понајмање постојање дивље, необуздане и зле силе у човековој природи.

Скупови служе да нам прикажу постепено пропадање цивилизацијског елемента и представљају директну везу са експедицијама о којима се касније на скуповима коментарише како би се исти догађај сагледао из два различита угла. Сваки нови скуп обогаћен претходним искуствима представља ново сазнање које остаје урезано у Ралфовом уму и доводи до увида у нешто што није знао раније. Постаје све тиши и тиши, свестан све јачег зла, које не може да заустави. (Delbaere-Garant, 1978: 79)

У почетку су цивилизација и њена начела присутне у дечацима, па њихови поступци у извесној мери и даље бивају усмерени њеним принципима. Мориса сећање на казну коју је добио када је бацио песак у очи млађем дечаку спечава да исто понови на овом острву, без надзора родитеља. Невидљива ограничења претходног живота спречавају Роџера да камењем гађа Хенрија. Голдинг користи поступак бацања камења да би приказао прогрес зла у дечацима. Злослутно бацање камења отпочиње и завршава Роџер чији први камен невинно пада у воду да би се касније развио у „монструозну црвену ствар” која га чини убицом. Узвици дечака указују на експанзију зла које ће, попут камења, добијати све веће убрзање.

Друго бацање камена дешава се у шестом поглављу када ловци одлучују да траже звер. Џек осмишља оружје које би могао да искористи против непријатеља и од тог тренутка осећамо тензију све док дечаци не пронађу олакшање у његовој употреби против правог непријатеља. Своју кулминацију камен доживљава када га посматрамо из перспективе „једне од бубама сличне прилике” (ГМ, 31). Ралф зна да ништа не може да заустави то чудовиште, разазнаје речи „Љуљај, љуљај, љуљај” док ловци покушавају да ухвате ритам и зна да га очекује камен „велик као пола куће, као колиба, као аутомобил, као тенк” (ГМ, 198).

Када је реч о убијању свиња примећујемо идентичну прогресивну путању. По повратку ловаца из шуме индиректно сазнајемо да је Џек превазишао почетну одбојност према проливању животињске крви. Постоји савршена хармонија између дечака који су учествовали у истом ритму, који су делили исто искуство и

који су сада богатији за то знање и сећање (Delbaere-Garant, 1978: 82). Међутим, светови двојице вођа се овде заувек мимоилазе. Ралф посматра како Морис, а касније Роберт, глуми свињу оживљавајући сећање на управљање судбином једног живог бића. Жеља за проливањем крви обузима дечаке у нечему што безазлено називају „игра” и тада Џек, још једном, иницира зло предлажући да је дечак адекватна замена за свињу.

Чак и пре самог Ралфа, с којим путујемо у најмрачније дубине душе, Џек схвата праву природу човека, схвата да малишан, било који, неки, може да адекватно замени звер, јер је она део и оних најмлађих. Баш они, недовољно дуго под утицајем цивилизације која би их удаљила и дубоко потиснула њихову праву природу, ближи су својој истинској дивљој природи која уме да буде насилна, агресивна и истински зла. Голдинг читаоцима додељује улогу сведока у убиствима, па када дечаци по трећи пут одлазе у лов, читаоци су присутни и постају део тужног призора који дечачку игру претвара у право убиство. Овим Голдинг жели да скрене нашу пажњу на чињеницу да сви, на одређен начин, учествујемо у зверствима и да, стога, имамо одговорност да учинимо све што је у нашој моћи да зауставимо даљи прогрес зла. Својом крхком и неисквареном природом, лептири појачавају садизам ловаца. Након одређеног времена муве које се окупљају око крваве свињске главе и Сајмоновог знојавог чела замењују ова предивна створења. Муве које верно прате процес распадања и труљења потискују лептире који симболизују нежност, лепоту и невиност. Кратак животни век лептира представља пролазност моралне невиности човека, док муве имплицирају моралну стагнацију, деградацију и трулеж. Већ у овом тренутку, Голдинг поистовећује Сајмона са жртвом и предвиђа његову судбину (Delbaere-Garant, 1978: 83). Загушљива врућина и злослутна олуја изазива узбуђење и тензија у дечацима расте подстичући необуздану жељу за убиством, па када се Сајмон појављује са жељом да са њима подели своје сазнање о правој природи звери, они га нападају и убијају. Бацање камена и убиства свиња се развијају на сличан начин, обе су инициране из потребе, понављане због забаве, окренуте против људског бића (Пигија и Сајмона, који представљају два пола човековог ума) и на крају усмерене против Ралфа, који постаје носилац самосвести и који, као жртва, остварује увид у таму човековог срца (Delbaere-Garant, 1978: 84).

Доласком на острво, дечаци доносе обрасце понашања и систем вредности из

цивилизације у простор неспутаних слобода. У себи имају усађене моделе понашања које им је наметнуло друштво из ког долазе и у почетку покушавају да своје микродруштво организују на основама модерне цивилизоване социјалне заједнице. Међутим, одсуство репресивних институција и сваког другог вида ограничавања и усмеравања понашања чини да се инстинкти слободно манифестују уништавајући сваки покушај успостављања реда. Тада они мање пожељни елементи човековог бића постају лако уочљиви. Због тога се јавља потреба за објективном самообзервацијом и прихватањем свих карактеристика како би се могло реаговати у смеру проналажења конструктивног решења за морално спасење човековог бића.

2.7.3. Лов – неумитан прогрес зла у човековом бићу

Серије одлазака у лов, било на свиње или људе, симболично приказују пропадање и неумитну и постепену деградацију дечака у дивљаке. *Господар мува* је пажљиво структурирано уметничко дело чија организација, у погледу поновних одлазака у лов, чини да све јасније сагледавамо, схватамо и на крају прихватамо, оно што се налази у основи човекове праве природе (Mueller, 1962: 1203).

Иако Мјулер издваја шест јасних момената, Диксон препознаје најмање девет различитих тренутака у којима се, ако не заиста, а онда макар симболично, одиграва лов (Dickson, 1991: 16). Прве три инстанце ове Голдингове наративне технике са обележјима градације, којом деградирајући моралне вредности, приказује прогрес зла, представљају прве три свиње. Први тренутак, заправо, прво прасе које „заробљено у мрежи пузавица” бежи користећи тренутак Цекове психичке неспремности да убије беспомоћно створење (ГМ, 33). Други тренутак и друго прасе, овога пута на Цеково гнушање, успева да побегне. Трећи пут Цек је успешан и управо тада ловци отпочињу своју ритуалну песму „Убиј свињу! Кољи свињу! Пролиј крв.” (ГМ, 70) Нешто касније Морис се претвара да је свиња. Следећи, четврти, моменат се дешава за време церемоније која се отима контроли и Роберт на себе преузима улогу свиње. То је сцена која злослутно предвиђа прелазак са нељудског на људски улов (Dickson, 1991: 16). Након још једног успешног лова, дечаци се мажу животињском крвљу, а на опште задовољство

Цекових ловаца, у петом примеру жеље за ловом, Роберт ритуално убада Мориса, који глуми свињу. Шести, тренутак када први пут јасно осећамо да је „нешто труло у држави Данској” и да цивилизација можда није толико сјајна и блистава, тренутак је када Пиги и Ралф желе да буду део, да припадају том „трулом, али делимично сигурном друштву” (ГМ, 156). Као кохерентно логична последица константног пропадања дечаци убијају Сајмона мислећи да је свиња. „Распомамљен, изгубивши главу”, Роџер убивши Пигија уводи нас у последњи тренутак када Ралф постаје предмет убиственог похода (ГМ, 186). (Dickson, 1991: 17)

Посматрајући дечачке одласке у лов пратимо развој сврхе овог вида активности на острву – од усмерености на обезбеђивање опстанка, преко наизглед невине дечије игре, па све до суровог задовољења деструктивних нагона. На самом почетку, код дечака примећујемо присуство извесне дозе саосећања и жеље да се не повреди недужно створење, али када осете жар проливања животињске крви и моћ коју могу да имају над другим створењима, у дечацима се буди похлепа и жеља да своју власт пренесу на више облике живота. Да би приказао суптилно, али неумитно напредовање зла, Голдинг уводи игру у којој ће место животиње заузети људска бића, да би приказао ужас којим обавија грозни чин махнитог убиства дечака.

2.7.4. Цивилизацијска начела репрезентована Ралфовим ликом

Мало знамо о Ралфовом животу, наиме његов отац, у ког има бескрајно поверење је, попут Голдинга, поморски официр, мајка му је, вероватно, мртва, а његов живот пре доласка на острво је комфоран полурурални живот у сеоским колибама окружен дивљим коњима (Anonymous, 1966: 24). Ралф је централни лик и многи догађаји, реакције и описи сагледани су кроз његово виђење или су приказани као делови његове свести. Ралфове прве реакције су реакције дечака који је одлучан да максимално искористи неочекивану слободу и одсуство контроле одраслих на острву. Чињеница да примећује пре ствари него људе истиче његову спремност да скине акценат са искључивог величања човековог бића и своју пажњу усмери на сагледавање природе и положаја који човек има у

њој. Ралфов лик ће нам послужити као средство за објективно сагледавање односа који човек има како према природи која га окружује тако и према оној која почива у дубинама његовог бића. Ослобођен стега цивилизацијских правила, Ралф дозвољава својим инстинктима да надјачају рационалне моделе учтивог понашања, па његова прва реакција на Пигија је подсмех. Овај тренутак приказује модерног човека који директно одбацује сва правила и норме које му цивилизација намеће. Потребно је много заједничких искустава и разговора да би га сагледао као људско биће једнако себи (Handley, 1976: 6).

Иако су му очи и уста благи, Ралф ни по каквом основу није светац. Анимална страна његовог лика очигледна је у тренуцима када је посебно узбуђен и одушевљен, јер тада ради став на глави, преврће се, учествује у имитирању борби. Да је склон дивљаштву видимо када са ловцима осећа узбуђење и жељу за крвопролићем па, чим се укаже прилика, хвали се убадањем вепра. Заједно са осталим дечацима учествује и у њиховом неодговорном уживању у играма и забављању, па чак учествује и у прилично окрутном опхођењу према дебелом дечаку (Wilson, 1986: 62). Попут мачке, виспрен је. Његову спретност и сналажљивост препознајемо у начину на који чува шкољку, подстиче и учествује у изградњи склоништа, а најјасније се манифестује у његовом успешном избегавању ловаца у тренуцима када се бори за сопствени живот. Способан да препозна и разликује важно од неважног, своју оштроумност Ралф показује већ у првом одласку на врх планине када одсуство бродова и дима схвата као показатељ ненасељености острва. Његова цивилизацијска оштроумност наглашена је у тренутку када истиче ватру као једини разлог због ког нису постали животиње. „Никада се нећемо спасити.” (ГМ, 94) (Anonymous, 1966: 24)

Наш протагониста, Ралф је просечан дечак, просечан човек који на почетку греши јер, једноставно, не може да разуме природу болести од које сви људи, па и он сам, пате. Када открива да се налазе на пустом острву, Ралф се одушевљава и, попут Адама у Рајском врту, осећа се као код куће „Скочио је са терасе... Онда је сео и сјајним, узбуђеним очима погледао воду.” (ГМ, 12) У овом дванаестогодишњем дечаку, чије очи не емитују никакво зло, постоји круцијална чистоћа и он касније покушава да друге дечаке усмери на вредности цивилизације. Сада су у њему присутни нада и невиност којом ће остале дечаке уверавати да је ово пријатељско острво на ком ће време провести у игри док не буду спасени. У

том тренутку Ралф осећа нешто што му пружа истински душевни мир и бескрајну срећу – осећа припадност. „Ово је *наше* острво. То је добро острво. Док одрасли не дођу по нас, забављаћемо се.” (ГМ, 37) Осећање припадности у овом тренутку, краси Ралфов однос према природи. Он осећа сигурност на острву у чијој природи још увек не види непријатеља, јер зло и дивљину који почивају у његовом бићу није екстернализовао и пројектовао на спољњег непријатеља. Не сумња у спас и одлучује да време проведе радећи све оно што би цивилизацијским правилима било ограничено или забрањено. Замишља да ће се добро забавити не само у пливању и лову, већ и да ће, попут Робинзона Крусоеа, Џека, Ралфа и Петеркина из *Коралног острва*, на своје острво увести енглеске цивилизоване вредности.

У строго конвенционалним романима Ралфа би неоспорно сматрали херојем, али када у књизи имате Сајмона, који се несебично жртвује за остале, и Пигија, који му је безусловни пријатељ, тешко га је етикетирати овим термином. Голдинг пажљиво конструише Ралфов лик посебну пажњу обраћајући да га не идеализује и због тога Ралф одаје осталим дечацима Пигијев надимак активно учествујући у бури смеха. Анксиозан је јер жели да остали препознају његово ловачко јунаштво и снагу, па се прилично охоло опходи према малишанима. Ови карактерни недостаци су крајње природни и очекивани, стога их позитивна, боља страна његовог лика, која обухвата његову каснију љубазност према Пигију, схватање сопствене прљавштине и читавог прљавог стања свих дечака као и прихватање сопственог недостатка зрелости, увелико превазилази.

Због своје смирености, величине и, наравно, шкољке, Ралф је и вођа. Поседује уочљиве карактеристике школског дечака који је херој и предводник. Веома га је лако спазити, јер поседује складан физички изглед, рационалан је, стабилан, поштен и веома „нормалан”, за разлику од интелектуалца Пигија, фанатика Џека и усамљеног и чудног Сајмона. Зависност и нормалност проистичу из сигурности дома који му много значи, док је просечна интелигенција саставни део његове нормалности. Много тога дугује интелигентнијем Пигију, који од почетка представља потпорни стуб његовом управљању, укључујући и симбол своје власти, величанствену шкољку, али у већини случајева јасно рационално размишља и често му је неопходно да буде сам како би рашчистио мисли. (Wilson, 1986: 61–62) Када говори о професионалном положају свог оца, стиче се утисак да је од њега наследио осећај за ауторитет. Схвата да ће, као вођа, бити

супротстављен Џеку и да ће га овај мрзети, и тада на цивилизовано–политички начин покушава да превентивно ојача и заштити свој ауторитет и моћ вође тако што ће, несвестан степена Џекове маније, њему дати власт над ловцима. Колико су у његовом бићу присутни и цивилизација и њен поредак, видимо у поимању сопственог вођства и у разумевању приоритета – спас, и поред одушевљења и жеље за слободом, и израда склоништа су његове главне бриге. Преузимајући улогу одраслих, постаје симбол њиховог цивилизованог света, одговоран је и организован, успоставља правила, уравнотежен је и не верује у духове ни у звер, и себи не дозвољава да буде окупиран играма када постоји посао који треба да буде урађен.

Ралф не може да разуме Сајмона, али препознаје његов труд да помогне у изградњи склоништа. Не цени Пигија одмах, али признаје да поседује здрав разум, а како касније схвата, и мудрост. Недостатак нечег ђавољег значи да се неће, чак и када већина дечака то буде урадила, препустити насиљу. У тренутку када постаје вођа, схвата потребу за присуством цивилизацијског обрасца понашања одраслих и себи намеће одговорност због које више никада неће моћи да сагледава ситуације из перспективе осталих дечака. Његова прва права криза настаје када сазнаје да су Џек и његови ловци дозволили да се ватра угаси. Како се брод удаљава, постајемо сведоци продорности Ралфовог осећаја за губитак:

„Ралф спотичући се потрча по камењу, застаде на ивици ружичасте стене и повика броду: *Врати се! Врати се!*

Трчао је тамо-амо по стени, све време окренут мору, а глас му је лудачки одзвањао. *Врати се! Врати се!*“ (ГМ, 69-70)

Очајнички покушава да придобије пажњу морнара са брода, али му то не полази за руком. Преостаје му само да тужним погледом испрати одлазну путању брода и да схвати тешку истину да спас неће ускоро доћи. Ехо његових речи који одзвања указује на безизлазност њихове ситуације и немогућност истинског спаса. Попут репетитивног обрасца еха, Ралфова судбина се понавља и њу доживљава читав цивилизацијски народ. Само је питање времена и околности када ће сваки појединац отворити свој ум и суочити се са страшном истином сопственог срца. Овај ехо ће пратити како дечаке тако и читаоце све до тренутка када се, схвативши иронију спаса, не преточи у адекватну реакцију човековог бића – истински јецај.

У тренутку слабости смеје се када Џек имитира Пигија, али бескомпромисно

одбија да прихвати „енглеско” оправдање за његово неодговорно понашање. Ипак, како нам Голдинг јасно ставља до знања, Ралф није склон самоодрицању и због тога прихвата месо које му Џек доноси. Поседује моралну храброст и због тога постаје неомиљен код неких великих дечака. Међутим, не оклева да истакне своје цивилизацијске принципе, да инсистира на ономе што је својим цивилизацијским васпитањем и образовањем научио да је правилно и да треба да се уради. Чувши Џека како малишане због њиховог страха назива кукавицама и схвативши да већина дечака верује у духове, почиње да види јаснију слику њиховог стања на острву: „Свет, онај разумљиви, законима учвршћен свет, нестајао је. Некада је постојало ово и оно, а сада... а, и брод је отишао.” (ГМ, 93) Ралфа полако напушта еуфорија због неограничене и неспутане забаве на острву и почиње да схвата да више не постоји „ово” и „оно”, овај идилични свет безбрижне дечачке игре и пустоловина, и онај свет одраслих у који ће се безбедно вратити. Брише границу и стапа ова два идеализована простора у један тешким бременом оптерећен свет. Постаје свестан да њихов невини свет другарства и забаве не представља ништа друго до измештени микросвет њихових родитеља и тада схвата да истинског спаса нема.

Када Џек одводи већину дечака, Ралф почиње да осећа усамљеност и постаје опрезан, тада дечак у њему жуди за „знаком или нечим” из света одраслих. Добивши знак у виду мртвог падобранца, типична брига одраслих за малишане и потреба да их заштити која се јавља у њему наводе га да крене у лов. Иако осећа страх, не недостаје му храброст, пење се на планину и види оно што мисли да је звер. Види оно што је његов цивилизацијски разум спреман да прихвати, а то никако не може бити критички осврт на сопствене недостатке, већ крајња екстернализација и пројекција властитих мана. У разговору са Пигијем, патетично дискутује новонасталу ситуацију и пита се шта је узрок пропадања, откривајући сазнање о властитој неадекватности. Присуствује убиствима Сајмона и Пигија, али све до самог краја не дозвољава да то утиче на његов однос према правилима и законима цивилизације. Саосећајност је карактеристика која се временом развила док су храброст и свест о вредностима цивилизације које су дечаци напустили присутне од самог почетка. Упушта се и на својим плећима носи терет вечне борбе између онога што је добро и исправно и онога што је зло и погрешно. У покушајима да цивилизацију доведе до победе Ралф не успева, али

тај неуспех сагледавамо на много ширем нивоу, препознајући, схватајући и прихватајући неуспех читаве људске врсте да се одупре силама зла.

Ралф представља цивилизовани пандан Џеку. Иако га привлачи идеја да буде дивљак, Ралф тежи ка цивилизацији и више му се свиђа идеја спаса и повратка кући. Допада му се да стави ратну боју и да буде дивљак, али мора да одржава ватру, јер је она спас. Инстинктивна повезаност са светом, коју у себи поседује, почиње да бледи када се удружује са рационалним Пигијем који каже: „Морамо нешто да учинимо.” (ГМ, 17) Пиги је једини прави представник цивилизације, он нема, као Ралф, могућност, а ни сензибилитет да схвати зло у човеку, и као такав страда. Једина шанса за преживљавање, не само на овом острву, већ и у модерном животу, јесте самоспознаја и прихватање човекове грешне душе и зла које у њему постоји.

Ралф и Пиги, као представници цивилизације, пројектују рационалне вредности света одраслих. „Не би се свађали... Нити би причати о звери”, јер то је оно што би одрасли, када би се нашли у истој ситуацији, урадили (ГМ, 96). Ралфа готово убијају због вере у постојање разума, разума који је бескористан и немоћан у поређењу са правом човековом природом. Спас није спас ако означава повратак у друштво које је покушало да га убије на острву. Поседује тајно сазнање о одсуству јасне границе између цивилизације и дивље природе. Шкољка губи свој значај и постаје крхка, па речи „ја имам шкољку” изговара са хистеричном иронијом, јер не види будућност онога до чега му је још увек стало. Ослобађање унутрашње таме у Сајмоновом убиству симболизује крај свега што је шкољка представљала. Његова смрт осликава најсуровији елемент у племену, доноси сазнање да не постоји ништа осим моћи, рата против свега изван себе и мрачне опасности која вреба из сваког аспекта живота и природе. Осећа пораз када схвата праву човекову природу. Оно што је кроз Ралфа приказано је неуспех разума.

У његовом лику најочигледнија је Голдингова опсесија палом човековом природом. С Пигијем разговара о паду капсуле коју је авион испустио, саплиће се кад се појављује у уводном поглављу, а затим опет пада када касније покушава да стоји на глави. Претвара се да је оборио Сајмона да би пред сам крај романа као додаток опису мртвог падобранца, Сајмоновом онесвешћивању и Ралфовим ноћним морама о паду и смрти, Голдинг приказао Ралфа који се онесветио пред

официром и на тај начин пад повезао са идејом о губитку невиности. То је идеја због које Ралф плаче на крају романа „због краја невиности... и пада кроз ваздух истинског, мудрог пријатеља по имену Пиги” (ГМ, 206).

Ралф је лик који идући путем самопосматрања, самоспознаје и самоанализе, пролази кроз најтежу, најдубљу и најтрауматичнију трансформацију. Први знак овог болног процеса комплетне промене унутар свог бића, Ралф исказује готово хистеричним нападом када види угашену сигналну ватру, док потенцијални брод спаса лагано одлази. Масовни прелазак дечака на Цекову страну чини да Ралф дрхти и смеје се, а да је притом потпуно несвестан тога. Не може да концентрисано изговара реченице, губи памћење, а након Пигијеве смрти овај потпуни одметник постаје и предмет натприродних страхова и ноћних мора, почиње да режи и потпуно губи самоконтролу.

Голдинг је Ралфов лик са намером креирао тако да читаоци са лакоћом могу да се идентификују са њим и помно га прате кроз све трансформације које се догађају на острву, али и унутар његовог бића. Због јачине импресивног утиска, целокупан пут горке интроспекције Ралф не прелази сам, већ у друштву Голдингових читалаца. То је разлог због ког препознајемо Ралфа у себи и, као и наш јунак, књигу завршавамо потпуно промењени, обogaћени једним новим сазнањем, али уједно и оптерећени његовим неочекиваним и, слободно можемо рећи, разочаравајућим садржајем. Међутим, чињеница да је Ралф преживео напад својих другова указује на оптимизам који Голдинг жели да истакне. Жели да схватимо да постоји начин да се изборимо са злом и дивљаштвом које почива у свима нама, али напомиње да је за то неопходан отворен ум који ће препознати и спремно се упустити у борбу за морално спасење човекове душе.

2.7.5. Необуздано дивљаштво Цековог лика

„Испод лепршаваог огртача био је висок, витак и кошчат; коса под црном капом му се црвенела. Лице му је било грудвасто и пегаво; ружно, али не и лакомислено. С тог лица зурила су у свет два плава ока, сада пуна немоћног беса, а гнев их је преплављивао, или се спремао да их преплави.” (ГМ, 22)

На основу наведеног цитата увиђамо мистерију која се крије испод цивилизацијског огртача, док ружно и проницљиво лице наговештава одсуство доброте и невиности интелигенцијски напредног човека у чијим очима пламти

ватра беса која хара читавим његовим бићем. Први поглед на Џека довољан је да црвену боју његовог поноса прихватимо као саставни део његовог лика, а црну капу видимо као први знак моралне трулежи која ће својом тамом прекрити срца осталих дечака.

Начин на који Голдинг уводи Џека у причу истиче импресивност и јачину лика око ког ће се много радње одвијати (Spring, 1976: 56). Џек Меридју, високи црвенокоси дечак, вођа хорских дечака, а касније и ловаца, Ралфов је главни ривал у борби за превласт на острву. Овај најистакнутији лик у роману одмах на почетку имплицитним црквеним ауторитетом, преносећи обрасце из света одраслих, тражи и самоиницијативно успоставља свој идентитет и ауторитет као вођа хорских дечака. Његова непоколебљива вера у адекватност поседовања неприкосновене контроле над хором застрашује, чак и, Ралфа, изабраног вођу, који делећи власт са њим, му допушта да, предводећи хор, учествује у вршењу власти. Очекивано, готово моментално, долази до пораста антагонизма између Џека и Пигија, до сукоба разума и инстинката и најдубљих потиснутих нагона. У Џековом лику, од почетка, примећујемо трагове опасности; црвена коса, црни капут; опасности коју убрзо испољава у свом односу према другим дечацима (Spring, 1976: 56). Црн, црвен, ружан, бесан и гневан придеви су којима Голдинг представља Џека својим читаоцима. Користећи црну боју алудира на мрак и таму који владају џунглом и читавим острвом, али и човековим срцем. Црвена, пак, имплицира демонско присуство, које бива оснажено осећањима немоћног беса и гнева насталим услед константног потискивања сопствене дивље природе. Црвена коса демонски краси његов лик и истиче јасну повезаност са ђаволом. Обожава проливање крви које код „цивилованих” британских дечака, чији „школски џемпери и огртачи са сребрним крстом на левој страни груди” (ГМ, 21) бивају олако замењени ратном бојом и оскудном прегачом, буди оно најмрачније и најскривеније у њима (Shaffer, 2006: 61). До самог краја носи црну капу која обележава његову улогу целата док влажна тама шуме и опасност од смрти обавијају његов лик. У њему, од тренутка стављања маске, не постоје чак ни наговештаји добротe ни сажалења. Прихватајући маску, заборавља на досадашњи живот, жртвује свој идентитет да би преузео улогу дивљег поглавице свеобухватаног и неограниченог ауторитета. Тада, заједно са осталим траговима и сећањима на цивилизовани свет, напушта и најважнији симбол некадашњег

идентитета, своје име.

Понос је један од најупечатљивијих карактеристика Џекове личности. Са сузама у очима због рањеног поноса, он одлази говорећи да више неће да се игра. И, заиста, игра није готова. Правила примитивног потискују правила цивилизованог понашања која су затајила у друштвеној организацији на острву (Spring, 1976: 39). Овог поносног и арогантног вођу хорских дечака на изборима који ће убрзо уследити, упознајемо као „некога ко зна шта хоће” и ко у себи поседује усађена веровања без реалног покрића попут става да су Енглези најбољи у свему. Након што превазилази почетно гађење према проливању крви, Џек постаје вешт и опсесиван ловац, а свиње су доминантна тема његових разговора. Некадашњи пријатељски однос који је постојао између њега и Ралфа се прекида оног тренутка када се мимоилазе њихови ставови о значају ватре и лова, цивилизације и дивљаштва и онда када Џек олакшање за своје фрустрације проналази у кукавичком нападу на Пигија (Anonymous, 1966:25). Занимљиво је да Џек ни у једном тренутку Пигија не третира као индивидуу са личним правима, већ увек представља објекат његовог презира.

Стављањем маске на лице, Џек се ослобађа свих осећања ограничености и спутаности и од тада има константну потребу да буде у сенци, театрално предводи потрагу за наводном звери. „Један образ и једно око обојио је у бело, затим је утрљао црвену глину у другу страну лица и угљем повукао црну линију од десног уха до леве стране браде.” (ГМ, 65) Маска симболизује нови идентитет који Џека ослобађа стега претходног цивилизацијски обликованог обрасца понашања. Она поседује нови живот који је у складу са инстинктима и правом човековом природом. Обузет злом које својом незаситом снагом хара његовим бићем, под маском ослобођен сваког срама и интроспекције, Џек је неспутан да задовољи све тежње које су под будним оком цивилизације биле ограничене и уравнотежене. Дечак у њему уплакан бежи када га на скупу јавно одбацију исти они дечаци који ће му се касније због животне филозофије „*Ко хоће да ступи у моје племе и забавља се?*” и прикључити (ГМ, 154). Оваква филозофија је производ његовог најискренијег размишљања, али иронија којом је Голдинг морао и Џеков лик да украси, учинила је да га трагична грешка у карактеру начини симболом ритуалног убијања. Он почиње да убија да би придобио Ралфову и наклоност других дечака, али рапидно напредује и достиже ниво када сваку могућу прилику која захтева

мисао, психичку равнотежу или, пак, повратак цивилизацијским стандардима, користи да се приклони дивљаштву (Handley, 1976: 12). Лукав и проницљив, сад постаје и лицемеран и злоупотребљавајући страхове малишана, негира да је звер које су се плашили убијена, па своје саплеменике упозорава на могућност њеног поновног доласка. Не осећа кривицу и следеће убиство, иако почињено Роџеровом руком, доводи га до дивљачког самопотврђивања и вербалне манифестације ојачане снаге у виду претњи: „*Видиш? Видиш? То те чека! То сам и хтео! Ти више немаш племе. Шкољке више нема...* Опак, одлучан, завитлао је копље у Ралфа.” (ГМ, 186) Сада већ увелико примитивни поглавица чиниће све што мисли да би један такав неприкосновени владар радио. Због тога, када при последњем походу на Ралфа среће официра, око струка носи трофеј своје претходне победе, Пигијеве наочаре.

Антагонизам према уплашеним малишанима исказује кроз саркастичне опаске, мада у његовом лику постоје елементи кукавичлука као што примећујемо у тренутку када тројица дечака откривају тело мртвог падобранца. „Овог пута заостајао је Џек, упркос својим смелим речима.” (ГМ, 126) Видимо да страх од непознатог превазилази потребу за самопотврђивањем и доказивањем. Употреба сленга и псовки само су једна од карактеристика његове незрелости. Да је Џек само дечак, видимо у његовој крајњој неозбиљности када, препуштајући се својој опседнутости ловом и убијањем, допушта да се ватра угаси и користи сваку прилику да смешним упадицама прекине озбиљне разговоре (Handley, 1976: 10). Агресија којом Голдинг наглашава Џекову потребу да влада, повезује га са потребом да убија и да кроз ловачку храброст афирмише самопроглашени статус поглавице. Владарску позицију племенског поглавице касније одржава константним трагањем за авантуром и забавом, на тај начин, хранећи човекову урођену потребу за откривањем и стицањем нових искустава.

Усмерен на практично решавање проблема непосредног преживљавања, дајући дечацима месо, Џек афирмише себе као некога ко је, обезбедивши храну, омогућио, макар само привремено, опстанак. Схватајући значај овог поступка, својим цивилизацијским разумом сматра да се налази на корак од преузимања вођства. Жели да га схвате, да увиде и цене његову храброст, истрајност, генијалност и вештину коју је показао. Све врлине једног истинског вође, поседује он, а не Ралф (Wilson, 1986: 23). Рањивост када не осваја Ралфове

симпатије због свог првог убиства исказује бесом. Жели захвалност, саосећање и разумевање за муке које је морао да преживи да би убио, али једино што од дечака добија је поштовање, јер они не могу истински да разумеју његову опсесију. Због неиспуњења унутрашњих жеља, често фрустрирано говори у бесу. Одсуство разумевања само служи да додатно очврсне Цекову природу. Када отворено изазива Ралфов идентитет вође и након осећања понижености коју осећа када ниједан дечак не стаје на његову страну, Цек доживљава потпуну трансформацију и његова првобитна жеља да поступа по правилима сада добија облик једноставне решености да буде вођа. Скривен иза своје маске дивљака, ослобођен свих видова самосвести, постаје идол на трону док његови поданици хране његову жељу за дивљаштвом, крвљу и убијањем. Како дечаци прелазе у варваризам, Цек постаје незаустављиви силеџија, тиранин и агресор који свој ауторитет и власт одржава уз помоћ ритуалних плесова, застрашивања и крвопролића. На крају романа, видимо овог истог неухвативог, суровог и разјареног тиранина као малог дечака „с остацима необичне црне капе на риђој глави” (ГМ, 206). Капа симболизује цивилизацијска начела, углађеност и префињене манире, док њена црна боја наговештава морални трулеж који почива испод сјајне површине. Остаци некадашњег симбола имају двојако значење. С једне стране, представљају знак детериорације цивилизацијског живота и регресију примитивном понашању. Док, с друге стране, чињеница да, поред свег исказаног дивљаштва, Цек и даље поседује трагове цивилизације, сведочи о томе да није у потпуности напустио стари начин живота. Кроз лик Цека Меридјуа, јединог⁶⁹ дечака чије презиме сазнајемо (Вloom, 2010: 14), Голдинг пред својим читаоцима, креира, посматра и анализирајући рашчлањује структуру читавог друштва које се одаје дивљаштву наводећи читаоце да се дубоко загледају у најдубље и најмрачније димензије сопственог бића у коме на свом трону поглавице седи скривени тамни Цек Меридју чекајући погодну прилику да овлада човековом душом.

Међутим, не смемо тако олако, некритички Цеков лик украсити искључиво дивљачким, вандалским и ђавољим карактеристикама, и занемарити трагове цивилизације који су присутни чак и у овом дивљем дечаку. Још увек под утицајем друштва из ког је дошао, Цек несвесно прихвата и у одређеној мери поштује

⁶⁹ Постоји још један дечак чије име, име оца и презиме сазнајемо, Персивал Вемис Медисон, али Голдинг нам не даје његово име у функцији дистинкције идентитета, већ оно служи да, заједно са адресом, представи остатке цивилизацијског живота.

правила шкољке. „Џек пружа руку да узме шкољку. *Има свиња, рече. Има хране; и воде за купање у поточићу тамо – и свега.* Вратио је шкољку Ралфу и сео.” (ГМ, 37) Напросто је невероватно да је овај Џек, који признаје ауторитет другог вође, пристаје на правила и поштује их, онај исти Џек који касније са таквом страшћу и са неком врстом сексуалне узбуђености напаствује и убија свиње, а потом и друге дечаке. Међутим, гнев, бес и црвенило настају након што Џек својим цивилизацијским разумом схвата који је њихов задатак. Он прихвата чињеницу да су они, сада, „истраживачи” на острву интроспекције и схвата озбиљност ситуације када каже да је ово „право истраживање” (ГМ, 29). Трагови цивилизације у Џеку присутни су чак и онда када у њему видимо искључиво дивљину необуздане и зле природе. Он ниједног тренутка не напушта своје некритично прихватање ауторитета, почев од Ралфовог, преко свог, све до ауторитета поморског официра којим се затвара овај зачарани круг (Handley, 1976: 10). Видели смо да Џек, у извесној мери, прихвата и поседује цивилизацијска начела. Примећујемо патриотски сегмент идентичан Балантајновом, који је овде предмет ауторове најмрачније и најупорније ироније. На тренутак видимо Џека који заборавља на лов и позива се на цивилизацијска правила, али и овај потез аутор обавија иронијом, јер Џек, док говори без шкољке у рукама, крши претходно договорена правила. Иако први игнорише правила и одмеће се у дивљаштво, то не значи да је он против постојања правила. Напротив, он је у потпуности посвећен поштовању правила оног тренутка када схватимо да је његова реч закон. Правила и строге казне за оне који их крше апсолутна су неопходност за напети фашистички менталитет попут Џековог (Wilson, 1986: 66). У својој уверености и супериорности Британаца, Џек представља све оне који не желе да размишљају и некритички прихватају стандарде и вредности које им представља друштво у ком живе. У својој ограничениости израза и давању условљених одговора сличан је официру пред чијим се ауторитетом, а у складу са цивилизацијском хијерархијом, на крају романа, повлачи.

Умањујући вредности и значај других, Џек говори Ралфу да није савршен покушавајући на тај начин да како другима, тако и себи првенствено, докаже да он то заиста јесте. Самоуверен, арогантан и безосећајан према другима, није ганут Сајмоновим епилептичним нападима, није заинтересован ни забринут за малишане. Џек јасно ставља до знања да нема ни времена ни саосећања за

Сајмона, а осећа и антипатичност према Пигију. Када Сајмон пада у несвест, речено нам је да је „Меридју, укоченог погледа, успео да се извуче из невоље” (ГМ, 22). Кроз књигу, Голдинг нашу пажњу усмерава на Џекове очи, које су „лудачке”, „разјарене”, „мутне” и код читалаца изазивају револт и антипатију, а често га проналазимо на ивици хистерије. „*Ја сам вам набавио месо!* Небројене и неизрециве увреде које је поднео претвориле су његов бес у нешто исконско и застрашујуће.” (ГМ, 76)

Вербално насилна Ралфова реакција, у тренутку када Џек нема ауторитет поглавице, касније изазива и физички бруталне акције. Чињеница да је Џек ауторитарни силеција и тиранин најочљивија је у његовом односу према слабијем, физички неспремнијем и незаштићеном Пигију. Отима му наочаре које користи да запали ватру, а када је посебно љут, тад физички, ударајући га по глави, терорише немоћну жртву. Тренутак кад разбија наочаре посматрамо као моменат када се зло рађа, јер управо тада неодговорност прераста у злобу. Да би комплетирао лик ужасног агресора, физичко насиље допуњује вербалним злостављањем и користи сваку прилику да се подсмева и прави неслане шале. Љубоморни Џек користи овог дечака да би се подсмевао и у Ралфу пробудио бес, па злонамерно и иронично констатује „*Не смемо никако дозволити да се Пигију нешто деси, зар не?*“ (ГМ, 120) Одмах на почетку у његовом лику видимо назнаке потенцијалног диктатора и убице. Мада нам се чини да се Џек само јуначи да би задивио остале његово учестало агресивно забадање ножа у дебло прераста у спретност и вештину убијања (Handley, 1976: 11).

Његова суровост према слабијима најбоље се види када, у шали, говори да у случају да понестане свиња на острву, морали би да лове и убијају малишане. Пиги, можда најефектније, сумира Џеков карактер већ на половини приче:

„*Кад би Џек био вођа, само бисмо ловили, и ватре не би било. Остали бисмо овде док не помremo... Ја га се плашим... и зато га познајем. Кад се неког плашиш, онда га мрзиш, али стално мислиш на њега. Завараваш се да је он заправо у реду, али...*” (ГМ, 95)

Пиги јасно дефинише Џекову природу и кроз рефлексију на сопствени карактер жртве даје формулацију човековог односа према природи своје душе. Пиги схвата да један део човековог срца тежи да ослободи потиснуту дивљину и занемари и одбаци све стечене обрасце наученог цивилизацијски пожељног понашања. Плаши се необузности анималних нагона и цивилизацијским рациом

их мрзи, али увидевши њихово постојање, не може да их занемари. Безуспешно покушава да оправда сопствене поступке, али садизам и зло које проналази незаустављиво харају човековим бићем. Џеков садизам се не завршава нити ограничава на однос према животињама, већ узима маха и шири се на људе. Па тако, дозвољава Роџеру да се насилно опходи према близанцима и безразложно мучи Вилфреда. Џек представља злоупотребу моћи коју можемо повезати са страхом од непознатог (Handley, 1976: 11). Сујевеан је и то његово сујевеје далеко превазилази јачину разума, те због тога он мора да принесе дар звери с којом га Ралф директно поистовећује када каже „*Вратиће се он. Кад зађе сунце, он ће се вратити.*” (ГМ, 132) Као што звер долази с мраком, тако ће се и Џекова дивља природа вратити и поново оптерећивати намучене душе дечака.

Џеков лик показује како се, у одређеним околностима, без ограничења одраслих и њихових цивилизацијских начела, правила и закона, ослобађају најпримитивније жеље и потребе које доводе до регресије примитивном начину живота. Осим црне капе, коју до краја романа, носи на глави, Џек губи сваки сегмент цивилизације који је некад имао и којој је припадао. Своју позицију вође хора, базирану на старосној доби, Џек одушевљено мења местом поглавице племена које оснива и којим управља злоупотребљавајући моћ (различитим видовима мучења и убистава) и жељу за проливањем крви коју задовољава ловом. У њему нису присутна никаква морална начела ни вредности које би могле, ако не зауставити, а онда, макар, успорити процес његовог муњевитог прогреса у потпуну пропаст. (Handley, 1976: 13)

2.7.6. Цивилизација и дивљаштво – две сучељене али компатибилне стране човекове душе

Иако често Ралфа и Џека видимо као два различита континента, два сукобљена света, два суочена принципа, два поларитета, у виду морамо имати да су ова два дечака по доласку на острво делила тренутке пријатељства. И заиста, склони смо да помислимо како би без Сајмона и Пигија, трагови почетног пријатељства супротстављених дечака заиста заживели. Када прикупљају дрва за ватру, сведоци смо њиховог заједничког, срећног искуства које подсећа на

сложност, пријатељство и другарску љубав коју деле двојица њихових имењака са *Коралног острва*⁷⁰. „Ралф и Џек држали су исту грану; широко су се насмејали један другом, делећи терет.” (ГМ, 41) Деле радост у заједничком задатку, али та „невидљива светлост пријатељства” ће, попут сунчеве светлости, брзо нестати, јер само на почетку ће Ралфов разум допустити истинским осећањима да надвладају и потисну цивилизацију и њена правила, и тада ће он преметом показивати своју одушевљеност. „Заједно су, сједињени у напору дизања терета, с муком прешли последње кораке до врха. Заједно су повикали... Онда су одступили, смејући се од победничког задовољства...” (ГМ, 42) Поред иницијалне необуздане радости по откривању острва, ову двојицу повезује и у том тренутку зближава још једно заједничко искуство, заједничко осећање – силовити срам. Суочавајући се са проблемом паљења ватре, двојица вођа црвене пред срамним сазнањем сопствене неспособности. „Срамна спознаја рађала се у њима, и нису знали како да се исповеде.” (ГМ, 42) Отимајући Пигијеве наочаре, Џек решава проблем и пријатељски заташкава Ралфово последње признање неспособности када помиње шибице на пустом острву. (Wilson, 1986: 14)

Лов на свиње представља ритуална тестирања снаге и доказивање мушкости дечака, али када ловци своју жеђ усмере на људе (Сајмона, Пигија и Ралфа), сукоб се преноси на ниво поларитета цивилизација–дивљаштво, слепе емоције–мудар разум, нехуманост–хуманост, зло–добро. Сучељавање ових принципа првобитно је приказано кроз сукобе зараћених група – Џекових ловаца и Ралфових дечака, из ког Џек излази као победник носећи сломљене наочаре – симбол интелекта, разума и цивилизације, које сада постају доказ његове мушкости и превласти над непријатељем. (Dickson, 1991: 18) Кулминација нетрпељивости различитих и вечно суочених принципа добра и зла, цивилизације и дивљаштва, који су саставни део човекове природе, као и умногоме изједначен однос њихових снага приказан је кризном ситуацијом у којој, након блажих облика сукобљавања, видимо директан психо-физички окршај Ралфа и Џека. „Џек замахну песницом и погоди Ралфа по уху. Ралф удари Џека у стомак тако да је поглавица јекнуо. Онда су поново стали очи у очи, задихани и бесни, али обојица уздрмани жестином свог противника.” (ГМ, 184–185) Физички сукоб антитеза човекове душе показао је

⁷⁰ Разлог који Балантајнов Ралф даје као основ њиховог успеха је усмереност и вера све тројице у праву искрену љубав. Види Ballantyne, Robert Michael, *The Coral Island*, Collins, London and Glasgow, 1953.

вечиту борбу која се одвија унутар његовог бића, а баланс који постоји у њиховим снагама указује на неопходност препознавања и прихватања обе стране.

Дебате и дијалози, вербалне размене између Џека и Ралфа Голдинг вешто користи како би истакао њихов поларитет. „Ишли су упоредо, два различита континента искуства и осећања, неспособни да досегну један другог.” (ГМ, 57) Касније, када Џек обојеног лица у руку узима крвави нож, конфликт међу њима постаје физички наглашен. „Два дечака гледала су се очи у очи. Суочили су се блистави свет лова и тактике, жестоког одушевљења и вештине, и свет жудње и збуњеног здравог разума.” (ГМ, 73) (Dickson, 1991: 18) Истицањем различитих континената и светова ове двојице дечака, Голдинг успева да прикаже две различите суочене и сукобљене, али уједно и комплементарне стране човекове природе, две стране једног истог новчића. Заокупљени различитим фрустрацијама, већина разговора које Ралф и Џек воде представљају паралелне разговоре, јер оно што један говори не допире до ушију другог. Ово су, заправо, лажни дијалози који се претварају у монологе. То говори у прилог чињеници да ова два дечака представљају део једног јединственог човековог бића. Када у човеку преовлада разум инстинкти затаје, а кад глас инстинката узме маха, разум остаје нем. Схватимо да Ралф и Џек не могу подједнако да владају човековим бићем, али и да не могу да постоје независно један од другог. Ралфов тон је самосажалевајући и ожалашћен, док је, узрокован лудилом и потребом да убије, Џеков, пре узнемиравајући, тон беса, насиља и необузданог нагона. Једино када, остављајући свој бес и нетрпељивост по страни како би разговарали о страховима малишана, Ралф и Џек стварно комуницирају, али то чине испрекиданим и недовршеним реченицама. (Wilson, 1986: 18)

Острво није само пука сцена коју писац креира и на којој ликови морају да донесу кључне моралне одлуке, то је уједно и микрокосмос људског ума у ком се, на сличан начин, дешавају етички конфликти. Голдинг Ралфа описује као „светлокосог дечака” (ГМ, 9) који откопчава „змијолику копчу” (ГМ, 12), а чији су очи и уста „благи” (ГМ, 12), и који позива дечаке да дођу на отворени и осунчани део острва. Његова шкољка звучи попут анђеоског позива који, макар и само тренутно, уједињује његове следбенике. С друге стране, Џек, идентификован је и уско повезан са тамом и насиљем, јер осећа припадност и истинско усхићење за време лова. Када се његова група хорских дечака појављује први пут, описани

су као нешто тамно, мрачно, црне капе и мантили им прекривају лице док Цекова црна капа уводи ђавољи елемент. Стога, када хорски повикују „Убиј свињу. Кољи свињу. Пролиј крв.” (ГМ, 70, 118, 156 и 191), њихови узвици представљају антитезу светлости и миру који се шире хорском песмом. Импулсивна одлука да буде ловац и убија свиње предвиђа демонску мономанију за деструкцијом. Након изласка из мрачне џунгле, када први пут и среће Ралфа, Цек је заслепљен сунчевом светлошћу. (Dickson, 1991: 26) Ралфова појава доноси обиље светлости и наду у постојање истинске добротe у човековом срцу. Пред овом, још увек, неукаљаном невиношћу, Цекова необузdana жудња за насиљем и деструктивношћу остаје слепа.

У тренутку када нам Голдинг приказује контраст светло–тамно, полако примећујемо благо неслагање и размимоилажење који уз свеприсутну двосмисленост и тензију, прерастају у антагонизам између ове двојице некада пријатељки настројених дечака. Поред очигледне потребе за стварањем склоништа и одржавањем спасоносне ватре, Ралф очајнички покушава да изгради осећај „дома” на острву. Његови инстинкти су усмерени на удомљавање, он покушава да ужасан осећај усамљености и изолованости превазиђе реконструкцијом социјалне заједнице и цивилизације градећи сигурност дома (Kinkead-Weekes, 1967: 28). Цек, с друге стране, дечаке наводи да лове свиње, што због уживања у проливању крви што зарад добијања меса. Често се размимоилазе у својим ставовима, као што бива када треба да поштују правила. И, док Ралф говори да је то „једино што имају”, Цек одговара „Нек се носе и правила!” (ГМ, 93) (Shaffer, 2006: 62).

Одушевљено прихватајући дивљину заробљеничког живота, Цек носи „таму шуме као стару одећу” и себе сада открива у једном, за њега новом и непознатом светлу, светлу инстинката и порива ловаца, а који почивају у сваком појединцу (ГМ, 138) (Kinkead-Weekes, 1967: 28). Описан анималним терминима „попут пса” (ГМ, 50) или „сличан мајмуну” (ГМ, 51), представља „тежњу ка хаосу, или боље рећи, ка племенском, недемократском поретку у ком је он свемогући поглавица племена жедног проливања крви” (Shaffer, 2006: 61). На све четири ноге, научио је како да њуши ваздух у потрази за изметом, али његово сазнање је много дубље од онога што се читаоцима наизглед нуди – значење дубље чак и од жеље да улови и убије оно што га изнутра обузима. „Шумска тишина је притискала више од

врућине, а у ово доба дана чак ни бубе нису зујале... Неколико тренутака није био ловац, него скривени плен, сличан мајмуну међу преплетеним зеленилом.” (ГМ, 51) Неприродна тишина која доминира шумом ствара страх, а крик птице наговештава трагичну судбину човекове душе. За Џека који, у овом тренутку, представља имагинацију човека, шума није само место у ком лови, већ и место у коме је, врло често и скривени плен, место у коме човек одмах лоцира изворе зла око себе. Џек се, можемо рећи, враћа злу, па идеја спаса му није страна, и као таквом свиње су му много важније од брода који би могао да их транспортује у цивилизацију. Због тога, у његовим очима често је присутан лудачки поглед изазван жељом да улови и убије. Међутим, овакав поглед и његов физички изглед, као манифестације човекове природе не треба олако етикетирати као зле, јер он, сада, поседује знање које Ралфу недостаје и које би требало да има. Џек разуме страх малишана и схвата да није довољно само рећи да је острво на ком се налазе „добро острво” (Kinkead-Weekes, 1967: 29). Он читаоцима саопштава своју визију цивилизације, јер висина с које посматра дечаке му омогућава да их објективно сагледа, па Ралфа види као прамен косе, косе која је превише порасла и постала дивља, као и душа овог дечака којем прљавштина у почетку смета, али коју брзо прихвата и потискује.

Голдинг компликује карактеризацију Ралфовог лика показујући да је и он подложен утицају злих сила, и да понекад, осећа чак и саосећајност према Џеку. Тада читалац открива двосмисленост која није лако уочљива у низу компатибилних, али ригидних симбола. Сајмонова непоколебљива вера, Ралфу и читаоцима доноси само тренутно олакшање. Међутим, оно што је стварно је дивљина природе, тако и Ралфово прво искуство у лову у њему буди скривену мрачну страну, и тада у себи открива „страх, стрепњу и понос”. (ГМ, 116) Тензија која обузима остале дечаке увлачи и Ралфа и почињу стварно да наносе бол Роберту који, глумећи вепра, испушта крике, додатно их узбуђујући. Чак и Ралф „понесен изненадним снажним узбуђењем” уз обредно певање док се Роберт отима и грозничаво вришти „се пробија напред, да зграби шаку тог смеђег, рањивог меса. Жеља да стегне и повреди била је несавладива.” (ГМ, 117–118) И заиста, да нам писац не спомене име дечака, не бисмо знали да је реч о Ралфу и да овај налет необуздане зле енергије не осећа Џек. Игра постаје опасна, мењајући се и напредујући из имитације у стварну акцију, у ритуал за ослобађање од страха,

мржње и насиља захтевајући праву жртву да би била задовољена.

Сам и уплашен, на крају романа, Ралф покушава да верује да дечаци нису толико лоши и да је њихово понашање само случајност, сплет несрећних околности, али дубоко у својој души је осећао да у њима више нема места здравом разуму. Оно што га је највише ужасавало је „та необјашњива веза између њега и Цека, који га према томе, никад неће оставити на миру. Никад.” (ГМ, 189) Схватио је да је ово игра без краја, игра која ће се наставити дубоко у ноћ, игра коју неће зауставити мајчин или очев глас позивајући их на примирје. (Kinkead-Weekes, 1967: 60)

Разлике у искуствима ове двојице дечака се проширују, чиме нам је отежано разумевање правог значења текста, а антагонизам подигнут на виши ниво. Кроз сукоб „два континента искуства и осећања, неспособних да досегну један другог” (ГМ, 57), „две воље у тами” (ГМ, 123) уз свеprisутно осећање о постојању неке „необјашњиве везе” (ГМ, 189) која неминовно повезује Ралфа и Цека, Голдинг успева да сумира и својим читаоцима представи „звер”.

2.7.7. Пиги – носилац основне идеје цивилизацијског поретка

Ниског раста „дебели дечко”, Пиги, по свом пореклу, припада нижем слоју средњег сталежа, и очигледно је болесно сироче ког је тетка одгајила (ГМ, 10). Астма није једини здравствени проблем с којим Пиги мора да се бори, поред тога је кратковид и једва да ишта може да види без наочара. Трећи од четири најважнија лика у роману, због своје дебљине, астме, мањка физичке снаге и „дебелих наочара” (ГМ, 9) маргинализован је и окрутно одбачен. Међутим, Пиги није обичан аутсајдер, већ онај који поседује вредно знање. Наиме, на самом почетку Ралфу даје неопходне информације о шкољки, те се стога може сматрати директно одговорним за сазивање првог скупа и зачетником свих каснијих покушаја да се успостави цивилизацијски ред на острву. Одмах је користан, јер прикупља и труди се да запамти имена свих дечака иако сазнајемо да никад не довршава свој списак (Handley, 1976:14). Голдинг му намерно не дозвољава да комплетира списак дечака, јер жели да читалац схвати размере до којих је зло распрострањено. Одсуство конкретног списка имплицира непостојање граница

зла и доводи нас до болног сазнања да је читаво човечанство подложно моралној корумпираности и деградацији у дивљаштво. Не жели да његов домен ограничи само на групицу дечака, већ, бришући старосне границе, тежи да упозори да је зло присутно у свим људима.

Прогнан је и због своје „интелектуалне смелости” (ГМ, 133) која се оштро супротставља емотивним и импулсивним унутрашњим реакцијама на страшне ситуације у којима су се дечаци нашли. Пиги је „мозак друштва”, што Голдинг додатно наглашава у тренутку његове смрти када му „лобања пуца и мозак исцури”.⁷¹ Пиги, у себи, носи оптимистичну црту и орјентисаност на науку, предвиђа да „за годину, две, кад се рат заврши, путоваће се до Марса и натраг” (ГМ, 86). Он је „глас разума” који верује да проблеми човека могу бити решени када бисмо само могли да контролишемо наше ирационалне нагоне. Оно што Пигија чини невероватним, али због чега га већина дечака на острву одбацује је његова орјентисаност на рационално и демократско, коју красе истакнути осећај одговорности према свима на острву и његова упорност и пожртвованост како би очувао цивилизацијске стандарде упркос неумитном јачању начела дивљаштва. Голдинг му додатно приписује улогу родитеља који „с мученичким изразом мора да трпи бесмислено одушевљење деце” (ГМ, 40-41). Пиги се у још једној ствари битно разликује од осталих, јер „једино њему од свих дечака на острву коса као да уопште није расла” (ГМ, 66). Коса је симбол и физичка манифестација промене која се дешава у душама дечака. Коса дечака стално расте и често примећујемо да је улепљена прљавштином које се они гнушају. Ралф машта о топлој купки и сапуну за који сматра да би спрао моралну гареж. Међутим, Пиги не мења своје мишљење о исправности цивилизацијских начела и до краја слепо верује у морални сјај света одраслих. Због одсуства промене у његовој души, Пигијева коса остаје иста. Пиги једини не подлеже страху од измишљене звери из џунгле. У исто време је и у праву, јер звер заиста не постоји у спољашњем свету, али и не успевајући да идентификује њен прави извор, греши јер она почива у унутрашњости појединца.

На самом почетку је патетичан, и први сусрет са Ралфом је довољан да схватимо његову позицију губитника, неког кога ће остали тешко прихватити

⁷¹ Преузето из Shaffer, Brian. W. (2006). *Reading the Novel in English 1950 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishing, стр. 56.

(Handley, 1976: 13). Веома је осетљив на свој надимак, који једино и сазнајемо, јер Голдинг ни у једном тренутку не помиње његово право име. Име и презиме особи дају идентитет, међутим Голдинг своди Пигијев лик на надимак са намером да покаже репрезентативност његове личности. Жели да схватимо униформисаност његових схватања и на тај начин видимо Пигија као представника обичног човека. У тренутку када Ралф преноси надимак осталима, Пиги је јако поврђен (Anonymous, 1966: 29). У први мах, наравно, сажаљевамо Пигија питајући се зашто, онда, сам саопштава Ралфу свој надимак директно помажући својим мучитељима (Handley, 1976: 14). На основу овог поступка схватамо да је Пиги већ навикао на такав третман и у цивилизованој средини. Закључујемо да су га и тамо задиркивали због физичког изгледа и здравствених недостатака. И деца цивилизације, као део света под контролом родитеља и закона, задиркивала су га, омаловажавала и наносила душевни бол. Међутим, оно што бива саставни део личности које су жртве одређеног вида насилног понашања, присутно је и у овом Голдинговом лику. Он, на неки начин, самосвесно прихвата своју улогу у друштву и проналази у њој мазохистичко задовољство. То, како видимо, постаје једини пут да га примете и да буде саставни део друштва, па макар и на тај начин. Због тога, несвесно желећи да Ралф пренесе осталима, не говори му своје име, већ надимак, јер управо он му даје посебност и идентитет.

Када су се дечаци укалупили у одређени вид рутине, Голдинг описује Пигија:

„Свињче је на себи имао остатке кратких панталона, дебело тело било му је златносмеђе, а наочари су му и даље блескале када окрене главу ка нечему. Једино њему од свих дечака на острву коса као да уопште није расла. Остали су сви били зарасли, али Свињчету је коса у праменовима лежала преко темена, као да му је ћелавост природно стање, а и овај ће непотпуни покривач ускоро нестати као баршунаста превлака с рогова младог срндаћа.” (ГМ, 66)

Како закључујемо на основу Пигијевог физичког изгледа, једна од његових мана је, дефинитивно, храна. Не може да одоли месу које дели, чак и, са Џеком. Веома је лењ, често га затичемо како избегава сваки вид физичког напора. С једне стране, Пиги је, без превише смисла за хумор, незанимљив осталим дечацима, досадан и као такав често је предмет њиховог исмевања. Голдинг га је, попут карикатуре, поклатио дечацима на острву да се забављају исмевајући га. И доиста је тако, Пиги је лик коме се дечаци највише смеју константно помињући његову „асмару” и тетку. Голдинг нам експлицитно каже да га дечаци сматрају аутсајдером, не због његовог нагласка или астме, већ због незаинтересованости

за било какав вид рада (Handley, 1976: 13). Његова емоционална преосетљивост наглашена је склоношћу да види оно што жели, па Ралфов осмех погрешно тумачи као знак пријатељства (ГМ, 67). Да би додатно нагласио Пигијево јадно стање, Ралф се заиста смеши са задовољством, али се осмехује призору и идеји острва као места на ком ће се играти и забављати све док их одрасли не спасу.

С друге стране, болест и изолованост која је уследила учиниле су да Пиги одрасте пре времена због чега и користи једну од својих најупечатљивијих иронија када са гађењем оптужује дечаке да се понашају као „дечурлија”, што заправо и јесу. Док помиње време чаја, као да је на острву могуће одржати цивилизовани ред енглеске свакодневнице, сазнаје да га је Ралф, његов цивилизовани пријатељ, напустио и прикључио се осталима у играма. Шкољка и платформа, два симбола цивилизације и реда, напуштени су.

Старији је од својих вршњака, јер су га животне околности тако обликовале, а његове мане су се директно пројектовале и манифестовале на његово здравље и психу. Прихвата рационалан елемент човековог бића који није прихватљив због тога што сагледава и говори истине које остатак врсте не прихвата, па их одбацују под одређеним изговорима – боји коже, раси, пореклу или политици, или, чак, и по врстама личности. У Пигијевом случају, физичка непривлачност само је додатни изговор за његово неприхватање и одбацивање. Он је, заиста, мудар пријатељ, јер практична знања која поседује, његово познавање људи и непоколебљиви осећај за правду су усмерени на избегавање катастрофе и катаклизмичког хаоса (Handley, 1976: 16). Попут Сајмона, зрелији је од већине осталих дечака, али за разлику од њега који поседује пророчку и мистичну филозофију света и свега што се у њему дешава, Пиги поседује практичну мудрост. *„Како очекујете да вас неко спасе ако не схватите шта је важније од чега, ако се не понашате како треба.”* (ГМ, 48) Ралф види да Пигију недостају квалитети једног вође и да је физички смешан, јер *„Свињче није вођа”*, али схвата и признаје да *„има мозга у глави”* и *„уме да мисли”*. (ГМ, 80) Он је тај који тражи научно објашњење за појаву гласина о звери (ГМ, 86) и апелује на здрав разум кад међу дечацима завлада страх од духова. *„Шта смо ми? Људи? Или животиње? Или дивљаци? Шта ће одрасли мислити?”* (ГМ, 93) Запитаност о мишљењу одраслих га чини типичним послушником и одаје његову бригу о мишљењу ауторитета којима се догматски потчињава. Овим питањима Пиги испољава

површноост припадника цивилизације који стоје готово потпуно слепи пред својом истинском суштином бринући искључиво о томе како ће их други видети и разумети. Своју интелектуалну смелост Пиги показује када даје практичан предлог да ватру преместе са врха планине „између базена и платформе” (ГМ, 133).

Поседује изражени осећај за правду: пружа шкољку малишану који жели да се обрати скупу, једино се он брине и примећује да нема дечачића са белегом боје дудиње, који је изгорео у пожару и увек се залаже да свако добије једнаку шансу да говори и да га скуп саслуша. Због ових својственисти супротстављен је силецијском ауторитету Цека. Иако се у почетку плаши поглавичине униформисане супериорности, Пиги скупља довољно снаге да Цеку каже истину због које и остаје без једног стакла својих наочара и искрено се радује када их Цек напушта и одлази на други крај острва.

Емоционално се везује за Ралфа, који постепено схвата његову вредност. Осећа блискост не само због тога што га он прихвата више од било ког другог, већ због тога што препознаје квалитете, рационално сагледава добре стране његовог вођства и зато што се осећа корисним испуњавајући празнине у Ралфовом рационалном мишљењу кад год му се за то укаже прилика. Услед силине осећања, свака интензивнија емоција у њему изазива напад астме. Убрзо постајемо свесни до које мере је Пиги завистан од својих наочара, јер је без њих готово слеп. Као компензацију за губитак физичког вида, Пиги остварује унутрашњи вид којим много реалније сагледава праву слику ситуације на острву. Нажалост, физички недостатак га чини лаком и погодном метом за пражњење Цекових потиснутих фрустрација, што он својом злом и инстинктивном природом брзо открива и користи. Ипак, Пиги не оклева да говори на скуповима кад год би сматрао да нешто важно треба да саопшти. На пример, „с горким реализмом” говори о недисциплини која је довела до неконтролисаних размера ватре. Својим цивилизацијским разумом посматра, примећује и предлаже решења, опомиње дечаче да се не понашају као чопор деце и жели да избегне неодговорност константним подсећањем на свет одраслих и њихових поступака и начина размишљања (Handley, 1976: 14). Страствен је када говори о цивилизацији, избављењу са острва и повратку кући, па виче кад проклиње Цека: „*Ти и твоја крв, Цек Меридју! Ти и твој лов! Могли смо да кренемо кући...*” (ГМ, 72)

Увек разуман и рационалан, Пиги дечацима на скупу несвесно саопштава тмурну истину да звер не постоји и да се они, заправо, плаше људи. У овом тренутку имамо и конкретну манифестацију овог мишљења, јер се Пиги боји Џека и својом имагинацијом јасно види оно што ће се догодити. Обузет себичном бригом за сопствени живот, жели да га Ралф заштити и говори му „ја сам дуго лежао у постељи и размишљао. Познајем људе. Познајем себе. И њега. Он теби не може ништа, али ако му се склониш с пута, поредиће неког другог. А то сам ја.” (ГМ, 96) Овај моменат је важан, јер је тад Пиги свестан својих ограничења и страхова, због чега је толико и изненађујућа његова храброст и смелост да се супротстави Џеку након што му је овај украо наочаре. Непосредно пред полазак у потрагу за симболом свега онога што својим бићем представља и за шта се све време беспоговорно бори, Пиги доживљава вероватно један од најпоноснијих момената у читавом свом животу (Handley, 1976: 15).

„Ти мораш да је носиш.

Кад будемо спремни, понећу је.

Пиги је трагао за речима којима ће изразити снажну жељу да носи шкољку без обзира на све.” (ГМ, 177)

Пигијеве речи су храбре, и Ралф, дајући му свету шкољку, даје му комплимент, знак да га је представник цивилизованог света, којем целим својим бићем припада, коначно прихватио. Иако непосредно пред смрт, уз бојазан да ће се саплести и пасти, моли дивљаке и није у потпуности искрен. Присуствовао је Сајмоновом убиству, а ипак покушава да овај ужасни догађај етикетира као несрећу и свој удео у том ритуалу као и осећај гриже савести и кривице минимизира (Handley, 1976: 16). Покушава да рационализује своје и Ралфово понашање за време Сајмоновог убиства, док Ралф жели да потисне идеју о личној кривици. Када, на крају, остаје без својих наочара, затичемо Пигија, патетичног и готово слепог, који упркос томе, снажно захтева правду, не због тога што је Џек јак, а он слаб, већ зато што је то оно што је исправно (ГМ, 176). Његова смрт долази изненадно, ненадано и ужасно, и Ралф испрва не може да схвати шта се догодило, али, када коначно схвати да нема рационалног Пигија да мисли, плаче. Слеп, беспомоћан и уплашен, безразложно гине.

Као нуспојава Пигијевог рационалног схватања и поштовања цивилизацијског поретка, присутна је и наивна вера у то да иста начела морају да почивају у већини дечака које стално покушава да преокрене, као и наивна вера у

ауторитет одраслих. Иронично, управо ти зарађени одрасли, који су децу и довели у овај хаос, нису успели да их науче цивилизованој интеракцији. Пигијева реченица у којој наводи да „Одрасли свашта знају. Не боје се мрака. Сели би, попили чај и поразговарали. Онда би све било у реду...” (ГМ, 96), једна је од најироничнијих реченица у целом роману. Ти одрасли, који знају све, не знају, не умеју да усмере своју децу ка правим вредностима. Да седну, попију чај, поразговарају и реше све размирице је заправо оно што одрасли не могу да ураде, јер у супротном не би било ни рата, а ни ови дечаки се, у том случају, не би ни нашли на острву.

Пигијево слепо поштовање ауторитета је толико дубоко усађено у њему да, чак, осећа извесну сагласност и прихватање Џековог ауторитета. Пиги је био уплашен „униформисаном надмоћи и нехајним заповедничким Меридјуовим гласом” (ГМ, 23). Његова наивна вера у разум и правду достиже свој трагични врхунац када „страствено жели да носи шкољку без обзира на све”, када се супротставља Џеку и захтева да му наочаре буду враћене само „зато што је то исправно” (ГМ, 176). Голдинг напушта намере које је имао за овај лик када каже да је Пиги „потпуно невин”, „наиван, кратковид и рационалист”. (Golding у Biles, 1970: 13, 12) Кратковидост је директно проистекла из његове рационалне природе којом не може да спозна, схвати и прихвати звер која почива у човековој души. Није ни чудо што је немоћан пред демонским фигурама ловаца који немају стрпљења ни разумевања за његову склоност ка људском разуму и правди. Пиги, наравно, има симболичну функцију у роману: представља прогоњене, нарушене, угрожене и на крају убијене, жртву која уједињује племе. Фројд је то у својој књизи „Цивилизација и њена незадовољста” (*Civilization and Its Discontents*), још једном делу које се бави проблемом пораста фашистичких група у XX-ом веку, описао: „Увек је могуће повезати велики број људи у љубави све док постоје други људи који ће трпети последице њихове агресивности” (Freud, 1961: 61). На многим местима у роману јасно је истакнута Пигијева улога у очувању социјалног јединства племена. Први пример политичког обрта, *Сви против једног*, представља тренутак када Голдинг дечаке описује као „Затворени круг другарства” оставивши Пигија изван њега (ГМ, 23), или када „међу великима прећутно завлада мишљење да је Пиги губитник, не само због свог нагласка, што није ни било важно, него због дебљине, асмаре, наочара и очигледне несклоности

физичким пословима” (ГМ, 67). Исмевање Пигија у дечацима производи осећај јединства и доприноси формирању колективног идентитета. Опекотина коју добија када неколицина дечака с великим комадом меса налеће на њега, здружује их у бури смеха и враћа „нормалност” на острво. „Ралфа и остале у тренутку је ујединио смех, доносећи олакшање. Пиги је поново постао мета друштвеног подсмеха, па су се сви осетили весело и нормално.” (ГМ, 153)

Ово отуђивање се не односи само на Пигија. „Обојена група осети да су Семиерик нешто друго, осети сопствену моћ. Узбуђено и трапаво бацили су се на близанце.” (ГМ, 184) Пигија, такође, можемо повезати са манифестацијом женског, прогоњеног принципа на острву, тј. свињама. Поред очигледне асоцијације коју уочавамо већ при првом помену његовог имена, Пигијев лик је у служби пражњења агресивности и потиснутих нагона тоталитарног Цека⁷². Када најсуровији припадник Цековог племена с намером пушта камен, Пигијеве руке и ноге су се „лако трзнуле, као у убијене свиње”, а шкољка, симбол демократског поретка, правила и свих осталих начела цивилизације, се „распала у хиљаде белих честица и престала да постоји” (ГМ, 186). Голдинг повезује напастовање жена од стране мушкараца са напастовањем свиња и израженом жељом за крвљу. У тренуцима када се дечаци приближавају свињи истакнута је сексуална склоност ка силовању. (Dick, 1987: 21)

У већини сцена из лова видимо како се рањена:

„(...) крмача тетурала испред ловаца, крварећи, полудела, а ловци су је следили, опчињени жудњом, узбуђени дугом хајком и проливеном крвљу... Од ове ужасне навале из непознатог света, свиња је побеснела; скичала је и отимала се, а ваздух се напунио знојем, буком, крвљу и страхом... Роџер је нашао мету за своје копље и гурао све док се није наслонио на копље свом тежином. Копље је напредовало центиметар по центиметар, а претрашно скичање преобразило се у пискави крик... Крмача се срушила под ловцима што су тешки и задовољни, попадали по њој. Лептири су и даље плесали, обузети, на средишту чистине.” (ГМ, 139)

Како се један задовољни дечак хвали „право у дупе!” (ГМ, 140), овај лов се завршава „садомизирањем свиње на зашиљени штап”. (Dick, 1987: 17) Голдинг нам описује изразито насилан, агресиван и животињски чин који истиче жељу дечака да жртвују немоћна бића која постају одметнута и отуђена, а на крају и свирепост убијена. Свирепост којом дечаци јуре свињу не јењава ни након дугог физичког напора који су уложили да би је стигли. Напротив, док пратимо њихов

⁷² У погледу тоталитарних карактеристика, Цек је малолетни пандан Кристоферу Мартину.

лов стичемо утисак да се дечачка свирепост храни „знојем, буком, крвљу и страхом”, и да кулминира кад се крмача руши, а дечааци се осећају „тешким и задовољним” (ГМ, 139). Мрачна и тешка слика овог дивљачког убиства је последица потиснутих, а сада, ослобођених жеља које су почивале дубоко у дечацима. Последњи покушај и шансу којом свиња покушава да дечаке отргне из тог обузетог, ирационалног стања у ком се налазе у тренутку када се „престрашно скичање преобразило у пискави крик”, Голдинг користи да нагласи апсолутну немогућност повратка разуму и цивилизацијским начелима. Дивљи, нагонски, импулсивни дечааци ће само продубљивати зло које се пробудило у њима. Лов на свиње антиципира каснија убиства Сајмона и Пигија и потенцијално убиство Ралфа, који схвата с каквом изненађујућом лакоћом дечааци прелазе са лова и убиства свиња на лов на људе. „Ови обојени дивљаци ће ићи све даље и даље.” (ГМ, 189) Оно што ову сцену свирепог убиства чини још окрутнијом и страшнијом је присуство лептира, тачније њихов плес. Плес лептира је присутан да би нам показао како се ништа није променило ни пореметило без обзира што је учињено тако страшно дело, при чему човеково зло остаје некажњено.

Пигијев лајтмотив, наочаре, без којих је готово слеп, као и он сам, имају снажно симболично значење. Својим дуалним значењем, оне истовремено представљају и Пигијеву физичку инфериорност и његову интелектуалну супериорност. Када Џек разбија једно њихово стакло и краде преостало, Пиги постаје нека врста слепог проповедника, попут Глостера из Шекспировог *Краља Лира*, који каже „Саплитао сам се кад сам видео” (*I stumbled when I saw*) (Shakespeare, 1992: 4. 1. 204). „Сад видим осећајима” (*I see it feelingly*) (Shakespeare, 1992: 4.5. 225). Његова немогућност да види обрнуто је сразмерна његовој новостеченој способности да проникне у суштину проблема и да предвиди будућност. Као Глостер, схвата истину тек онда када бива лишен физичке могућности да види. Очи и наочаре које Пиги користи да побољша свој вид Голдинг иронично приказује, јер управо тим цивилизацијским помагалом Пиги само јасније схвата искривљену слику света и истине. Пиги и сам полако увиђа да „јасније види ако скине наочари и преостало стакло стави на друго око” (ГМ, 159). Иако визионарски настројен, Голдинга то не спречава да рациом заслепљеног Пигија заједно са Ралфом и Сајмоном, с правом, сврста у категорију „три слепа миша” (ГМ, 95). Кроз његову неспособност да реално сагледа

вредности цивилизације, Голдинг осликава покушај да се порекне човекова жеља за моћи, што је фантастично осликано Пигијевом иронијом када тражи потврду да нису животиње.

Критика цивилизације у овом роману коју Цек изговара може се најбоље разумети ако га схватимо као напад на британски колонијализам и на нацизам, јер како он каже: „Слажем се са Ралфом. Морамо имати правила и поштовати их. На крају крајева, нисмо дивљаци. Ми смо Енглези, а Енглези све раде најбоље.” (ГМ, 45) На ове Цекове речи се Голдинг осврће када говори о британском схватању сопствене моралне супериорности:

„Једна од наших грешака је што верујемо да зло постоји негде друго и да је присутно у некој другој нацији... Ја знам да се то могло догодити у било којој земљи. Могло се догодити овде... Свеобухватна слика је требало да представи трагичну лекцију коју су Енглези морали да науче у периоду од сто година, да је једна група људи по својој унутрашњости слична другој групи људи, и да је једини човек непријатељ почива у њему самом.” (Golding, 1966: 89)

Овде Голдинг експлицитно истиче своје виђење проблематике извора зла и оштро критикује цивилизацијско изналагање изговора и оправдања за нечовечности учињене другим људима. Екстернализовање сопственог дивљаштва и зла и његово пројектовање на свет изван сопственог бића налази се у жижи Голдинговог интересовања. Заслепљен цивилизацијским начелима и правилима Пиги осликава Голдингову потребу да искаже неопходност препознавања зла у коренима сопствене душе. Цивилизовани Пиги представља ехо немачког порицања одговорности када рационализује своје учешће у Сајмоновом убиству (Shaffer, 2008: 67). „То је била несрећа, ето шта је било. Несрећан случај.” (ГМ, 161) Када се Ралф гнуша онога у чему су обојица учествовали и пита Пигија да ли је видео, Пиги спира са себе кривицу подсећајући га: „Нисам могао. Сада имам само једно око. Требало би да знаш, Ралфе.” (ГМ, 161) Једини прави и бескрајно доследни представник цивилизације, поступа баш онако како би „одрасли који све знају” поступили, негира сопствену кривицу и узроке проналази у нечему или некоме другом. У први мах, кривицу сваљује на свог јединог пријатеља на острву, а како стичемо утисак, и у животу уопште, а затим врло брзо схвативши својим цивилизацијским разумом да то није у реду, тежиште кривице пребацује на самог Сајмона за ког каже: „Изашао је из мрака – није требало онако да се шуња по мраку. Био је луд. Сам је то тражио.” (ГМ, 161) Оштар тон којим Пиги изговара ову реченицу служи да убеди прво себе, а затим и Ралфа, да је оно што говори

заиста истина, иако дубоко у њему лежи маскирана истина овог ужасног догађаја.

2.7.8. Сајмон – лепота трагичног мистицизма

Сајмона, „мршаваг, живахног дечака црне косе”, упознајемо у тренутку када пада у несвест и тада сазнајемо да су оваква стања за њега уобичајена појава (ГМ, 26). Нешто касније Голдинг нам даје детаљнији опис овог необичног дечака на основу ког схватамо да је ближи Џеку него Ралфу:

„Сајмон је био ситан и мршав, шиљате браде и очију тако сјајних да га је Ралф погрешно оценио као изузетно веселог и несташног. Улепљена густа црна коса била му је дуга и готово му је скривала ниско, широко чело. На себи је имао остатке кратких панталона и, као и Џек, био је бос. Иначе тамније пути, Сајмон је на сунцу врло црнео, и кожа му је сада блистала од зноја.” (ГМ, 57–58)

Сајмон је део хора који слепо прихвата и поштује цивилизацијска правила која, у овом тренутку, издаје најразуданији дечак на острву. На почетку, Сајмон представља једног обичног дечака, тачније просечног човека, који је део групе вођене правилима које је наметнуо ауторитарни вођа. Слепо прати и поступа сходно издатим наредбама немајући сопствени идентитет ни став према дешавањима у свету који га окружује, што може довести до тога да га погрешно протумачимо као особу склону површном посматрању и разумевању присутних појава.

Немајући наизглед, али само наизглед, апсолутно никаквих заједничких карактерних црта са Џеком и Ралфом, један од разлога због којег Голдинг Сајмону додељује религијски епитет свеца су његови константни покушаји да помири „свет лова и тактике” и „свет збуњеног здравог разума” (ГМ, 73). Увек је спреман да помогне, и зато бере најлепше воће малишанима који не могу сами да га дохвате. Саосећајност и брига за добробит других обавијају Сајмонов лик духовном светлошћу. Несебичност којом зрачи чини га јединственим у групи себичних дечака усмерених искључиво на задовољење сопствених нагона и потреба. Великодушан и неустрашив, једини је од Ралфових помагача у изградњи склоништа који остаје уз њега и онда када налет грознице за ловом одводи већину дечака на Џекову страну. Оданост пријатељу превазилази жељу за игром, па док се остали дечаки забављају, мршави дечачић напорно ради како би својим делањем допринео спасењу читаве заједнице на острву. Када Џек намерно не нуди

Пигију комад меса, Сајмон му врло радо уступа своје парче храбро се излажући Џековој разјареној љутњи и бесу. Жели да поступи праведно без обзира на последице чиме Голдинг истиче храброст као једно од Сајмонових главних обележја. Вођен овом храброшћу, кренуће у затрашујућу потрагу за правом човековом природом. А, када се прва експедиција враћа, Сајмон је тај који се спремно и добровољно јавља да сече густу шуму које се сви плаше. Шума, густа и дивља, симбол је човекове душе, њеног неистраженог дела који сви дечаци избегавају. Сајмон је једини дечак на острву који је истински храбар и спреман да раскрчи дивљину своје душе и сагледа звер која се у њој крије. Неуплашен и сам, враћа се кроз ту дивљину да би у тренутку када су Ралф, Џек и Роџер у потрази за звери, био крај оних којима је најпотребнији, крај Пигија и малишана. Из наведених примера закључујемо да је реч о „превеликој доброту која, несхваћена, истиче зло у другима и због тога мора бити уништена” (Пић, 2012/2013: 11).

Иако је његов лик проистекао из лика Балантајновог Петеркина, очигледне су асоцијације на Христов лик (Handley, 1976: 17). У тренутку када се Сајмон конфронтира са главом убијене свиње откривамо његову истинску природу и исусовски карактер (Пић, 2012/2013: 11). Међутим, овде морамо бити изузетно опрезни, јер последње што Голдинг жели је да Сајмона поистоветимо са Христом, а његову причу са библијском причом о првобитном греху. Да би избегао овакву интерпретацију и спречио да се у овој скупини злих дечака чије су овоземаљске руке упрљане крвљу, запитамо, па чак и посумњамо, у стварност Сајмоновог физичког постојања, Голдинг свом читаоцу већ на почетку романа пружа описе дечаких карактеристика Сајмоновог лика у игровном гуркању и борби са Ралфом када истражују острво. Прихватимо Сајмона као луцкастог, јер је та његова несебичност знак његове индивидуалности. Сајмонов одлазак у кабину која гледа на чистину је стваран колико и Џеково постављање свињске главе на штап, Роџерово бацање камења и Ралфово скакање по плажи. Сајмон представља колико живот, толико и симбол (Handley, 1976: 17). Иако постоји нешто свето у њему, ова врста атрибуције значењски постиже много мање него што нам се то на први поглед чини. Оно што Сајмона чини стварним, реалним и живим, нису његова добра дела, ни молитве и вера, нити његов однос са Творцем, јер десетогодишњи или једанаестогодишњи дечак нема довољно снажан лик који би могао да издржи ту симболичку тежину једног свеца, а камоли Спаситеља (Kinkead-Weekes, 1967:

29). Чак ни светао и духовно леп и миром обасут Сајмон није поштеђен вела мистерије и двосмислености која прожима целокупно Голдингово дело. Писац Сајмона користи да у својим читаоцима спречи појаву и најмањег трачка заблуде да ово ремек-дело представља једноставну тезу о првобином греху. Он, чак, својим читаоцима оставља слободу да Сајмонову визију назову болесном, па и морбидном. И сам Сајмон чује „оптужбе” да је „глупан” и „обична мала глупа незналица”, „јадно заведено дете”, које мисли да је „паметније” од осталих. (ГМ, 147–148) Тачно је да ове речи чује као циничне речи изговорене прекорним наставничким гласом, али то не значи да их не треба детаљније посматрати, јер баш оне могу имати мудрију и истинитију процену Сајмоновог лика (Kinkead-Weekes, 1967: 44). Речи увреде и осуде које дечаци упућују Сајмону заправо су речи Голдингове критике усмерене на цивилизацијски систем. Овде Голдинг експлицитно истиче неадекватност цивилизацијског моралног расуђивања које посматра као обмануто дете убеђено да је успело својим рациом да објасни разлоге зверског понашања модерног човека.

Склон усамљеничком начину живота, не преферира друштво, па када му други дечаци засметају, повлачи се у шуму и тамо проналази своје спиритуално уточиште. Једини је лик који се, вођен сопственим интуитивним нахођењем, наменски изолује у срце шуме где доживљава и проживљава јединство са природом задржавајући поетску и мистичну црту која је супротстављена оличењу утопије и лова. Голдинг нам експлицитно не открива о каквом јединству је реч, али место на које Сајмон „готово крадомице” одлази, контрастирано местима на којима се налазе Ралф и Џек, налик је цркви или неком паганском светилишту, док остатком острва тама куља и потапа стазе између дрвећа, постаје мутно и необично као на дну мора. „Из пупољака су се отворили широки бели цветови и затреперили под капљицама светлости првих звезда. Њихов мирис изливао се у ноћ и полако покораво острво.” (ГМ, 59) Бели цветови симболизују невиност, моралну неисквареност и доброту, док светлост звезда предео у мрачној шуми обасипа божанским сјајем. То нам даје наду да, и поред чињенице да тама почива у нашим душама, ипак постоји и истинска неукаљана лепота чији мирис може покорити таму човековог срца.

Мир и тишина су му неопходни како би успоставио унутрашњи баланс и постигао јединство са природом сопствене душе. Његова улога је мистична и

визионарска, он, попут пророка, предосећа и предвиђа да ће се Ралф вратити из те експедиције: „Вратићеш се одакле си дошао” (ГМ, 114). Инсистирање на Ралфовом повратку има двојако значење: да смири узмениреност за коју осећа да обузима Ралфово тело, и да читаоцима суптилно саопшти своју судбину. Како то готово по неком правилу бива, ни пророци и мистици, а самим тим ни Сајмон, нису наилазили на пажњу и прихватање својих савременика и познаника који их, из тог разлога, нису могли озбиљно да схвате. Попут Пигија, Џек и Сајмона презире због његовог физичког недостатка, а прихватају га једино Ралф и близанаци (Handley, 1976: 17). Међутим, за разлику од Пигија, који недостатак физичке спремности користи као изговор за лењост, Сајмон је страствено решен да победи слабост свог тела, било да се бори да изгради склоништа или кад стоички тера себе да се попење на планину. У сировој снази воље, превазилази све друге дечаке, чак и самог Џека, за разлику од ког своју вољу увек усмерава у правцу нечег конструктивног и друштвено корисног (Wilson, 1986: 68).

Сајмон, подложен сталним нападима, љубитељ самоће, умногоне је најзрелији и најсензитивнији од одбачених дечака. Попут Пигија и Роцера, има потешкоће да вербално пренесе своју поруку и да заснује пријатељства. Због отворености ума и спремности на интроспекцију, али и изузетне храбрости да чистог срца крене путем сурове истине, називају га „лудим” и одбацују и најситнији покушај да га разумеју. Чак ни они дечаци за које кажемо да су доследни представници цивилизације и њених начела на острву, Ралф и Пиги, не могу, не умеју да га разумеју, јер нису спремни да чују његове речи. Ралф га назива „лудим”. (ГМ, 114) Док га Пиги, уплашен и немоћан, у Џековом стилу, исмева говорећи: „Он је луд.” (ГМ, 136) И доиста, стиче се утисак да остали дечаци Сајмона сматрају другачијим, необичним и као неког ко одскаче и не покушава да се уклопи у постојећи друштвени калуп, и кога цивилизацијско-демократска већина првобитно одбацује, да би га, на крају, и уништила.

Први је и једини дечак који схвата и у потпуности разуме природу острва и његове дунгле, квалитете који су били присутни у Ралфовом сањарењу након проналажења шкољке, а које његова потреба да размишља и жеља за влашћу потискује. С друге стране, у свом самотњем уједињењу са природом близак је Џековом сензибилитету према нечем језивом и страшном, као и лепом. Међутим, Сајмон се налази изван Џековог ирационалистичког менталитета ловца и

Ралфовог рационалистичког менталитета изградње склоништа, чини се, чак и изван менталитета самог себе. Он постоји и битише у оквирима сензибилитета према ономе што се налази изван његовог бића, што му дарује дубокоумно сазнање. Не примећује само врелину, хитност, разузданост, влажност и трулеж, већ региструје и хладноћу и мистериозно утањање шуме у таму, али и чисту лепоту и мирис пулољака, као и светлост небеских звезда и мир. Важно је напоменути да поред чињенице да препознаје ове елементе погодне за најфинију анализу, подједнако их разуме и прихвата као два дела једне исте стварности. Управо ти квалитети прихватања и укључивања Сајмону дају „сајмоновски квалитет”. (Kinkead-Weekes, 1967: 30)

Неопажени је сведок ужасавајућег чина убиства свиње и постављања њене главе на штап, јер он посматра „полузатворене очи свиње, мутне од бескрајног цинизма живота одраслих”. (ГМ, 141) Након тога следи разговор са Господаром мува, а нацерена свињска глава у комбинацији са тешким временским условима узрокованим долазећом олујом, има неку врсту хипнотичког дејства на Сајмона и изазива још један губитак свести. Након што поврати свест, јасна му је дужност коју мора да изврши, мора да свима на скупу предочи врсту звери и тако поврати „нормалност” на острво. Лицем без израза, покретима без енергије пробија се кроз олујни ветар до врха планине где затиче мртвог падобранца, којег не одбацује неправедно га оптужујући да је звер, већ га прихвата као свог брата. „Окренуо се сиротом сломљеном бићу које је седело и смрдело поред њега.” (ГМ, 151) Тако физички и ментално измучен тетура се до плаже да би осталима пренео своја сазнања. „Звер је безопасна и страшна.” (ГМ, 151) Овом фантастичном иронијом и парадоксом, Голдинг мајсторски, у само једној реченици, даје концизну и болну истину о правој човековој природи. Због ње Сајмон често доживљава нападе, због ње страда, због ње живот губи и Пиги, једини прави представник цивилизације на овом дивљем острву, због ње Ралф готово умире.

Чињеницу да је Сајмон осетљив на широк спектар искустава од којих су други дечаци поштеђени, Голдинг истиче већ при првом погледу на његов лик када нам показује особеност овог дечака наговештавајући читаоцима да болује од епилепсије. Мистицизам и преосетљивост представљају пратеће појаве Сајмонових епилептичних напада заједно са којима га чине јако сродним древним шаманима и врачевима. Његове особине, карактеристично, необично понашање и

склоност ка осамљивању, сањарењу, визијама и несвестицама уврставају га у ред шамана са урођеним способностима. Да би постао шаман, појединац мора да прође низ „иницијастичких болести”. Треба да прође искуство одвајања душе од тела, менталних пометњи, да доживи иницијастичку, ритуалну смрт да би се родио као нови човек обдарен неземаљским моћима. Кроз болест и излечење, мора сам да упозна демонску природу како би могао да спасава изгубљене душе и тиме обавља веома важну улогу у одбрани психичког интегритета заједнице. (Trebješanin, 2008: 405)

Сајмоново схватање појава у природи дубоко је интуитивно, а његова претерана стидљивост, поготово присутна у тренуцима када покушава да јавно говори на скуповима, у комбинацији са потешкоћама које има у артикулацији своје интуиције, чини да га дечаци виде као чудног и неартикулисаног. Ругају му се и подсмевају и никада га, на своју несрећу, пажљиво не саслушају. Џек од Сајмонових речи прави неслану шалу, а Пиги га сматра и назива поремећеним када чује горку истину човекове душе, болан предлог да звер живи у њима самима. (Wilson, 1986: 69) Он је мистик који има моћ прорицања и онда, када мисли о звери, у уму му се ствара слика „људског створења истовремено херојска и мучна” (ГМ, 105). Своје саосећање пројектује и на мртве, па ослобађа падобран мртвог pilota. Иако воли своје пријатеље, не уме увек да вербализује своја осећања и због тога своју наклоност и пријатељство према Ралфу показује тако што га стидљиво мази по руци. Мистици и пророци склони су несвестицама и халуцинацијама, а Сајмоново најважније визионарско искуство је његово суочавање са Господаром мува. Препознаје ђавола⁷³, препознаје зло и ту болест која почива у корену човекове душе и тада одолева искушењу да каже или уради нешто. Видео је убиство, зверство и свирепост и својом способношћу интроспекције открива ко је звер заправо. Безуспешно покушава да скупу саопшти шта заправо није у реду са њима, шта је то што стварно мучи и оптерећује њихове душе, па када Ралф и Џек саопштавају да се звер налази на врху планине, он схвата да је једина исправна ствар коју треба да ураде да се попењу на врх. Несхватајући симболично значење овог Сајмоновог предлога, дечаци крећу у потрагу за дубином сопственог бића. (Handley, 1976: 16–17)

⁷³ Опет не у теолошком смислу антитезе Исусу Христу.

Можемо повући јасну паралелу између телесних и психичких искушења која одабрани појединац мора да прође како би постао шаман (психичке кризе, душевна пометња, „лудило”, застрашујуће визије, губљење свести, симболичка смрт итд.)⁷⁴ и Сајмоновог духовног пута. Најупечатљивије и најболније од разноврсних искушења којима је Сајмон препуштен је „разговор” са свињском главом. Господар мува га искушава говорећи му да је све само шала, да се ништа заиста не дешава, саветује му да ћути, јер ће га остали дечаци сматрати још луђим. Затим, упозорава га да о свему што је у тим тренуцима сазнао ћути, јер је сваки покушај да остатку групе предочи истину веома опасан. Тада, и поред халуцинација, снагом своје интуиције Сајмон јасно зна да испред њега не стоји звер, већ оно што заиста и јесте, „свињска глава на коцу” (ГМ, 148). Голдинг читаоце усмерава да прате Сајмона у једном од највећих искушења да овај сусрет припишу дијалогу са ђаволом. „Смешно је што сте и помислили да можете да уловите и убијете Звер... Ја сам разлог што ништа не ваља?” (ГМ, 148) Дакле, помислити да зло на било који начин допире из свињске главе или да она представља екстернализовано зло које се налази ван појединца, грешка је од које је једино Сајмон, упркос својим халуцинацијама, ослобођен. (Kinkead-Weekes, 1967: 43)

Сцена његове трагичне смрти директан је утицај који је античка Грчка имала на Голдингово стваралаштво. Непланирано и грешком почињено Сајмоново убиство подсећа на тренутак када помахнитале Дионизисове Баханткиње убијају Пантеуса, чији су понос и немогућност да сагледа Дионизисове моћи допринеле његовом паду. Исту грешку праве и Голдингови дечаци који, у свом невином поносу, покушавају да снажном хаосу сопствене природе наметну рационалистички образац и ред, а као казну за то, добијају проливање крви, осећај кривице и потпуни пораз разума. (Dickson, 2008: 47) Сајмон је много више од чудног, несхваћеног дечака који пати од епилептичних напада, јер чак и након смрти, Голдингу „омогућава да настави и продуби свој начин сагледавања острва човекове душе. Голдинг се ослања на Рај, који би искупио грехе човека, али не помиње Бога у теолошком смислу и како се олуја стишава, док Сајмоново тело нестаје према пучини Пацифика, схватамо његову слику комплексности

⁷⁴ Видети Trebješanin, Ž. (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Politika, стр. 405.

поларитета праве човекове природе.” (Kinkead-Weekes, 1967: 52)

Како се мрачна савијена сенка овог дечака појављује из шуме у налету необуздане ритуалне енергије, певања и плесања, дечаци га виде као звер и сурово га комадају. Разузданост и бука, тада, уступају место миру и лепоти. Након олује, када звук воде која „капље и цурка” коначно утихне, свет напетости и насиља испуњава „свеж, влажан и прозиран” ваздух. Траг ужаса, Сајмоново тело, и даље лежи склупчано попут „мрље” која се шири, „центиметар по центиметар” (ГМ, 157). Међутим, како ноћ пада, с доласком плиме, светлуцава линија се шири бистром водом у којој се огледају ведро небо и угласта сазвежђа. У овом тренутку, Голдингове речи проткане су значењем Сајмоновог лика и прожете нотом потпуног разумевања природе и прихватања сопственог бића. „Светлуцава пруга гутала је зрнца песка и ситни шљунак, додиривала их уз краткотрајну напетост, а онда затварала уз нечујни задах и ширила се даље.” (ГМ, 157) Сунчева светлост која обавија песак и шљунак, сведоке ужасног чина, уводи краткотрајну напетост, али и трачак наде које се прећутно шири острвом.

Парадоксално овом мрачном убиству након кога је уследила олуја, крш, остаци и рушевине човековог варваризма се, попут стварања уметничког дела, трансформишу у нешто прелепо, као што бисерна наслага пресвлачи каменчић, и плима заобљује песак превлаком од сребра, тако се и вода подигла и „бојила сјајем Сајмонову оштру косу”, образ му посребрила, а раме постало извајани мрамор. (ГМ, 158) Ова лепота, ипак, није окамењена, већ егзистира упоредо са непознатим, страним, злим и ружним. Прихватање ће, сада, укључивати и Сајмонов последњи издах, тај „мехур ваздуха” који бежи из уста „уз влажан клокот”, ружан последњи звук (ГМ, 158). Лепа створења „с телима налик на месечеве зраке ватрених очију”, која окружују Сајмоново тело, иста су она створења која дању, попут зуба моторне тестере, крећу у потрагу за храном.

„Негде изнад тамне кривине света, сунце и месец су се надвлачили; танки слој воде на планети земљи је мировао... Сасвим благо, Сајмоново мртво тело, украшено чипком радозналих светлећих створова, заплива према пучини.” (ГМ, 158) Студиозним описом Голдинг читаоце испуњава осећајем умирујућег реда и тада у извесној мери читаоци осећају да се Сајмон вратио тамо где припада. А Сајмон, још једном, подсећа читаоце да када размишљају и анализирају

Голдингову књигу, морају се сетити хероизма и болести, дана и ноћи, ситних зуба моторне тестере и светлוצаве пруге лепих створења, склупчане звери, мрље која испушта влажан клокот и сјајне косе, посребреног лица и извајаног мрамора, разузданости и дивље буке дана, али и мирне и мирисне лепоте ноћи. Сетити се не само свињске главе, нити трулог леша мртваг падобранца, зуба, канци и светлוצавог јадног тела, већ и оне сцене морске сахране лепог, светлוצавог Сајмоновог бића и схватити да у бескрајном процесу постојања универзума, постоји и пандан ужасу океана.

2.7.9. Роџер – притајено зло и терор

„Витки повучени дечак ког нико није познавао; држао се повучено, изнутра напет од тајанствености.” (ГМ, 23) Вешто скривајући своју природу, овај тамни дечак је први који се позива на начела цивилизацијско-демократских политичких система и предлаже да вођа буде одабран гласањем. Тихи, повучени и ћутљиви дечак своју праву садистичку природу ослобађа и она до свог пуног изражаја долази онда када схвати да ограничења из света одраслих нису присутна, не владају нити постављају правила и границе у новој средини. Занимљив је податак да је управо његово копље прво које погађа крмачу. Иако је Џек убада, Роџер показује још већи садизам гурајући копље све док се није наслонио свом тежином. Тада се „престрашено скичање преобразило у пискави крик”, у крик птице, у Пигијев и Робертов крик (ГМ, 139). Члан је хора око којег се ствара аура злобе. Његов подмукао изглед адекватан је његовом унутрашњем стању напетости и тајанствености. Када му се неко обрати, мрмља. Први пут осећа потребу да прича у тренутку када се Морис распитује за место на којем су пронашли свињу. Једини тренутак када јасно отвара уста је да на скупу својом мрачном и песимистичном природом, туробно гледајући наоколо, саопшти: „Ја сам посматрао море. Није било ни трага никаквом броду. Можда нас нико никада неће спасити.” (ГМ, 45)

Наши првобитно стечени утисци о Роџеру бивају продубљени и затрашујући када га, после одређеног времена проведеног на острву, затичемо непромењеног. „Није био приметно тамнији него када су се срушили, али густа црна коса што му се спуштала низ врат и ниско на чело некако је пристајала његовом туробном лицу,

претварајући његов израз, на први поглед недружељубив и далек, у претећу маску.” (ГМ, 62) Одмах након овог описа Голдинг нам даје јасне индикације о правој Роџеровој природи, и тада га затичемо како намерно шутира и уништава пешчане замке, које су малишани у својој игри изградили, да би се убрзо препустио уживању кријући се иза дрвета и гађајући камењем малишана који се играо близу мора.

Роџер је један од тројице дечака који крећу у ноћну потрагу за звери и тада својом некомуникативном природом иритира Ралфа. За разлику од осталих дечака, не нуди никакво мишљење по питању звери, већ емитује неку фрустрирајућу тишину. „Просто је седео и благо љуљао дебло... Роџер је, потпуно спокојан, куцкао и њихао се, а Ралф је беснео.” (ГМ, 124) И код њега, као и код Џека, присутни су елементи кукавичлука, па на истраживачком путу дечака ка врху видимо „Роџера који мало заостаје”, Роџера који није сигуран и који се плаши онога што ће буквално, али и фигуративно, на том врху открити (ГМ, 126).

У почетку, Роџер не може да испуни своје окупне жеље. Када камењем наноси зло Хенрију, води рачуна да оно пада мало даље од њега. Пошто је његовом руком у великој мери и даље управљао „невидљиви, али моћан табу старог живота”, ово бацање камена је било под утицајем претходног живота, „живота под заштитом родитеља, школе, полиције и закона” (ГМ, 64). Напуштајући Ралфа и прелазећи на страну Џека, који диктаторски мучи остале дечаке, Роџер искоришћава могућности „неодговорног ауторитета” и осећа потпуну слободу од свих ограничења претходног живота под окриљем цивилизације (ГМ, 164). Бацањем камења Роџер задовољава своју унутрашњу потребу за наношењем бола и проливањем крви, па сваки следећи пут његова жеља бива све снажнија, а рука све слободнија од стега цивилизације, те користи сваку прилику да баца камење што у њему ствара набој неке енергије, пулс који прожима његово тело и доводи га до стања делиријума у ком пушта стеноу која ће усмртити Пигија, а себе учинити убицом. Не осећа ни трунку кајања због овог гнусног чина и већ након неколико тренутака своју злокобну енергију усмерава на близанце.

Џеково безразложно везивање и пребијање Вилфреда у Роџеру осветљава и буди његову праву природу, па се „узбуђено церекао” (ГМ, 164). Од тог тренутка,

напушта све стеге и свако сећање на цивилизацијске стандарде и њена ограничења. Његов садизам бива ослобођен и он постаје примарно мучитељ и убица (Wilson, 1986: 71). Због свег зла које је нанео, Роџер је, у неку руку, можда чак и бруталнији од Џека. Садизам и окрутност његове природе свој коначан израз проналазе у распадајућим условима на острву. Попут Пигија, који мрзећи Џека, сагледава његов лик, тако и један од близанаца, жртва Роџеровог ауторитаризма, дефинише хорор Роџерове личности и гласом „као да се дави” упозорава Ралфа: „Не знаш ти Роџера. Он је страшан.” (ГМ, 194)

Кроз роман, Роџер се развија од мистичног и прилично тихог дечака у једног од најсуровијих симпатизера поглавице. Видимо га како често прати стопе свог „вође” (ГМ, 140). Осећамо да је саставни део Џека, његов најмрачнији, најдубљи и најсуровији део. Схвата неопходност постојања праве жртве коју би збиља убили и зато ритуал проливања крви допуњује и усавршава. „Треба ти свиња као у правом лову.” (ГМ, 118) Роџер свој одушак и задовољење напетости услед дугог сузбијања нагона налази у Џековом лику. Џек и Роџер се толико добро разумеју да им нису неопходне речи да би комуницирали, и због тога Џек одговара на питање у дечаковом погледу” (ГМ, 65). Њихови ликови су, попут Сема и Ерика, нераздвојиви и истоветни, па их Голдинг, у једном тренутку, приказује као две мрље. Када „мрља у таму, мрља која је била Џек” ишчезне, „друга заузима њено место” (ГМ, 124). Овим нам јасно ставља до знања да је зло вечно и да, уколико неутралишемо једну његову манифестацију, друга ће изнићи на истом месту. Џек је тај који својим разузданим дивљаштвом подстиче и буди зло које у души овог дечачића (како га Голдинг описује у тренутку када га Џек позива) тајно чека своју ерупцију. Када посматрајући Хенрија како се игра провидним створењима, које је трошним траговима цивилизацијског сећања усмерено да на тик падне поред малишана, Роџер види Џека како својим приближавањем баца „тамну сенку под препланулу (његову) кожу” (ГМ, 64). Џеков свет лова и убијања обећава кршење свих цивилизацијских кодекса, обећање које ће бити крваво испуњено. Пратећи Ралфа и Џека у потрази за звери, Роџер искусивши узбуђење приликом проливања крви, открива оно што Сајмон схвата, открива зло у себи и препушта му се.

Роџер је увек присутан у ритуалним плесовима и тиме његово „тамно лице” заслужује статус главног чувара озлоглашеног утврђења и најсуровијег мучитеља племена (ГМ, 180). Он је садиста којег два пута затичемо како оштри копље с оба

краја. Тренутак када бисмо можда и могли да помислимо да у њему и даље постоје извесни трагови цивилизацијског понашања, јер намерно не погађа близанце, служи искључиво да интензивира грозоту које „врело моћи дамарајући његовим телом” проналази у пуштању стене на Пигија (ГМ, 181). Гура стену и убија Пигија. „Распомамљен, изгубивши главу својом тежином наслонио се на полугу.” (ГМ, 186) Да би већ тренутак након овог гнусног догађаја Роџер сишао са гребена, а „из њега је избијао самртни ужас”. (ГМ, 187) Када поглавица боцка везане близанце, мирно посматрајући, „Роџер се провуче поред поглавице... Семиерик су лежали и ужаснуто гледали увис. Роџер насрну на њих као неко ко располаже неком безименом влашћу.” (ГМ, 187) Касније нам Ерик саопштава да је он „терор” (ГМ, 194). У његовом лику присутна је манифестација скривених инстинката и тежњи, онај вид зверског понашања које су примењивале вође концентрационих логора за време Другог светског рата.

2.7.10. Морис – верни пратилац човекових дивљих нагона

„Морис је други по величини у хору после Џека, али плећат и са вечитим осмехом.” (ГМ, 23) То што, поред Сајмона и Роберта, припада групи тројице дечака „неодређеног узраста” сведочи о подложности његове душе различитим спољашњим факторима (ГМ, 61). Он је сведок Ралфове храбрости и одлучности, али га, с друге стране, видимо као верног Роџеровог пратиоца. „Роџер је ишао први, право између замкова; рушио их ногама, газио је цвеће, разбацивао одабрано камење. Морис је ишао за њим, смејао се и доприносио разарању.” (ГМ, 62) Прати Роџера у уништавању пешчаних замака малишана, али у себи, макар још увек, има трагова закржљале и дегенерисане цивилизације и поштења да осети потребу да се извини. Код њега је рука цивилизације оставила снажнији траг него што је то учинила у Џеку или Роџеру. „Морису је ипак било нелагодно због престапа. У дну ума стварао му се нејасни обрис оправдања. Промрмљао је нешто о пливању и дао се у лаки трк.” (ГМ, 62) Међутим, подложен је садизму и Роџер у њему врло лако активира зло, па се обојица добровољно пријављују да крену у Џеков поход на ватру.

Глумећи вепра у имитацији убиства, Морис ублажава антагонизам који

постоји између Ралфа и Џека, и у извесној мери привремено и прилично краткотрајно смирује тензију између хладног разума усмереног на проналажење конструктивног решења за преживљавање и избављење из прокључалих дивљих нагона за смиривањем необузданог зла проливањем крви. „Морисово опонашање крмачиних напора да избегне копља било је тако смешно да су дечацима ишле сузе на очи.” (ГМ, 140) Исто чини и када намерно пада с дрвета и уноси олакшање у тужан тренутак истине, забављајући малишане својим измотавањем. „Био је рђав лакрдијаш, али Персивал и остали су га погледали, шмркнули и насмејали се. Тренутак касније сви су се смејали тако бесмислено да су им се и велики прикључили.” (ГМ, 89) Доноси олакшање у различитим тренуцима неподношљиве напетости, па тако кад Џек уместо разумевања добија само поштовање, Морис започиње нову тему за коју је знао да је једина која је могла да смањи напетост. „Тишину је најзад прекинуо Морис. Променио је тему и почео да говори о ономе што је једино могло да их зближи. Где сте нашли свињу?” (ГМ, 76)

Међутим, како стишава бурне тренутке, тако и подиже степен страха уводећи нове моменте сумње у срца дечака. Употребљавајући Ралфов аргумент из личног искуства, покушава да звер идентификује у облику неоткривене морске животиње. „Мој тата каже да још нису откривене све морске животиње.” (ГМ, 90) Пигијевски покушава да рационално сагледа тренутну ситуацију, али га то доводи до закључка да ништа није загарантовано. „Џек је у праву када каже да можемо да се плашимо... Али кад каже да на острву живе само свиње, ја мислим да је у праву, али он то не зна тачно, мислим, није скроз сигуран.” (ГМ, 90) Истичући своју делимично чврсту увереност коју полаже у Џекову снагу, Морис доприноси повећању степена страха од непознатог, од нечег толико страног и непознатог у чије постојање чак ни Џек не може да буде сигуран. Стотине јарди дугачке сипе које једу ајкуле и које помиње, стварају напетост међу малишанима (Wilson, 1986: 71). „Ја не верујем у звер, наравно... али ми не знамо тачно... нисмо сигурни...” (ГМ, 90) Овим речима Морис уводи непријатне теме и иницира расправу која уз свађу и млатаране рукама личи на распад здравог разума и, истићући у први план страх и звер потискује важност ватре и спаса. Плодоносно продукујући зло, доприноси стварању и употпуњује племенски ритуал предлажући да плес дивљака треба да буде адекватно обележен музичком пратњом бубњева (Wilson, 1986: 71). „Треба нам бубањ... да све буде како треба... Треба ти ватра, мислим, и

бубањ да одржава ритам.” (ГМ, 118)

Иницира и постиче необуздану дивљину Роџерове маште којој је потребан жртвени објекат и Џекову суровост која жели да то буде неко од малишана. Џек препознаје зло које у Морису почива и зато га бира да буде део његове екипе за напад на групу цивилизованих дечака. Зато и маже његово лице свињском крвљу. Заједно са Робертом представља изасланике зла и набија свињу на мотку и у тој тишини њих двојица изгледају, попут Роџера, „тајанствено” (ГМ, 141). У подухватима прате Џека и тада их аутор не именује, већ намерно етикетира као „двојицу дивљих” дечака који су изгубивши своје идентитете слепи пратиоци свог поглавице (ГМ, 145).

2.7.11. Роберт – чувар Каменог замка

Роберт је припадник групе дечака неодређеног узраста. Занимљив је јер његов физички изглед никад не сазнајемо. Прво што нам аутор приказује је његова животињска страна јер, када намирише Ралфову узбуђеност због лова, режи на њега и тиме буди страст за убиством. „Скичи глумећи страх, а затим од истинског бола.” (ГМ, 117) Он је тај који уједињује двојицу завађених дечака у истоветној намери да нанесу бол живом створењу. Затечени видимо Ралфа који „понесен изненадним снажним узбуђењем, зграби Ериково копље и упери га у Роберта. Убиј га! Убиј га!” (ГМ, 117). У том тренутку, први пут, дивљаштво без граница усмерено у правцу директног и тоталног уништења човека, исказује, парадоксално, најистрајнији представник цивилизације.

Попут Мориса, служи да да одушка у тескобним ситуацијама испуњеним тмурним сазнањима, па тако његово сумирање почињеног зверства над животињом „Право у дупе!” дечаци дочекују громогласним смехом (ГМ, 140). Од тог тренутка, константно га затичемо у Морисовом и Џековом друштву, да би врхунац своје улоге дивљег дечака достигао на позицији чувара Каменог замка са полугом и каменом као одбрамбеним реквизитима. На идејном нивоу, Роберт силином сирове снаге и камењем чува онај тамни део човекове душе не дозвољавајући разуму ни цивилизацијским начелима да наруше дивљину која хара нашим срцима. Камење симболизује снагу зла чије семе неприметно клија у

нама. „Једно обојено лице које проговара Робертовим гласом” (ГМ, 181), сада стражари на врху гребена, држећи копље левом руком, а десном је бацао и хватао каменчић” (ГМ, 188). Овај каменчић се развија од камена баченог с намером да промаши, преко малог камена с потенцијалном сврхом уништења, до оног који постаје инструмент убиства.

2.7.12. Идентитет бинарног и антиномичност сингуларног

Без обзира на разлике које су у том тренутку постојале међу дечама приказане облачењем или неким физичким карактеристикама (конкретно боја косе), готово већ на самом почетку, Голдинг, кроз лик близанаца Сема и Ерика, успева у својој намери да нам укаже на одсуство битних разлика у сржи човековог бића. Не препуштајући ништа случају, увођењем двојице истоветних дечака који се веома често стапају у једну личност, наглашава присуство просечног, обичног човека, Everyman-а, у свом делу. „Два дечака, главâ попут метака и косе боје лана... Били су близанци... два једнака примерка. Дисали су истовремено, смешили се истовремено, били су здепасти и живахни... Профили су им били нејасни, а уста отворена.” (ГМ, 21) Њихов заједнички лик истиче небитност индивидуалног постојања и разликовања личности ове двојице дечака што на идејном нивоу доприноси схватању да исти принципи почивају у душама свих људи. Близанци су представници већине, демократије, њихов истоветан изглед указује на униформисаност и слепу укалупљеност цивилизацијских душа. „Ова двојица – они су близанци – зову се Сем и Ерик. Који је Ерик? Ти си ? Не, ти си Сем...” (ГМ, 23) Њихови појединачни идентитети апсолутно су небитни, и због тога за њих није важило правило шкољке, већ да би било који од њих двојице јавно говорио, било је довољно да један близанац држи шкољку, „јер су сви прихватили њихово јединство” (ГМ, 102). Иако, првобитно своју лојалност дају Ралфу, њихови љубазни и витални трагови средње класе право из срца цивилизације не могу их спасити од Цека, коме се још на почетку приклањају. Затичемо их како заједничким снагама вуку дугачку мотку на којој се њихала мртва распорена свиња (ГМ, 70). Поделивши ово искуство са Цеком, ови репрезентативни примери демократског друштва, задовољавају своју глад за проливањем крви и уживају у дивљаштву па им „осмех није силазио с лица” (ГМ, 71). „Цере се истим осмехом”,

уживају у сећању на убиство и, парадоксално, трчећи један око другог, отпочињу злослутни круг коме се остали прикључују (ГМ, 77).

Голдинг кроз јединствени лик ове двојице дечака указује на некритичко прихватање мишљења већине и на зависност која је присутна. „Нису умели да поступају разборито ако је то значило да поступају одвојено.” (ГМ, 98) Наравно, украшава је крајњом иронијом употребљавајући термин разборито. Први пут када затичемо близанце одвојено је када Ерик дува у ватру, а Сем додаје дрва. Овај тренутак осликава моменат међусобне сарадње у ком обични људи сарађују на решавању заједничког проблема. Када Сем распаљује ватру, поново постају једно и смеју се „истоветним осмехом” видевши Ралфа како бесни због угашене ватре (ГМ, 99). Тада поново постају „четири исколачена ока и двоја разјапљена уста” делећи „један једини престрављени ум” (ГМ, 100). Схвативши неопходност конкретизовања зле силе, близанци довршавају оно што је дечак с белегом започео дајући звери физичку форму. „Има крзно. Нешто јој се мицало из главе – крила... Има очи... Зубе... Канце... Завлачи се иза дрвећа.” (ГМ, 102) Овакав вид дефинисања опасности и пројектовање зла, формиран је на типичном дечјем виђењу чудовишта и доноси могућност борбе са истим. Дајући физичку форму злу, просечан човек себи ствара имагинарну шансу да се супротстави и суочи са спољним непријатељем. Тренутак креирања екстернализоване манифестације сопственог исконског зла потребан је цивилизованом човеку како би избегао загладаност у дубине своје душе и запитаност о могућности проналажења начина да се са злом избори.

Попут Ралфа и Пигија, близанци имају способност свесног потискивања свега што се догодило, а коси се са исправним начелима понашања утврђеним цивилизацијским нормама и законима. Због тога, правдајући се очигледним лажима, скривају да су учествовали у Сајмоновом убиству. „Од сећања на плес коме нико од њих није присуствовао сва четворица су се стресла и згрчила.” (ГМ, 163) Међутим, Семова огреботина на челу и Ерикова расечена усна физички су сведоци њиховог присуства.

У њима не постоји ништа херојско, они су просечни дечаци, који покушавају да своју издају поткрепе ваљаним разлозима. „Натерали су нас. Повредили су нас.” (ГМ, 193) Осећај кривице желе да сперу упозоравајући Ралфа на предстојећу

опасност и дајући му комад меса. Превише су плитки да би се суочили са чињеницом да су активно учествовали у Сајмоновој смрти, преслаби да поднесу физичку бол и превише поводљиви да се одупру Цековом манијакалном терористичком ауторитету. „Близанци су лежали нестручно везани” не покушавајући да се супротставе Цековој бескрајној снази (ГМ, 184). Као такви, представници су обичног човечанства, гомиле, некритичке и лако манипулисане масе, људи.

2.7.13. Колективни идентитет групе малишана

Како смо већ истакли, групу најмлађих дечака на острву Голдинг назива колективним именом *малишани*, и избегава појединачно истицање њених припадника. Препланули и прљави, живећи у стаду, по свом начину живота, малишани су били ближи животињама него људима. Једина њихова веза са светом одраслих је Ралф. „Несумњиви малишани, отприлике шестогодишњаци... Навикли су се на болове у стомаку и некакав хронични пролив. У мраку су их мучили неизрециви страхови, па су се збијали уз друге, да се утеше...” (ГМ, 61) Видимо да су се прилагодили новонасталим условима живота на острву. Болови и физичке тегобе им постају нормални, што осликава степен њихове уклопљености у природу. Оптерећени су страхом, а уточиште проналазе у заједници са осталима.

Међутим, у случајевима када Голдинг експлицитно именује малишане, има апсолутно ваљан разлог и јасну намеру за то. Па тако, припадници ове групе чија имена сазнајемо су: Хенри (највећи од најмлађих дечака), Персивал и Џони (који су уједно и најмлађи дечаци на острву), затим ту је Фил и дечак са белегом боје дудиње чије име не сазнајемо, али који има једну од најважнијих улога у роману. По угледу на велике дечаке, и малишани покушавају да репродукују свет цивилизације, па граде замкове, и злослутно их украшавају увелим цвећем, док између њих простиру мрежу стаза, зидова и железничких колосека. Прављење замкова у овом случају је двоструко имитативна активност. Први степен имитативности садржан је у игри насталој по узору на градитељство одраслих. Други степен имитативности је покушај да се игра, типична за децу из

цивилизације, пренесе у измењене околности и тиме успостави прекинути континуитет и установи равнотежа којој су некада припадали.

Оно што ову групу дечака издваја од групе великих је осећај заједништва и припадности који је карактерише, па зато Голдинг и наглашава како се чак тројица дечака играју исте игре. Занимљиво је како, и поред сталних покушаја да их преброје, број малишана остаје недефинисан, што омогућава аутору да се базира на карактеристику коју им приписује. „Много малишана, тамнокосих, светлокосих; сви су били прљави.” (ГМ, 88)

Џони је био „дечак од можда шест година, чврст и светлокос, исцепане одеће, лица умрљаног згњеченим воћем. Панталоне су му биле спуштене из очигледних разлога.” (ГМ, 19) После Ралфа и Пигија, овај „добро грађени, плавокоси, урођено ратоборни” дечак је први којег упознајемо (ГМ, 62). Његово прљаво лице и спуштене панталоне јасно предсказују будући начин исхране дечака, као и његову последицу, али и праву природу овог наизглед пријатељског острва.

„Жгољавом дечачићу од можда шест година” са белегом боје дудиње није потребно име, јер је знак на његовом лицу довољан симбол препознавања (ГМ, 37). Иако безимен, има веома важну улогу, јер је он тај који уводи идеју звери. Несигуран и уплашен, не може да говори сам, па његове речи скупу преноси Пиги. Именује ту страшну болест човековог срца дајући различите термилошке варијанте које ће дечаци касније употребљавати „змијуљина”, „звер”. Такође, идентификује услове у којима се звер појављује – „дошла је по мраку”, као и њену намеру – „хтела је да га поједе” (ГМ, 38). Замисао о постојању звери на скуп уноси свежину која изазива немирно мешкољење дечака. Тражећи олакшање у рационалном објашњењу, скуп долази до закључка да дечак није ни могао да види звер, јер је дошла по мраку, и због тога се чују смех и повици, али ми не смемо заборавити да ни ми, исто тако, нисмо могли да видимо Роцера. Испунивши задатак који му је писац наменио, остали дечаци, а и читаоци заборављају на њега, да бисмо тек касније, уз Пигијево подсећање схватили да је он жртва ватре.

Хенри, најкрупнији од тројице малишана који су се играли на плажи, далеки је рођак дечака с белегом на лицу. Као недовољно „велики да схвати, и да му је неко рекао да се његов рођак одвезао кући у авиону, он би то прихватио без галаме и неверице”, представља некритичку масу која се својом незаинтересованошћу и

прихватањем мишљења већине слепо препушта вођству снажних појединаца (ГМ, 62). Да се лако уклапа у цивилизацијске калупе контролисања слабијих, видимо на примеру провидних створања чије кретање покушава да усмери боцкајући их пругићем. „Био је пресрећан, потпуно обузет игром, јер је осећао да некако влада живим бићима. Отисци његових стопала, сада пуни воде, постали су заливи у којима су животињице остале заробљене, а то му је давало привид господарења.” (ГМ, 63) Удружујући снаге са Џонијем засипа песком Персивала, који тихо плаче и приказује цивилизацију која гута слабе појединце, али врло лако и сама бива предмет контролисања силе снажније од себе, у Хенријевом случају Роцера, који га гађа.

Фил, „врло самоуверен” малишан, оптерећен ноћним морама, покушава да звер дефинише као део природе у виду „оних изувјаних ствари с дрвећа” (ГМ, 86). Борећи се сам против сопствене природе, буди се и схвата оно што и Ралфа мучи – „оног изувјаног није било” (ГМ, 86). Међутим, у жељи да екстернализује зло далеко од сопственог бића, међу дрвећем примећује нешто „велико и страшно”, примећује Сајмона, који управо то и јесте, јер ће на својим плећима осетити истину праве човекове природе и њене окупне последице.

Персивал Вемис Медисон, један од двојице најмањих и најмлађих дечака на острву, недопадљив је и неприлагођен. „Персивал је био некако безбојан, и није био леп чак ни рођеној мајци.” (ГМ, 62) Цвили када му Роцер и Морис шутирају песак у очи и када га Хенри и Џони, обузети уживањем у осећају моћи и контроле, на сличан начин малтерирају. Он је дечак који, када га малишани гурају у скуп, патетично рецитије своје име, адресу и број телефона. Овом наученом активношћу покушава да пронађе спас и излаз из нелагодне ситуације, баш као што би то чинио сваки уплашени и изгубљени дечачић. Подсећањем на свој цивилизацијски идентитет жели да пронађе сигурност у тренуцима неизрецивог страха од непознатог. Његов излазак пред скуп евоцира сећање на дечака који је први споменуо змију – „срамотну реч” (ГМ, 54). То сећање Ралф свесно потискује „дубоко и далеко... одакле је само слично подсећање, могло да је извуче“ (ГМ, 88). Иако не физички, Персивал је прва жртва, јер цивилизацијски скуп прераста у дивљи круг када дечаци скандирају: „Како се зовеш? Како се зовеш?” (ГМ, 88) Понављање овог питања касније прераста у кобни ритам обреда, а афирмација, коју овом приликом захтевају, дечацима је неопходна, јер осећају да су изгубили

своје идентитете. Изговарајући своје име и адресу, Персивал плаче, јер су обележја његовог цивилизацијског идентитета била „усађена негде дубоко у изворима туге” (ГМ, 88). Овај исти дечак на крају, приче приклонивши се већини и изгубивши свој лични идентитет у колективном дивљем бићу, заборавља своје име. Своју слабост плачући и цвилећи показује чак и у сну када у ноћним морама проживљава околности у којима је инкарнација његове адресе немоћна да му помогне. Персивала, због свог чудног понашања и константног плакања, проглашавају „ћакнутим” и од тада је често болешљив, црвених очију и несрећан, па се ретко игра, а заправо пати од снажне манифестације преосетљивости (ГМ, 61). „Гласан и уздржан као звук шкољке”, његов јецај и неконтролисано плакање које ништа није могло да заустави представљају семе Ралфовом плачу на крају романа. „Ја сам, ја сам...” (ГМ, 205) Персивал жели да капетану саопшти своје име, али изгубивши идентитет, не успева да доврши реченицу.

2.7.14. Иронија официревог лика

Као пандан Ралфу, из света одраслих, долази официр, у виду спаса, али уз облак ироније која прожима читаву његову појаву, лик и симболично значење. Када га виде, Ралф и остали дечасти плачу због губитка невиности и таме човековог срца, те их то мучно сазнање парадоксално чини старијим и искуствено далеко богатијим од официра који ужива површну, неадекватну и циничну позицију одрасле особе. Интерплеменски рат је завршен, острво уништено, а спас их одводи у свет који је на сличан начин уништен харајућим атомским ратом. Њиховом спасиоцу недостаје непосредно искуство и сазнање о тами присутној у човеку, и као такав остаје ускраћен правога значења рата и своје улоге у њему. Свет одраслих, који представља официр, у рушевинама је, али његово самопоуздање није уздрмано датом чињеницом само због тога што је тренутно одевен у сјајну униформу док за појасом носи пиштољ, а чамац га спреман чека. Униформа и официрски чин имају двојаку симболику. С једне стране, означавају његов војни статус и друштвени положај дајући му истакнуто место у цивилизованом друштву. Униформа симболизује укалупљеност у прихваћене друштвене норме и оквире, а војни чин подразумева слепу послушност и прихватање ауторитета. Због тога, његов лик приказује одсуство критичког мишљења и идентитета. С друге стране,

својим сјајем униформа прикрива и маскира грозоте које њен носилац чини, а чин му пружа политичко и социјално оправдање за почињена зверства. Крузер у приправности и убојити револвер дају му привидну моћ представљајући инструменте деструкције.

Иако физиолошки одрастао, поморски официр је превише духовно и искуствено празан и наиван да би могао да разуме трагичну бол коју осећа полукруг малих дечака, а који, сада, насупрот свим традицијама о поносном и стоичком понашању, отворено плачу. Искуство које официру недостаје је пут нелагодне аутоопсервације и горке интроспекције. Лишен сазнања о истинској природи човековог, самим тим и сопственог, срца није у стању да разуме јецај свих оних који су загледавши се у сопствена бића спознали тужну истину о неумитном постојању зла. Стога, уместо фасцинантне моћи једино што у његовом лику препознајемо је истинска немоћ. Официр је, укратко, отеловљење „глупог менталитета *Коралног острва*, потпуно слеп за моралне реалности ситуације”, јер „он може да спасе Ралфов живот, али не може да разуме” (Hynes, 1988: 21). „Поморски официр је можда спасио живот Ралфу, али он не разуме. Када окупи дечаке, вратиће се на свој брод и у послове одраслих да лове друге људе, као што су дечаки ловили Ралфа.” (Hynes, 1997: 64) „Али, ко ће”, пита се Голдинг, „спасити одрасле и његов крузер?”⁷⁵ Иронију официревог лика као спасиоца Голдинг оставља за крај како би указао на неопходност човековог објективног испитивања сопствене суштине и реалног сагледавања њене природе. Заслепљен површним сагледавањем значаја сопственог бића и суштинским незнањем, официр није у стању да схвати неадекватност своје улоге спасиоца, због чега иницира Голдингову забринутост за будућност читавог света одраслих.

⁷⁵ Преузето из Johnston, Arnold, “Lord of the Flies: Fable, Myth and Fiction”. У *Children’s Literature Review*, Vol. 94, Detroit: Gale, 2004, стр. 8–20.

2.8. Елементи трулежи и моралне деградације у човековом природном окружењу

Неухватива повезаност реалистичног романа и басне, у овој књизи, постигнута је лоцирањем радње на пустом острву које представља одговарајућу позорницу за причу о преживљавању изолованих дечака, док у исто време пружа универзални и временски неограничен оквир за симболичне поступке нудећи нам читаво богатство детаља за дубљу анализу. Изолованост дечака на острву представља својеврсни психолошки и антрополошки експеримент. Острво чини сет контролисаних експерименталних услова у које Голдинг доводи своје дечаке излажући их различитим стимулусима и детаљној анализи приказаних реакција.

Већ на почетку романа, Голдинг нас упознаје са светом који је већ одавно осуђен на пропаст. Острво на које стижу енглески дечаци показује знаке пропадања и пре него што можемо оптужити дечаке да су нарушили његову нетакнуту природу. Прво упознајемо обалу која је „обрасла *грубом* травом, посвуда *искиданом палим* стаблима, истачканом *трулим* кокосовим орасима и младицама палми. Иза свега овога пружала се *тама* прашуме...”, па тек онда примећујемо „дугачки *ожилјак* који је *парао* џунглу” (ГМ, 12).⁷⁶ Џунгла хвата у замку и „гута”, сунце притиска, а воће изазива дијареју. Острво и вода на њему су, такође, корумпирани и обмањују дечаке. „Ралфа је већ раније обманула лажна дубина базена на плажи.” (ГМ, 14) Дечаци на острву не проналазе идиличан Рај којег чува благородни Бог, већ лажни Рај, острво које уместо да пружи уточиште и сигурност, постаје тло погодно за борбу за опстанак (Otten, 1982: 69). И, заиста, на крају романа, острво постаје ватрени Пакао. „Бело и жуто прамење дима цедило се кроз грање, комад плавог неба изнад његове (Ралфове) главе постао је олујно сив, а онда га је дим опколио.” (ГМ, 36–37) Дечачко острво је микрокосмос света одраслих и можемо се сложити са Јангом кад каже да „после неког времена, заправо, схватите да књига није ништа друго до историја самог човечанства” (Young, 1957: 478–479).

Физичке карактеристике острва указују на карактеристике човекове душе; „равна џунгла” и „густо зеленило” представљају праву човекову природу, њену

⁷⁶ Фонт италики смо користили да бисмо нагласили речи које су битне за разумевање пасуса.

дивљину, док „ружичасти реп” и „мрље ружичастиг” осликавају утицај цивилизације која је довела до тога да острво човекове душе буде „погрбљено” на једном крају и проузроковала одвајање „велике стене” која је „стајала попут тврђаве” и „гледала у њих преко зеленила с врха једног смелог ружичастиг грудобрана” (ГМ, 31). Овај, „готово одвојени” и разумом потиснути, део човекове душе на којем Џек успоставља своје утврђење могуће је видети једино са самог врха острва, једино када остваримо увид и сагледамо целокупну природу човековог бића. Постоји паралела између промена у природи и унутрашњих померања у душама дечака. Необуздани океан одговара неспутаној дивљини човекове душе. Море које „се прво повлачило... и зализивало морску траву као праменове сјајне косе” одајући привидан изглед смирености, већ у следећем тренутку би „застало, накупило се и подигло уз урлик, неодољиво” прекривши све врхове камења, антиципира надимајуће притајено зло које акумулирано у човековој души експлодира (ГМ, 113). Налазећи се на другој страни острва, посматрајући дизање и спуштање воде, Ралф схвата да је то граница, препрека, и схвата, мада још увек несвестан тог сазнања, двојакост и двосмисленост природе, острва, човека и његове душе. „С друге стране острва, у подне окупано привиђењима, иза штита спокојне лагуне, могло се сањати о спасу, али овде, пред суровом својеглавошћу океана, осећао се беспомоћно, заробљено, уклето...” (ГМ, 113–114)

Цивилизовани човек, доласком на острво отуђености и егзистенцијане усамљености погрешно верује да је реч о Рају, верује да је, како то Ралф својим рационалистичким мишљењем схвата, „добро острво” (ГМ, 37). Услед развоја интелигенције човек постаје свестан своје индивидуалности, себе доживљава као засебног и одвојеног од свега осталог. Све што се налази ван њега сматра инфериорним, али и потенцијално опасним (Lorićić, 2002: 99). Својим утицајем на живи и неживи свет ремети дотадашњу организацију у природи и ствара границе које га одвајају од природе и спречавају да осети јединство са њом. А, као последицу добија осећање егзистенцијалне несигурности која распирује страх дубоко укоренен у човеку. Зато цивилизовани човек екстернализује један део сопствене природе и пројектује га на нешто ван себе. Није спреман на тежак корак упознавања самог себе и своје сложености, па уместо да звер препозна у себи и прихвати је као саставни елемент сопствене природе, он је радије види у неком

другом кога тежи да уништи како би се решио непријатне самоспознаје (Loričić, 2002: 100).

Издвојено и неприступачно, острво пружа привидну безбедност од непријатеља споља, али не гарантује никакву заштиту од праве звери – осећаја несигурности и страха (Loričić, 2002: 134). Због тога, човек у природи проналази непријатеља и лишава себе могућности да постане саставни део њене хармоније. Стрепња, отуђеност и сва мучна осећања која оптерећују душу савременог човека проистекла су из његове цивилизацијске потребе да се дистанцира од природе којој својим постојањем нераскидиво припада. То је, управо, оно на чему Голдинг инсистира; чињеница да се човек не може одвојити од своје природе; чињеница да не постоје границе, правила, начела ни вредности које би могле у потпуности спутати и неутралисати праву човекову природу, јер човек је део природног окружења у којем живи и у њему самом владају исти принципи који владају и у природи која га окружује. Зато Голдинг истиче подударње које постоји између стања природе на острву и унутрашњег стања у умовима дечака. Што дуже остају на острву, дечаци постају свеснији његових злих и непријатељских елемената. Њихова фантазија о свету прелепог коралног острва брзо ишчезава и претвара се у слике таме, непријатељства и опасности. Дечаци се радују „задовољствима јутра, јарког сунца, очаравајућег мора и миришљавог ваздуха”, уживају у чарима неспутане игре све док нежно сунце не постане непријатељско дајући снагу врућини која је „делила ударце које су (дечаци) избегавали трчећи у хлад” (ГМ, 60). У подне би се дешавале чудне ствари, све оно што је учени Пиги приписивао фатаморгани – палме које су летеле у небо, земља која се појављивала тамо где копна није било, а затим исто тако мистериозно нестајала, ајкуле које су их чекале шкљоцајући чељустима, чудесне дрхтаве звезде. Нису могли да схвате право значење љутитог ока сунца ни то да привиђења нису ништа друго до рефлексије њихових сопствених природа. Свежина која би уследила након претећих сунчаних стрела, доносила је само краткотрајно освежење и ретке тренутке предаха након којих би завладала „тама која је падала на острво као да гаси пожар, а склоништа би се испунила немиром под далеким звездама” (ГМ, 61). Детињаста жеља за романтичном авантуром на пустом острву бледи при увођењу идеје о постојању звери. У том тренутку острво престаје да буде сигурни Рај у ком дечје игре могу несметано заувек да трају и постаје мрачни простор у ком владају

неописиве страхоте. Њихова све већа забринутост за сопствену физичку безбедност примерена је постепеном буђењу свести које се дешава у умовима Сајмона, Пигија и, нарочито, Ралфа, који схватају право порекло зла на острву. Своју злобу, дечаци пројектују на измишљеног анималног непријатеља чија рика одјекује острвом. Док остали не разумеју и не могу да схвате, гушећи се од снажног лупања срца, Сајмон упорно говори „можда смо то само ми” (ГМ, 91). Дечаци непрекидно траже трагове звери у џунгли, у тами препуној ужасне злобе, канци и непознатог. Сајмон у разговору са Господаром мува у себи сазнаје да је уједно и херојско и пало биће, схвата да непријатељско острво и његове мрачне мистерије представљају само симболичну позадину за откривање слика дивљаштва, зверског и разарајућег елемента који карактерише и открива право стање душа ових дечака.

Тензија која се ствара због снажне врућине и велике влажности ваздуха, загушљива и свеобухватна, ослобађа се у експлозији олује. Сходно оваквом стању у природи, расте напетост међу дечацима, и она своје олакшање проналази у Сајмоновом убиству. Тада, изнад глава дечака који су, изгубивши своје идентитете у усхићеном ритму обредне песме, формирали круг, муња прави бело-плави ожиљак на небу. Утапајући се у ужас и насиље, постају део једног организма и престају да буду појединци. Сумпорна експлозија адекватан је наговештај Пакла, а вриска ишараних дечака нас асоцира на ђаволе. У свој тој екстази, пројектујући свој потиснути страх, дечаци, без идентитета, не виде и не препознају Сајмона као дечака. Аутор користи Сајмоново име да би своју објективну перспективу поставио паралелно субјективној перспективи дечака, па овај немили догађај посматра са двојаког аспекта.

Крајње иронично је што баш Сајмона, визионара и дечака-свеца, права Звер погрешно схвата као звер. Уста круга дечака заправо су уста праве Звери, иако Голдинг у овим тренуцима искључиво за Сајмона користи овај термин. Сајмон не успева да се ослободи из чељусту праве Звери која је, мада није ни у једном тренутку експлицитно тако названа, описана терминима који снажно имплицирају анималност. Она „жваће и урличе”, „скаче” на Сајмона, „вришти, туче, уједа, кида” и више „није било речи, ни покрета осим кидања зубима и ноктима” (ГМ, 157).

Своју моћ овај опис добија комбиновањем снаге једносложног вокабулара са имплицираном сликом масе дечака као алаве животиње. Дивљаштво масе ослобађа се у убиству. Унутрашња напетост и жеља за наношењем бола одговара олујној напетости у природи, задовољење њихових мрачних порива доноси кишу која, попут водопада и хладног туша, пада на хрпину дечака, смирујући њихову жељу за убиством, враћа их у свесно стање. Не треба занемарити чињеницу да се хрпа, сада, распада и да се појединачне прилике „тетурајући удаљавају” (ГМ, 157). Тетурају се због физичког умора, али овог пута појединци носе терет свести о томе шта су урадили. Реченице које Голдинг користи су кратке, а једноставност стила изазива сажаљење. „Чак и по киши видели су колико је звер ситна.” (ГМ, 157)

2.9. Шкољка – симбол цивилизације, демократије и владавине права

Целокупан ритам уводне епизоде, у којој се и читаоци упознају са једним од најефектнијих и најсуптилнијих симбола цивилизације, нуди утисак трансформације. Голдинг неживу ствар извлачи из њене свакидашње употребе и додељује јој сасвим нову, социјалну улогу и сврху. Шкољка означава цивилизацију и, физички доводећи дечаке на исто место, уједињује их. Како се радња романа одвија, тако значење шкољке постаје све јасније дефинисано. „Можемо овим да дозовемо остале. Да сазовемо састанак.” (ГМ, 18) Ралфова асоцијација са шкољком, „човек с трубом” (ГМ, 22), „овај са шкољком” (ГМ, 24), а не његова физичка висина, привлачност ни симпатичност, заправо је разлог зашто дечаци бирају баш њега за вођу. Као политичко обележје, шкољка је „некакав симбол јавне комуникације, парламентаризма и масовних медија, даје право говора ономе у чијим је рукама, те тако постаје основни инструмент и средишње значење демократије”. (Кољевић, 2003: 257) Поставши симбол скупова, шкољку поистовећујемо са читавом процедуром окупљања, са демократијом и правом на слободу говора. Такође, симбол је бескрајне сугестивности, па тако, кад год би дечак повикао „имама шкољку”, створио би се невидљиви вео реда и

демократске сигурности. У тренуцима када Цек „невешто дува у шкољку” и полаже је пред ноге као израз негодовања, шкољка помаже усмеравању радње и изградњи карактера дечака (ГМ, 129). Пигијев лик, ни у једном тренутку у роману није тако суптилно и болно изражен као када се спрема да се супротстави племену са једном једином ствари коју нема. Тада шкољка у његовим рукама постаје најјаснији изазов племену да бира између демократије и анархије, између цивилизације и дивљаштва. Одговор који следи је недвосмислен – „Камен је окрзнуо Пигија од браде до колена; шкољка се распала у хиљаде белих честица и престала да постоји”. (ГМ, 186) Звук шкољке, који је у почетку окупљао друштво наизглед невиних дечака, сада се завршава убиственом експлозијом на стенама њихових огољених душа. Читаоцима сугерише муњевити прогрес радње и сажима свеобухватно значење романа.

Моменат када Голдинг уводи шкољку у причу је тренутак када су најупечатљивије разлике у Пигијевим и Ралфовим реакцијама на њу. Пиги, први узбуђено реагује на шкољку, али је искључиво посматра као сувенир. Међутим, читаоци су присутни у Ралфовој свести, за коју смо видели да готово никад не слуша Пигија. Ралфово сањарење је битно, јер су код њега интелигенција и социјално сећање замрзнути док физичка чула остају активно и бурно присутна. Зато нам Голдинг контрастира ослонац и полугу, тежину и отпор, и интересовање за начин на који је шкољка издвојена из морске траве. Дакле, цивилизацијска интелигенција мирује док стварна шкољка у свој својој необичности и лепоти активира физичка чула. Пиги престаје да блебета и „помилова блиставу ствар у Ралфовим рукама” мокру, светлећу, необичну, лепу (ГМ, 18).

Приписујући шкољки социјалну сврху сазивања састанака, Пиги продубљује контраст између своје цивилизацијске тежње да разумом припише социјално-демократску функцију новооткривеним стварима, и Ралфове дечачке тежње да, препуштајући се физичким чулима, ужива у проналажењу начина на који да дуне у шкољку. Већ у следећем тренутку Пиги се опет уједињује са Ралфом, јер обојици шкољка примарно представља предмет игре док их вулгарност звука пуштања ветра обојицу испуњава подједнаким задовољством. Имагинација, овде на делу, дубоко је физичка и оно што је најјасније и најсажетије представља је звук шкољке. Присутан је у контексту слане воде, сјајних рибица, зелене морске траве, затим у сопственом чудном, ружичастом, увијеном и финим рељефом

прекривеном изгледу; звук који, коначно, нарушава мир острва и плаши птице и звери.

Физичка стварност за Голдинга је најважнија и треба да буде и његовим читаоцима. Другачија значења се преплићу како дах човека, пролазећи кроз шкољку, излази у виду сигнала. Међутим, значење шкољке не смемо да каналишемо и разумемо искључиво као сигнал, јер творевина која из ње излази далеко је од једноставног и представља разлог због ког ће људска бића бити преплашена до истог нивоа као и животиње. Оно што заправо чујемо, када Ралф из „дијафрагме” дува у шкољку, ако само своја чула усмеримо на виши ниво рецепције, својеврсна је политичка музика, сурово самоистицање човека, али уједно и сигнал човекове социјалности, биће то знак и неодговорности и детињасте размажености, као и мудрости и интелигенције, знак крхкости социјалног и цивилизацијског реда, али и тежња успостављању истог. Како звук допире из најдубљег шипражја, јата птица одлећу, а у „жбуњу нешто заскича и побеже” (ГМ, 19). Тада звук човека наговештава заглављену беспомоћну свињу и заглављеног беспомоћног Ралфа, како скиче и боре се за живот, али уједно означава и скупове и њихова правила.

Дакле, схватамо да Голдингови симболи нису ни најмање јасни и лако схватљиви, већ увек представљају инкарнацију значења дубљег од оног које се на први поглед може разумети. Чак и у овом тренутку, када уводи шкољку у своју причу и када се чини да је његова фикција погодна за концептуалну анализу, она је у сваком тренутку богатија дубљим значењем од оног које нам аутор на површини нуди. Попут читавог острва, шкољка је јединствена физичка појава чије постојање зависи од њеног значења. Како човеков дах пролази кроз њу, она нам пружа импликације доброг и лошег у човеку. Голдинг по сваку цену жели да избегне нешто што се неретко дешава, а то је да дечаци, а уз њих и читаоци, праве фаталну грешку заборављајући да је значење у дечацима, а не у шкољки. У тренутку када у Цеку преовлада дивља и необуздана моћ, шкољка постаје безвредна. Пиги, у свом најславнијем и највеличанственијем сјају, у трагичном моменту своје смрти, држећи као најдрагоценији талисман оно што је дословно празна шкољка, пружа значење знатно дубље него што су изгубљене наочаре, јер је то тренутак његове најстрашније обневиделости. Да су дечаци умели да разумеју право комплексно значење шкољке, до трагедије не би ни дошло.

2.10. Дуалност ватре

Ватра се помиње већ на другој страни књиге када нам Пиги саопштава да је приметио ватру у другом делу авиона. Чак и пре физичког пада дечака на острво, ватра је најавила долазак цивилизације, а авион, начинивши ожиљак, је посејао семе зла. Ватра је посебно моћан симбол који можемо тумачити на различитим значењским нивоима. Она има двоструку, амбивалентну природу којом симболизује божанско али и демонско; небеско и подземно; стварање и разарање; сигурност и стихију; духовно и чулно, нагонско (Trebješanin, 2008: 434). У зависности од тога како се користи, ватра може да буде позитивна и негативна. Пратимо њен развој од ватре намењене да спасе дечаке до ватре попут дивље звери са сопственим животом која прожима цело острво и све на њему, убија дечака са белегом на лицу и прети да их све уништи (Delbaere-Garant, 1978: 78). Један од основних елемената у природи неопходан за опстанак човека, ватра симболизује огњиште које зрачи топлином и окупља људе око себе, спајајући их у једно биће. Када је дечаци пале, представља њихов једини контакт са спољашњим светом и једини пут спаса. Симбол је наде, вере у преживљавање и спасење, а постепено гашење ватре на планини указује на губитак наде коју рапидно замењује све дубљи очај. Ипак, својом деструктивном и неконтролисаном моћи, од самог почетка, представља разарајућу силу која, разбацујући дивље руке врелине, убија једног од малишана. Подстиче страх од змија и звери и представља узрок распадања другог скупа. Ова снажна сила средство је уз помоћ ког дечаци спремају храну, дакле извор преживљавања, али и оружје за каснији лов на Ралфа.

Није случајно што је управо Џек тај који је први зграбио наочаре, јер он први, иако потпуно несвесно, остварује увид у сопствену унутрашњу природу, прихвата је и понаша се у складу са њом. Без самоспознаје нема ни мудрости ни спаса, а сазнање је, само по себи, опасно. Када дечаци јуре да запале сигналну ватру како би брод могао да их примети, недостаје им мудрост неопходна да би направили разлику између ватре као знака цивилизације и оне која представља израз сировог дивљаштва. Џек и Ралф, су спојени у срамном сазнању да ни један ни други не умеју да од прикупљених дрва запале ватру. Цивилизација, мудрост и сазнање, представљени у виду наочара, падају у сенку њиховог значења као симбола

сознања које чини да се у човековој души пробуди ватра.

„Дуалност сазнања које може да осветли мрак, али и да произведе атомску експлозију... Велика ватра коју су запалили проузрокује мале ватре на странама брда, па пут спаса постаје инструмент самоуништења. Голдинг своју иронију употпуњује чињеницом да је ватра уништења заправо била сигнална ватра спаса на крају романа... Огромна ватра је бескорисна, јер не производи дим, а симболично она је та која осветљава унутрашњу таму наших срца.” (Ottens, 1982: 72)

Овим коментаром Отен нам је дао кристално јасан костур и проникао у саму срж ватре као симбола двоструког значења. Морални мрак у коме се савремени човек налази може да осветли једино сазнање, али оно са собом доноси страдања и ратове. Заслепљен неоснованом и слепом вером у сопствени прогрес, човек није у стању да своја делања усмери у правцу даљег напретка, већ злоупотребом разума себе доводи до аутодеструкције. Због тога што човек не уме да контролише своју интелигенцију, уместо да постане пут спаса, она постаје снажан инструмент самоуништења. Колико је човек безнадежан ако се само ослања на свој разум говори чињеница да ватра намењена да Ралфа отера у руке непријатељу, прераста у ватру спаса. Пиги сјајно истиче неадекватност велике ватре која не производи дим и Голдингу служи као фанастичан повод за још једну иронију. Наиме, без дима нема ни спаса, али спас који дечацама треба није физички спас, већ управо оно што ватра и пружа – осветљавање унутрашње таме.

Распламсала интелигенција, поред привидног просветљења, човека оставља у мраку, не дајући му одговоре неопходне за истинско схватање своје праве природе. „Симболизована ватром, интелигенција, није једини нити довољан начин поимања стварности. Тек у спреси са инстинктима и чулима, она може давати реалну слику света.” (Loričić, 2002: 137) Под утицајем интелигенцијског развоја, човек је склон да се у потпуности ослони на рационалистички модел поимања стварности несвесно потискујући своја чула и инстинкте. Овакав систем размишљања га неумитно доводи у сукоб са сопственом природом и ствара несклад који резултира потпуним крахом у дивљаштво.

Готово на почетку ватра тихо односи своју прву жртву, па Пигијева забринутост за дечака са знаком на лицу, указује на губитак невиности. „Онај мали с белегом на... лицу... где је... сада? Кажем вам, не видим га.” (ГМ, 49) Проповедачки и иронично Пиги пита: „Зар нећемо изгледати глупо ако цело

острво изгори?" (ГМ, 48) Иронично код овог, наизглед логичног, питања је чињеница да ће он бити мртав пре него што се то догоди, а проповедачко је то што се његова сумња на крају романа остварује (Spring, 1976: 17–18).

„Један језичак је дотакао стабло и узварао се уз њега као блистава веверица... Веверица је скочила на крило ветра, ухватила се за друго дрво и стала да га грицка одоздо... Као да су дивље животиње, пламенови су пузили, попут јагуара кад се прикрада на стомаку..." (ГМ, 46)

Ватра сада живи својим животом, њена необузdana снага захвата гране, дрвеће и шуму, да би у помахниталом скакању дечака пронашла свој пут до њихових душа. Неодговорност и незнање у дечацима ослобађају моћ која постаје све више и више „дивља“, она која „веверицу“ трансформише у „јагуара“ (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 27). Снага, сила која покреће, има свој одсјај у душама ових дечака и у њима, чак и у Ралфу, буди оно потиснуто, дивље. „Пренеражен, Ралф је схватио да су дечаци све мирнији и тиши; у њима се рађало страхопоштовање пред овом ослобођеном силом. То сазнање и страхопоштовање од њега су начинили дивљака.“ (ГМ, 47) Док, трчећи, покушава да спасе сопствени живот, Ралф у грудима осећа распламсалу ватру и тада уочавамо паралелу између острва уништеног разјареним ватрама и човекове душе проткане траговима зла.

2.11. Од цивилизације до дивљаштва и натраг

Голдинг префињено дефинише и обликује анксиозности послератног света, али популарност његове „релевантне басне“ у одређеном периоду опада, а његове друге књиге не успевају да јој парирају (Baker, 1970: 447). Тада се чини да *Господар мува* губи своју популарност на шта Голдинг остаје јавно нечујан, док га медији занемарују. Међутим, интересовање за овај фантастични роман, чак и након више деценија, присутно је у круговима академских критичара (McCullen, 1978: 203). Након више од шездесет година од објављивања и даље је актуелна потрага за „правим“ значењем, за најбољим критичким приступима и перспективама.

Велики број интерпретација *Господара мува* одаје утисак да је ову књигу лако

разумети, те да је можда, чак, довољно прочитати само интерпретације да би се схватило значење текста. Према речима једног критичара многи Голдингови читаоци склони су да себе називају његовим обожаваоцима⁷⁷, а да су, притом, прочитали само *Господара мува* (Burgess, 1967: 205). Читалац, тада, сматра да је на необично прост начин разуме. Ипак, на уму морамо имати да је она изазвала више дискусија него, слободно можемо рећи, већина других тематски сличних романа заједно (Redpath, 1986: 78). Насупрот неким ранијим тумачењима, Голдингови закључци, ако их уопште и можемо сврстати у ту категорију, нису ни дефинитивни ни дефинисани, па нас он, на крају, оставља са сугестијама и претпоставкама пре него са конкретним одговорима и експлицитним решењима.

Господар мува је много више од пуке критике, захтева и заслужује дубљу анализу која у обзир мора узети скривену комплексност приступа савременим проблемима и недоумицама. Критички осврт у виду есеја или књиге који покушава да изведе експлицитна значења склон је да непотребно угрози и занемари богатство Голдинговог израза и дубину његовог значења. Веома лако се фокусира само на један, а занемарује други део, третирајући његове романе као проблеме које треба решити, а не искуства која треба стећи (Anderson, 2010: 58).

Голдинг својим читаоцима даје нимало лак задатак да, поред бескрајних иронија и двосмислености, утканих у сваки сегмент његовог књижевног дела, одлуче коју ће страну обележити као добру, а коју као лошу. Који су „добри” дечаци, а који „лоши”? Шта је исправно, а шта не? Да ли су разум и цивилизација заиста довели до прогреса човекове душе? *Господар мува* нам не нуди политику, већ нам указује на њене мане. Политика у којој доминира схватање да цивилизацијски развој нужно значи и морални прогрес не мучи аутора, јер како Голдинг каже „писац мора да буде довољно ослобођен од друштва и да поседује непомирљивост према општеприхваћеним веровањима – политичким, религиозним, моралним” да би јасно и објективно могао да га сагледа (Baker, 1970: xix). Све што можемо од једног оваквог писца да тражимо је анатомија проблема, а не решење (Shaffer, 2008: 71). И, заиста, олакшање које и читаоци и дечаци

⁷⁷ Тачно је да је своју међународну репутацију изградио на свом првом роману, али не треба превише оштро критиковати Голдингове поштоваоце којима је можда тематски и временски у датом тренутку најближа била литерарна традиција дечака остављених на пустом острву.

осећају на крају романа је само привремено. Непотпуна „равнотежа” у коју се враћамо на крају романа је „равнотежа” у којој бесни рат, влада племенски режим, а демократија не успева.

Бавећи се супротстављањем добра и зла и покушавајући да дефинише природу зла, Голдинг се бави политичким, филозофским и теолошким питањима. Било кроз отеловљење у некој деструктивној и несвесној сили, или кроз случајну жртву зарад искупљења колективног греха ових дечака, или пак, супротстављањем диктаторских моћи демократском реду, притом делајући на психолошким, архетипским и поличко-социјалним нивоима, Голдинг истиче проблеме моралних избора, бави се питањима неизбежности првобитног греха, несавршености човека и заслепљеношћу човека самообманом.

Упркос дубини значења које има, не смемо заборавити да је *Господар мува*, примарно, авантуристичка прича. Његов успех, у огромној мери, зависи од приказивања препознатљивих ликова са којима читаоци могу да се идентификују и саосећају. Први изузетно важан задатак који Голдинг мора да испуни је да своје читаоце увери у стварност ових дечака. Тек кад то постигне, може да појединачним ликовима приписује карактеристике и квалитете који далеко превазилазе појединца омогућавајући увид у различите типове људи, а на дубљем нивоу у стање самог човековог бића. Заправо, наш аутор и јесте препознатљив по успешности у креирању својих ликова, који су у истој мери уверљиви на реалистичном и снажно убедљиви као типови личности на симболичком нивоу. (Wilson, 1986: 59)

Карактеризација ликова у одређеном сету околности представља један од основних метода које аутор користи да би развио жељену тему. Променљиви след догађаја у великој мери зависи од личности које су укључене у причу и које у извесној мери креирају околности, а заузврат се мењају под утицајем истих. Због тога се константно питамо каква је особа Ралф и шта га је довело до тога да буде такав какав јесте. На који се начин развија његов лик? Презентација реалних и уверљивих ликова прелази дуг пут у креирању валидног књижевног дела (Spring, 1976: 55). Одговоре на ова питања можемо открити из онога што та особа каже, уради или из онога што нам неко о њој говори, док повремено о ликовима сазнајемо из онога што нам сам аутор саопштава. Вагањем ових фактора добијамо

балансирану слику неког књижевног лика (Spring, 1976: 55).

Сруктурална антитеза добро–зло уско је повезана са антитезама рационално–ирационално, исправно–погрешно и цивилизација–дивљаштво. Сва Голдингова фикција говори о неадекватности једноставних моралних ставова. Зид који смо помињали представља границу која раздваја ове две стране и Голдингов циљ је да у њему направи пролаз како би спречио јасну поделу на ове две стране и стоио их у јединственој целини (Redpath, 1986: 84). Голдинг јасно дели своје дечаке на оне који желе да одржавају цивилизацијске вредности и чине оно што је „исправно” и на оне који желе да лове и буду дивљаци. Међутим, док пратимо развој њихових личности, схватамо да је ауторова намера управо супротно. Он жели да нам укаже на одсуство јасне дистинкције између добра и зла, цивилизације и дивљаштва.

Да Голдинг не прави тако јасну разлику видимо, у *Наследницима*, у којима нам даје управо обрнуту слику. Доброта је квалитет који поседују невини и нежни неандерталци. Њихове душе су чисте управо зато што не размишљају рационално, зло не приписују природи других људи, и зато не убијају, а своју заједницу заснивају на моралним начелима базираним на веровање у Оу, богињу која означава мајку земљу и с пуним правом их можемо окарактерисати „непалим бићима” (*unfallen people*) (Hynes, 1976: 90).

Нови људи су убице и ловци који су изгубили своју невиност и почели да манипулишу светом у своју корист. Нови човек није толико зао, колико је изгубио своју невиност, и иако се његове акције заснивају на интелигенцији, он је ловац попут Џека и Роџера. На овај начин, Голдинг жели да покаже и усмери своје читаоце на одсуство стриктне и јасне дистинкције између добра и зла, разума и инстинката, цивилизације и дивљаштва. Чини се да није само желео да укаже на њено одсуство, већ и инсистира на помирењу супротстављених полова и наводи своје читаоце да схвате и прихвате неопходност њиховог судејствовања и супостојања за опстанак.

Ралф, који се на почетку романа први радује идеји слободе, пример је ове Голдингове намере. Без одраслих, цивилизације и правила замишља како ће уживати да буде дивљак, а ипак, касније бира да остане на страни разума и идеје о спасењу. Међутим, његова природа доживљава потпун преокрет и враћа се у

стаће с почетка романа, само овога пута с тешким бременом сазнања да човек није ни невино ни истински добро ни чисто биће. Ватра уништења, зов ловаца, тло које подрхтава и крикови урезани у Ралфовим и нашим мислима наслућују оно што читаоци знају – свињска глава ће добити своју адекватну замену. Иако не дословно, од тог тренутка Ралфова глава заузима место свињске, он тад губи све људске особине и постаје животиња преживљавајући сваки моменат ужаса у борби за опстанак. Нашавши се у улози плена, очајан, немајући времена да размишља, плашећи се завесе која би могла да му помрачи ум, коначно постаје животиња, свиња и звер. Последњу помисао на Сајмонову бескрајну веру потискује крик, бес и очај. „Исправио је ноге, вриска је трајала и трајала, запенушена. Сунуо је напред, излетео из жбуња на чистину урлајући, режећи, крвав.” (ГМ, 204) Након што га ловци прогоне, и сам постаје звер која се бори за опстанак и тад прихвата дивљаштво.

Џеков лик не можемо да сведемо на пуко анализирање његових „дивљих” карактеристика, већ га морамо проучавати из шире, цивилизацијско-политичке перспективе. Стога, иако оличење дивљаштва, Џека не треба у потпуности идентификовати као Сатану, већ као симбол мрачног, цивилизацијским рациом потиснутог принципа који је присутан у свима нама. Неопходно је напоменути да он ни не верује у звер, звер му је потребна као политички изговор, као изговор да окупи и одржава јединство свог племена. У овоме видимо Џека, не као дивљака, већ као цивилизованог политичара који страх од непознатог присутан у човеку злоупотребљава и креира имагинарног непријатеља од којег једино он може да пружи заштиту. Цена овог новостеченог осећаја сигурности је одбацивање слободе и идентитета и прикључивање колективном размишљању и делању којим Џек својим тоталитарним ауторитетом управља. Његова рационална свест долази до изражаја када на скупу објашњава да звер не постоји. „Ствари стоје овако – страх ти не може ништа, као ни сан. На острву нема звери којих се треба плашити” (ГМ, 84). Критикујући малишане први остварује увид у природу звери и наговештава њену форму „али нема животиње...” (ГМ, 84)

Чини нам се да Сајмон у свом суочавању са свињском главом заокружује поруку текста. Међутим, када пажљивије сагледамо поменућу сцену, схватамо да Сајмон у том тренутку не сазнаје апсолутно ништа. Својим рационалним размишљањем одбацује главу која говори и цивилизацијским умом је посматра

као „свињску главу на коцу” (ГМ, 148) што представља „храбро порицање главе саме себе” (Faulkner, 1976: 171). Кроз роман, Сајмон схвата значење главе, и остварује унутрашњи увид у човека у исто време и „херојског и болесног”. Господар мува поставља низ питања на која Сајмон већ зна одговор, али он ни у једном тренутку заправо не изговара речи иако покушава да помери „отечени језик” (ГМ, 146). Његово име на хебрејском значи „онај који слуша” и у овом монологу свињске главе (изузев последњег покушаја разума да овог дечака отргне од опчињености злом) схватамо да је глас главе заправо и Сајмонов глас (Talton, 1968: 300). Моменат када Сајмон својим рациом не успева да се отргне и побегне од самоспознаје представља тренутак када он и Господар мува постају једно. По повратку са путовања у најмрачније дубине своје душе, Сајмона и дечаци виде измењеног, не виде дечака, већ звер коју у свом плесу и убијају. Питања и потенцијални одговори га доводе до смрти⁷⁸. Схвата да, ако звер почива у човеку, онда разум и инстинкти, рационално и ирационално припадају заједно, те стога не могу представљати два супротстављена принципа. Својом визијом преокреће структуру романа и спаја вечно супротстављене принципе добра и зла, због чега и умире.

Човек тежи да себе посматра у погледу јединствених моралних начела, јер као разумно биће, у стању је да рационализује нерационално и нељудско понашање према другим људима посматрајући их као своје непријатеље. Међутим, морамо схватити да је немогуће додељивати јасне моралне категорије било којој од суочених страна људске душе. Иако неки критичари истичу Голдингово убеђење да би без постојања ограничења социјалног реда људи потонули испод нивоа звери, у сваком човеку присутни су и потреба за цивилизацијским редом и расуђивањем, али и нагонска потреба да задовољи своје најмрачније жеље (Boyle, 1978: 24). Немогуће је доделити јединствене и искључиве моралне вредности ни рационалној и цивилизованој ни мрачној и дивљој страни човекове душе (Redpath, 1986: 93). Иако је овај роман парабола морално палог човека, Голдинг му не затвара врата, већ га усмерава да упозна себе и свог противника, јер не може да се бори против непознате силе, нарочито ако она почива у њему самом (Mueller, 1962: 1206).

⁷⁸ Видети Redpath, P. (1986). *William Golding: A Structural Reading of His Fiction*. Devon: A. Wheaton & Co. Ltd, стр. 83.

Голдинг нас наводи на закључак да је човек у исто време и добар и лош и да је његова природа себи бескрајно контрадикторна. Истиче да звер постоји у човеку, али и да су у њему присутне и њене супротности. Наша разумна страна даје једноставан одговор на питање да ли је боље имати правила и бити разуман, али човек и поред тога излази и лови, убија и уништава док тврди да је рационално биће које дела у име разума. Голдинг не дефинише „добро” и „зло”, већ покушава да нас наведе да преиспитамо своје категоризације ових термина и да себе сагледамо у свеобухватнијем светлу које не прави тако јасну дистинкцију поменутих поларитета. Голдингови романи представљају мапе човекове унутрашње природе. Он нам не дозвољава да се заваравимо идејом да је човек у потпуности добро биће. Веровање у ову заблуду је само оправдање за неку учињену нечовечност. Како не постоји апсолутно добро, тако не постоји ни апсолутно зло. У његовим романима приказана су само људска бића, људска бића која нису ни апсолутно добра ни потпуно зла, већ прожета одликама обеју крајности. „Добро и зло, љубав и мржња, креативност и деструктивност, инстинкти и интелигенција саставни су елементи човекове психе и бића. Уколико их не препозна и не прихвати као такве, може себе осудити на доживотну патњу.” (Loričić, 2002: 140) Услед немоћи да сагледа, схвати и прихвати дивљи и необуздани део сопственог бића, човек страда деградирајући у потпуно крвожедно дивљаштво.

На крају романа, Голдинг нас приморава да се удаљимо од искуства које смо са ужасом преживели како бисмо могли да сагледамо целокупан пут који смо прешли, а за овакав вид процене неопходна му је официрова перспектива. Усред ужаса испуњеног тензијом одједном видимо „полукруг малих дечака, тела ишараних глином у боји, с оштрим моткама у рукама”, дечака коме „треба купање, шишање, брисање носа, много мелема” (ГМ, 205), затим, дечака „с остацима необичне црне капе на риђој глави и остацима наочара за појасом” (ГМ, 206). Није могао пронаћи драматичнији начин да нас подсети да у свему томе постоји знатно више од онога што читамо и због тога нас приморава да схватимо празнину која постоји између онога што официр види и неизмерног ужаса који смо на последњих неколико страна искусили активно учествујући и саосећајући с прогоњеним дечаком.

Официрове речи откривају став од ког смо и кренули, свака његова реч

проткана је најфинијом иронијом. „Игра и забава... Ратовали?... Чини ми се да је група британских дечака – ви сте Британци, зар не? требало боље да се снађе него ви... хоћу да кажем... као *Корално острво*.” (ГМ, 205–206) Оне су одјек Цекове вере у супериорност Британаца с почетка другог скупа. Том приликом, дечак који након свег дивљаштва уз себе и даље носи остатке цивилизације, некритички је истакао непоколебљиву веру модерног човека у цивилизацијски напредан британски народ.

Из свег наведеног закључујемо да *Господар мува* представља много дубље и комплексније дело него што то схватамо уколико га посматрамо као једноставну и површну критику *Коралног острва*, јер нам пружа знатно више од сазнања о правој природи дечака. У те сврхе, Голдинг у први план истиче неадекватност официра који емитује не само незнање о природи деце, већ и о природи одраслих. Читаоци оптерећени бременом новостеченог сазнања и искуства, сада, другачијим очима посматрају ту униформу, тај револвер, аутомат и крстарицу. Постављајући проста питања, официр парадоксално, уместо да истакне супериорност, себе поставља тачно на место где својим незнањем и неодговорношћу и припада, у ред дечака. У том тренутку, Ралф је једини који је „одрастао”, и он своју трансформацију обележава горким јецајем. Голдингу је потребан, не само да сагледа, већ и да адекватну реакцију забележи у болу и патњи. Његов плач је један од најискренијих звукова, јер означава реакцију човека на све оно што Голдинг жели да одјекује у душама његових читалаца. Роман нам не нуди никакав догматски одговор. Голдингова фикција је далеко компликованија, слојевитија и свеобухватнија да би могла да се редукује на једноставно решење или, пак, закључак. *Господар мува* је прожет флексибилношћу и дубином која га уздиже изнад сјаја и јасноће коју нуди његова површина. Није ни објашњење ни закључак, већ јачина имагинативног утиска која остаје заувек упамћена у свести његових читалаца.

„Голдингова симболика ипак није до краја и у свему хришћанска, него је синкретистичка, изукрштана разноликим асоцијацијама, литерарним, филозофским, социолошким, историјским.” (Михајловић, 1983: 353) Његове симболе не можемо једноставно одбацити као просте, једноставне, очигледне и лако разумљиве, већ морамо своја чула да усмеримо у правцу прихватања и разумевања ових симбола у свој њиховој, условно речено, ограничености и

дубљој комплексности. Не смемо да начинимо кардиналну грешку и Голдингове фикцијске продукте претворимо у кристализоване структуре значења, већ морамо уочити оштру иронију у покушају да се фикција преточи у један недвосмислен амблем, јер је то много страшније и опасније од процеса упрошћавања. Управо та тенденција да се комплексност редукује и претвори у једноставност је оно што Голдинг сматра извором зла. Ову идеју није било лако уочити одмах по објављивању романа, али сада, сагледавши Голдингово стваралаштво у целости, јасно је да је своје читаоце увек наводио истим путем, путем који *homo sapiens* неандерталцима приписује сопствено зло на начин на који Кристофер Мартин праве људе обликује према својим потребама и пожудама.

3. *Наследници*

3.1. Увод

Голдинг је мајстор изузетне визуелне прозе, његова имагинација је необично визуелна и „у односу између визуелног и визионарског ... лежи нешто суштинско код њега” (Kinkead-Weekes, 1987: 64). „Физичке реалности су на првом месту за писца и морају ту остати и за његове читаоце, оне морају бити довољно убедљиве да би оно што откривају могло да заслужи наш имагинативни пристанак.”⁷⁹ Голдинг жели да нас реалистичним сликама наведе да верујемо у истинитост постојања његових ликова што је предуслов за идентификацију коју жели код својих читалаца да пробуди. Тек онда када схватимо да су његови ликови реални, да живе у реалном простору и времену, можемо да се поистоветимо са њима.

У овом смислу, *Наследници* заузимају изузетно значајно место међу Голдинговим романима:

„*Наследници* су као најчудесније замишљена Голдингова проза зато што је у њој највише остварено унутар чулног оквира (што је вођена очима потпуно без разума, без самољубља, у сагласју с оним што виде); али исто тако и стога што нуде страشان увид у природу оног по чему се ми разликујемо, увид остварен посредством наше способности да разумемо оно што оне невинне очи могу да виде, али не могу да схвате.”⁸⁰

Желећи да, у сваком тренутку, код својих читалаца подстакне осећај за савремени тренутак и савременог човека, Голдинг своје романи поставља у различите историјске периоде и читаоце води у даљу или ближу прошлост. Иако

⁷⁹ Kinkead-Weekes, Mark, “The Visual and the Visionary in Golding”. У: *William Golding: The Man and His Books*, ed. John Carey, New York, 1987 (London, 1986), 65.

⁸⁰ *Ibid.*, 67.

лоцирани у сасвим другачијим амбијентима, романи који су уследили након *Господара мува* такође су закупљени питањем моралног смисла цивилизације. Тако су *Наследници*, опет, нека врста антиутопије и аполога, то јест представљају роман с изразитом моралном поентом, и то поентом која је, као и у претходној књизи, у супротности с једном снажном традицијом мишљења (Кољевић, 2003: 268). Овај роман изазива посебно интересовање, јер га је Голдинг сматрао „омиљеним и најбољим” (Dick, 1967: 34). Његову јединственост Хајнс истиче кроз чињеницу да нико пре Голдинга није препознао повезаност неандерталског човека и Адама уз пажљиво стављање акцента на књижевно, а не теолошко разумевање концепта човекове моралности (Hynes, 1964: 22). Сада, Голдинг узима основни књижевни предложак из праисторије, односно осврће се на наивне представе о праисторији изложених у Х. Џ. Велсовој *Скици историје* (H. G. Wells, *The Outline of History*, 1920), веома утицајној и популарној књизи, нарочито у скраћеној верзији под називом *Кратка историја света*⁸¹ (*A Brief History of the World*, 1922). Попут *Коралног острва*, она представља ироничну полазну тачку Голдингове имагинативне пустоловине. О зачетку *Наследника* Голдинг је говорио:

„Једна од књига коју сам прочитао била је *Скица историје* од Х. Џ. Велса. Он је површно брстио непромишљене тричарије, а знао је много мање него што је мислио да збиља зна. Описивао је *homo neanderthal*-а и онда је потпуно произвољно казао да је *homo neanderthal* установио да су деца *homo sapiens*-а укусна храна. Али занимљиво је у свему томе да *homo neanderthal* не би могао да једе месо ни да је покушао. Па, ето, сместа сам схватио да је Велс, ни не нудећи нам никакав избор, наглавачке поставио археолошку историју.”⁸²

Наследници остварују увид у један врло важан тренутак човекове еволуције чија спознаја омогућава боље разумевање људске природе (Loričić, 2002: 79). Можемо их посматрати као неку врсту фиктивног есеја смештеног у праисторију и заснованог на богатом познавању антропологије са намером да слику⁸³ искривљену погрешним претпоставкама замени правом и истинитом сликом

⁸¹ Ова књига је била омиљено штиво многих добронамерних, разборитих и наивних људи, међу којима се налазио и Голдингов отац, који су у човековој историји видели константан прогрес цивилизације и културе.

⁸² Вилијам Голдинг у разговору са Стивенем Медкафом. Видети Stephen Medcalf, British Council, London, 1977. (Literary Study Aids) Ctrl. no 5165556 [William Golding: Comments on His Novels].

⁸³ „Створење које је вероватно надахнуло народну бајку да створи канибалистичког џина”, Велсов је начин описивања неандерталаца. Преузето из *Поговора* Милице Михајловић.

неандерталског⁸⁴ човека (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 68). У *Наследницима* је та наглавачке постављена прича о биљоједима који су јели људе обрнута, тако да уместо слике људског прогреса добијамо слику дегенерације човека у историји. У овом роману неандерталци су представљени као безазлени „племенити дивљаци”, који живе чистим чулним животом, изражавају се покретима и веома скромним, али живим језиком (Кољевић, 2003: 269). Они освајају симпатије читалаца много више од групе дечака са острва, јер им Голдинг додељује квалитете и врлине док Нове људе одева анималним дивљаштвом.

Тон *Наследника* је истраживачки и, у овом тренутку битно је да нагласимо да ово дело не представља својеврстан експеримент аутора у области књижевне археологије, научне фантастике или басне о Паду човека. Препуштајући се у потпуности примитивном аспекту Народа, Голдинг успева да на своје читаоце пренесе невероватно, и нама апсолутно непознато, искуство живљења кроз стопала као и кроз руке, а уз помоћ слуха далеко развијенијег од нашег. Ту до изражаја долази Голдингов став да нема сврхе писати роман уколико не желите да урадите нешто за шта сте чак и ви сами сумњали да можете успети или за шта сте прилично сигурни да нико пре вас није ни покушао (Hynes, 1964: 23). Овај несвакидашњи роман резултат је новог изазова који Голдинг поставља себи – замислити како би било живети на основу чула и инстинката, без посредства разума – и на тај начин пробија чврсто изграђену баријеру модерне свести (Kinkead-Weekes, 1987: 71). Учимо, не знајући да учимо, о начину на који размишљају, по којим принципима поступају, како њихова традиција одређује њихов однос према природи, о томе како су креирали своју религију, моралност и погледе на живот и смрт који су људски, а ипак толико различити од наших (Kinkead-Weekes, 1987: 74).

Како бисмо разумели *Наследнике*, морамо се, још једном осврнути на *Господара мува* и подсетити се дечака који се плаше и ужасавају проливања крви,

⁸⁴ Иако се о неандерталцима пуно зна, ипак представљају антрополошку мистерију, посебно због своје изненадне појаве, а затим и због наглог нестанка. У Европи су се појавили пре око 75000 година, негде на почетку Вирманске глацијације, а нестали су око 35000. године п. н. е, када је дошло до наглог отопљавања и повлачења леда. Заменили су их наши непосредни еволутивни преци. Две године пре него што ће Дарвин објавити своју теорију еволуције, пронађен је први неандерталски фосил деформисан артритисом. Због оваквог изгледа веровало се да су неандерталци сурови, неинтелигентни и погрбљени дивљаци. Међутим, Кун новим чињеницама отклања ову заблуду, „стајали су усправно и главу држали у нормалном положају” (Coop, 1962: 40). Преузето из Лориčić, V. (2002), *Pad u kulturu: Ljudska priroda u delu V. Golding i M. Etvud*. Niš: DIGP Prosveta, стр. 80.

оних дечака који се, на почетку, осећају сигурно у шуми, али који касније пројектују своје страхове и тежњу ка крвопролићу на непознату појаву у шуми. Можемо рећи да се, макар делимично, из овог контраста, рађају *Наследници*. Попут дечака, Нови људи пројектују сопствено зло на неандерталце. Као уметник у њиховом племену, по Марлановој наредби, Туами креира слику првог човека који личи на њиховог вођу у свом најзлобнијем издању. „Из њене главе штрчала је коса као да је прилика усред неке махните свирепости” (*Наследници*⁸⁵, 190). „Са свих страна главе штрчала му је коса као што је штрчала старцу кад се разбесни или уплаши.” (Н, 204) Марлан, заиста и постаје све више налик на сопствену пројектовану злу страну, па кад га посматрамо из Туамијеве перспективе, видимо да је добио црвену косу и напето држање неандерталаца.

Велсово схватање неандерталаца еквивалентно је схватању модерног, или за Голдинга, Новог човека, и представља визију сопственог пројектованог зла. Малов постхумни чин љубави и бриге према остатку племена, о коме ће касније детаљније бити речи, у коме их моли да не отварају и не једу садржај његове лобање након смрти контрастирано је чињеници да ће Нови људи појести девојчицу Народа само зато што су гладни, а не желе да једу гљиве попут Народа (Medcalf, 1975: 17). Међутим, за Велса, Нове људе, Пинчер Мартина, а слободно можемо рећи и нас саме, припадници Народа су ђаволи и демонска створења која живе у тами испод дрвећа мрачне шуме, док симпатије модерног човека осваја овај представник псеудохуманости и изопаченог прогреса. Због тога што хладни и прорачунати *homo sapiens*, проналазач ватре, односи убедљиву и немилосрдну победу над својим искреним и крхким противником, хуманост, чедност и истинска, неискварена душевна лепота и неукаљана доброта остају заувек сахрањени са неандерталцем.

⁸⁵ У даљим наводима: Н.

3.2. Индивидуализација и развој мишљења као последице цивилизацијске еволуције

Процес индивидуализације и изопштавања из животне средине није се догодио код припадника Народа код којих не постоји себична усмереност на задовољење сопствених нагона. Због тога дубоко саосећају и врло лако се идентификују једни с другима (Loričić, 2002: 87). Што је нижи степен интелигенције, то је способност идентификације са другима израженија. У те сврхе фантастично ће нам помоћи Лок, који се, најмање интелигентан, највише ослања на интуицију и своја чула. Када прати траг Нових људи, претвара се у животињу и чулом мириса покушава да их пронађе. „Гаме се у Локовој глави образовала слика човека, не на основу разборитог закључивања, већ зато што му је мирис свугде говорио – уради ово!” (Н, 73) (Loričić, 2002: 87) У истом стилу се и Џек креће на све четири ноге и, попут пса, њушећи тло, прати свињски траг. Џек је пример да је ова успешна тактика опстанка записана негде у човековом коду и да је у извесној мери задржана и код модерног човека, иако се он првенствено ослања на своју моћ индукције и дедукције. Самосвест код припадника Народа још увек није неодвојиви део личности, већ представља флукутирајућу категорију која се повлачи као осека када уместо ње надође плина колективне свести. Док препричавају неки догађај у којем су учествовали, уместо „ја” врло често користе своје име, као да говоре о неком другом (Loričić, 2002: 88). Па ће Лок за себе рећи „Лок се враћа водопаду” (Н, 35). Говор о себи у трећем лицу једине одлика је деце која усвајају језик што на нивоу наше приче имплицира појединца који пролази развојне фазе човечанства. Једну од фаза у том развоју примећујемо код Лока који упознаје нову категорију „као”. Лок интелигенцијски напредује и схвата поређење чиме се знатно приближава Новим људима. Као што се некад служио каменом за сечење штапова и меса, сада користи поређење како би показао да разуме поступке и начин мишљења цивилизацијски напреднијих људи.

За разлику од Народа, код кога уопште не постоји, страх од анулирања индивидуалне свести изузетно је изражен код савременог човека, јер асоцира на губитак индивидуалности кроз смрт (Loričić, 2002: 88). Овим феноменом ће се Голдинг, а и ми, детаљније бавити у његовом следећем роману, *Кристофер Мартин*, у ком главни јунак ноћима и данима не спава, јер му се сан чини исувише

налик на смрт, а за њега је смрт непојмљива и неприхватљива, јер подразумева губитак индивидуалности. Инсистирање на индивидуалности није неопходно, јер се Народ, за разлику од Нових људи, дечака из *Госпадара мува* и Мартина, не осећа угроженим под будним оком неке мистичне и невидљиве опасности која стално вреба из околине. Због тога, Лок ни не примећује мирис Нових људи све док их посматра заједно, него тек кад почиње да их сагледава одвојено, индивидуално, осећа „мирис без слике” (Н, 71). Док год их је видео као колективну целину, није примећивао да опасност почива у њима самима. Тек онда схвата да је неко ту стајао „с руком на стени, нагињао се и пиљио иза угла у терасу и шупљину” (Н, 71).

Док посматрамо Народ како безуспешно покушава да споји менталне слике у низ повезаних мисли, присуствујемо интензивном колективном духу у ком делећи слике, припадници овог племена, постају једна целина, један организам. Тада, мимика постаје средство имагинативног саосећања и симбол природне инстинктивне љубави (Kinkead-Weekes & Gregor, 1976: 74). Народ не само да дели Малов бол и предосећај о скорој смрти, већ дели и његово тело, па њихови покрети нису пародија покрета њиховог вође, него начин да учествују у његовој патњи. Његова физичка болест, за разлику од Пигијеве астме и Сајмонових епилептичних напада, никад није предмет подсмеха ни повод за различите врсте психо-физичког насиља. Уместо подругљивих речи и уједињења у колективном исмевању слабијег, Мал добија подршку у начину кретања и у патњи коју његови саплеменици искрено деле с њим. У сцени опуштања крај ватре на народ „се спустила она дубока тишина која је била далеко природнија од говора, безвремена тишина у којој је у шупљини испрва било много умова; а онда можда ниједан” (Н, 32). Циљ није да препознамо недостатке језика и ограничења свести примитивног Народа, нити да их схватимо као несвесне животиње. Заправо, реч није о нивоу несвесног, већ о свести без индивидуалне изолованости и усамљености која дефинише нама познату људску свест. Откривамо шта значи бити различит од Народа и представљати само одређени број у групи различитих индивидуа, док Народ чини колективни феномен. Својим стилем аутор нас води у непознато да би то исто непознато пробудио у нашем имагинативном схватању. Ово је, заправо, наша авантура, и ми смо Наследници, само што нам роман то експлицитно не открива, већ нас води путем самоспознаје и самооткривења (Kinkead-Weekes &

Gregor, 1976: 74).

3.3. Естетика индивидуалности

Фризура Нових људи представља изузетно битан моменат за разумевање њиховог начина живота и односа према природи. Погодна за обликовање, коса је одличан медијум за истицање сопствене личности дајући сваком човеку печат индивидуалности и различитости (Loričić, 2002: 93). „Ниједна глава није била истог облика. Биле су истегнуте у страну као рогови, зашиљене као бор или обле и огромне.” (Н, 122) Њихове косе изазивају страх Народа, па када примети „големи бусен налик гнезду гачца на високом дрвету” како поскакује на глави једног човека, Фа дрхти (Н, 110). Посебност и важност коју Туами има у свом друштву, такође, истиче фризуром различитом од свих осталих. „Коса му је била заглађена као да је у њу утрљао маст. Коса му је у клупку лежала на шији.” (Н, 136) Лок и Фа су толико очарани њиховим разноликим главама да им дају имена на основу фризура – Бор, Бокор, Жбун, Кестеноглави.

Нови људи су опседнутији истицањем своје јединствености него обезбеђивањем сопственог опстанка, те уместо да енергију и време утроше на проналажење хране која би спречила да им „месо упадне између кости”, они га посвећују улепшавању (Н, 137). Пажња којом дебела жена обликује своју косу говори о томе колико је њихов систем вредности другачији од система вредности Народа. Сазнајемо да су личне потребе индивидуа далеко испред колективних потреба друштва коме припадају. Очи којима Лок и Фа посматрају Вивани служе да додатно нагласе њену оптерећеност и опседнутост сопственим бићем.

„Подигла је руку и провлачила те коштане прсте кроз косу изнова и изнова док јој коса није више била змије, већ блиставоцрн водопад, на чијем је врху уредно лежала бела црта. Престала је да се игра косом... Дебела жена се латила косе; увијала је и провлачила, гладила, ту и тамо пролазила коштаном руком, сагињала се и климала главом; а коса јој расла у нов облик који се грбио увис а затим тесно увијао.” (Н, 147)

Змија која се трансформише у водопад симболизује опасност знања, ону мрачну, демонску страну унутрашњег преображаја у напреднији ниво. Као последица вишег степена интелигенцијског развоја, Вивани показује изузетну

маштовитост и креативност у прављењу фризура (Loričić, 2002: 94). На тај начин, она природи намеће своје обрасце, исте обрасце које је и цивилизовани Пиги безуспешно покушавао да примени, обрасце које ће Пинчер Мартин сматрати довољним за опстанак (Loričić, 2002: 94). Виванина креативност је знак развијеније интелигенције и зачетак технолошког развоја, јер коштане прсте које налази користи као чешаљ. Маштовитост је присутна и у најмлађем члану њиховог друштва, Танакил, која прави пећину и узимајући малу Оу од Лику, ставља је унутра и игра се. Тада, Лику зури у њу „погледом обожавања” (Н, 149).

Поред обликовања косе, своју индивидуалност и посебност исказују крзном које носе уместо одеће и накитом од шкољки и зуба. „Танакил показује разноврзне дивне ствари, низ морских шкољки које висе на канапу и једну Оу толико верну стварности да је Лок испрва помислио да само спава или је можда мртва.” (Н, 135) Па тако, Вивани, Марланова љубавница, и узрок њиховог доласка у ове крајеве, носи најлепше медвеђе крзно. „Покривена је величанственом кожом, кожом пећинског медведа чије је прибављање стајало два живота и то је била цена коју је њен први човек платио за њу.” (Н, 215)

Занимљива је разлика у доживљају и третирању злата код Народа и Нових људи. „Леп, податан жут камен који су људи понекад узимали са земље и играли се њиме док им не досади и баце га” је злато од ког Нови људи праве накит у жељи да се кроз материјалне вредности статусно издвоје и заузму посебно место у свом друштву (Н, 149). Злато је амбивалентни симбол који у својој примарној симболици означава овоземаљско богатство. Нови људи препознају материјалну вредност злата које представља апсолутно савршенство. Обзиром да је злато коришћено као позадина икона, оно симболише и небеско светло.⁸⁶ У овом смислу, препознајемо тежњу Новог човека да се, китећи се златним накитом, поистовети са боговима. Праву амбивалентност злата као симбола видимо у уралским и западно-афричким митовима и предањима. Наиме, Велика Змија Земље из уралске легенде, чувар и господар злата, некада је приказана у змијоликом облику опасана златом, а понекад у људском, црних очију и косе, врло тамне коже (Ševalije & Gerbran, 2004: 1096). Ова легенда директно повезује човека и змију која, с једне стране, представља снагу, плодност и мудрост, а с друге, зло,

⁸⁶ Видети Ševalije, Ž. & A. Gerbran. (2004). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: KIŠA Stylos, стр. 1096.

лукавство, земаљске и демонске тежње (Trebješanin, 2008: 469). Двовалентност симболике злата истакнута је и у афричким пословицама где је злато постоље знања и престо мудрости. Она људе упозорава на страдање и пропаст уколико помешају постоље и знање (Ševalije & Gerbran, 2004: 1096). То је управо случај са Новим људима. Они су у потрази за знањем изгубили прави, пут искреног срца и залутали у моралну пропаст и сопствени мрак. За њих, злато не постаје кључ који отвара многа врата, већ терет који ломи и врат и кости.⁸⁷

Видели смо да племе Нових људи представља скуп цивилизацијски напреднијих индивидуа који су усмерени на задовољење сопствених потреба науштрб добробити заједнице. Развој интелигенције је допринео појави креативности и маштовитости коју ће Нови људи злоупотребљавати и користити у сврхе уништења, а не за обезбеђивање општег моралног напретка.

3.4. Цивилизацијски ред у примитивној заједници

За разлику од Нових људи, чија имена сазнајемо на самом крају, али чијој индивидуалности смо сведоци већ од самог почетка приче, припадници Народа имају имена која ретко користе у међусобном обраћању.

Иако постоје тренуци када су индивидуални, када су се „поново одвојили једни од других” (Н, 37), у племену Народа доминира заједништво и јединство духа. Поседују способност утапања у колективну свест која их повезује чврстим везама. „Те нити нису украс живота, већ његова твар. Ако пукну, човек умире.” (Н, 75) Искрено су невини и безопасни, без могућности да препознају зло и у оним тренуцима када их оно директно угрожава. Несебично и пожртвовано помажу једни другима. Окупљају се и збијају око болесног Мала. „Чучнули су и трљали се о њега телима и уплели руке у мрежу заштите и потпоре... Група људи је чучала око Мала и делила његове дртхаје.” (Н, 19) Изгладнео, Лок одваја кост од својих усана и намењује је за Лику. До ког нивоа Народ може да се поистовети, разуме и

⁸⁷ Видети Ševalije, Ž. & A. Gerbran. (2004). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: KIŠA Stylos, стр. 1097.

дели сваки покрет свог вође видимо у тренуцима када његова стопала више „нису паметна” због чега невешто бирају места и посрћу (Н, 20). „Будући у пуном здрављу, људи иза њега лако су пратили све његове радње. Усредсређени на његово упињање постали су привржена и несвесна пародија. Када се он наслањао и грабио дах, и они су гутали ваздух и тетурали се а стопала им намерно била непаметна.” (Н, 20) Саосећајност и потреба припадника Народа да заштите свог вођу наглашавају страх и опасност коју Марлан и дечаци на острву осећају од припадника свог племена. Народ дели и забринутост и страх, па када Лока преплављује потпун и неразуман страх, он се не плаши за сопствену егзистенцију, већ за своје племе. „А пошто је био један од људи, везан за њих хиљадом невидљивих нити, његов страх је био за људе.” (Н, 99) Или када прати уплашену Фа, он заједно с њом проживљава њен страх, „па се из саосећања и њему јежила кожа” (Н, 178). Локова емпатија најочљивија је у тренуцима када га врштање Лику праћено осећајем избезумљености као „кад би јој се полако примицала змија... цепа изнутра” (Н, 100).

Из јаким колективних веза произилази кооперативност као начин функционисања у њиховом племену (Лориџић, 2002: 91). Стога, потпуно парадоксално, имамо цивилизацијски ред у веома примитивној заједници. Сваки члан зна и радо испуњава своје обавезе и дужности. Фа и Нил скупљају дрва, Лику им помаже, Ха и Лок налазе храну, старица пали и одржава ватру, а Мал доноси одлуке (Лориџић, 2002: 91). Учвршћена хијерархија се поштује и омогућава стабилну заједницу растерећену од похота и зависти, а усмерену на истицање и поштовање најбољих карактеристика појединаца које се усмеравају у правцу побољшања квалитета и одржавања живота. Племе Народа је прави пример колективистичког друштва у ком појединац може да достигне своју пуну функционалност, душевни, духовни и морални развој служећи циљевима и интересима своје заједнице.⁸⁸ У оваквим случајевима, друштво препознаје, истиче и поноси се индивидуалним способностима и вештинама појединаца. Па тако, „није било никакве свесне одлуке, али он (*Лок*) је био на стражи” (Н, 37). Из истог разлога, као да се хвали неком сопственом врлином, Лок поносно каже: „Ха има много слика.” (Н, 16) Препознајемо одсуство сваког негативног осећања према саплеменику, видимо да гордости, љубомори и зависти апсолутно нема

⁸⁸ Видети Trebješanin, Ž. (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Politika, стр. 202.

места у племену Народа. На овај начин се остварује битност индивидуа и постиже максимална искористивост њихових потенцијала. Таквим видом функционисања заједнице успоставља се природна хијерархија која се поштује без силе и уцене.

У њиховом друштву матријархалне религије у ком је велика Оа из своје утробе родила земљу, „дојила је. Земља је родила жену, а жена је из своје утробе родила првог човека”, старица, а касније и Фа, код Лока изазивају страхопоштовање (Н, 33). Схвата да „док год има жене, има и живота” (Н, 82). Супротно од Нових људи, дечака са острва и Кристофера Мартина, Народ никада не сумња у ауторитет и исправност одлука свог вође. Иако на свом путу срећу ледену жену коју никад до тада нису затекли, не размишљају о Маловој погрешној одлуци. „Није им пало на памет да их је Мал прерано одвео у планине.” (Н, 25) Малу нису потребни Марланова љутита вика ни оштри фијуци Џековог бича да би приморао своје саплеменике да изврше њихове задатке. „Када би наредба била издата, било је то као да је радња већ оживела у извршење.” (Н, 35) Они не чекају тренутак слабости да би преотели позицију и моћ, већ се дубоко саосећају и поштују свог вођу. „Док је он кашљао људи ништа нису говорили, већ чекали.” (Н, 13) До које мере Народ поштоје ауторитет видимо и на Локовом примеру када схвата „колико је лако говорити речи другима који ће их озбиљно узети у обзир. Не мора чак ни да их прати слика.” (Н, 92)

Парадоксално, примитивна заједница Народа репрезентује све оно што би једно цивилизацијски напредније друштво требало да представља. Она се заснива на поштовању индивидуалних разлика и исказивању бриге за добробит других и заједнице у целости. Колективизам присутан у овом друштву нема за последицу негирање индивидуалности и различитости, напротив, Народ слави разлике и јединствене способности појединаца. Међусобно поштовање, искрена брига и љубав према осталим члановима племена карактерише живот Народа. Успостављена хијерархија се слепо поштује јер почива на узајамном поверењу и подршци.

3.5. Нови људи, стара правила

Због телесне конституције потпуно другачије од физичке грађе Народа, склони смо да Нове људе видимо као наше непосредне претходнике. Прави и вретенасти удови, витка и грациозна тела, усправан став са подигнутом главом и погледом усмереним право напред супротстављени су чврстим повијеним ногама, погрбљеним телима и погледом упртим у земљу у потрази за храном. Због своје необичности, збуњују Лока, па им он:

„није одмах погледао у тела; био је одвећ заокупљен оном твари око њихових очију. Испод њих било је смештено парче беле кости, а тамо где је требало да буду широке ноздрве били су узани прорези, а кост између њих издужена у шиљак... Очи које је гледао кроз ту силну кост биле су тамне и живе. Изнад њих су биле обрве, тање од уста и ноздрва и црне, и извијале се у вис и у страну тако да су људи изгледали претеће и личили на осе.” (Н, 132)

Нови људи су физички неприлагођени условима природе у којима примитивни Народ представља адекватног становника. Њихов начин кретања посматран кроз Локове примитивне и интуитивне очи говори нам о цивилизацијском напретку који са собом носи нит отрова и зла као што оса носи своју убитачну жаоку. Попут балерина, Нови људи се налазе у стању лабилне равнотеже и чини се да сваког тренутка могу посрнути (Loričić, 2002: 84).

„Нови људи су се кретали другачије од свега што је у животу видео. Стајали су на ногама а струкови им били толико уски, као код осе, да су им се тела у ходу љуљала напред-назад. И нису били само гладни. Лок је умео да препозна глад кад је види. Нови људи су били изгладнели. Месо им је било упало међу костима као Малу. Мада су им тела била витка и савитљива попут младе гране, њихови покрети су били спори као у сну. Хођају усправно и требало би да су мртви.” (Н, 137)

Иако изгладнели, Нови људи нису ни близу смрти, већ спорост коју код њих примећујемо последица је терета који носе. Упркос чињеници да је услед своје неприлагођености требало да изумре, интелигенција је човеку омогућила опстанак и донела му доминацију и супериорност над осталим облицима живота. (Loričić, 2002: 85)

Одећа коју Нови људи носе показује колико су страни свом окружењу и осликава потребу да се од њега заштите. Зато читаоцима навикнутим на лик неандерталаца, очи Нових људи изгледају ситне, тамне и мрачне. Њихове ноздрве су уски прорези између којих је постављена кост, њихове уши нису зашиљене и покретне већ мале и постављене са стране главе. Овакви органи чула повећавају контраст и истичу неприпадање новог племена чулном животу Народа. Овакве

очи неће моћи да виде у мраку и биће им потребна ватра како би осветлили мрак и заштитили се од таме. Њихови носеви неће моћи да изводе „чуда опажања”, нити ће моћи да прате Лока до дрвета, али зато имају мрачне зубе који памте вукове (Н, 48). Обрве су им танке, злослутне и претеће, у облику осе, а њихов мирис је „мирис мора, мирис меса, страشان и узбудљив” (Н, 133). Ови месождери, ловци и убице, око врата носе огрлице од зуба и шкољки, а уши им красе минђуше направљене од тигрових очњака. С друге стране, танке усне имају способност да брзо и течно изговарају реченице комплексности далеко изнад нивоа разумевања Народа, стога немају потребу да се помажу мимиком како би надокнадили лингвистички недостатак. Нови људи у нама, као и у Локу изазивају антипатију и одвратност помешану са привлачењем и очараношћу (Kinkead-Weekes & Gregor, 1976: 93).

Иако имена као што су Ха, Нил или Мал снажно имплицирају присуство животињског принципа⁸⁹, Голдинг у Новим људима приказује дивљину и неспутане, често сурове нагоне присутне у животињама. Управо зато их и пореди са једном од најопаснијих шумских животиња, вуком, и то бира тренутак његове највеће агресије када креће у потрагу за уловом. „Чуо је Нове људе пошто су били бучни као чопор вукова у потери за пленом. Викали су, смејали се, певали и брбљали птичијим језиком а пламенови њихове ватре махнито су поскакивали за њима.” (Н, 163) Ватра, наравно, симболизује цивилизацију, али махнито поскакивање не доноси прогрес већ имплицира њено погубно дејство. Љубавни чин Туамија и Вивани је „љута борба вукова”, они лове једно друго „као што вукови гоне и хватају коње”, играју се задовољством „као што се лисица игра дебелом птицом коју је уловила одлажући смрт пошто јој воља да ужива у одлагању двоструко надмашује уживање у јелу” (Н, 168–169). У овом, за новог Лока најразумљивијем и најзанимљивијем догађају на пропланку, Голдинг је експлицитно поистоветио Нове људе са припадницима животињских врста како би истакао анималност и дивљину која почива у сржи њихових бића.

Парадоксално, затичемо технолошки напредне Нове људе како штапове „који су се завршавали великим мрким листовима” забијају у воду (Н, 110) и од дебла дрвета праве кану, а већ у следећем моменту их видимо како пужу „попут змије”

⁸⁹ Видети Philip Redpath, “Dogs Would Find an Arid Space round My Feet: A humanist Reading of The Inheritors”, у *Critical Essays*, ed. James R. Baker, 1988, Boston, Mass: G. K. Hall, стр. 34.

и шкљоцају „зубима као вук” (Н, 179). Иако змија и вук имају двојаку симболику, значење које Голдинг узима као примерено Новим људима је негативано. Они осликавају сатански, демонски и необуздани аспект човековог бића. Њихови црни променљиви облици крећу се споро попут „пећинског медведа” (Н, 76). Медвед је симбол ратника и ратничке класе (Ševalije & Gerbran, 2004: 560). Затичемо Нове људе како се међусобно стално сукобљавају. „Таман је. Мења облик као медвед у пећини.” (Н, 91) Директним поређењем са дивљим животињама, Голдинг истиче анималност која почива у срцима цивилизованих људи. Жели да схватимо да, поред чињенице да долазе са напреднијег степена цивилизацијског развоја, у дубинама њихових душа се налази иста она дивљина и необузданост нагона као код примитивних животиња. Импликацијом на змију Нови људи се поистовећују са њом, извором греха и зла, што значи да у себи носе грешност коју покушавају да ослободе убијањем Лику (Kulkarni, 1994: 37). Према Голдинговом мишљењу, интелигенцијски напредак створио је услове за манифестовање зла које је потенцијално постојало у човеку, због тога интелигенцију експлицитно повезује са злом (Loričić, 2002: 92).

„Мислим да то поистовећивање можда није валидно – али нисам сигуран у то – поистовећивање интелигенције са злом, прилично директно поистовећивање. Стога је квалитет невиности код неандерталског човека веома тужна ствар, нераздвојива од незнања... Мислим да бих био склон да више нагласим да су интелигенција и зло нераскидиво измешани, док знање и зло не морају бити.” (Biles, 1970: 109)

„Лоше је бити сам. Врло лоше је бити сам”, схвата Лок када, помисливши да је остао без Фа, поново осећа „глад коју храна не може да утоли“ (Н, 187, 186). Мучени таквом глађу, Нови људи прождиру једни друге, опијају се у нади да ће доћи до употпуњења. Нажалост, то им не полази за руком. Њихово пиће је „слађе и жешће од оне друге воде, као ватра и водопад” (Н, 164). То је пчелиња вода која мирише на мед, восак и трулеж, и изазива осећања идентична онима која буде Нови људи. Она привлачи и одбија, истовремено плаши и узбуђује. Потреба за испуњеношћу их нагони на стално лутање и потрагу за домом, али изолованост острва издвојеног „као месец” Голдинг користи да прикаже њихову усамљеност (Н, 22). За Лока је чак и вода око острва усамљена. Голдинг, овде поново користи иронију на себи својствен мајсторски начин. Бежећи од усамљености и страха, Нови људи, иронично, проналазе уточиште на месту које је Народу синоним управо за то. „Ту је вребала могућа опасност, од мачака или вукова или чак великих лисица, риђих, као и сâм Лок и подивљалих од пролећне глади.” (Н, 73)

„Неизрециво усамљен”, Нови човек настањује простор у ком жбунови стоје ногама у води у којој се трава дави (Н, 78).

Страх и самоћа су два психичка стања која се налазе у суштини цивилизацијски развијенијих и напреднијих бића (Johnston, 1980: 37). И због тога је њихов простор без ослоња и сигурности. Иза зеленила пупољака „била је црна боја стабла и није било тла” (Н, 96). Оптерећени страхом од непознатог, Нови људи немају ни тренутка потпуног одмора и опуштености. Чак им ни сан не пружа сигурност ни одмор, већ обезбеђује простор у ком оживљавају њихове најгоре ноћне море. Лок је сведок једног таквог тренутка када човек говори у сну, а „речи су му биле као да нема језик и ометале му дисање. Грудни стадоше да му се брзо дижу и спуштају... Човек се трзао телом и све више извијао а оне речи постале низ грктаја који су се појачавали. Из неке друге колибе допирао је... престрављен врисак.” (Н, 175)

Ноћне море које их муче кад падне мрак слика су њиховог страха који их обузима у току дана. Они стоје и крећу се као да су уплашени. Вуку свој терет, зноје се, осврћу се и мотре на шуму иза себе, али не могу да схвате да „у шуми нема никакве опасности” (Н, 196). Као ни дечаци са острва, Нови људи не могу да разумеју да се плаше „ваздуха тамо где нема ничега”, ничега сем њих самих (Н, 196).

Несхватљиво чудни, дугих кошчатих лица и са косама које штрче на све стране, Нови људи представљају праву енигму за Народ. „Око струка, трбуха и горњег дела ногу, тела су им била обрасла густом длаком тако да су били дебљи него другде. Око врата, на сивој, длакавој кожи, висили су им низови зуба и морских шкољки... Ноге и руке биле су им танке као прUTOVI па су им зглобови личили на чворове на гранчици.” (Н, 132) Ту је и њихов мирис као јако битан фактор у распознавању и идентификацији. Њихов мирис је „мирис неког ко није нико” што нам говори до ког степена су Нови људи неуклопљени у природу (Н, 63). С друге стране, особени опор мирис Новог човека је мирис мора и меса, страشان и узбудљив, и сведочи о томе колико је Народ истовремено уплашен и опчињен животом Нових људи.

Чак и вода која је за Народ страшна зато што представља нови степен у њиховом развоју, степен ближе самоспознаји и оном тужном сазнању је „боља

од нових људи” (Н, 187). Народ инстинктивно схвата опасност и моралну трулеж који почивају у њиховом медногорком даху. „Нови људи су као вук и мед, трули мед и река.” (Н, 188) Дивљина, неизвесност, опасност и деградација владају Новим народом. Интелигенцијски напредни, попут ватре, они су „пожар у шуми” (Н, 188). Иако су страшни као ватра или река, попут меса или меда привлаче Народ. Њихов мирис адекватан је мирису пића које пију. Он истовремено одбија и привлачи, плаши и мами, подсећа на атрактивност и пожуду коју изазива дебела жена, али уноси и страх попут јелена и старца. „Неодређена привлачност” која обузима Народ подстиче Лока на „очајничку вратоломију” и испуњава га „уопштеним чуђењем и узбуђењем” (Н, 129, 97, 102). Голдинг Новог човека поистовећује с водом која истовремено ужасава и чика и мами, и Лок је „магловито свестан те привлачности без одређења и од ње је био будаласт” (Н, 121).

Дивљаштво и необузданост нагона, Голдинг на начин сличан дечацима са острва, приказује кроз ритуалну песму и дионизијски плес. Када Туами вади реквизите потребне за врачање, Нови људи по аутоматизму почињу да производе одређени звук устима. Схватимо да су магијски ритуали за њих сасвим нормална и уобичајена појава. „Ударали су дланом о длан и звук је пратило оштро пљескање. Звук се узносио и понирао и увијао а ипак увек остајао истог облика, налик оним брежуљцима у подножју по којима вода хрли а ипак су увек исти и на истом месту.” (Н, 139) Њихово пљескање адекватно је ритуалној песми дечака, па попут Ралфа, у Локовој глави одјекују ритмични узваци „налик откуцајима срца”, наслеђе пулсирања Цековог дивљег и дементног друштва (Н, 122).

3.5.1. Туами – интроспекција на делу

Туами има истакнуту функцију у свакодневном животу свог племена. Посебност његовог лика најјасније је изражена фризуром. Заглађена масна коса савијена у клупко на врату открива предњи део главе без косе и чини стравичну гљивасто бледу коштану кожу видљивом. Његова кожа нам открива опасност коју доноси, имплицира слоновачу коју оштри како би устао против ауторитета и нарушио успостављену хијерархију. Као уметник, Туами поседује слике

манифестације зла. Марлан од њега захтева да му нацрта слику првог човека којег сматрају опасним, иронично Марлан јако подсећа на пројекцију сопственог зла. „Марлан је био црвен. Руке и ноге су му биле склопљене, коса штрчала као и брада, зуби су му били вучји а очи као слепо камење.” (Н, 218) Како смо већ поменули, Туамијев опис Марлана уско повезује са неандерталцима (Medcalf, 1975: 16).

Уметнички елемент душе овог Новог човека чини га сајмоновски погодним за интроспекцију. На путу у нове непознате пределе, он покушава да размишља, нестрпљиво ишчекује јутро у нади да ће му светлост донети разборитост и храброст које осећа да су заувек напустиле и њега и читаво његово племе. Иако не може да разуме клиничку дефиницију интроспекције⁹⁰, Туами далеко превазилази интелектуални ниво својих саплеменика. Он схвата да избегавање самопосматрања само доводи до одлагања проналажења решења проблема. Директном асоцијацијом на воду, Туами остварује увид у сопствену природу. „Као базен сам, помислио је, напунила ме нека плима, песак се ковитла, воде су се замутиле а из напуклина и напрслина у мом уму испузавају чудне ствари.” (Н, 216) Он разуме симболику воде као праматерије, прапочела универзума и извора свега постојећег и због тога је проналази у основи свога бића (Trebješanin, 2008: 449). Плима која у његовом мозгу надолazi представља знање, интелектуалну енергију и потенцијал. Међутим, песак, који се том приликом диже и мути воду разума, означава све оне мрачне и демонске силе које је ум потиснуо. Интроспекцијом човек проналази напуклине у разумом створеном штиту иза ког открива постојање анималних и деструктивних нагона и зла. Схвата да су, и они као и Народ, из њиховог сусрета изашли заувек промењени и разуме узалудност новог бега, јер опасност, дивљина и зло харају њиховим душама. Сада, на води, у потрази за бољим животом „они су исто што су били у кланцу: прогоњени, опседнути ђаволима, пуни неке чудне необјашњиве туге као и он сâм... изнурени, малаксали и беспомоћни” (Н, 214). Преношење чамца од шуме до врха водопада невероватно подсећа на дечачке одласке на врх планине и доводи их до истог, чини да досегну потпуно нов ниво доживљаја и осећања, чини да остваре увид у сопствену природу. И зато, Туами види таму која је опкољена светлошћу,

⁹⁰ За клиничку дефиницију појма „интроспекције” видети Erić, Lj. (2015). *Enciklopedija straha*. Beograd: JP Službeni glasnik, стр. 210.

Ралфовим очима сагледава свет који је „неуредан, безнадежан, прљав” (Н, 214). Тада, у његовом гласу чујемо Пигија, који својим рационалним начином размишљања, несвесно одбацује кривицу: „Шта смо друго могли?” (Н, 217) Ово питање уједно је и одговор на официрову констатацију да је група цивилизованих дечака могла боље да проведе време на острву.

Туамијево име има двојаку симболику. С једне стране, оно значи ти си ја (you are me) и представља оличење модерног човека оптерећеног појавама које не разуме у потпуности и суоченог са моралним недоумицама (Loričić, 2002: 141). Овим значењем Голдинг повезује дечаке, Нове људе и Мартина постижући универзалност и свеобухватност својих тема. С друге стране, комбинацију речи „ти” и „пријатељ” Голдинг иронично додељује човеку који презире Народ, жуди за Вивани и представља непријатеља сопственог вође (Babb, 1970: 40). Парадоксално, у последњем поглављу, он ће постати пријатељ свих нас. С друге стране, поред моралне, присутна је и онтолошка недоумица која исказује егоцентричност модерног човека (ти си ја), који све мери властитом појавношћу.

Примећујемо Голдингово суптилно изједначавање Нових људи са Народом. Задовољство и љубав, праћени осећањем страха и мучења, присутни су код Вивани када је ухвати хаволове руке Новија. У свом бунару осећања, пружајући руке Нови људи производе звуке „обожавања и потчињавања”, али се истовремено и тресу од гађења пред Новијевим гипким стопалима и риђом, коврцавом косом. Ово је тренутак када Туамијевим мозгом усковитлани песак прави ураган будућности и јасно му приказује да се разликују од „оне групе одважних ловаца и врачева који су једрили узводно према водопаду као мокро перо од сувог” (Н, 220). Одустаје од оштрења слоноваче, јер не види сврху да оштри нож за другог човека. Даје вербалну формулацију Ралфовим сузама „Ко ће наоштрити врх за таму овог света?” (Н, 220) Међутим, Голдинг не дозвољава да овом мишљу Туами сумира читаву проблематику сагледавања човекове душе, јер жели својим читаоцима да пружи трачак наде и оптимистичности у будућност и због тога блештавило воде језера му не дозвољава да види да ли та „црта таме” има крај (Н, 222).

3.5.2. Марлан – зли чаробњак

„Марлан је био црвен. Руке и ноге су му склопљене, коса стршала као и брада, зуби су му били вучији а очи као слепо камење.” (Н, 218) Вођа је и господар племена, а разлог због ког Нови људи долазе на острво је задовољење његових личних пожуда за туђом женом. Често га видимо како огрнут јеленском кожом издаје наредбе, попут оне у којој Туами одсеца прст Бору. Немилосрдност овог чина показује да саосећајност и милост не чине саставни део живота Новог човека. Осећа да прст није довољан да задовољи глад његовог племена и наређује Кестеноглавом и Жбуну да убију јелена који лежи.

Његово име је комбинација имена Мал и Мерлин, и ми заиста схватамо да је он зли чаробњак (Babb, 1970: 40). Ритуални плес који често изводи је потребан да употпуни слику дивљаштва које хара њиховим бићима. Иронично, Марлан себе и своје племе поистовећује са Народом које сматра ђаволима када каже да ђаволи не воле воду, а ни сами је не пију. Иако оличење ауторитета, Марланов живот је стално у опасности, завист и мржња прате његов лик. Његова снага јелена нестаје како се приближавамо крају романа, па му лице више није само „изборано већ и мршаво” док његовим бићем влада „крајња исцрпљеност” (Н, 215). Бојимо се да ће Туами искористити свој нож и нарушити успостављену псеудохијерархију.

Као поглавица свог племена, Марлан репрезентује патријархални систем друштвеног уређења, систем у ком мушкарци имају битнију и истакнутију функцију од жена. Желећи неизмерну власт, вођа Нових људи креира апсолутистичко и диктаторско друштво у ком је све подређено вољи једног појединца. Овакво друштво губи свој статус цивилизованије заједнице, па уместо да истиче индивидуалне разлике и пошује различите потребе, оно окупља појединце анулирајући њихове личности зарад задовољења нагона једног човека. Марлан је отеловљење свих мрачних, потиснутих и непријатних порива који постоје у човеку без обзира на степен цивилизацијског развоја. Живот у страху карактерише Марланов лик, али и модерног човека који бежећи од суштине сопствене природе бира странпутицу самообмане како би избегао суочавање са злом у својој души.

3.5.3. Женски ликови у Новом племену

Тек након што добро упознамо мушке припаднике племена, Голдинг уводи жене. Њиховим описом наставља нит полне неједнакости започете у *Господару мува*, и истиче њихову инфериорност. „Биле су много ситније од мушкараца и на телима имале мање одстрањиваног крзна. Коса им је била мање чудновата и раскошна од косе мушкараца. Лица су им изгледала изгужвано и биле су врло мршаве.” (Н, 144)

Поред Вивани и Танакил, које имају важнију функцију и чија имена сазнајемо, жене остају колективна група без појединачних идентитета. Сазнајемо да је *једна* жена плънула старца, да је *једна* жена вриснула, да је прекоревала Танакил због зближавања са Лику, али њихова индивидуалност чак ни у тим тренуцима не долази до изражаја. Твал, Танакилина мајка, заслужила је своје истицање рођењем наследнице Новог племена. Колико је умањена битност жене у њиховом друштву драстичније и драматичније долази до изражаја кад упоредимо однос Народа према припадницама свог племена. Једнака подела посла дозвољава им да активно учествују у свакодневном опстанку, а страхопоштовање Ое, која је, према њиховом веровању, подарила живот првом човеку, али и животињама, преноси се на старицу и на Фа према којима Лок осећа дивљење.

3.5.3.1. Вивани – посебност међу једнакима

Иако женски ликови у новом племену имају секундарну важност, једна од припадница женског пола се издваја од осталих. Међу једноличним изгужваним женама, седи створење пуно живота које толико обузима Локову пажњу да није успео да погледа остале.

„Око струка је имала блиставо крзно које се пело, било везано у петљу око обе руке и образовало врећу на њеном потиљку. Коса јој се црно пресијавала и била уређена око коштане белине лица попут латица цвета. Рамена и груди су јој били бели, запањујуће бели у поређењу с осталима.” (Н, 144)

Раскош крзна које носи представља њен статусни симбол и наговештава битност коју ужива. Белина коже јој даје посебност међу осталим женама. Смех који се „орио као песма чворака” имплицира бахатост и себично задовољавање

сопствених потреба (Н, 145). Њена велика смелост и памет, смех и бело невероватно тело разлози су због којих су Нови људи кренули у потрагу за новим стаништем. Својом способношћу анализе, Туами схвата да се она није променила и директно је поистовећује са ђаволом. Она ће, метафорички, то и постати, мајка Новија, ђаволског детета. Виванину дугу, црну косу можемо посматрати као средњовековни симбол похоте, јер су сирене своје дуге, лепе косе користиле за завођење мушкараца (Biderman, 2004: 167). Због чињенице да је коса један од начина за постизање циљева, Вивани јако пуно времена проводи негујући је. Међутим, она одаје демонску природу ове жене јер проналазимо паралелу са злим, натприродним створењима и страшним божанствима, попут фурија, Горгона, Тифона, етрурског бога подземља Харуна и Медуза, чије су косе такође обилувале змијама.

За разлику од зуба Народа који су намењени за асимилирање материје, то јест жвакање и ситњење хране, њени зуби су се развили у складу са агресијом Нових људи. „Нису били широки и погодни за једење и дробљење; били су ситни а два дужа од осталих. Били су то зуби који подсећају на вука.” (Н, 166) Зуби су симбол интелигенције, веселја и радости, али и помаме и мржње (Ševalije & Gerbran, 2004: 1119). Виванини зуби имају вишезначну симболику. Они представљају виталност приказану кроз раскош њеног лика и сексуалност која одише дивљином.⁹¹ Њени зуби нису обични зуби, већ зуби вука, или пак, вучице која је симбол неумерености у задовољењу основних потреба. Незаситост вука се доводи у везу са грехом, а лакомост вучице са страшћу и појудом (Ševalije & Gerbran, 2004: 1072).

Видимо да Виванин лик персонификује велики број недостатака Нових људи. Раскош њеног крзна, бујност и сјај њене косе представљају материјално богатство и сјај еволуицијски напреднијег живота. Међутим, охолост и бахатост исијавају из сваког њеног покрета, док најупечатљивију нуспојаву њене еволуције, агресивност, проналазимо чак и у тренуцима у којима би требало да влада хармонија и љубав.

⁹¹ Видети Biderman, Н. (2004). *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, стр.458.

3.5.3.2. Танакил – научена суровост

Висока и мршава, с јеленском кожом обмотаном око струка, Танакил је једино дете у племену Нових људи. Ова девојчица „успорена од глади” са правим цртама између обрва у себи носи неповерљивост свог племена. Стога, одмах не прихвата парче гљиве које јој нуди Лику, већ смотрено пружа руку, а затим оклевајући жваће и прождрљиво гута храну (Н, 146). Она најјасније манифестује све недостатке свог племена. Поред животињског конзумирања хране у њој је видљив и цивилизацијски развијенији степен интелигенције, јер предвиђа потенцијалну опасност и показује неповерљивост. Креативност и маштовитост су саставни део њене игре. Способна је да замисли и од гранчица мануелно створи репродукцију своје пећине у коју ће поставити Оу да би подражавала живот њеног народа. Опчињена призором, Лику зури у мршаву девојчицу „погледом обожавања” погледом којим Народ посматра Оу (Н, 149).

Својим поступцима одрасли уништавају искрено и пријатељско понашање, а стварају неповерење, агресију и бес. Након што је једна од изгужваних жена присиљава да испљуне гљиву из уста и физички је кажњава ударцима по рамену, Танакил се враћа промењена. Њен мирис је другачији, опор. Ударци су учинили да схвати да моћ и суровост представљају адекватне начине интерперсоналних односа. Лику то инстинктивно схвата, па је гледа погледом којим би гледала у Лока. Имитирајући свет одраслих, Танакил, попут Џека злоставља Лику и „виче на њу као жена изгужваног лица” (Н, 155). Танакилин лик репрезентује начин одгајања и васпитавања у Новом племену који нам указује на утицаје који друштво има на развој личности појединца. Уместо да развијају љубав и поверење, Нови људи оптерећују страхом и подучавају да суровост представља начин заштите. Учење суровости се усваја као учење по моделу у чијој основи почива анимално правило „поједи или буди поједен”. Моћ, тада, постаје центар интересовања као што је то случај са цивилизованим друштвима. Сви се боре за превласт и надмоћ, јер онај који поседује моћ постаје сличан боговима и одлучује о судбини потлачених. Тако и Танакил своју надмоћ сурово спроводи на нежној Лику. Име које јој дају асоцира на убиство (to kill), и заиста она испољава агресивност својствену свом народу (Loričić, 2002: 140). Нацистички сурово удара Лику прутем, а док она јауче, немилосредно је вуче и туче. Убрзо затичемо

„ситну и мршаву, црну прилику” која чучи тамо где је била ватра (Н, 204). Тама која обавија њен лик наслућује моралну пропаст наследника Народа. Она пуца од новог живота „који није био њен властити” док јој у упалим, тамним и мутним очима без разума траје ноћ (Н, 216).

3.6. Онтологија јединства

Пре него што приметимо изразите разлике у интелектуалном напретку, Голдинг нас упознаје са разликама у физичком изгледу Народа и Нових људи. Здепасти представници Народа имају кратке ноге и дуге руке на које се ослањају док ходају. Густо црвенкасто крзно прекрива читаво њихово тело изузев лица, дланова и табана. Иако стоје на задњим екстремитетима, став им је погрбљен и при ходању се гегају.

„Било је то необично створење, омање и згрбљено. Ноге и бутине су му савијене а на спољашњим странама ногу и руку имало је читав покривач коврца. Леђа су му била... прекривена коврцавом косом. Шаке и стопала били су му широки и пљоснати а велики ножни палац штрчао ка унутра да би могао да хвата. У висини колена љуљале су се четвртасте шаке. Глава му је била посађена незнатно напред на снажном врату... Уста су му била широка и мека... велике ноздрве биле су раширене као крила.” (Н, 208)

Густи покривач коврцаве косе Народу обезбеђује додатну топлоту и заштиту која му је услед недостатка одеће потребна. Сви делови његовог тела развијени су тако да што лакше омогућавају опстанак врсте. Због тога му се ножни палац деформисао у правцу проналажења хране, а руке дугачке готово колико и ноге дозвољавале су им да се четвороношки знатно брже крећу. Ноздрве су се временом рашириле, јер је удисање мириса начин на који Народ спознаје природу и разуме све што се у њој дешава. Снажан врат симболише физичку снагу његових припадника док је глава истурена напред последица оваквог телесног развоја. Уста су велика како би у себе могла да приме велику количину хране.

На основу физичког описа Народа видимо да они несумњиво представљају пример примитивног друштва, због чега често имамо тенденцију да их поистоветимо са животињама. Да не бисмо дошли до тога, Фа и Лок уверавају Мала да је Лок човек. „Лок стоји на ногама пред тобом. Види! Он је човек... Јесте, ја сам човек.” (Н, 44) И заиста, Народ поседује све карактеристике дивних, топлих

бића препуних разумевања. „Људи се међусобно разумеју.” (Н, 69) Он живи у хармонији са природом коју доживљава као пријатељско место, уточиште и топли дом. Сигурност и припадност карактеришу однос Народа према њиховом животном окружењу. Природа чак учествује у игри мале Лику обезбеђујући јој букову грану која се „попут дугог врата” спушта из дрвета како би девојчици дала реквизит за игру (Н, 11). Користећи поређење са дивљим животињама, нпр. јеленом, Голдинг појачава егзистенцијалну уклопљеност Народа у природу.

Сексуалност Народа посматрана нашим савременим очима може изгледати промискуитетна, јер иако живе у паровима, веома брзо схватамо да Мал нежно додирује камен „као што би Лок или Ха могли додирнути Фа” (Н, 30). Поред чињенице да је, у извесном смислу, Фа Локова партнерка, а Нил Хаова, Лику је Локова и Нилина ћерка. Из сна који Нил усни, сазнајемо да су она и Фа истовремено партнерке обојици мушкараца. Оваква сексуалност, природна колико и глад коју Народ осећа, животињска је, али и људска, и представља начин остваривања колективног духа и јединства. Лок нас, дубоким осећањима према Ха, која нису ништа мање физичка од његових према Фа, у потпуности одвраћа од идеје о промискуитетности њихових односа. Не можемо да раздвојимо начин на који Фа и Нил жале за Хаом од туге коју Лок испољава. У племену постоје јаке нити које их спајају и које значе живот, због чега Лок, када примети да су његове везе са Фа, Малом, Лику и осталима, поремећене, осећа да ће умрети. Оне имају посебан живот и дају живот и осећај јединства читавом племену. Због њих беба коју срећемо није Нилина беба, већ Нови, Нови који припада свим члановима овог племена. (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 76)

За разлику од дечака, Нових људи и Мартина, код Народа није присутан страх од мрака или непознатог. Они се искључиво плаше реалних природних непријатеља: хијена, мачака и медведа. Виде „два жућкаста створења, задњих ногу скривених мрким жбуњем вресишта, толико близу да су им се виделе очи. Биле су то животиње шиљатих ушију.” (Н, 50) Ослобођени страха од неке непознате снажне силе, Лок и Фа не беже од њих, већ им се оштро супротстављају, и тада примећујемо адекватност сучељених снага.

„Лок се шуњао... Фа им се приближавала... Две хијене се збише и зарезаше. Фа нагло замахну десном руком и камен бубну женку у ребра. Женка закевта а затим побеже завијајући. Лок полете напред... и гурну бодље у њушку мужјаку који је режао. Потом су две звери биле ван домашаја, где су застрашене пакосно гунђале.” (Н, 50)

Колективизам је основна одлика Народа. Своје активности усмеравају на опстанак и просперитет заједнице, поштују групне норме, обичаје и законе. Важно место у њиховом друштву заузима осећање узајамне помоћи и култ жртвовања себичних интереса појединца зарад добра колектива.⁹² Народ дели послове тако да свако добија задатак који ће допринети обезбеђивању опстанка и очувању живота читаве заједнице. Жртвују се за друге, па често приликом уношења хране не мисле искључиво о задовољењу сопствене глади, већ храну чувају за оне који не могу сами да је пронађу.

Колективно јединство Народа присутно је чак и у сновима, због чега имамо утисак да сви учествују у истом сну. „Уплетени, усхићени и узнемирени” једни са другима деле ноћне море, „неразговорне крике задовољства и страха” (Н, 88–89), док природа птичијим крицима даје одјеке њиховом сну. Сан је код примитивних народа имао значење предзнака и могао се сврстати у визионарски сан који у човековом бићу активира моћи које су у западној цивилизацији закржљале (Ševalije & Gerbran, 2004: 805). Народ се у својим сновима суочава са непознатим делом свог бића и у њему препознаје Новог човека због чега су истовремено и усхићени и уплашени, осећају и задовољство и страх. Путем снова, Народ предсказује своју трагичну судбину, предвиђа да ће убрзо његово место заузети његов наследник, модеран човек. У свом сну, Лок експлицитно дефинише Новог човека као звер. Мирис који осећа у сну, а по ком Народ, на јави, врши идентификацију других бића, има канџе и маџе зубе, попут звери из *Господара мува*. Како смо већ раније успоставили паралелу, ова звер је заправо сам човек.

Међутим, колективни снови код Народа имају још једну функцију – изједначавање и поистовећивање са Новим људима. Наиме, у сновима Народа из потиснутог мрака подсвесног излази колективно несвесно. Без обзира на историјску епоху или културу, сви људи имају приближно исто колективно несвесно (Требјеџанин, 2008: 205). Колективно несвесно представља еволуционо наслеђе људске врсте које се развило током милиона година и које је урезано у човековом мозгу (Требјеџанин, 2008: 206). Чињеница да исти принципи формирају структуру мозга, утичу на осећања, мишљење и способност адаптације човека без

⁹² За више информација о терминолошком одређењу „колективизам“ видети Требјеџанин, Ж. (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Politika, стр. 202.

обзира на његов историјски и културолошки оквир, брише оштру границу између Народа и Нових људи.

Проналазећи оборено дебло, Народ проналази посрнулог Новог човека. „Дебло брезе нимало дебље од човечје бутине, дебло допола потонуло у муљ и воду” представља цивилизованог човека који је газећи водом самоспознаје пронашао морални муљ и у њему остао (Н, 14). Инстинктивно, Мал жели да, ослободивши дебло, човеку врати изгубљену чистоту и невиност, зато и говори својим саплеменицима да пусте балван да плива. Међутим, у свом напору да врате природни след и хармонију која је постојала пре доласка Нових људи, Народ се неумитно мења. „Како год да рукују наквашеним дрветом морали су ногама да додирну воду.” (Н, 14) Као што лахор промене чини да се јарко лишће „окрене у новом правцу”, тако се и Народ постепено мења, неизбежно гази воду самоспознаје и лагано утања у муљ цивилизацијског моралног блата (Н, 106).

3.6.1. Локова трансформација

Већ на првој страни романа Голдинг нас упознаје са Локом, који ће представљати оличење ограничености интелигенције и потпуно ослањање на чула. „Локова стопала су била паметна. Умела су да виде. Заобилазила су видљиво корење букава и скакала кад би се на стази испречила барица.” (Н, 9) Иако су збрка камења, река и шуме превише замршени да би их његова глава разумела, Локова чула су била „кадра да пронађу кривудава пут преко њих” (Н, 39). Живот у складу са инстинктима Народу је довољан да преживи. Устаљеност свакодневног живота његовог племена, љубав коју осећају и хармонија с природом у којој живе изражене су у тренутку када Лок с љубављу додирује парче тла и из његових уста излазе Ралфове речи. „Ово је добро место.” (Н, 47) У ситуацији сличној дечачкој када се око појединца ствара круг заједништва који своју енергију усмерава на његово исмевање, Лок проналази сигурност и срећу. „Сигуран у њиховом плескању” Лок осећа припадност и радост, насупрот усамљености и страху који су једино што Нови људи пружају једни другима.

Склон је да одбаци кривицу, па када проналази храну, говори: „Мачка је убила јелена и посисала му крв, тако да нема кривице.” (Н, 35) За разлику од Фа, није у

тој мери агресиван и препознаје тренутке када потреба за проналажењем хране прелази у хладнокрвно тргање меса. „Ово је врло лоше. Оа је родила срну из своје утробе.” (Н, 52) Тада осећа тежину Сајмоновог сазнања, такву мешавину „мрака и радости да је чуо како му куца срце” (Н, 53–54). Мрак ће учинити Локову главу празном и без слика. Мрачни део његове психе ће га приближити новом племену. Сусрет са Новим људима, њихов глас и мирис ће полако претварати Лока „у ту ствар што је туда прошла пре њега” и све чешће ће се издвајати Лок-други док, на крају, потпуно не подели његово биће на Лок-спољашњи и Лок-унутрашњи (Н, 74). У овом тренутку сигурност дома и присуство саплеменика ће успети да потисне утицај Нових људи, али чудноватост и моћ ће га убрзо све више привлачити новом начину живота. Примећује промену, интуитивно схвата да више није онај нискоинтелигентни Лок, који је заузимао значајно место у свом племену. Општење са другим племеном га је променило, па увиђа различитост и изолованост од остатка колективног бића, почиње да осећа страх због невидљивости и неприпадања и постаје неизрециво усамљен. У том тренутку је неопходно да се идентификује са носиоцима новог привлачног искуства и осети њихову чудноватост и моћ. „С мирисом другог ја сам други. Шуњам се као мачка. Уплашен сам и халапљив. Снажан сам.” (Н, 93) У њиховој агресији према слабијем, Лок види снагу, али и даље није спреман у потпуности да се одрекне нити које чине живот. „Сад сам Ха и други. Снажан сам.” (Н, 93) Парадоксално, у поређењу са мачком, Лок интуитивно поистовећује Нове људе са животињама и дивљином коју представљају.

Гранчица коју добија од Нових људи потпуно га поистовећује с њима и он постаје балван у реци, преплављује га осећање „налик морском таласу”, осећа незаситу глад (Н, 114). Схвата да постоји „Локова спољашњост и Локова унутрашњост и да је спољашњост боља” (Н, 119). Препознајући зло и дивљину у свом срцу, спољашњост му се чини природнијом и бољом. Његов физички изглед је једино што га је и даље чврсто и неоспорно сврставало у ред Народа, али и она губи свој смисао када препознаје хладнокрвну храброст и ледену непомићност. Унутрашњост је и даље била слаба нит и успевала да оствари повезаност са Фа. Инстинктивна унутрашњост, или макар оно што је од ње у траговима остало, препознаје „злу твар што мирише на мед” (Н, 195).

„Унутрашњи Лок је могао да гледа довека. Али, спољашњи, који је дисао, слушао мирисао и

стално био будан, био је упоран и затезао се на њему као друга кожа. Наметнуо му је свест о свом страху, свој осећај опасности, знатно пре него што је његов мозак могао да разуме слику. Био је уплашен више него икада у животу, више него онда када је чучао на стени с Хаом а мачка се шеткала тамо-амо поред исцеђене ловине гледајући увис и питајући се вреде ли труда.” (Н, 134)

Пратимо Локов интелигенцијски прогрес и увиђамо да се код њега јавља страх који је пратилац цивилизацијског напретка. Нова свест гуши старог Лока, оптерећује га нереалним страховима, јер га потпуно одвлачи од његове природе. Обузети страхом, Нови људи не могу да се радују и због тога спољашњи Лок не дозвољава унутрашњем да осећа топла и сунчана осећања, да се радује, већ захтева да увек буде будан и ослушкује „за случај опасности” (Н, 147). Некадашњи страх од животињских непријатеља постепено прераста у страх од новог и непознатог, у страх који ће нарушити психичку равнотежу и заувек избрисати старог невиног Лока.

Одлазак у стенама опасног светилиште и сусрет с леденим женама и Оом завршава се, као Сајмонов сусрет са свињском главом, болним искуством самоспознаје и губљењем свести. Звук самоспознаје који расте као вода „у базену који пуни плима” изазива језу и чини да се Локова длака накостреша од ужаса и тада доживљава Сајмонов напад, пада у несвест и проналазимо га како лежи на леду, док му мраз светлуца на длакама, а зној пробија кроз кожу (Н, 80). „Звук светилишта” као „звук мора у шкољци” сада одјекује Локовим мозгом, а „грозна светлост” самоспознаје му одузима снагу, тело претвара у непокретну мртву ствар, па трапаво скаче, спотиче се и цвили (Н, 81). Слаб и уздрман, бежи од ужаса светилишта и још једном доживљава Сајмонову судбину, јер у шупљини нема места за Локове вести о другом. Попут дечака, Фа ставља руку Локу на уста, јер жели да га спречи да осталима пренесе страховите грозоте самоспознаје.

Опчињеност Новим људима, знатижеља и узбуђење расту, све више се ослања на разум, а његова стопала губе значај, па више нису паметна. Заборавља на страх од воде и, дрхтећи, гази по њој. Вода са собом доноси Лок-лице на ком „подрхтава светлост” и тада Лок доживљава себе „наопачке над дубоком водом с границом као јединим спасом” (Н, 103). Већ сад у Лока продире „својеврсно полусазнање, страшно у самој својој безобличности” и он препознаје сличност са Новим људима која почива у дубини његовог бића (Н, 165). Ово сазнање, налик осећању опасности због којег стрепи спољашњи Лок, опседа га и у њему буди глад и наметљиву жеђ.

Тупа и тешка глад Нових људи која се „зачудо односила и на срце” чини да Локов начин уношења хране буде идентичан начину исхране новог племена – грамзив, прождрљив, халапљив и неселективан (Н, 180). Стога, затиче себе како гута све на шта би наишао и халапљиво „трпа младе гране, горке и неупотребљиве у својој клизавој кори” (Н, 184). Врч из ког пије медовачу држи „као што га држе нови људи” и пије као они, јер му мед цури низ груди (Н, 192). Дакле, сведочимо да бахатост постаје саставни део Локовог бића, али му она доноси мучнину и повраћање. Како узбуђење које у њему изазивају Нови људи расте, усуђује се да гази по дубљој води. Његова стопала више нису паметна, јер одбацију некадашњу примарну сврху проналажења хране, те луковице сада постају „само краткотрајна тврдоћа на његовој најжеженој кожи” (Н, 95). Ноге неће да уђу у воду и тада му се из уста отима „звук жаљења, отегнут и оштар, звук бола, човечји звук” (Н, 181). Начин кретања, такође, показује до које мере је извршена Локова трансформација. Нестабилно и језиво се лелуја, губи ослонац под ногама и постаје црна змијолика коврца са главе дебеле жене и као „змија клизи” (Н, 174).

Љубавни чин Лока и Фа крајњи је доказ брисања границе између Народа и Нових људи. Агресивност и бес заузимају место љубави. Сада док њиховим венама тече примамљиво пиће Нових људи, њихов однос постаје физички окршај и изразито подсећа на крвопролиће Туамијевог и Виваниног љубавног чина.

„Лок ју је опалио штапом гласно се продравши а одломљени крај гране је одлетео... Фа је зачичала... Окренула се и стајали су сучелице вичући... Видео је како јој се подиже рука и длан у ваздуху... Онда га је по бочној страни лица ошинула муња која је заслепила свет а земља устала и громогласно га треснула у десни бок... Фа га је вукла горе или доле... Плакали су и смејали се једно другом...” (Н, 193)

Овај тренутак представља финалну и дуго ишчекивану поврду да су Лок и Фа сада део Нових људи и због тога Лок скаче од радости. „Ја сам један од нових људи.” (Н, 194) Међутим, Фаино повраћање у позадини наслућује трагичан исход овог момента. Убрзо, по повратку на стене којима одјекује повест његовог народа, Локу се поново враћа туга, али овог пута много јача. Схвата да „мед није убио тугу, већ да ју је само на извесно време успавао тако да се сада освежила” (Н, 198). Поново осећа снажну потребу за Фа и Лику. Сада губи име и постаје риђе створење савијених ногу и бутина и високих леђа прекривених коврцавом косом. Туга због губитка истинске невиности и доброте обузима риђе створење и оно губи снагу, шепа, да би на крају, до врха водопада дошло четвороношке. Сlike се

сада јасно повезују и тај преврат у његовом мозгу чини да је „поносан и тужан као Мал”, почиње да схвата „усамљену нит живота која га везује за Лику и Новог”, сагледава људе за којима су и спољашњи и унутрашњи Лок „жудели престрављеном љубављу, као за створењима која би га убила да могу” и разуме обожаваће с којим Лику посматра Танакил и Хаову жељну бојажљивост којом се сусрео са изненадном смрћу (Н, 182). Нова, Малова глава увиђа због чега је дошло до промена и разуме неопходност болног прихватања истих. Као Ралф, Лок плаче, јер осећа зло које почива у дубинама његове душе. У шупљини, Лок осећа потребу да се врати својој природи, да осети топлину и оствари јединство са тлом и Оом, из чије утробе је и дошао. Одлази и леже крај ватре и поставља се у положај у ком је сахрањено Малово тело спремно чекајући смрт. „Повукло је ноге и привукло колена на груди. Склопило је руке испод образа и непомично лежало... Није производило никакав звук, али као да је урастало у тло увлачећи меко месо свог тела у додир тако близак да су му покрети дисања били спутани.” (Н, 210) Своју тугу и живот завршава последњим страховитим звуком „који је вратио уздрхтале хијене на руб литице. Био је то звук који је заглушио буку воде, закотрљао се по планинама, тутњао од литице до литице и раширио се у замршеном сплету титраја преко сунчаних шума и упоље према мору” (Н, 211). Локов последњи издисај емитује свеобухватну тугу која прекрива целокупно пространство и постаје апсолутни владар острва.

3.6.2. Фа – еволутивни скок интелигенције

Фа је најважнији женски лик у Народу. Она је оличење разума и интелигенције у њиховом племену, који је чине јединственом у њеном окружењу. „Ово је слика слике. Ја... размишљам.” (Н, 59)

Поседује толико развијен мисаони процес да чак доводи у питање Малов ауторитет, па када им даје задужење да траже храну заједно са Лику, она пркосно, попут Еве у Рају, одбија да изврши наредбу, јер схвата да је Мал болестан у главу. Дефинише читав њихов живот: „Данас је као јуче и сутра.” (Н, 45) Својим интелигенцијски напреднијим разумом схвата да добра храна не расте на пропланку, већ крај водопада самоспознаје. Још увек није достигла степен на ком

може да аргументима поткрепи своје мишљење, па на Локово инсистирање да „близу водопада не расте ниједна оваква биљка” недостају јој речи (Н, 47). Такође, говори му да је не прати на путу до ледених жена, јер схвата колико страшно оне могу да делују на једног мушкарца. Због своје интелигенције, налик Новим људима и Пигију, рационализује и оправдава чин прождирања меса. Док кида кожу и утробу мртве животиње, Фа стење и брекће од узбуђења, али кривицу пребацује на дивљу животињу. „Мачка јој је исисала крв. Нема кривице. Жуте још нису стигле ни до цигерице.” (Н, 51) Попут дечака, Фа и Лок комадају изломљену животињу све док желудац јадног створења не постане „млохава врећа” налик набреклој свињској глави на штапу (Н, 52). Целокупна атмосфера у којој до изражаја долази њихова анималност одговара тескобном ваздуху који даје позадину Сајмоновом убиству. „Ваздух између стена био је злокобан од насиља и зноја, с јаким мирисом меса и опачине.” (Н, 52) Комбинација зноја, насиља и свеобухватне тензије предвиђа смрт, због чега Фа осећа страх необјашњивог порекла. Не може да дефинише од чега стрепи, али зна да није због животиње. Појава Новог човека узрокује грч беса и страха на њеном лицу.

Што дуже проводи посматрајући Нове људе, развија се њено логичко закључивање на основу ког читаоци сазнају шта се догодило са остатком њеног племена. Потребно је да ућутка Локове интуитивне реакције да би могла да изнесе свој став. „Нови људи су узели балван и Мал је умро. Ха је био на литици и један човек је био на литици. Ха је умро. Нови људи су дошли у шупљину. Нил и старица су умрле.” (Н, 127) Препознаје кривицу Нових људи и знатно пре Лока разуме њихову злобу и поквареност, због тога се још више приближава њима и постаје обазривија, па не жели више да иде на острво. Упозорава Лока на опасност од Новог племена: „Убиће те.” (Н, 127)

И она пролази кроз трансформацију, због које је на крају романа затичемо како бесно показује зубе и са каменом у руци насрће на Лока. Када га приморава да баци гранчицу Нових људи, препознајемо колико је тренутак одбацивања нечег новог и узбудљивог био тежак за обоје, јер су свесни да тиме негирају и део сопственог бића. Фа се загрцнула „као да јеца насуво... јецала се и тресла као да је учинила нешто тешко али добро” (Н, 112). Тада Лок постаје свестан да је Фа „без много Ое” изгубила нити које су је повезивале са Народом и теши је (Н, 113). Интуитивно зна да она више припада Новим људима него Народу. Дошавши на

идеју да отевши Танакил врати Новија, Фа размишља по правилима Нових људи и ослања се на филозофију „око за око, зуб за зуб“. Употребом, једног од најчесталијих и најочљивијих симбола трансформације, лептира, Голдинг нам приказује пут којим се Фа развија, од ларве Народа до лептирице Новог човека. Лептир је симбол трансформације, преображаја, ускрснућа, душе, али се често повезује са ватром, жртвом и смрћу (Ševalije & Gerbran, 2004: 488–489). Фа проживљава потпуну трансформацију на виши интелигенцијски ступањ развоја, али на свом путу њена душа страда, јер ватра интелигенције доноси симболичку и реалну смрт. Због тога је затичемо како „као лептирица спаљеног крила” пуже око ватре цивилизованијих Нових људи. Лептир који изгара на свећи је чест симбол који приказује човека који хита у своју пропаст (Ševalije & Gerbran, 2004: 488). Тако и наша јунакиња страда због своје напредније интелигенције. Попут Нових људи, она није у стању да контролише разарајућу моћ коју носи цивилизацијски прогрес.

Поред Лока, Фа је припадник Народа који доживљава најдубљу и најпотпунију, али и најболнију трансформацију. Развој интелигенције чини да постане разуздана звер којој страх постаје верни пратилац. Схватајући поступке Новог народа, Фа напушта једноставни живот Народа и постаје део новог племена, почиње да живи њиховим слатко–горким животом и оболева од, тешке болести цивилизованог човека, несклада са сопственом природом и осећаја егзистенцијалне усамљености и отуђености.

3.6.3. Нил – елементарност чулног и емотивног

Хаову партнерку, Нил, упознајемо кроз тихе јецаје. Она персонификује једноставност њиховог живота. Кад нису задовољене основне физиолошке потребе, попут осећаја умора и глади, она јечи. Интуитивним вриштањем реагује на самоспознају, па када с дебла пада у воду, тресе се. Она представља део човековог бића који није спреман да се загледа у дубине сопствене душе. Подрхтавање тела је карактеристичан начин реакције на било који вид схватања дубљег од типичног начина размишљања Народа. Иако се налази надомак ватре, Нил дрхти кад свом племену саопштава да је Ха нестао, јер не жели да прихвати

чињеницу да Хаа више нема. Са сузама на лицу, попут лавице, урличе „пискаво и дуго” изражавајући неподношљиву бол због губитка партнера (Н, 66).

Нилин лик се искључиво ослања на чула, јер је то начин на који она реагује на свакодневна дешавања. Претерана осетљивост и емотивност који карактеришу њене реакције откривају искреност и спонтаност њеног, али и бића читавог Народа. Она симболизује нежност, крхкост, неисквареност и доброту свог племена. У њој препознајемо апсолутно одсуство прикривених личних жеља и мотива којима би, на било који начин, угрожавала своје саплеменике.

3.6.4. Ха – опрезност и хитрост

Далеко обазривији и „промишљенији од Лока, човек за непредвиђене околности”, Ха уводи Нове људе у причу. Посматра воду и шуму, али поред очију ослања се и на чуло вида и слуха како би разумео природу око себе и тада препознаје Нове људе као „уљезе” (Н, 11). Иако је јако кратко у причи, Хаов лик има изразито битну функцију, јер имајући „више слика у глави од Лока” намерно ставља ногу у воду самоспознаје (Н, 12). Жели да пређе балван који, након додира Нових људи и боравка у води самосвести и интроспекције, представља опасност за Народ и онда пада. „Смотрен и хитар”, болно се кези од чудноватости хладног додира воде (Н, 24).

Када Лок доноси месо, код Хаа примећујемо ситне трагове љубоморе који ће одјек наћи у Туамијевом завидном ставу према Марлану. Радосно се смеје и млати ногама када Фа подсећа остале да „Ха има много слика а мало речи” (Н, 36). Подршка и сигурност коју му пружају други чланови неутралише семе негативног осећања зависти и љубоморе према ближњем и поново ствара атмосферу љубави и слоге.

Он поседује и извесне карактеристике које ће наследити његов потомак Кристофер Мартин. Сматра да оно што је изречено нужно и постоји. „То је нешто ново. Али изречено је.” (Н, 45) Док попут хорских дечака прихвата ауторитет, не доводи у питање Малову способност расуђивања. „Изречено је.” (Н, 45) Његова смрт илуструје да је мирис круцијалан за постојање, јер кад „нема више мириса

Ха” коначно са сигурношћу знамо да је мртав (Н, 64). Овим се анулира и негира толико потенцирана индивидуалност Нових људи који поседују „мирис некога ко није нико” (Н, 63).

3.6.5. Архетипски лик старице

Седа и ситна, старица се појављује са теретом у рукама чиме нам Голдинг већ на самом почетку наговештава да ће Народ бити оптерећен душевним тегобама. Ватра коју пали и одржава чини је неопходном за свакодневни живот Народа. Са припитомљавањем ватре на огњишту настаје култура, а човек који може да упали ватру постаје сличан боговима (Требјеџанин, 2008: 434). Због тога је старица предмет обожавања и страхопоштовања осталих чланова племена, нарочито мушких припадника. Њена старост подразумева мудрост и знање обogaћено дугогодишњим животним искуством, док је ватра чини чуварем огњишта и круцијалном личношћу за одржавање живота Народа. Она представља живот, топлину огњишта, и заштиту од природних животињских непријатеља. Међутим, „ватре близнакиње” које плешу у старичиним очима сведоче о двојакости интелигенције која поред цивилизацијског прогреса неминовно води у моралну деградацију (Н, 75).

Мудрост старице долази на видело када хитро прелази дебло с ког многи њени саплеменици падају у воду самоспознаје. Док прелази преко њега, дебло се једва помера у води, јер она поседује увид у унутрашње стање. Она схвата да хладноћа коју осећају потиче од будућег суочавања са сопственом природом. „Ово је хладноћа од воде где је био балван.” (Н, 32) Због своје мудрости, старица више припада Новим људима него Народу, што Лок примећује. „Ослобођена бремена ватре чинила се мало мање одсутна духом, мало више као једна од њих.” (Н, 30)

Старица има подједнако битан положај као Мал. Док он доноси одлуке, она је та која се стара о томе да буду извршене и представља потпору и ослонац животу читавог племена. Земаљска је форма божанства Ое, због чега је Лок, иако му је била мајка, одувек осећао страхопоштовање према њој. „Живела је преблизу велике Ое у срцу и глави да би један мушкарац без страха гледао у њу.” (Н, 104) Својом „уздржаном мирноћом” људе оставља „понижнима и посрамљенима” (Н,

104). Матријархално друштво Народа поштује старицу, јер у њеном, а уопштено и у женском лику, препознаје отеловљење двовалентности елемената воде и ватре. Поред извора живота и интелигенцијског напретка, поплава и пожар уништавају човекове творевине и представљају великог непријатеља људске цивилизације (Требјеџанин, 2008: 434). Наиме, реч је о амбивалентности симбола воде и ватре који су илустровани у старичином лику. Она је прошла процес самопосматрања, препознала и прихватила анимализам сопственог бића и због тога заслужују страхопоштовање које ужива.

3.6.6. Мал – несебична и безусловна љубав

Иако име поглавице Мал асоцира на зло, оно апсолутно није присутно у његовом лику. Једино уколико зло посматрамо у најслободнијем и најширем смислу датом у лошем расуђивању, којем је понекад склон, можемо да прихватимо ову асоцијацију (Babb, 1970: 40). Међутим, чак и тада, његова намера је потпуно искрена и добронамерна. Као поглавица и вођа једног народа, Мал се разликује од цивилизованих вођа и политичких лидера модерног друштва. Свој ауторитет не успоставља физичком присилом и застрашивањем, већ заслуженим поштовањем. Одлуке које доноси и наредбе које издаје никада нису усмерене на задовољавање искључиво сопствених потреба, већ омогућавају постизање колективне добробити.

Попут Новија и старице, Малу у очима подрхатвају две ватре чиме се затвара зачарани круг мудрости, интелигенције и промене. И најстарији представник Народа подложен је промени, а варнице његове ватре засијаће у очима најмлађег члана. Прориче тужну судбину сопственог и живота својих саплеменика: „Ватра одлеће у шуму и прождире дрвеће.” (Н, 43) Схвата да ће ватреном брзином интелигенција прождрати доброту и невиност његовог племена, те да ће од њене врелине изгорети душе Народа. Малова болест и смрт основни су показатељи присности и искрених пријатељских односа који владају међу њима. Две жене чуче око њега, Нил му брише знојаво чело, а старица га храни и поји. На њихову доброту Мал реагује крајњом несебичношћу и забринутошћу за њихову добробит, због чега их упозорава да му не отварају лобању: „Окусили бисте само слабост.”

(Н, 83) Интуитивно, мада још увек не дедуктивно, схвата да мозак, и сваки напредак који симболише, уједно носи и болест и зло као верне пратиоце интелектуалног прогреса. Поред физичке болести која је ослабила његово тело, жели да их поштеди своје интелигенције и самоспознаје у нади да ће заувек остати заробљена у његовом мртвом мозгу. Жели да заборави хладноћу воде због које се разболео и зато их моли да га ставе у топлу земљу поред ватре.

Када Локу понестане снаге да копа рупу у коју ће положити Малово тело, саосећање Народа чини да изађу из свакодневне рутине и настане „нешто ново, жене су узеле камење и копале” (Н, 85). Тренутак полагања Маловог беживотног тела у рупу је моменат затварања једног животног циклуса и показатељ њихове помирености и прихватања човекове судбине и сврхе, због чега старичино лице без икаквог израза само додатно наглашава узалудност Мартинове борбе за опстанак. Вербално, старица затвара круг и доноси смирај: „Оа је узела Мала у своју утробу” (Н, 87). Нема негирања и пренаглашеног туговања, јер утеху проналазе у повратку месту постанка, утроби Ое.

Као једини представник свог племена који умире природном смрћу, Мал илуструје завршетак животног циклуса Народа у ком видимо константну, несебичну и безусловну љубав према осталим припадницима. Он представља универзалне принципе који владају Народом, јер ватрице из Малових очију сијају у очима бебе Новија. Ове ватрице ће нам на крају пружити утеху, јер ће дати наду да ће кроз Новија наставити да живи невини и искрени део човековог бића који Народ представља. Као вођа, доказује да љубав и саосећајност према остатку племена доносе поштовање и безусловну послушност која доприноси општој добробити, кооперативном функционисању и опстанку читаве заједнице.

3.6.7. Лику – симбол љубави, доброте и глади

Као пандан малом дечаку који на острво уводи мотив звери, појављује се девојчица Лику, једна од двоје деце Народа. Својим ликом она у причу доноси мотив глади. Кад кажемо глад, не мислимо искључиво на физиолошку потребу за храном, већ и на жељу за новим знањима. Она представља радозналост Народа и потребу да стекне нова искуства и достигне виши ступањ у свом развоју. Убрзо,

Нови људи отимају Лику која, као заробљеник, проводи извесно време у њиховом племену. Ликуин однос према њеној антитези у новом племену служи да додатно нагласи доброту и неисквареност примитивног Народа. Љубазно пружа парче своје хране Танакил, која бежи од ње и чак дозвољава да јој узме играчку Оу и у њу гледа „као што је гледала у Лока” (Н, 154). Нажалост, она парадоксално постаје жртвени дар који Нови људи приносе својим боговима у нади да ће их заштити од њеног племена. Нису свесни двојачке симболике њеног имена (*like you*⁹³/*I like you*⁹⁴), не могу да препознају сличност која постоји између њих и тог маленог дивљег створења, ни пријатељску љубав коју показује према Танакил. Стога, њеним убиством праве фаталну грешку предвиђајући себе као једине кривце за сопствену будућу пропаст. Потресни prizor који Лок и Фа затичу кад посећују напуштено станиште Нових људи, служи да истакне свирепост која протиче њиховим венама. Црвена прилика раширених руку и ногу, са очима које стрељају погледом, је немилосрдно убијена Лику. „Из њене главе стршала је коса као прилика усред неке махните свирепости, а кроз прилику, прибадајући је за јелена, био је дубоко забијен колац, чији је крај био расцепљен и покривен крзном.” (Н, 190)

Ликуина невиност и доброта која краси све припаднике Народа уништена је свирепешћу Новог човека и представља жртву коју ће Народ морати да принесе како би достигао следећи ступањ свог развоја. Прелазак на виши цивилизацијски ниво ће Народ коштати истинске невиности, пријатељства и неукраљане доброте. Тако ће последњи, прави представник Народа страдати и са собом однети у неповрат све врлине које ће цивилизованом Новом човеку недостајати.

3.6.8. Нови – дете будућности

Као беба и најмлађи представник племена Народа, Нови, има претежно симболичко значење, па му Голдинг највише пажње посвећује на последњим странама. До тада, све што о њему сазнајемо осликано је у његовим очима у

⁹³ Асоцијација са енглеским термином преузета из Lopičić, V. (2002), *Pad u kulturu: Ljudska priroda u delu V. Golding i M. Etyud.* Niš: DIGP Prosveta, стр. 140.

⁹⁴ Кроз значење Ликуиног имена Баб истиче судбину читавог Народа који ће, попут ове девојчице, постати жртва дивљаштва Нових цивилизованих људи. Видети Babb, H. S., (1970), *The Novels of William Golding.* Ohio: The Ohio State University Press, стр. 40.

којима су „букнуле две ватрице” (Н, 33). Као представник будућности, у себи носи две ватре, једну, која симболизује огњиште и даје топлоту, и другу, која доноси прогрес, али и моралну трулеж. Тим очима зури у будућност, зури у „најближег или најживљег човека” (Н, 184). „Ђаволско дериште” које изазива с једне стране љубав и задовољство, а с друге, страх и мучење, иронично постаје центар пажње и живота Нових људи (Н, 220). Чудна уста која, себично усмерена искључиво на задовољење сопствених нагона, цимајући Виванину дојку, постаће незасита Мартинова уста вечно гладна нових освајања и победа. Контрадикторно потпуном и суровом уништавању Новијевог племена, у његовим очима „пуним сунчеве светлости“ проналазе олакшање и наду (Н, 221). Поред тежње да Новија видимо очима Нових људи, па да му олако припишемо дивљину и неспутаност нагона, светлост у његовим очима читаоцима даје оптимизам и веру у могућност преживљавања истинске доброте која је пламтила у срцима Народа.

3.7. Однос према природи

Однос према природи карактерише читав живот Народа. Наиме, њихов свакодневни живот и опстанак у потпуности зависе од природе. Осећају да јој припадају и проналазе уточиште у њој.

„Пожурио је за људима када се сетио колико је на тераси сигурно. Из воде ништа не може да их нападне јер би га уграбила струја и гурнула преко ивице водопада; а литица изнад терасе припада лисицама, козама, хијенама и птицама. Чак и пут којим се силази од терасе до шуме заштићен је улазом толико узаним да може да га држи један човек с трновим грмом. Што се тиче стазе на стрмој литици изнад стубова водене прашице и узбурканих вода, њу утиру само ноге људи.” (Н, 26–27)

У тренуцима када неки припадник Народа осети трачак опасности, хита ка простору где се налази остатак његовог племена. За њега је природа добро, сигурно место, па чак и они предели који припадају животињама не представљају непријатељске површине. На путу ка сигурности огњишта проналази природне чуваре који би га заштитили од непријатеља, а природа својим шумама обезбеђује узане пролазе кроз које само људи могу да прођу, и довољан је један човек да их чува.

Осећање сигурности и припадности присутно је у сваком сегменту живота

Народа. Они живе према принципима свог окружења и не покушавају да природу мењају сходно својим потребама. Подједнако поштују припаднике других врста и живе у складу са њима. Талас раздраганости и усхићења обузима Лока кад по повратку у шупљину схвата: „Није отишла ни река а нису ни планине. Шупљина их је чекала... Све их је чекало: Оа их је чекала.” (Н, 30) Иако испуњен константном потрагом за храном, скупљањем дрва и чувањем страже, живот Народа је пун извесности, сигурности и спокоја које му пружа средина у којој живи. Зато Фа изједначава и анулира временску димензију кад каже: „Данас је као јуче и сутра.” (Н, 45) (Loričić, 2002: 97) Народ је усхићен што је све онако како је било пре, што је данас као јуче, и због тога Мал, у име свих, задовољно констатује да су код куће. На основу овога видимо и њихов однос према времену и променама. Наиме, примитивни народи живе циклично време у коме су једине промене оне које се дешавају у природи. Супротно томе, савремени људи живе линеарно време верујући у континуирани прогрес.

Природно окружење Народа је препуно живота, па Голдинг природним елементима даје људске карактеристике. Река спава или је будна, дрвеће има уши, тло се споро пење, земља има кости, док је острво једна велика бутина, цеваница и стопало. У оваквом окружењу ватра једе и плеше, а балвани одлазе (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 72). Све што их окружује обдарено је животом, тло се споро пење, сунце пије росу са лишћа, пужеви су мали људи који живе у пећинама, водопад уздише, грмље има ноге, дрвеће чучи и уплиће своје гране или умире, ватра седи на огњишту, једе дрво, а кад је гладна бежи и једе шуму или умире од глади на огњишту, чамци имају њушке и радознале очи, хладна вода гризе, а острво је див. Тајанствено и недоступно, острво усред непремостиве воде, постаје цин, застрашујуће, али познато створење (Loričić, 2002: 99). Све ове персонификације Голдинг користи како би показао нераскидиву везу која постоји између човека и природе и указао на чињеницу да исти принципи почивају у њиховим основама. Директном асоцијацијом острва са дивом, огромним човеком необуздане снаге и често демонских нагона, учачавамо мрачне силе које владају човековим бићем.

„Острво је личило на целу ногу дива који седи, чије колено, украшено чуперцима дрвећа и жбуња, прекида светлцави руб водопада а незграпно стопало стоји спуштено тамо доле, раширено губи сличност и спаја се с мрачном дивљином. Дивова бутина, која је требало да носи тело налик планини лежала је у води која је клизила и смањивала се до свог краја у разуђеном

камењу...” (Н, 38)

Голдинг овог пута на сасвим нов начин осликава окружење у ком су деца оптерећеним психичким страховима од ужасне дивље звери која стално вреба из најгушћих дубина шуме и својим зрелим плодовима им обезбеђује утољење глади, али доноси и физички бол с којим се Мартин снажно бори за опстанак. Тако ова непријатељска природа сада постаје дом и пружа уточиште, макар гледано са аспекта Народа. Проучавајући начин на који припадници Народа сарађују и радују се заједно, стичемо утисак да цела природа учествује у њиховом животу. „И сунце је изабрало тај тренутак да се поново појави, па се чинило да читав свет дели њихово задовољство.” (Н, 15–16) Како воле једни друге, тако воле и свет око себе, па је Лок „срдечно потапшао мртво дрво” (Н, 20). „Тај камен је добар камен”, интуитивно схвата Лок (Н, 29). Док касније, када наилази на пуно ларви испод једног камена, каже: „Ово је добро место”. У његовим речима чујемо одјек Ралфових речи „Ово је добро острво” (Н, 47; ГМ, 37). Међутим, ларве које проналази представљају злослутни зачетак *Клуба прљавих црва*, у који ће Мартина сврстати један од његових пријатеља.

Живот који је „изврсно утопљена глад” је живот у хармонији са природом, живот неоптерећен ирационалним страховима (Н, 59). У таквим околностима у природи видимо обресе људи у истој мери у којој примећујемо њене обресе у човековом бићу. Због тога се букова грана спушта из дрвета „попут врата”, „опажа светлост и извија се” (Н, 11). Светло које игра у очима Народа није само попут ватре, већ је и сама ватра, и „све њихове ватре сложено су играле” (Н, 31), а када спавају поред ње, утапају се у природу и постају „непомични и боје стене” (Н, 40), Лику не плаче, већ јој „вода пада из очију” (Н, 18). А Мал проналази камен на ком постоји место за његов палац, док му рука савршено „пристаје око дебелог дела” (Н, 29).

Оптимизам и ведрина пратећи су елементи њиховог односа према природи. „Имам слику где Лок проналази дрво с ушима које густо расту...” (Н, 21) „Опет ћемо имати ватру. А ја ћу родити децу.” (Н, 197) Интуитивно схвата да су тешкоће пролазног карактера и Народ их не доживљава као психичко оптерећење, стога утољена глад аутоматски ствара осећај задовољства, јер је у односу на живот савременог човека, испуњење надокнад руке (Loričić, 2002: 98). Све оно што би савременог човека ужасавало и фрустрирало, као што је егзистенцијални страх од

смрти од хладноће и немогућност стварања потомства, Народ сматра пролазним и верује да ће задовољити све своје потребе.

Живот „данас је као јуче и сутра” (Н, 45) је статичан живот. Пећина крај мора зими, избочина покрај водопада лети, потрага за храном и дрветом за огрев, преживљавање и задовољење глади и жеђи, искуства рађања, сексуалних односа и смрти. У оваквој животној шеми мало је простора узбуђењу осим у случају природних непогода или неког спољашњег изазова. Такву врсту спољашњег изазова представља насељавање Нових људи, који померају балван индиректно изазивајући Малову смрт, својим димом проузрокују Локов пад и Хаов нестанак. (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 75) Ха је морао „да се увери да је балван и даље на свом месту јер ако је вода однела балван или ако је балван отпузао својим послом, онда ће људи цео дан морати да пешаче да би заобишли мочвару а то подразумева опасност или још више непријатности него иначе“ (Н, 12). Сваки излазак из свакодневне сигурне рутине за њих представља опасност. Нови људи са својим страховима једини су узрочници напетости у књизи.

Осећање припадности и удомљености није присутно у животу бескућних Нових људи који су лишени сазнања да на свету постоји место које их увек чека и које им пружа сигурност и заштиту. Граде склоништа како би се заштитили од света који их окружује, праве одбрамбене ограде да би се осећали сигурно, а поред извидница постављају оружане страже. Праве алате да би се заштитили од природних оштрица камења и костију које Народ проналази у природи и користи. Њихово оружје и алат представљају инструменте насиља, зато и затичемо Туамија како оштри кост која би могла да пробије ребра или га посмарамо у крвавој сцени у којој каменом секиром одсеца прст Бору. Нил своје локне чешља прстима док Вивани корити чешаљ од костију. Боља технолошка опремљеност Новим људима је донела различиту врсту свести, па су ови индивидуалисти, убице, уплашени, похлепни и поносни, уједно и паметни и креативни. Склоништа Нових људи представљају чуда генијалности и умећа дајући им моћ да померају границе у сфери човековог истраживања. Имовина је битан део живота Нових људи и због тога је они константно носе са собом. Како видимо, она не представља део природе, већ личну својину. Међутим, посматрајући их како се муче носећи је, постајемо свесни новог страха од крађе и губитка имовине, али и машинерије коју приликом транспорта захтева (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 95).

Нови људи су уплашени, јер у њима тиња страх за егзистенцију. Они „стоје и крећу се као да су уплашени. Вуку, зноје се, осврћу се и мотре на шуму. Али у шуми нема никакве опасности. Уплашени су од ваздуха тамо где нема ничега.” (Н, 196) Попут дечака са својим страховима и ноћним морама, Нови људи, налик Цеку имају осећај да их нешто прати и лови. И доиста, Нови људи су, попут Цековог племена, ловци, у сталном трагању за храном, за уловом који им измиче. Ниједно место им не припада трајно, и чак, и онда када се створе услови за формирање стабилне заједнице, човек их сам уништи (Loričić, 2002: 100). Пиће, за њих, постаје стимуланс и, на крају, средство заборављања, па пијанство и звук повраћања постају доминантни у тами. Превазилазећи потребу за заштитом, топлином и светлом и постајући израз помахниталог противљења тами, ватра новог племена прераста у пакао.

Поред физичких, интелектуалних и технолошких разлика, изразити јаз проналазимо у односу према природи код Народа и Нових људи. Видели смо да Народ живи у хармонији са природом, проналази и користи њена добра и у њој не препознаје непријатеља који тежи да га уништи. Насупрот њему, Нови људи покушавају да наруше успостављену равнотежу и да природи наметну своје обрасце. Понашају се бахато, лове и убијају, пројектују своје мрачне тежње због којих живе у сталном страху за сопствени живот.

3.8. Острво

Место које Нови људи настањују битно је за анализу њихове природе, јер управо то усамљено острво у реци наслоњено на водопад представља адекватну постојбину Новог цивилизацијски напреднијег човека. Изоловано и усамљено осликава судбину модерног човека неусклађеног и отуђеног од окружења у ком живи и од сопствене природе. Река која обавија острво са обе стране носи воду самоспознаје и ствара облак дима скривајући дивљу човекову природу. Силина водопада представља снагу самоспознаје и узбурканост човекове реакције у тренутку када постане свестан праве дивљине која почива у њему.

„У реци се налазило острво, које се пружало увис као да је једним крајем постављено и наслоњено на водопад. Река је падала преко обе стране острва, танко на ову, али врло широко и силовито на ону; а куда пада нико није видео од водене прашине и дима и облака дима. На острву је било дрвећа и густог шипрага, али крај према водопаду био је сакривен као густом маглом и с обе његове стране река се тек незнатно сјајила.” (Н, 21)

Попут острва из Голдинговог претходног романа, и ово острво пружа слику лажног Раја. Међутим, аутор сада већ одмах по увођењу амбијента у причу даје наговештаје трулежи и зла. Па тако, гавранови „налик црним трунчицама из ватре” настањују овај простор, док се репови-корови крећу попут „откуцаја срца или ломљења мора” (Н, 22). Голдинг нам готово експлицитно саопштава да коров почива у нашим срцима. Црна, стрма и од сунца скривена страна планине представља потиснути део човекове природе заклоњен и невидљив заслепљеним очима цивилизованог човека.

Поређењем острва са делом тела једног дива Голдинг директно поистовећује човека са окружењем у ком се налази. Лок проналази мртва дебла око којих се шири „вишегодишњи трулеж” (Н, 99). Нови људи, „људи без слика у главама”, са собом носе наталожену моралну трулеж која у Локу буди „потпун и неразуман страх” (Н, 99). Тренутак када Нови људи отимају Лику, моменат је увођења мотива змије на острво. Лику вршишти „безглавом и грозном избеzumљеношћу какву би можда испољавала када би јој се полако примицала змија” (Н, 100). Додир зла који Лок осећа поистовећује са мачком која коњу забија своје криве зубе у врат, те му тако висећи сиса крв. Њено вршштање тада далеко превазилази Фаин бол за умрлом бебом и Нилин жал за Хаом и Малом.

Нови човек са собом доноси „велике промене” и уместо да се прилагођава природи, он је прилагођава својим потребама нарушавајући хармонију која је првобитно постојала (Н, 151). „На обе стране пропланка биле су подигнуте пећине, наткриљене шупљине од грана које су нови људи донели са собом у балванима.” (Н, 151) Својим рационалним размишљањем намеће нове обрасце природи, па стаза која је некад припадала Народу сада је обрасла густим трновим грмљем у ком се налази отвор на чијем челу сада стоји Нови човек. Нарушена је сигурност Народа, уништена нит „данас је као јуче” и заувек прекинута повезаност са природом.

3.9. Вода

Као један од четири елемента од којих је саздан универзум, вода представља праелемент, првобитни хаос из ког је настао космос и читав живот (Trebješanin, 2008: 449). Она је исходиште живота, елемент телесног и духовног препорода и симбол плодности, чистоће и мудрости (Ševalije & Gerbran, 2004: 1049). Међутим, Голдинг, и на примеру воде, инсистира на амбивалентности својих симбола. Вода која је извор живота и животне енергије може бити и вода ужаса и смрти. Исцељујућа, обнављајућа и спасоносна вода може бити опасна, штетна, уништавајућа и убилачка вода (Trebješanin, 2008: 451). Имајући у виду овакву двовалентност симболике воде, ми ћемо посебну пажњу посветити води „крштења”. Када користимо овај термин нећемо га анализирати са искључиво хришћанског аспекта. Вода крштења спира грехове, представља обред духовног преображаја и чишћења, и подразумева ритуалну смрт некрштеног бића. Старо биће се одбацује да би се потом родило ново, крштено и освешћено створење коме вода даје нови живот, виши вид постојања и нови идентитет (Trebješanin, 2008: 451; Ševalije & Gerbran, 2004: 1051). Целокупну причу о хришћанском тумачењу воде, као поновног рађања, ми ћемо, заправо, употребити као модел за задирање у дубине психичког света, у царство потиснутог и несвесног, па ћемо воду анализирати као симбол откривања нечег новог, неких дубљих истина, самоспознаје и сукобљавања са мрачним делом сопственог бића.

Симбол самоспознаје, вода на коју Народ наилази не представља моралну чистоту и невиност, већ мочварну прљавштину и трулеж. „Црна као угаљ”, вода у којој балван плива је грозна вода сазнања о трулежи која почива у њиховим срцима (Н, 10). Она се улива у дивљину мочваре и, попут Нових људи, чини да балван сатрули. Водопад представља границу невиности, преко које грешни путују ка дивљини таме (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 69). Смртоносна вода водопада је толико бистра да се у њој лако видео коров који се није „кретао у спором ритму, него махнито дрхтао као да гори од жеље да оде” (Н, 26). Чак и коров, који поседује могућност преживљавања у најтежим природним условима, жели да побегне из страхоте самоспознаје. Самосвест и самоспознаја стварају водену прашину која спречава светлост да допре и острво човекове душе оставља у потпуном мраку. Разум симболизован водом, осветљава, али човеку дозвољава

да види само прашину, док тама остаје апсолутни владар човековог срца. Док Вивани чешљањем храни своју глад за самоистицањем и самољубљем, зло у облику црних змија у њеној коси постаје црни водопад спознаје и развоја интелигенције чиме га Голдинг изједначава и нераскидиво повезује са интелигенцијом.

Да би стигао до острва, да би разумео себе, Народ мора да прескочи „понор између терасе и стења преко воде која жуди да их гурне преко ивице водопада” у самоспознају (Н, 38). Народ мора да пређе реку која симболише прелазак на виши ступањ развоја, али њене воде су злокобне. То је лоша вода коју Лок покушава да истресе из Пигијеве шкољке разума и она са собом доноси опасност. Пратећи мирис Нових људи, Лок долази до понора где се налази смртоносна вода, коју када би прескочио, човек би се нашао на мрачном острву. Самотна, смртоносна вода и мрачно острво наговештавају Локов пад и злокобну судбину читавог Народа. Голдинг експлицитно формира троугао вода – Нови човек – беда. Беда коју Лок све чешће почиње да осећа има везе са Новим људима и необичношћу и она се, попут осеке, повлачи у тренуцима олакшања, али га никад потпуно не напушта. Нови људи су као „вода која истовремено ужасава и чика и мами човека да јој приђе” (Н, 121).

3.10. Ватра

Као вода и острво, ватра представља снажан симбол и битан део живота Народа. Она је жива, па се буди и седи на средини плитке посуде. Старица је носилац њеног значења. Образи јој се румене, а очи светлуцају док је пали.

Као предмет дивљења, чуђења и страха, ватра има двојаку симболику. С једне стране, представља огњиште које својом топлином окупља и уједињује Народ, а с друге стране симболизује еволутивни напредак, виши ступањ интелигенције и цивилизацију која доноси промене и опасност. Ватра Народу обезбеђује сигурност, јер је изван ње све црно-сребрно: „црно острво, камење и дрвеће... сребрна река с блештавом светлошћу... Одједном је ноћ била врло пуста” (Н, 70).

Обезбеђујући благотворну топлоту, ватра разгони мрак, доноси светлост и штити од дивљих звери (Trebješanin, 2004: 434). Усамљени пламен којег често срећемо у књизи представља Новог и модерног човека који је неприлагођен и отуђен од своје праве природе. „Бели пепео, црвена тачка и један усамљени пламен који лелуја увис” креће се попут Новог човека белог лица нестабилно корачајући стазама самоспознаје (Н, 31). Поред чињенице да означава усхићеност, страхопоштовање, очараност и мистичку озареност, ватра истовремено симболизује „пожар рђавих страсти”, паклене, деструктивне страсти и емоције (Trebješanin, 2004: 436). Као симбол потиснутих и скривених емоција и нагона, она је адекватан сапутник цивилизованим људима. У налету необуздане и дивље енергије, налик на чопор вукова у потрази за пленом, Нови људи вичу и смеју се док су „пламенови њихове ватре махнито поскакивали с њима” (Н, 163). Представник са најнижим степеном интелигенције и најразвијенијим чулима, Лок бурно реагује на промене које она доноси. Када ветар наноси врелину ватре право у Локова уста, Голдинг наглашава његове физичке реакције. „Загрцнуо се и закашљао. Кашљао и кашљао, а кашаљ као да му је излазио из груди без упозорења и питања. Бацакао му је тело унаоколо а он све време гутао ваздух. Претурио се постранце и тело му се стресло. Видео му се језик и страх у очима.” (Н, 32) Његова реакција вербални облик добија у виду Маловог пророчанства у ком предвиђа да ће ватра прогутати дрвеће и да ће њихова природа изгорети у променама које доноси. Попут Пигија ослобођеног од наочара цивилизације, Лок схвата да јасније види када се удаљи од светлости ватре која доноси развој интелигенције.

Ватра коју Нови људи покушавају да упале сведочи до које мере су у дисхармонији са природом, јер користе мокре, зелене гране крцате лишћем, које би само „будала или неко створење сасвим неупућено у природу ватре користили тако несмотрено” (Н, 55). Њихова ватра не одише топлотом нити пружа уточиште и утеху, она је као водопад или мачка, дивља и необуздана. Њена светлост није топла већ дивља, бело-црвена и заслепљујућа. „Та светлост је пулсирала као срце па се чинило да чак и дрвеће око пропланка са својим наносима лишћа које се коврца скаче постранце као рупе између лишћа бршљана. Људи су били као ватра... скакали су у страну у ритму с дрвећем.” (Н, 163) Без крзна, са кожним повезима око струкова и слабина, пуштене косе Нови људи у тренутку

помахниталог поскакивања губе своје идентитете због чега је Локу тешко да их разликује. Тада схвата да, попут ватре која је бивала све већа и већа, Нови човек постаје толико похлепан да „свет није био довољно широк за њега” (Н, 122).

3.11. Опасност и дивљина у Новом племену

Поред свеприсутног наглашавања индивидуалности, постоје, мада ретки, тренуци када Нови људи, попут Народа, деле осећај заједништва и тада видимо Вивани како доји Новија, Танакил и Лику како се насмејано играју, Жбуна и Кестеноглавог како, сарађујући, носе тешко бреме. Наравно, овај осећај нас неће дуго пратити, јер већ у следећем тренутку схватамо да, попут дечака са острва, Танакилина потреба да доминира, игру претвара у сурову окрутност оног момента када је њена воља угрожена. У Танакилиној мајци препознајемо отровно лице старице, које сведочи не само о погрешном разумевању и незнању о природном добру, већ о насиљу и спремности да Лику види као непријатељско створење. Код Нових људи примећујемо генерално одсуство категорије јединства које код Народа почива у основи свих међуљудских веза. Себичност и осећај супериорности охрабрују Туамија, арогантног уметника и интелектуалца, да се упусти у опасну везу са Марлановом женом.

Једна од погубних карактеристика Новог племена је чињеница да иду далеко изван граница инстинктивног задовољења потреба човека и залазе у слабост да би из ње лако упловили у прекомерност. Глад, жеђ и сексуална жеља код Народа су сличне, али битна разлика почива у чињеници да ови нагони бивају заборављени чим су утољени. Узмимо пример Марлана, који подмукло прождире месо док његово племе гладује. „Старац се вратио до дрвета, стао подно њега и помно се загледао у трње онамо где је стајао стражар. Онда је отишао на другу страну дрвета и поново гледао, и тако на све стране... Чинило се да је прионуо на месо као буба на мртво дрво.” (Н, 157)

За разлику од Народа који се са тешкоћама свог живота носи смирено и стрпљиво, припадници племена Нових људи се налазе у константном сукобу,

свађају се, вређају и вичу једни на друге. „Одједном је једна жена јурнула напред. Вриснула је на старца, протрљала се по трбуху, пружила му груди да их види и плънула га.” (Н, 159) Када Марлан покушава да Вивани отргне бебу, она га гризе за руку као звер. Нови људи се, попут Кристофера Мартина, отимају око хране, пића и жена. Њихова себичност и суровост присутна је још у најранијем детињству, и зато Танакил виче на Лику „као жена изгужваног лица” и штапом је удара (Н, 155). Овај штап касније, у одраслом добу, прераста у бич којим Марлан, у свом ауторитарном Џековом стилу, тера људе на послушност.

Религија и вођство код Нових људи се, као у Џековом племену, заснивају на патријархалној политици моћи и страха. Ударање длановима, вика и љутња неопходни су део старчевог ауторитета. „Гласно је плъеснуо длановима и почео да говори. Људи који су лежали поред ватре невољно су устали. Старац је упирао прст у реку и гонио их... Старчев глас постаде љутит... Старац је поново викнуо с обема рукама подигнутим високо увис.“ (Н, 153) Њихово друштво је у потпуности усмерено на јединке мушког пола, док су жене инфериорне и ускраћене за поделу друштвених функција које оба пола чине подједнако драгоценим и неопходним. Друштвена хијерархија постоји у новом племену, али она није неприкосновена. Нови људи првобитно долазе на овај простор, јер појединац ставља задовољење својих потреба испред добробити заједнице. Злоупотребом силе, Марлан се одваја од свог првобитног племена и постаје вођа сопственог, али се стално налази у опасности, Кестеноглави му прети стрелом, а Туами оштри слонову кост да га убије. Свој ауторитет свештеника-владара успева да одржи све док га се племе више плаши него што га мрзи, и све до оног тренутка када његова магија задовољава њихове потребе. Побуна и смрт вребају иза сваког његовог неуспеха. Стога, често затичемо незадовољну хрпу људи како гласно вичу на старца. „Људи су се окренули унутра и постали чвор леђа и међусобно мрмљали. А онда су вичући опет напали старца.” (Н, 151) Колико је лако пољуљати ауторитет у Новом племену најбоље видимо када Бор, приметивши да Марлан кришом једе месо, алармира остале и они га јуре. Тензију новонастале ситуације ублажава врач Туами, који успева да смири побуњене људе увлачећи их у зачарани круг јединства. „Бука коју су људи производили понављајући једну реч изнова и изнова звучала је као да се приближавају... Руља се окретала укруг, а дебела жена вриштала.” (Н, 158) Измучени ритмичко-помахниталим отимањем око мртве

животиње, простором Нових људи господари атмосфера смираја након Сајмоновог убиства. „Владали су тишина и страх и опор мирис мртве животиње.” (Н, 159) Једном кад је његов ауторитет пољуљан, само је питање тренутка када ће доживети судбину свог претходника. Више га се не плаше и немају разлога да га слушају. Покушава да држи „оштар, претећи говор, али људи су му се подсмевали и смејали се” (Н, 160). Када жели да отме Новија, дебела жена покушава да га уједе „као и свака жена” док га, другом приликом, друга жена псује и пљује (Н, 160). Одсуство поштовања хијерархије и ауторитета видимо и на примеру дебеле жене која је један од важнијих ликова у њиховим животима и око које се много радње одвија. Она не успева да врати месо у своју пећину, јер јој Бор и нека друга жена нису дозволили.

„Један човек и жена су се тукли, љубили и цичали а један други човек пузао је укруг око ватре као лептирица спаљеног крила. Укруг и укруг ишао је пузећи а други га нису примећивали, већ настављали да галаме.” (Н, 164) Лептири, прелепа и грациозна бића која су настањивала простор Сајмоновог самотњег природног уточишта сада су метафора за човека чији је даљи лет спржен ватром интелигенције. „Укруг и укруг” одјек је дечачког махнитог ритуала који наговештава манифестацију зла и дивљих нагона присутних у човеку. У оваквом свету нема велике разлике између љубави и борбе, јер у корену оба се налази суровост. И због тога, када бисмо засебно посматрали тренутак када Туами и дебела жена воде љубав, мислили бисмо да је реч о крвавој бици, а не о изливу љубави и страсти.

„Изненада ју је ухватио обема рукама и привукао на груди и рвали су се дахћући и неговорећи. Туами је преместио стисак, ухватио је за струк дуге косе и вукао ка земљи док јој лице није гледало увис, искривљено од бола. Забила му је нокте десне руке у раме и вукла како је он вукао њу за косу... Двоје људи подно дрвета производили су звуке бесно као да се свађају. Поготово је дебела жена почела да хуче као сова а Лок чуо да Туами дахће као човек који се бори с неком животињом и не мисли да ће победити. Погледао је у њих и видео да Туами не само што лежи с дебелом женом него је и једе, пошто јој је из ресице ува цурила црна крв... Њихова љута борба налик борби вукова била је готова. Борили су се међусобно спојени и пре су се јели него што су лежали заједно, тако да је на женином лицу и човековом рамену било крви.” (Н, 166–168)

Ова анимална сцена пародира сваки вид љубавног чина. Узвишеност физичког спајања у јединствену целину претворена је у крволочно прождирање и уништење партнера. Због изопачености призора, Лок има утисак да не посматра двоје људи, већ животиње у свом најзверскијем облику.

Оно што ови усамљени егоцентрични бескућници оптерећени страхом и отуђеношћу, у чији се опис савршено уклапа и њихов наследник, Кристофер Мартин, нису успели да сазнају, а што епиграмом у *Видљивој тами* Голдинг јасно истиче, јесте тужна чињеница да је човек усамљено биће и да ће вечито бити такав. Они, попут Кристофера Мартина, покушавају да избегну ту спознају и даље настављају да живе устаљеним начином егзистенције. Насупрот њима, стоји Народ који својом интуицијом схвата да усамљеност није физичко стање, већ „тешка глад која се зачудо односила и на срце”, осећање тежине које притиска срце (Н, 180). Такав усамљенички живот унутар сопственог бића, живот у ком нема веза које би га спајале са другима, Лок не прихвата и зато леже поред огњишта и умире. Нови човек није спреман за такву спознају и због тога остаје усамљен и сам са својом судбином.⁹⁵ (Loričić, 2002: 103)

3.12. Обрнуто сразмеран однос еволуције и цивилизацијског напретка

Прича о сусрету и сукобу два народа са различитих еволутивних ступњева завршава се трагичним истребљењем једног народа и селидбом другог у нади да ће пронаћи место ком припадају. Наивност, истинска доброта, кооперативност, пожртвованост и саосећајност карактеристике су примитивног Народа, док заједљивост, љубомора, неморалност, себичност и окрутност одликују цивилизацијски напредније припаднике Нових људи. Склад са природом и осећање удомљености и припадања илустровани су животом Народа док су отуђеност, изолованост и страх од непознатог саставни део свакодневнице Нових људи.

Да се роман завршио тамо где се његова радња завршава, наш одговор би био прилично јасан, а наслов строга, али једноставна иронија. Међутим, управо на

⁹⁵ Голдинг сматра да би „прави људи”, како их Велс у својој *Краткој историји* назива, издижући се изнад остатка креације, требало да користе свој интелект да угуше ове мрачне, демонске пориве. Међутим, они су мање способни него њихова неандерталска браћа да се носе с њима. Свака степеница на еволутивној лествици доноси додатно знање, али за то се увек плаћа цена. Видети Dick, Bernard F., 1967, *William Golding*, Twayne Publishers, Inc., New York, стр. 27.

оном месту где очекујемо да Голдинг заврши роман, остварујемо најдубљи увид. Неочекивани завршетак *Господара мува* праћен је изненадном променом перспективе која нас дистанцира од романа како бисмо га, још једном, сагледали у целисти. Исто се дешава и у претпоследњем одељку *Наследника*. Упркос чињеници да више од десет поглавља догађаје посматрамо из Локове перспективе, наратор сада постаје удаљен, имперсоналан и објективан. Ово подразумева потпуно нови стил, модерни вокабулар без разумевања дубљег значења и емоција. Промена перспективе и поновна интерпретација неопходне су за заокруживање комплетне структуре романа, јер су читаоци брзо укључени у перспективу главног лика и лако заборављају своју (Medcalf, 1975: 9). Тренутак промене перспективе и освешћивања читалаца битан је за повратак романа у нормалност и омогућава нам да се још једном, овог пута са богатим искуством, позабавимо тематиком дела.

Дакле, Голдинг жели своје читаоце да проведе кроз искуство главног лика због чега они увек књигу завршавају богатији за једно ново сазнање. Тако, пратимо Лока кроз страхоте интроспекције, учавамо промене у његовом бићу, делимо његова узбуђења и страхове, због чега и наш однос према сопственом бићу заувек бива промењен. Постајемо свесни мрака који се промишљеношћу једног лењивца згрушава око дебла нашег срца „попут капи крви на пруту” (Н, 76). Схватато дивљину сопственог срца, таму и зло које у њему почивају и обузети песимизмом осећамо безнадежност наших живота. Међутим, променом перспективе на самом крају романа, Голдинг нам не дозвољава да се у потпуности препустимо болној самоспознаји главног лика, већ нам нуди и другу, потпуно другачију перспективу. Допушта нам да човека и сопствени живот сагледамо из угла неког сличног нама, па нам кроз Туамијев лик нуди трачке оптимизма, а Новијев осмех наговештава постојање наде у могућност опстанка истинске доброте и у нашим срцима.

Природне елементе, попут острва, воде и ватре, Голдинг користи да укаже на двозначност, двојакост и амбивалентност човековог бића и његове душе. Колико представљају напредак, цивилизацијски помак, развој разума и интелигенцијски скок, толико доприносе и потискивању човекове праве природе, изналажењу рационалних изговора и оправдавању манифестација свирепости, анимализма, дивљине и зла који почивају у нашим срцима. Дакле, разум не успева да оствари свој примарни циљ истинског моралног прогреса, већ својом моћи нежељено

потискује дубоко у сфере несвесног надајући се да ће тако заувек бити неутралисано. Међутим, негативни аспекти човековог бића нису уништени и успевају да пронађу своје задовољење различитим манифестацијама. Наш интелигенцијски развијен и напредан ум их несвесно штити проналазећи различита оправдања за учињене свирепости и злодела.

Голдинг у *Наследницима* још једном постиже ефекат изневереног очекивања. Наиме, схватамо да цивилизација и дивљаштво нису тачно тамо где бисмо их очекивали, већ сасвим супротно томе. Сва цивилизована начела, правила и подразумевану моралност проналазимо код примитивног Народа, док дивљаштво, анимализам и животињску окрутност препознајемо код племена на вишем цивилизацијском ступњу. Заправо, Голдинг нас усмерава како да пронађемо елементе цивилизације и дивљаштва код оба племена. Он нам указује на једну сасвим нову перспективу којом би заувек испреплетало елементе добра и зла, разума и инстинката и учинио да схватимо неопходност њихове кохабитације.

Није желео, по сваку цену, да уздигне Народ, а да осуди Нове људе, већ да, кроз њихов сусрет, прикаже одсуство граница између добра и зла, цивилизације и дивљаштва које кооегзистирају у нашим срцима. Трагичним исходом сусрета примитивних и цивилизацијски напреднијих људи, Голдинг жели да укаже на неопходност препознавања и прихватања обе стране човекове душе, јер је то једини начин да своје душе спасимо од деградације у потпуни морални трулеж.

4. Кристофер Мартин

4.1. Увод

Прве две књиге Голдинг пише са жељом да проучи круцијалну претпоставку да човек своје рационалне и креативне моћи и способности може да усмери како у правцу проналажења и откривања истина, тако и у ефикасне начине избегавања истих. У *Господару мува* се бави последицама ове претпоставке приказујући до каквог разарања може да дође ако се човек удаљи од своје праве природе. Док у *Наследницима* ову претпоставку изучава детаљније узимајући у обзир, не само последице, већ и прве узроке који кулминирају у тренутку када Туами препознаје да потенцијал за ставарање и деструкцију почивају у човеку и схвата да нагон за преживљавање прати интелект и разум који истовремено могу да спасу и обману. *Кристофер Мартин* је исцрпна демонстрација првобитне претпоставке илуструјући обмањујуће и самољубиве размере до којих човека, у име опстанка, доводе његове креативне моћи.

Желећи да разјасни свој филозофски став кога су критичари *Господара мува* и *Наследника* сматрали или превише јасним и очигледним или екстремно намерно нејасним, Голдинг пише *Кристофера Мартина* (Johnston, 1978: 103). Ово дело представља Голдингов књижевни одговор оним критичарима који су његов стил сматрали ексцентричним и подозриво посматрали елементе научне фантастике⁹⁶. Написан је „тако живописно, с таквом јасноћом, и са таквим прецизним планом да нико не може погрешно да разуме оно што сам желео да кажем”⁹⁷. Овај роман поново дефинише неке Голдингове филозофске аспекте и представља одбрану

⁹⁶ Видети Frederick R. Karl, *The Contemporary English Novel* (New York, Straus and Cudahy, 1962), стр. 259.

⁹⁷ Видети Frank Kermode “The Meaning of It All”, *Books and Bookmen*, 5 (October 1959), стр. 10.

његове визије и афирмацију његовог уметничког интегритета (Johnson, 1978:103).

За разлику од претходна два романа, *Кристофер Мартин* није временски смештен ни у будућност нити у далеку прошлост, већ у савремени тренутак у односу на време када је књига написана. Радња је на првом нивоу тумачења једноставна – Кристофер Хедли Мартин, официр у Краљевској морнарици, након што торпедо погађа његов брод, бива насукан на маленом острву у Атлантику и бори се за опстанак све док не буде спасен (Kueger, 2014: 156). Међутим, Голдинг користи савремени енглески урбани амбијент да би у њему развио лајтмотив присутан у сва три дела – граби и ждери, или ће те зграбити и прождерати!⁹⁸ Голдингов амбијент је сада, заправо, више халуцинација, низ често неповезаних сећања главног јунака, јединог преживелог бродоломника с потопљеног енглеског разарача у Другом светском рату. Овде се суочавамо с једном типичном модерном „граничном ситуацијом”⁹⁹, у којој је веома тешко раздвојити елементе реалности од привиђења. Под „граничном ситуацијом” сматра се тренутак крајње животне угрожености, у којој ниједна људска акција нема морално обележје (Јасперс & Животић, 1973: 135–137). Оваква ситуација човеку пружа морално оправдање за сва недела која чини у тренуцима када сматра да је угрожен. Стога се може видети као ефектан филозофски изговор који цивилизовани човек свакодневно примењује у свим животним сферама. Међутим, граничне ситуације нам могу помоћи у анализи човековог суштинског бића. С обзиром на то да су у својој суштини врло често непроменљиве, оне представљају основне ситуације нашег постојања чије дубље схватање досеже до самих извора филозофије.¹⁰⁰ Представљајући моменте освешћивања цивилизован човек показује тенденцију да у оваквим тренуцима учини све што је у његовој моћи да обмане себе како не би морао да се суочи са искром свога бића. Тада гранична ситуација за њега представља период крајње угрожености, јер схвата да ће привид његовог осећаја сигурности постати пепео пред снагом истине. Узалудност постаје обележје сваког човековог покрета и он почиње да увиђа апсурд сопственог живота. Тривијалне ситнице добијају свој значај у овим моментима, јер служе као

⁹⁸ *To pinch* (енгл.) – здипити, украсти.

⁹⁹ Под „граничном ситуацијом” сматра се тренутак крајње животне угрожености, у којој ниједна људска акција нема морално обележје. Видети Карл Јасперс и Животић Миладин, *Увод у филозофију*, Београд, Просвета, 1973, стр. 135–137.

¹⁰⁰ Карл Јасперс истиче граничне ситуације као јако битне тренутке у човековом животу. Преузето са сајта <http://www.tacno.net/kultura/k-jaspers-izvori-filozofije/> (25.5.2018).

олакшање избезумљеном човековом бићу. Због тога се Голдинг поиграва са перцепцијом тренутка када Мартин скида чизме како би се лакше одржавао у мору да бисмо касније, на крају, његово тело, избачено на обалу, видели са обувеним чизмама. Његова бескрајна и снажна борба за опстанак, хватање за стену као за последњу сламку грабежи и живота, његово одбијање да се преда смрти су, попут падобранчевог у *Господару мува*, у исти мах и херојски и апсурдан чин. (Кољевић, 2003:272)

Иако се бави темом опстанка, *Кристофер Мартин* се разликује од својих претходника, нарочито у чињеници да се аутор, овде, фокусира на индивидуално. У *Господару мува* и *Наследницима* аутор се бави појединцима, али радњу развија у оквиру динамике групе и њихових међусобних интеракција, док доминантне акције и теме додатно разрађује из сукоба опонентских група. Ово је први Голдингов роман који, у свом наслову, носи „име индивидуе... Први који има одраслог и савременог протагонисту... И који се бави сексуалним и социјалним односима у савременом и модерном свету” (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 156). „Због своје крајње сведености и апсолутне и неизбежне трагике не само једног јунака ове књиге, него кроз њега и људског рода, назван је есхиловским.” (Михајловић, 1983: 349) Поређење са оцем грчке трагедије Голдинга сврстава у групу наследника најславнијих античких трагичара, а *Кристофер Мартин* постиже универзалност грчких трагедија.

Фокусирајући се на индивидуу у историјском тренутку, Голдинг критикује комунистичке и фашистичке форме тоталитаризма привлачне одређеним типовима личности, који не морају нужно да буду Немци или Руси, већ могу бити и Енглези. Наставља да испитује несигурности метафизичких манифестација истине и, сада, снажније напада енглески национални идентитет, који се категорички супротстављао и ужасавао тоталитаристичког режима доводећи у питање религијски ауторитет. Посматрајући енглеску псеудоимуност на бруталност и дивљаштво модерног живота, оштро критикује наводну моралну супериорност викторијански стереотипних фантазија о узвишеним енглеским вредностима и моралним начелима.

Као критику става да семе тоталитарног режима никад не би могло да процвета на енглеском тлу, Голдинг у центар ставља савремену енглеску

тоталитарну личност. Према психоаналитичким тумачењима, срж тоталитарног менталитета¹⁰¹ чине следеће карактеристике: ауторитаризам, садомазохизам, агресивност, пожуда, похлепа, себичлук, антисемитизам, расизам и етноцентризам (Crawford, 2002: 86). Код Мартина препознајемо све карактеристике тоталитарне личности, с тим што место антисемитизма заузима мизогонија¹⁰². Схватамо да, попут Џека, а у стилу Шекспировог Едмунда, Мартин жене сматра инфериорним и према њима се односи искључиво са циљем задовољења сопствених потреба.

Један од разлога због ког смо као предмет свог проучавања одабрали баш ову књигу, а не неко друго Голдингово дело, управо је тај што она представља амалгам свих оних елемената које његови претходни романи садрже и оповргава све тврдње да је његов фиктивни свет далеко од савремене реалности. Поред изолације, очајничке борбе за преживљавање, бриљантне наративне дескрипције и моралне напетости које проналазимо у претходним делима, овде су присутни и трагови савременог друштва и типичног протагонисте (Johnson, 1978: 104). Аутор успева у својој намери да, приближавајући радњу модерном, цивилизованом човеку, наведе своје читаоце да се лако идентификују са главним ликом како би кроз њега илустровао све негативне аспекте и заблуде научног рационализма који је довео до човековог занемаривања и отуђења од сопствене суштине.

Кристофер Мартин представља изванредно дело којим доминира мешавина религијских осећања и уметничке вештине једног писца. Јитс ово дело види као интелектуални конструкт који у себи носи истовремено и стварност и правду (Kermode, 1963: 117–18). Питер истиче симболичку вредност и структуру дела које од својих читалаца захтева снажнију концентрацију уколико желе да открију дубље значење (Peter, 1963: 32). Ово дело је посебно занимљиво оним критичарима који се приликом читања романа фокусирају на ефекат који он оставља на читалачку публику посматрајући статус приказане стварности. Када схватимо шта се заиста дешава, уочавамо тон дела који је напетији од било ког

¹⁰¹ Видети Hanna Arednt, *The Origins of Totalitarianism*, Houghton Mifflin Harcourt: Brace & World, 1973, стр. 306, 317.

¹⁰² Klaus Theweleit у свом делу, *Male Fantasies, Vol. 2*, у основи тоталитарних личности открива мизогонију и истиче мизогонијску природу проучавајући групу мушкараца–војника (познатијих као *Freikops*) који као носиоци најважнијих карактеристика тоталитарног режима, представљају Немачке националне социјалисте или Нацисте. Видети Klaus Theweleit, *Male Fantasies, Vol. 2*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1989. Као повезану студију и критику мушкости, видети Graham Dawson, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, London: Routledge, 1994.

другог Голдинговог дела управо из разлога што захтева интензивнију пажњу и виши ниво свести читалаца (Babb, 1970: 66).

Баб препознаје покушаје одређених критичара да *Кристофера Мартина* посматрају као дело аналогно Бирсовом *Догађају на мосту изнад Оуел Крика*. Оваква паралела чини да дело разумемо као експанзију неколико секунди непосредно пред Мартинову смрт. За оваква тумачења, Баб проналази мотивацију у жељи да се дело објасни у устаљеним оквирима здраворазумске критике чиме би се анулирала Голдингова имагинативна моћ да вешто креира живу причу о мртвом лику. (Babb, 1970: 66) У свом тумачењу, Баб се ослања на Голдингово тумачење Мартиновог лика. Своју креацију Голдинг анализира сурово искрено и истиче његову оријентисаност искључиво на битност сопственог бића и одсуство вере у било шта осим у моћ свог разума. Убилачка природа и предаторски дух цивилизованог човека мотивишу да вечно трага за потврдом властите моћи.

„Не бори се за физички опстанак, већ за продужетак идентитета упркос томе што ће га разбити црна муња Господњег саосећања. Јер је Кристофер, носилац Христа и његов пратилац, постао Пинчер Мартин, ништа друго до сама похлепа. Само бити Пинчер подразумева одлазак у Чистилиште, бити Пинчер заувек значи пакао.” (Golding, 1958: 8)

Експлицитним рашчлањивањем Мартиновог лика и смештањем у пакао, Голдинг га осуђује на вечну патњу. И заиста, док кроз рефлексије Мартиновог ума посматрамо његов однос према другим људима, немамо жељу да га оправдамо и поштедимо стахота које му творац намењује. У њему препознајемо све негативно, лоше, морално непожељно и вредно сваког презира, али снага његове воље и жеља да продужи своју егзистенцију сачувавши идентитет чине да се, у одређеним тренуцима, саосећамо с њим, па чак и потајно надамо да ће успети да пронађе спас. То се, наравно, дешава услед чињенице да смо, пратећи Кристофера кроз различите животне ситуације, сви завирили испод својих углађених површина и подсвесно пронашли и препознали Мартина у мрачним несвесним областима својих душа.

Тренуци које Мартин проводи на самотној стени у Атлантику, његови херојски напори подразумевају грабљење стене, сећања и заваривања која су карактеристична за тренутке „граничних ситуација”. Грчевито посеже за ослономцем и херојски улази у унапред изгубљену битку, уз присутне тренутке озарења и лажне наде који сцену чине дирљивијом. Чим угледа свитај дана,

Мартин се нада „Још мало па ће сванути... Видећу олупине. Нећу да умрем. Не могу да умрем. Не ја.” (Кристофер Мартин¹⁰³, 1996: 198) Тада почиње да се теши: „(...) да сам био у потпалубљу, могао сам чак и стићи до чамца. Или сплава.” (КМ, 198) Голдинг причу наставља у још драматичнијим обртима: „Нећу да умрем! Нећу!” (КМ, 200) А затим како се радња романа развија, долазимо до последњег тренутка у ком Голдингов усамљени јунак црпи последњи атом снаге да би себе охрабрио реченицом: „Данас ћу бити спасен!” (КМ, 266) И пред крај: „Серем се ја на твоје небо!” (КМ, 332) Псовка коју Мартин изговара је тренутак директне конфонтације са сопственим средиштем и моменат освешћења и схватања узалудности даље борбе. Схвативши неумитност своје судбине, Мартин одустаје од живота. Када проналасимо његово беживотно тело, постаје нам јасно да је све то био само тренутак његове самртне свести, у којем није могао да поднесе да се суочи са смрћу и властитим ништавилом. После свих мука које проживљавамо заједно са Мартином, остајемо запитани у постојање истинског спасења, јер човек који проверава његов идентитет на плочици, попут официра из *Господара мува*, иронијом обавија трагични тренутак и бележи појединости уз саркастични коментар: „Гадне ствари ови појасеви за спасавање. Дају човеку наду кад више нема потребе за њом”. (КМ, 337) И тада, Голдинг заокружује роман и усмеравајући нашу пажњу на Мартинове чизме, испитује стварност свега што смо доживели, да би нам саопштио да се Мартин није напатио, јер „није имао времена ни да збаци чизме с ногу”. (КМ, 338)¹⁰⁴

Голдинг уводи симболички образац у коме редитеља Пита, који се појављује у сценама Мартинове „садашњости” на стени, изједначава са Богом и неизбежном смрћу. Мартин покушава да избегне улоге које му у оваквој ситуацији пристају и труди се да преузме оне које су аналогне његовим амбицијама. Порок и грех који доминирају у његовом лику потичу из поноса, из осећаја супериорности. И доиста, Мартиново одбијање да прихвати Божију вољу и смрт, проистиче из поноса. Похлепа, особина која најреалније карактерише Мартина, јер он свој понос манифестује ситним грабљењима и отимањима. Због тога Голдинг за Мартина каже: „Пао је много ниже него што је могао. Заправо, изашао сам из колосека да бих Мартина осудио што сам више могао тако што сам га учинио најпоқваренијим

¹⁰³ У даљим наводима: КМ.

¹⁰⁴ Видети Кољевић, С. (2003), *Енглески романсијери двадестог века (1914–1960)*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 274–275.

типом личности којег сам могао да се сетим. Био сам веома заинтересован да видим како ће критичари широм света говорити: *Ох, да, такви смо*". (Kermode, 1959: 10) Не штедећи Мартина, Голдинг креира личност нестварно покварену и бајковито злу, али успева да наведе читаоце да је препознају у себи и прихвате њено постојање и у свету изван књижевне фикције. Схватимо да је Мартин само обичан човек, *Everyman*, у Голдинговој драми.

Голдинг је решен да своје читаоце примора да сагледају истину из аспекта других ликова и због тога експериментише са ограниченим погледима, а нарочито увођењем контроверзних завршетака. Креирањем ликова попут Сајмона, Туамија и Нета, Голдинг жели да покаже да, упркос мрачном стању човека, ипак постоје и друге могућности, што нас, онда, искушава да посумњамо у универзалност Кристофера Мартина, који је, као и Нет, екстремни случај. Нет осветљава праву Голдингову визију којом не осуђује модерног човека, већ упозорава све Кембелове и Дејвидсоне, све Ралфове и Новије да се истински упусте у разумевање и прихватање истине о животу и смрти, као једини начин да избегне егоистични експес који Мартина води у густо исткану мрежу обмане и ништавила.

Својим великим књижевним умећем, Голдинг креира фантомску структуру *Кристофера Мартина* стварајући мучно прецизне слике човека који се налази у изузетно тешком физичком стању праћене доказима неумољивог краха илузије једног очајника. Чињеница да се конфузија, коју пратимо кроз читаво дело, базира на ригорозно логичној основи, чини ово дело додатно занимљивим за тумачење. Сцене сећања које у виду дијалога осветљавају Мартинов карактер, једини су примери Голдингове ексцентричности. (Johnson, 1978: 107) Мартин је лик који се издваја из савременог миљеа поседујући професију, детаљну прошлост и индивидуалну психолошку слику. Међутим, Голдинг се побринуо да Мартинова прошлост и индивидуалност буду функционални у ширем контексту романа. Неочекивани закључак ове књиге потврђује његове раније методе. Према неким ауторима, овај роман је, у односу на прва два богатији, јер представља конфигурацију симбола, те стога „захтева интензитет пажње коју његови претходници нису могли да одрже” (Peter, 1957: 591).

4.2. Наследник

У својим романима Голдинг успева да обрише временску границу између прошлости, садашњости и будућности чиме постиже универзалност и свеобухватност својих тема. Са лакоћом експериментише временским перспективама испитујући супротстављеност принципа цивилизације и дивљаштва који почивају у основи човекове душе. Временским скоковима из будућности у далеку прошлост, а затим из праисторије у садашњост, Голдинг неутралише временску варијаблу како би истакао значај своје теме за читаво човечанство. Три књиге којима се у овом раду бавимо се прожимају, произилазе једна из друге да би заједно чиниле јединствену целину и изнедриле јединственог лика, човека чија се суштина није променила од самог постанка.

Иако живи неколико миленијума касније, Мартин поседује карактеристике својих далеких предака. Начин на који модеран, цивилизован човек сагледава свет око себе у основи је идентичан начину дивљег човека. Попут Локових паметних стопала, Мартинова уста су „промућурна” и представљају метод за спознају света (КМ, 196). Лок стопалима бира храну и проналази добре путеве, док Мартин, метафорички прождирући особе и прилике, себи обезбеђује физички опстанак. Ни Мартину, као ни припадницима Народа, не прија вода која са собом доноси нови терет самоспознаје. Због тога када видимо да се део његовог тела, који није под водом, тресе, присећамо се Нил која на исти начин реагује на воду интроспекције. Њих двоје симболично приказују реакцију човекове душе која стрепи пред истином. У Мартиновом уму видимо Локову збрку, проналазимо мрље и таму, „формације мутног светла и магле” који нису ништа друго до продукти разума (КМ, 199). Мрље, тама, мутно светло и магла заваривају човеком ум, јер га удаљавају од суштине. Однос према времену је исти код Народа и Мартина, јер га схватају као вечност у којој је данас исто што и јуче.

Међутим, Мартина ћемо далеко лакше препознати у Новим људима којима вода није довољна да угасе жеђ. Његове ватре, попут ватри Нових људи, не обезбеђују опстанак, већ изазивају бол. Ватра, симбол интелигенцијског напретка и разума, код Нових људи и Мартина не доноси просперитет и сигурност, већ егзистенцијалну неизвесност, бол и страх. Интелигентан човек трпи бол, јер сваки покушај дубљег увида му наноси нову патњу. Он није спреман да се суочи са

дивљином сопственог срца и због тога неумитно страда. Иза ватре интелигенције, налази се маса са коштаном куглом. Ова кугла симболизује човекову свест чија једна половина истовремено „пече и леди”, представља разум, док друга, која је „сва у мраку”, означава потиснуто дивљаштво (КМ, 222). Свест цивилизованог човека је биполарна, јер се састоји од склопа контрадикторности амбивалентног значења. Разум који би требало да осветљава пут и доноси морални бољитак, човека спречава да се духовно уздигне и успостави равнотежу са сопственом природом. Док дивљаштво, тама коју проналази у својој души, парадоксално човеку не наноси бол. Задовољењем скривених, анималних нагона човек осећа олакшање, јер се враћа својој природи. Фрустрације, настале услед ограничења наметнутих од стране разума, човека доводе у стање нарушене равнотеже у којој доминира осећање суштинске усамљености и туге.

Хенријеву потребу да управља слабијим створењима, Мартин показује у тренуцима када ножем контролише и убада сасе и лопаре. Ту су и обриси цивилизације маленог Персивала, па Мартин рецитије своје пуно име и презиме, покушавајући да поврати свој идентитет, али схватамо да ове речи немају никаквог значења. Име је део наслеђа цивилизације, јер у природи не постоји номинализација обзиром да се идентитет и диференцијација сваког ентитета заснивају на суштинским разликама, а не на простом именовању. Трагичност овог тренутка почива у Мартиновом веровању да ће му цивилизација обезбедити реално постојање и донети сигурни спас. Симболика змијолике копче Ралфовог каиша присутна је и у *Кристоферу Мартину*. Наиме, попут змије која одбацује своју кожу, Мартин не скида одећу, већ се „љушти” (КМ, 240). Одећа, део наметнутих цивилизацијских норми, срасла је и постала кожа модерног човека. Цивилизацијска правила и начин рационалног размишљања постали су саставни део човековог бића, али су они утицали да се човек удаљи од своје природе. Претерано позитивистичким ставом према човековој природи, потиснули су инстинкте и дивље нагоне у нади да ће их на тај начин неутралисати. Међутим, то је изнедрило потребу да се човек детаљније упусти у истраживање сопствене душе у потрази за ефектним начином суочавања са собом и прихватања властитог бића. Због тога, дечаци са острва и Мартин имају потребу да одбаце одећу и обнаже се у нади да ће се приближити својој правој природи. Ово је први корак у објективном сагледавању своје душе на који Мартин реагује физиолошком

реакцијом подрхтавања, осећа „као да је нешто учинио” (КМ, 291). Тако огољен пред својом природом, цивилизован човек почиње да увиђа прљавштину и моралну деградацију сопственог бића. Тада, попут Ралфа и Мартина, осећа потребу да се окупа и спере прљавштину, жели комфор, топлину и сигурност удобног кревета.

Чини нам се да Голдинг претаче симболе из једног дела у друго илуструјући њихову амбивалентност. Па тако, камен који је симбол и инструмент уништења на острву за Мартина представља израз креативности и потврду моћи и постојања. Након што случајно откине главу патуљку којег је саградио од камења, Мартин га поново прави чиме показује моћ богова да управљају судбином људи. Тачније, у модерном свету, човек је сам себи бог, јер верује да појединац може да уништи, али и створи живот. Иако чврст, камен није претежак за „образовање, интелигенцију и вољу” (КМ, 246). Игру светлости Голдинг фантастично користи да прикаже човекову тифоновску жељу да се изједначи са Богом. Како сунце залази, камени патуљак постаје цин као што и човек постаје себи бог. Међутим, задирући у своје дубине, Мартин почиње да осећа одвратност према камену који симболизује човека.

Увођењем елемената из претходна два романа и паралелама са њиховим ликовима, супротно свим нашим покушајима да прихватимо Мартинову смрт, Голдинг свог јунака чини бесмртним. Схватимо да су дечаци и две сучељене групе праисторијских људи саставни део Мартиновог бића. Мартин је само модерна, цивилизована формација потиснутих нагона дивљег човека. Он нам доноси универзалност и неутралише временске границе као битне факторе човековог напретка чиме тему приказану у овом делу чини вечно актуелном и истиче неопходност њеног испитивања.

4.3. Средиште

У *Кристоферу Мартину* се прву пут сусрећемо са недефинисаном масом, са силом која постоји унутар човековог бића, али која се издваја из њега и постоји засебно поседујући сопствену моћ доношења одлука. Налик је на „гвоздену шипку”, постоји у „тами лобање” и представља „тамније тамно, самопостојеће и неуништиво” (КМ, 219). „Средиште свега” је потиснути део Мартиновог бића, тамни део у ком су дивљи нагони и инстинкти присутни (КМ, 219). Оно се ослобађа превласти разума, одваја од остатка тела и отпочиње засебни живот. Тек кад стеге цивилизацијског разума изгубе контролу над мрачним нагонима, Мартин може да посматра себе „из оквира својих очију” (КМ, 248). Призор који види је застрашујући, јер схвата да се непоробојна тама протеже по целом телу.

У *Господару мува* Голдинг претежно користи перспективу разума и из ње посматра анимализам човекове душе, док нам у *Наследницима* већину појава приказује из угла нискоинтелигентних бића, да би се у *Кристоферу Мартину* вратио рационалној перспективи уз битан моменат оживљавања таме човековог бића и њене рефлексije на стање човекове моралности. Црно средиште Мартина препознаје као „одговорног, комичног и незауостављивог” (КМ, 227). Овим придевима можемо описати и цивилизацијски прогес који је незауостављив, заснива се на преузимању контроле која са собом носи различите видове одговорности и који је у својој функцији апсолутно комичан, јер је контрадикторан. Напредак који је еволуција донела човеку резултирао је својом супротношћу доневши му стагнацију, деградацију и пропаст уместо бољитка и прогреса. За то је, наравно, сам човек крив и другог одговорног не може тражити ван свог бића.

У црном средишту се налази свест којој Голдинг даје анималне карактеристике звери која испитује свој кавез. Мартин постаје свестан да „ћутљиво и непорециво створење”, потпуно необузвано и дивље, постоји у човековом бићу (КМ, 256). У треницима борбе за опстанак, када разум слаби и превласт преузимају нагони, средиште постаје свињска глава на штапу која искушава Мартина. „Остави мисао о повратку, мисао о животу. Пусти, батали... Један сат на овој стени јесте цео живот. Шта имаш да изгубиш? Овде те чека само мучење. Остави, батали.” (КМ, 219) Средиште наговара Мартина да се преда и

препусти смрти што би значило одустајање од потраге за правом природом. Међутим, средиште саопштава истину, јер Мартинов боравак на стени није ништа друго до рефлексја на целокупан претходни живот који је водио, а пут интроспекције којим ће Мартин, попут Сајмона, кренути, за цивилизованог човека заиста и јесте само мучење. Да је Мартин посустао у том тренутку, не би имао шта да изгуби, јер би машина наставила да ради по „старом систему”, остао би веран разуму и његовим начелима, а тешка истина о корумпираности човекове душе би заувек остала недокучена (КМ, 193).

4.4. Иронија спаса

Посматрајући *Господара мува*, *Наследнике* и *Кристофера Мартина* као трилогију у којој се Голдинг бави проблематиком цивилизације и дивљаштва који постоје у савременом човеку, препознајемо обиље иронија. Једна од најупечатљивијих је она која повезује крај *Господара мува* са почетком *Кристофера Мартина*. Реч је о најбитнијем моменту у сва три дела – тренутку спаса. Како смо видели, спас је веома дискутабилна категорија, јер врло често представља само привид онога што би требало да буде.

Као цивилизован човек високе интелигенције, Мартин је свестан амбивалентности свог бића, па због тога примећује да се у „сунцо-магли” уздиже „силуета не-брота” тамо где би могао да се нађе само брод (КМ, 203). Код Голдинга, брод је симбол спаса, али уједно и средство за саопштавање снажне ироније Мартиновог и Ралфовог спасења. Посматрамо како официров крузер постаје не-брод и доноси не-спас. Овим је Голдинг разјаснио узалудност физичког спаса ако то значи да ће човека вратити на почетно полазиште. Ни крузер ни брод нису оно што је човеку потребно за опстанак. Напротив, човеку је потребно време проведено на острву и усамљеној стени да би своју енергију усмерио на сагледавање, схватање и прихватање праве природе, како би могао да се посвети изналажењу начина да успостави равнотежу сучељених принципа у својој души.

Свестан ироније спаса, Мартину је тешко да прихвати истину, јер рацио

превише снажно делује на његову свест. Зато, проналази други начин да докаже надмоћ човековог разума, па осмишља нови, сигурнији спас и силуету брода замењује „стеном забоденом у небо” (КМ, 203). Стена представља креацију човековог умећа која га уздиже до нивоа богова. Мартин се неко време задовољава идејом да продужи свој живот на стени, али убрзо схвата да му је за спасење потребно много више.

4.5. Паралелни живот Кристофера Мартина

Без упозорења, већ на самом почетку, сусрећемо се са изненадним и хаотичним погледом на човека који се дави. „Борио се у сваком правцу, био је центар мучења сопственог тела. Није постојало ни горе ни доле, ни светлост ни ваздух. Осетио је како му се уста, сама од себе, отварају, а пискава реч експлодира. Упомоћ!” (КМ, 193) Иако помоћи нема, читаоци одмах бивају вешто уплетени у мрежу Мартинове узалудне борбе против смрти. Први тренутак олакшања у овој напетост сцени је Мартиново креирање луцидне слике која је аналогна преживљавању. Попут Декарта, Мартин се управља принципом *Cogito, ergo sum* и покушава да створи један посебан мали свет који може успешно да контролише. Бори се против универзума и каже: „Не тврдим да сам јунак. Али, имам здравља, образовања и интелигенције. Победићу те.” (КМ, 243) Оваква ситуација је прототипска, а када Мартин, за сцену своје драме бира пусту стену, Прометејска слика наговештава метафизичку димензију која ће се развијати у роману. Речи *сцена* и *драма* су апсолутно прихватљиве и адекватне у овом тренутку, јер Мартинова стена представља конструкцију ума. Његов ум је центар који користећи сегменте памћења гради стену из сећања на оболели зуб и покушава да га ограда од света реалности и смрти. Позоришне даске за ову представу постављене су у Мартиновој лобањи. Позоришни термини прожимају роман, док Мартин себи додељује различите драмске улоге. (Buffkin, 1969: 11) Мартиново професионално опредељење прожима моменте граничне ситуације у којој се налази и указује на амбивалентност његовог стања. Наиме, паралела са позориштем и глумом представља директан доказ да је његов живот на стени,

заправо, измишљена реалност и квазиживот. Овим су анулирани сви његови даљи покушаји да потврдом свог идентитета докаже стварност свог постојања. Увиђамо да целокупна књижевна креација представља узалудни покушај једног глумца да преузме улогу режисера свог живота.

Како га разум доводи до постепеног сагледавања реалне ситуације, Мартин почиње да се удаљава од рационалног размишљања и утеху проналази у паралелном животу своје професије. Наиме, с обзиром на то да је глумац, навикао је на проживљавање туђих живота и сада то вешто користи као адекватну замену за сопствени живот. Посматраћемо га како лута од улоге до улоге у потрази за оном која ће му донети сигурност и спас. Најбољи проклети младић је епитет који, као глумац, Мартин добија, али га он далеко удаљава од описа прикладног оличењу трагичног хероизма. Професионално, како је то чинио у стварном животу, Мартин покушава да зграби не само улогу трагичног јунака, већ и писца, и самог творца. Он изазива једног од најчувенијих писаца–глумаца, Шекспира – од првог одјека узурпатора Хотспура до последње сцене полуделог Лира. Добијени резултат је пародија, јер је он и пародијски херој и пародијски творац. Покушаји да одржи своју дуалну улогу појачани су паралелама са религијом, митом и књижевношћу. Његов боравак на стени иронична је паралела библијском седмодневном настанку света за време које покушава да се отргне ништавилу смрти тако што ће креирати сопствени свет најпре стварајући светлост и ваздух, затим стену, све док не креира лик бога у свом лику. (Kinkead-Weekes & Gregor, 1967: 135-153)

Првобитно себе проналази у лику Робинзона Крусоеа док разматрајући своје стање методолошки наводи списак реквизита неопходних за опстанак, али Робинзонов свет је исувише прозаичан и стваран да би дуже могао да опстане на Мартиновом измишљеном острву. Због тога, приморан је да остави једноставније улоге, мање зависне од свакодневице обичног живота и да се посвети оним које га, због своје архетипске природе, приближавају прихватању реалног стања.

Мартинов режисер, Пит, нудећи му улогу најбоље илуструје Мартинов себичлук и подмуклост гурања друга зарад победе у трци и посматрања сексуалног односа као извора моћи и напредовања. Морална изопаченост Мартиновог лика истакнута је чињеницом да Пит дозвољава Мартину да бира

који смртни грех жели да буде, јер га препознаје у сваком. Стога му препушта одлуку да одабере свој омиљени грех. Нуди му охолост, али увиђа да му за то не треба маска, већ само мало шминке. Злоба, завист и лењост су, такође, саставни елементи Мартиновог бића, док похота, „елегантни господин са коврцавом косом и профилом”, одговара фотографији из Мартинове књижице (КМ, 275). Нижући грехе и проналазећи их у Мартину, Пит нам нуди моменат сурове истине идентификујући га са прождрљивошћу.

„Крис – Прождрљивост.

Прождрљивост – Крис. Упознајте се.

Само нек је по твоје, Пит.

Упознајте се поближе. Овај овде офарбани курвин син узима све што му дође под руку. Не храну, Крис, то је сувише једноставно. Он узима најбољу улогу, најбоље место, највише новца, најбољу критику, најбољу жену. Рођен је отворених уста, отвореног шлица и руку испружених да грабе.” (КМ, 275)

Ово је моменат када схватамо Голдингову намеру да креира најодвратнији лик који може. Прождрљивост не ограничава на неумерено конзумирање хране, већ је проналази и у осталим животним сферама, у професионалним, друштвеним и емотивним областима. Обухватајући све сфере живота, аутор указује на моралну корумпираност човековог бића која је свеобухватна. Крајња иронија којом Голдинг обавија овај тренутак је Питова забринутост да ли Прождрљивост у себи поседује толику поквареност да може да глуми Мартина.

Мартин добија чак и анималну улогу црва. Пит, у великој мери симболички веома сличан Сајмоновом пријатељу на коцу, великодушно се нуди да га упише у свој Клуб прљавих црва који је оличење суровости цивилизованог живота у коме већа зверка једе мању зверку (Кољевић, 2003: 273).

„Зове се Клубом прљавог црва... Ми црви смо тамо преко целе нееље. Наш, кад Кинези оће да спреме врло ретко јело, они закопају у земљу конзерву и у конзерви рибу. На то одма' изађу црви – мали, мали – и почну да једу. На то одма' нема риба. Само црв... Па, кад поједу рибу, онда почну једни друге... Мали једу сићушне. Средњи поједу мале. Велики поједу средње. Онда велики једу један другог. Онда остану два, онда један, и што је некад била риба, сад је само један велики, успешни црв. Ретко јело.” (КМ, 286)

Употребљавајући заменицу *ми*, Пит брише границу између Мартина и себе, али га и изједначава са свим цивилизованим људима. Хијерархија прождирања црва адекватно осликава друштвену лествицу цивилизоване заједнице у којој страдају слабији и преживљавају само најмоћнији. Успешни црв који преживљава је најмоћнији, најсуровији и најпокваренији црв, Мартин, то јест човек. Овај Клуб

представља prizor sличан онеме који Сајмон види када се буди у дивљини и примети рој мува око прасеће утробе, муве „које су обојиле у црно свог господара и преобразиле просута црева у хрпу светлуцавог угља.” (ГМ, 149) А црв који преостаје подсећа на „радозналог мрва” који је пузио по очној дупљи беживотне свињске лобање (ГМ, 190).

Иако му је идентитет важнији од свега, Мартин, на крају, подлеже својим професионалним навикама и призива античка класична имена која се уклапају у његово Прометејско окружење. Међутим, то чини тек онда када његов креирани свет почиње да тоне, као покушај да зграби последњу сламку спаса. „*Ja sam Ajaks. Ja sam Prometej.* Осети се како добија дивовске размере на стени. Песнице му се стегоше, брада се спусти. Постаде херој за кога је немогуће представљало само једно достигнуће.” (КМ, 306) Оваквом театралношћу Голдинг наглашава колико је његова измишљена сцена удаљена од физичке реалности и митских димензија хероизма. У прометејском аспекту, Мартин подсећа на лик Џека Меридјуа, који краде ватру (додуше, у виду на наочара) од Пигија, пародијског Зевса. Пиги и Пит осликавају модерну идеју супериорних бића ослабљених разумом и подложних циничној манипулацији.

Мартин фреквентно мења улоге лутајући од Шекспирових, преко Милтонових до класичних јунака, да би се, свидевши му се концепт лудила, одлучио за Сиротог Тома (*Poor Tom*). Одлука да преузме улогу прерушеног Едгара двоструко је иронична – наиме, прво, имплицира прећутно признање да је његово лудило измишљено и друго, представља пародију на Едгаров покушај да избегне неправду свог оца. Ако већ трагамо за улогом у *Краљу Лиру* која би Мартину најбоље пристајала, сигурно би то био копиле Едмунд, који је, попут Мартина, одан начелима себичности, саможивости и необуздатим импулсима. „Природо, ти си моја богиња; закону твоме морам служити” (*Thou; Nature, art my godness; to thy Law / My services are bound*) (*Краљ Лир*: 1.2. 1–2) Слично Едмунду, Мартин покушава да утиче на своју судбину искоришћавањем и злоупотребљавањем туђих жена. Видевши бога уместо режисера, Мартин покушава да избегне сусрет на начин на који је то већ чинио у стварном животу, кроз злоупотребу Хелен (чији лик креира у гомили камења). „Никога не бих питао осим тебе, јер је стена непомична, а када бих је само оставио на миру, трајала би заувек. Јер, ипак, моја драга, ти си његова жена.” (КМ, 178) Овај моменат јако подсећа на Милтоново

искушавање Еве, али ова Ева не подлеже утицају, па одбија да утиче на Пита и омогући Мартину да избегне одлазак у рат.

Следећа улога коју Мартин глуми је сам краљ Лир. „Бедан, болестан и стар” (*Now I am thin and weak*) (ПМ, 188; *King Lear*, 3.2. 18) Међутим, „центар” не може да дозволи овакву слабост, па се Мартин враћа Прометејевом лику, али га некохерентност са илузијом поново враћа у стање лудила, које му овог пута омогућава разговор са богом у ком Мартин признаје покушај да узурпира његову улогу творца. „А шестог дана створи он бога. Стога ти дозвољавам да употребљаваш само мој речник. Створи Га по лику својему и обличју својему.” (КМ, 329) Покушаји да целокупно своје постојање и живот око себе подреди себи и свом разуму карактеристика су цивилизованог човека, који злоупотребљавајући своју интелигенцију, врши насиље над природом. Због тога, Мартин тежи да потврди своје постојање кроз доказе сопствене моћи. „Нека буде киша, и би киша.” (КМ, 311) Одјек библијских елемената изједначава Мартина са богом. Међутим, то је само Мартинов покушај да себи докаже своју надмоћ над природом. Тада, као одговор на дивљаштво према природи, божији глас немилосрдно захтева од Мартина да прихвати реалност сопствене смрти. Мартин му одговара: „Нећу да размислим! Створио сам тебе; могу да створим и своје сопствено небо.” (КМ, 329) Изврћући хришћанску доктрину и стварајући бога према човечјем лику, Голдинг још једном истиче насиље које човек врши над природом потчињавајући је својим рационалним принципима. Бог иронично предвиђа Мартинову судбину: „Створио си га.” (КМ, 329) Мартинове речи одјек су Адамових из *Изгубљеног раја* који криви бога за своје поступке: „Да ли сам ти ја, Творче, тражио да од глине начиниш ме човеком?” (*Paradise Lost*: 10. 743-44) „Ако сам их појео (мисли на људе који су били његове жртве), ко ми је дао уста?” (КМ, 330) Попут Милтоновог бога, Голдинг не даје конкретан одговор рекавши: „У твом речнику нема одговора.” (КМ, 330). Схвата да је његова досадашња вера у могућност избора и утицаја на сопствену судбину заправо заблуда. Мартин почиње да увиђа да ничим није могао да утиче на коначни исход свог живота. Жели да спере кривицу са себе окривљујући црну муњу, средиште, центар и срж његовог бића за чињеницу да од мртвих тела себи гради степенице спаса. Мартин одбија да прихвати Божију вољу и уточиште проналази у полуделом Лиру. „Бесни, урлај, шикљај! / Дај нам ветар, кишу, вихор, капи крви, / Олује, торнада ... /...

тајфуне и хурикане ...”¹⁰⁵ (КМ, 330; *Краљ Лир*: 3.2. 1–6)

Проучавајући Мартинов однос према себи са аспекта преузимања различитих улога, уочавамо паралелу са Хегеловим делом „Феноменологија духа”. Наиме, Хегел истиче важност дијалектичког односа господара и роба у решавању проблема могућности сазнања другог. Ми ћемо искористити Хегелов модел како бисмо схватили проблематику Мартиновог излажења из оквира субјекта и посматрања себе као другог. Вратимо се на причу о господару и робу. Иако је роб, по својој дефиницији, део господарево својине, господару је потребно да роб призна његов статус господара. Проблем настаје услед противречности статуса роба, јер само у својој субјективности роб може да призна господара како таквог, али господар је тај који му ту могућност одузима сводећи га на пуки објект. На тај начин, роб губи могућност валидног признања које је господару потребно.¹⁰⁶ Тако да господар самог себе лишава могућности личног признања и потврђивања не признајући субјективност другог. У нашем случају, проблем суштине почива у Мартиновој дуалној улози господара–роба. На својој измишљеној стени, Мартин прелази границе сопственог бића и себе посматра као другог покушавајући да потврди свој идентитет и реално постојање. Преузимајући улогу бога (господара) жели да призна субјективност себе (роба) како би могао да обезбеди ауторитет свемогућег владара који модеран човек жели да поседује. Да би учврстио своју рационалну надмоћ потребно је да претходно докаже субјективност сопственог бића.

Након последњег тихог псеудопрометејског узвика „Серем се ја на твоје небо!” (КМ, 332) Бог га враћа у његову првобитну улогу и тад постаје пар јастогових клешта безнадежно држећи се за живот док Божија разарујућа црна муња уништава све пред собом. *Кристофер Мартин* се овде не завршава, већ следи поглавље у ком господин Кембел, који је пронашао Мартиново тело, и капетан Дејвидсон, поморски официр који долази да га преузме, неодлучно дискутују о значају смртности. Оптерећен опстанком и преплашен идејом о смрти, читалац се, попут Мартина, ослања на прво логично објашњење које ће спасити

¹⁰⁵ Rage, roar, spout!
Let us have wind, rain, hail, gouts of blood,
Storms and tornadoes.....
.....hurricanes and typhoons....

¹⁰⁶ Хегелова филозофска проблематика је преузета из Đurić, J. (2012). *Globalni procesi i preobražaj identiteta*. Beograd: Albatros plus, стр. 51.

Мартинов живот и игноришући сваки доказ, у супротном прихвата ту илузију живота. Укратко, истина у поређењу са самообманом је одвратна и ужасна.

Мартиново помахнитало преузимање различитих херојских улога Голдинг користи да истакне свој став о употреби, тачније злоупотреби креативности коју савремени човек поседује. Технологија доминира науком, док прагматизам доминира модерном мишљу. Према Голдингу, модерни ум одбија да се суочи са мрачном и тамном страном искуства, са оном страном која представља предмет директне и оштре критике античких митова и религије. Плашити се смрти толико да покушате да анулирате њен значај почетак је заблуде која смрт препознаје у сваком порицању индивидуалних жеља. Тумачења Мартина као лика који се, попут Милтоновог Сатане, отима намерама свог творца, потврђује Голдингово тумачење модерног човека. „Колико год да је одвратан његов лик, ипак буди наше дивљење и поштовање због своје епске, упорне и непопустљиве борбе упркос веома занемарљивим шансама.” (Green, 1963: 50) Жељом да Мартина видимо као трагичну личност, Голдингу признајемо да смо превише окупирани физичким опстанком, а премало етичким проблемом отеловљеним у оваквом лику. Овакво разумевање романа подстакнуто је и ликом Крисовог пријатеља и ривала, Нетенијела Вотерсона, који осваја срце Мери Лоуел, девојке за којом Мартин жуди. Нетенијел је, на Сајмонов начин, мистик који, за разлику од Криса, размишља о реалности смрти.

4.6. Однос према женама

Како смо већ поменули, студиозно проучавајући целокупну структуру цивилизацијске заједнице као највишег ступња у развоју друштва, Голдинг негира претпоставке о еволутивном прогресу друштва и у њему проналази елементе дивљаштва, насиља и зла за које се сматрало да су успешно искорењени. У том контексту, истиче мизогонију као једну од основних карактеристика Мартиновог бића. Мизогнија представља мржњу према женама, омаловажавање свега што је женско и негирање њихових бића и вредности (Jarić & Radović, 2011: 105). Голдинг истиче свеобухватну и културолошки прожимајућу мизогонију као једну

од манифестација примитивног облика понашања и дивљаштва присутних у модерном цивилизованом друштву које се заснива на квазиједнакости припадника оба пола. У Мартиновом злоупотребљавању жена, Голдинг своју пажњу усмерава на нарушавање равнотеже и дисбаланс који би не требало да постоји у једном развијеном савременом друштву. Сваки вид дискриминације требало би да је одавно искорењен.

Мартинов однос према припадницама женског пола је метод за испољавање силе и угњетавање слабијег којим би потврдио своју моћ. У његовом напаствовању Мери препознајемо дивљаштво модерног човека који силом преузима судбину другог бића у своје руке и врши насиље над њим. Тада, женско биће постаје „пуњена лутка” коју моћније биће граби и уништава њену невиност (КМ, 297). Но, она није једина жртва Мартиновог едмундовског понашања, ту су још Сибил, Алфредова девојка, и Хелен, продуцентова жена, као и безброј других неименових девојака чију је невиност и доброту искористио за задовољење својих нагона. Све оне представљају површност љубавног односа, ако га уопште тако можемо и назвати. Са Сибил не дели љубав, већ „креветску фарсу”, док Хелен користи да добије бољу улогу и избегне одлазак у војску (КМ, 253). У односу према њима Мартин примењује принцип који обележава читав његов живот и његове поступке.

У сржи односа према женама које упознаје, као и у свему осталом у свом животу, налази се једење. Али, не било какво једење, већ насилно, грамзиво и сурово прождирање свих који се нађу на путу задовољења Мартинових личних потреба. Једење препознаје као ритуал на свим нивоима и шири га на сфере живота ван задовољења основних физиолошких потреба (пријатељство, романтична љубав, па чак, и рат). За њега је једење „вулгаран израз за нешто што представља универзалан процес” и истиче да човек може да једе каром, песницама и гласом (КМ, 252). Сваки међуљудски однос заснован је на крволочном једењу и прождирању које доводи до задовољења личних потреба и одбацује могућност постојања правог, истинског и некористољубивог пријатељства и љубави. Да није усамљени примерак себичлука и зла доказује Хелен која жели да му понуди улогу, али не може јер га није појела. „Желела бих да те поједем... Како ти могу дати нешто ако те нисам појела?” (КМ, 258). Она експлицитно дефинише Мартинов однос према другим људима у ком нема места

искренности и истинске забринутости за потребе другог. Иако је Голдинг користи како би приказао користољубивост човековог бића, Хелен има једну много важнију функцију. Она вербализује парадокс Мартиновог бића и руши сваки сегмент личности коју јој је Голдинг Мартину наменио. „Слатко моје, ти ниси личност, ти си инструмент задовољства.” (КМ, 258) Дакле, Мартин није једини који је искоришћавао друге, већ су и други искоришћавали њега. Овим јасно схватамо да је Мартин само један из конзерве црва, ништа бољи, али ни лошији од осталих.

Закључујемо да Мартинов однос према женама представља само једну од манифестација испољавања моћи и мржње коју јачи осећају према слабијима. У његовом односу према Мери, у насилном нарушавању њених жеља, Мартин евоцира успомену на Цеково малтретирање слабијег Пигија и на крволочност љубавног чина Нових људи. Ту нема места нежности ни искреним осећањима јер се у основи таквог односа налази само корист и тежња да се задовоље лични нагони науштрб осећања других људи. У помахниталом једењу, најјасније исказаном у Мартиновом односу према женама, препознајемо неконтролисано прождирање, квалитативни образац који ћемо пронаћи у основи свих других животних принципа.

4.7. Украдена невиност

Лик Мери Лоуел заузима једно од најважнијих полазишта у проучавању романа. Наиме, њеним ликом Голдинг постиже двојаки циљ. С једне стране, истински неискварен и невин лик Мери додатно појачава одвратност Мартинове себичности, похлепе и злобе, док с друге стране, тренуци Мартинове рефлексije о њиховом сусрету дају Мерином лику посебност и истакнуто место једног женског лика у свету превласти мушкараца. Прикладно спреmlјена за одлазак у цркву, Мери је оличење чедности, неукаљане невиности и истинске доброте. Она одише мирноћом и равнотежом која Мартина ужасава и у којој препознаје „демонску и мошусну привлачност” (КМ, 294). Асоцијацијом на онострано, мистично и сексуалну похотност, Мартин не успева да баци сенку моралне

амбивалентности човековог бића на Мери, већ истиче деградацију сопствених моралних начела и поквареност која почива у његовој сржи. Узаност струка и провидност њене коже доносе грациозност и узвишеност које наглашавају трулеж и пропаст Мартиновог лика. Када се носилац ових врлина нађе у близини особе која представља њену супротност, његов лик служи да интензивира негативне аспекте дате особе. Због тога Мери својом добротом појачава Мартинову поквареност и истиче моралну деградацију његовог лика. Ту су, наравно, очи које немају никакве везе са овоземаљском маском од крви и меса. Очи су симбол спознаје и врховног разума (Ševalije & Gerbran, 2004: 632). Из Мериних очију извире мудрост која свој значај добија управо чињеницом што никад није изговорена. Мартин препознаје непријатеља у Мериним очима, јер оне доносе истину о његовој смрти. Оне испалују муницију презира и гнева и „потврђују сва неформулисана мишљења његовог тела и грозничаве главе” (КМ, 294). Овде Мери добија улогу античке Горгоне, Медузе, која претвара у камен свакога ко је погледа у очи. Истина коју Мартин у њеним очима препознаје метафорички ће претворити човека у камен, у Патуљка који и сам прави на свом острву.

Стичемо утисак да Мери, као предмет Мартинове опсесије, коначно обезбеђује заслужено место једног женског лика. Она осветљава сваку неправедност према женама које постајемо свесни још од *Господара мува* у којем нема женских ликова, док су они ликови који представљају женске принципе потискивани, потлачени и свирепо уништени, преко женских ликова у Новом племену, све до тренутка када својом чедношћу пркоси Мартиновој похотности. Сада, Мери заузима „рашчишћено место” осветљено севовима летњих муња (КМ, 295). Њени тривијални поступци сада постају важни због чега оникс на њеном прстену постаје талисман, а конач њене обичне, празне сукње од твида добија чаробну моћ. Мартин не схвата зашто је она толико посебна када би требало да представља „само један од степеника на који се мора спустити нога” у даљем напретку (КМ, 295). У Мери Мартин проналази део човекове душе за који осећа да недостаје његовом бићу. Препознаје изоловану чедност у њеној души и силно жели да је наруши напаствовањем њеног физичког бића. Приморана да спасе живот препуштајући своје тело људском предатору, Мери постаје „пуњена лутка” коју Мартин граби својим канцама (КМ, 297). Он се тада осећа живим и снажним, попут Цека када малтретира слабије дечаке или Марлана када издаје наредбу да

се одсече прст Бору. Међутим, насиље које над њом врши парадоксално јој даје превласт и моћ над његовим изгубљеним бићем и она постаје тежиште његове таме. Њена смиреност, разумевање и саосећање стварају „непобедиви барјак невиности” који, чак ни нарушавањем физичке нетакнутости, Мартин неће моћи да укаља (КМ, 296).

Иако бисмо, можда, могли помислити да је Мартин очајан човек разочаран због неузвраћене љубави, у његовом односу према Мери нема места искреним осећањима, већ само опсесији, па чак, и мржњи. „Кисела, мастиљава и свирепа осећања” која тутње Мартиновим бићем изједначавају љубав и мржњу (КМ, 262). Њено одбијање ствара „киселину чији се отров који нагриза може поднети само зато што је мрзилац јачи”, само зато што је он „већи црв” (КМ, 263, 299). Мржња представља израз Мартинове немоћи да поседује оно што жели и сурови доказ да човек не може да контролише сопствени живот и све што се у њему дешава. Самим тим, Мартин губи статус бога који је себи доделио и, сада, на стени, доводи у питање могућност сопственог реалног постојања. Иако има порив да је убије, Мартин то не чини, јер би баш то била коначна потврда да је Мери победила, а он био поједен.

Мери не напушта Мартина ни у тренуцима када ишчезне из његових мисли. Она се трансформише и верно га прати на острву у облику старице која пада у подрум. Подрум и старица су аутобиографски моменти аутора који је имао страх од тог мрачног дела своје куће и старице која би господарила тим простором и прогањала га у ноћним морама. Међутим, нама је интересантно њено симболичко значење мудрости, интроспекције и објективног признавања свих делова човекове душе. Она, такође, симболизује мрачни и потиснути део човековог бића који модеран човек тежи да зграби и потисне чим га постане свестан. Зато Мартин осећа хитност анулирања свега несвесног, па каже: „Ишла је из подрума; сад је на светлу дана. Ухвати је!” (КМ, 327) Сваки пут када би осетио присуство старице, осећа и муње самоспознаје у души, а њен одлазак у подрум би га смирио, јер би донео олакшање услед поновног удаљавања од своје суштине. Нож који проналази забоден у својим ребрима, Мартин користи да убије старицу, али инструмент уништења постаје инструмент немилосрдног откривања истине да је старица ништа друго до потиснути, мрачни и нераскидиви део Мартиновог бића.

Дакле, без обзира што му је примарни циљ да својом добротом и истинском невиношћу прикаже Мартинову одвратност и моралну посрнулоост, Мерин лик има још једну јако важну функцију – да посеје семе оптимизма и наде. Она потврђује да постоји шанса да савремен, цивилизован човек у коме разумом потиснути дивљи и мрачни део неумитно постоји, ипак није изгубио сваку могућност моралног исцељења. Мерина трансформација у старицу, која је како смо видели део Мартинове душе, указује на чињеницу да истинску доброту и невиност можемо пронаћи и у озлоглашеном Мартину. Како смо, до сада, Мартина већ несвесно препознали као дивљину која немилосрдно хара нашим бићима, неопходно је да га прихватимо како бисмо иза њега пронашли Мери, исконску доброту сваког човека.

4.8. Еони човекове душе

Мartiнов пријатељ, Нетенијел, представља потпуну супротност Мартиновом лику. Нет, како га Мартин зове, биће је које Мартин не може да разуме, јер не припада његовом свету грамзивости и отимања. „Паучаста незграпна дужина” Нетовог тела и „женска пажљивост” којом силази низ степенице указују на нежност која краси његов дух (КМ, 223). Већ при првом опису Нетовог лика примећујемо сличност са Сајмоном и Пигијем. Поред физичке сличности са црним коврцавим дечаком, Сајмоном, визионарски и пророчки елемент Сајмоновог лика присутан је у Нету који се често осамљује како би могао да дође у склад са својим еонима. У Нету препознајемо хришћански утицај на Голдингово стваралаштво, јер његово име представља врло благу варијацију имена Натанаило. Наиме, Натанаило је био један од Христових апостола којима је поверен задатак ширења хришћанске вере и продуховљавања народа. Сличну сврху пронаћи ћемо и у Нетовом лику.

Нет је пророк када каже: „Могло би се рећи да сам сигуран у то да је за тебе лично важно да схватиш то о рају – о умирању – јер, ћеш већ за коју годину...”. (ПМ, 71) Ужаснут и самом импликацијом да ће, за само неколико година, бити мртав, Крис сматра Нета будалом и почиње потајно да га мрзи, нарочито када

освоји Мери. Из њиховог односа рађа се још једна у низу иронија – наиме, Крисова последња наредба на броду, коју издаје само неколико секунди пре него што торпедо удари о брод, није изречена зарад избегавања опасности, већ с намером да убије Нета, сада његовог саборца. Када истиче да је за Мартина јако битно да схвати процес умирања и одласка у рај, Нет наговештава да је Мартин већ мртав. Као аутсајдере Сајмона и Пигија, често га иронично сматрају бескорисним, јер се не бави периферним задацима физичког опстанка већ своју енергију усмерава на доживљавање сопственог бића и проналажење начина да са њим дође у равнотежу. „Слабо одевен” и „увређен грубим језиком” који остали морнари користе, Нетенијел не може да нађе своје место у групи појединаца који су спремни да ураде све осим да своју пажњу усмере на објективно сагледавање недостатака сопствене личности (КМ, 224). Нет је, слично Сајмону и Туамију, тумач истине и као такав, било да је светац или уметник, често је игнорисан, погрешно протумачен, оклеветан и, на крају, жртвован. Ликови којима Голдинг одређује ову мисију имају задатак да обликују и пренесу своју визију. Они морају да пређу трновит пут упознавања најдубљих истина човекове душе, да спознају мрачну страну човековог бића, како би могли да другима укажу на прави пут који ће их довести до духовног избављења. С обзиром на то да цивилизован човек није склон да се окрене сопственом бићу нити да своју енергију и интелигенцију усмери на откривање праве природе сопственог бића, мисионари попут Нета наилазе на оштру осуду и одбацивање читаве заједнице. На несрећу сваког њеног припадника, молбе ових пророка ће остати неуслишене, а њихови напори за спасење целокупног човековог рода ће наићи на неразумевање и исмевање. Због тога, тренуци у којима Нет покушава Мартину да укаже на неопходност интроспекције зарад постизања духовног испуњења и мира подсећају на моменте групног исмевања Сајмона.

Одсутан и неприлагођен ратној ситуацији у којој се налази, Нет се често осамљује и саплиће на свом путу до места на којем се састаје са својим еонима. Као и код Сајмона, пад представља моралну посрнулоост човека. До које мере Нет не припада свету овоземаљског живота примећујемо у начину на који стоји. Његове ноге би „само сила трења одржавала на рапавој палуби”, а невероватно дуго тело би се клатило са налетима ветра (КМ, 225). Он је у потпуности у с кладу са природом са којом тежи да успостави нарушени мир и равнотежу. У војсци,

Нет добија задужење које му заиста приличи – он осматра део океана. Посматрање водене површине често симболизује интроспекцију, па задатак који му је поверен извршава, чак и, много савесније него што морнари могу да примете, јер цело своје биће усмерава на осматрање сопствене душе. У моменту рефлексije на Мартинов и Нетов разговор, сазнајемо да Нет треба да одржи предавање о „техници умирања” (КМ, 239). Ово је јако битан тренутак за анализу, како Нетовог, тако и Мартиновог лика, али и моменат сагледавања човекове позиције у свету. Нет нам саопштава да небеско царство представља своју пуку негацију, јер посматра морално посрнуле људе због којих небо не пружа шансу за вечни живот, већ представљајући своју супротност, постаје „црна муња која уништава све оно што називамо животом” (КМ, 238). На Нетову забринутост над моралним опстанком човека, Мартин одговара осмехом и изразима среће, што показује површност његовог тумачења живота. Сада Мартинове речи доносе одјек дечака из *Господара мува*: „Показујемо осећања, Нет, понашамо се неенглески.” (КМ, 238)

Однос Нета и Мартина подсећа на однос између двојице доминантних дечака на острву, али Нетов лик има примесе сајмоновских елемената. Иако потпуно различити, Нет осећа да између њих постоји нека веза, веза која заправо подразумева њихову нераскидиву повезаност. Оно што их повезује је заправо чињеница да, попут Ралфа и Џека, представљају два сучељена аспекта човекове амбивалентне душе. И као такви, присутни су у сваком од нас. Док Нет упозорава на потребу интроспекције и успостављање равнотеже са Мартином у нама, Мартин показује насилност сопствене природе, па каже: „Ја ћу живети бестрага дуго и постићи оно што желим.” (КМ, 239) Мартин представља и разум који не признаје да постоји нешто што човек својим рационом не може постићи. Занимљив је начин на који Мартин пореди Нета са слепим мишем који виси с крова пећине с главом надоле. Наопако окренути слепи миш симболизује човека који је пошао путем самоспознаје, супротно од стазе разума која води у амбис незнања и самообмане. Црна боја ове мале животиње у складу је са оним што човек на том путу проналази – таму и дивљину. Мартин наилази на „очајничко запрепашћење” када схвата да истовремено и воли и мрзи Нета. Љубав коју осећа према Нету је „туга растворена у мржњи тако да је нов раствор постао усмртна грудва у грудима и утроби” (КМ, 263). Како се љубав полако замућује и постепено прераста у

мржњу, она обузима цело његово тело и постаје покретачка енергија. Однос љубав–мржња показује нам свеобухватну амбивалентност. Наиме, постепени прелазак из позитивног осећања љубави у друштвено осуђивану мржњу још један је доказ немогућности дефинисања јасне дистинкције између добра и зла, цивилизације и дивљаштва, Ралфа и Цека, Народа и Нових људи, Нета и Мартина. Као што смо видели, љубав губи своју снагу и постаје мржња коју Мартин сада парадоксално не користи у сврхе деструкције, већ њена креативност му је потребна како би наставио да одржава свет свог острва и продужио живот.

Поред Мери, Нет је други представник искрености и неикварене доброте. Он представља моралну исправност и суштинску невиност човековог бића која није „налепљена и подешена” као што је то случај код других ликова (КМ, 227). Његов осмех је „сведочанство о чистој доброту” која у Мартину буди амбивалентно осећање симпатије и беса (КМ, 227). Тренутак када муња уништава Нета је моменат када Мартин жали за њим, али то чини из чистог себичлука, јер схвата да му је он потребан да преживи. Схватимо да је човеку потребан тренутак самоспознаје и прихватања сопственог бића како би себи обезбедио душевни спас. Нетенијел представља део човекове душе који је остао истински нетакнут дивљачким нагонима инстинката и у који семе зла није пустило корење. Поред примарне функције да својим неукаљаним, невиним и добрим бићем истакне Мартинову моралну трулеж, Нет има важнију функцију – да пружи наду и оптимизам, да понуди спасење човекове душе.

4.9. Крхкост стаклене фигурице

За разлику од претходна два романа, у којима су читаоци проналазили иронију човековог битисања и спаса тек на последњим странама, овде нас Голдинг већ на самом почетку суочава са суштинском проблематиком човековог положаја. Метафора стаклене тегле са бистром водом у којој плива усправна стаклена фигурица има функцију да нашу пажњу усмери на саму суштину човекове сврхе. Свет ове теглице је „један мали свет, потпуно засебан, но који се могао контролисати” (КМ, 194). Стаклена фигурица је метафора за човека који

плута у води самоспознаје. Човек се налази у „врло деликатној равнотежи сила супротних дејстава” добра и зла, цивилизације и дивљаштва (КМ, 194). Придев деликатна са собом, такође, носи двосмисленост, јер се, с једне стране, односи на танку нит која раздваја супротстављене принципе, док с друге стране, описује контролу коју човек има над фигурицом, дакле над самим собом. „Мењајући притисак... човек може радити шта му је воља са стакленом фигурицом.” (КМ, 194) Схватимо да савремен човек обдарен високим степеном интелигенције има своју судбину у сопственим рукама. Међутим, у контроли коју поседује примећујемо немилосрдност. Због чињенице да човек лако губи контролу и окреће се дивљаштву његова ситуација је деликатна. „Може је пустити да се бори да изађе на површину, скоро јој и дати мало ваздуха, а онда је гурати равномерно, полагаано, немилосрдно, све дубље и дубље.” (КМ, 194) Сваки бег од самоспознаје представља ново понирање у тишину, мрак и пропаст који почивају у потиснутом делу наших бића. Затварајући очи пред истином, човек врши неумитно насиље над својом природом. Како Мартин схвата, човек се налази у положају „опасне стабилности, у положају између плутања и тоњења” (КМ, 194). Тада, Мартин чини управо оно што би учинио сваки цивилизован човек када би наишао на тренутак суочавања са непознатим и мрачним делом свог бића – панично усмерава сву своју снагу на неки други проблем. Због тога Мартин уводи идеју појаса за спасавање и оријентише се на физички опстанак бежећи од онога с чим нема снаге да се избори.

Моћ његове подсвести је толико јака да чак и осећа појас и враћа се упутствима за коришћење како би нашао рационално оправдање за његову испумпаност. Сећа се правила из приручника која су му неопходна како би се вратио у њему познати свет цивилизацијских образаца понашања. Повратак познатом свету укалупљених норми и правила, Мартину доноси сигурност и осећај да поново има моћ. „Он одједном схвати ко је и где је. Лежао је у води као она стаклена фигурица; није се отимао већ се опустио.” (КМ, 195) Експлицитним повезивањем Мартина са фигурицом постајемо свесни ироније његовог положаја, јер схватамо да моћ коју мисли да има није ништа друго до још један вид самообмане. Сагледавши стакленог Мартина остајемо запитани над сопственим животом и његовом сврхом.

4.10. Страх

Како смо се већ раније, у претходним поглављима бавили, проблемом страха и поменули да је он верни пратилац цивилизацијског развоја и интелигенцијског напретка, неминовно ћемо се и на Мартиновом примеру бавити проблематиком страха. Наиме, страх је доминантно осећање које покреће целокупну радњу романа. Мартин осећа различите видове страха у чијој се основи налази страх од смрти који подразумева губитак идентитета. Кренућемо од страха од непознатог, преко страха од лудила и физичке смрти све до страха од анулирања идентитета.

Пре него што се упустимо у детаљнију анализу, потребно је поменути прве манифестације страха који се код Мартина јављају у виду страха од губитка вида. „Страх од слепила”, који обузима Мартина већ на самом почетку романа, Голдинг користи да нагласи површност цивилизацијског поретка (КМ, 197). Попут Пигија, и читаве цивилизације, Мартин, се у потпуности ослања на оно што може својим чулом вида да препозна и разуме. При том, често дозвољава да га привид одмане и наведе да верује у лажне претпоставке. По истом принципу функционише и целокупна цивилизација која је учинила да човек буде схваћен као апсолутно позитивно биће занемарујући реалне елементе дивљаштва који почивају у сржи човековог бића. Цивилизован човек се ослања на визуелни сегмент потискујући унутрашње нагоне и базирајући спознају света искључиво на основу видљивих компоненти. У таквом контексту настаје привид као стална категорија у човековом животу. Он обмањује и, подстакнут снагом разума, додатно спречава човека да се окрене својој суштини.

Мартин осећа егзистенцијални страх од новог и непознатог, па због тога тежи да креира свет у коме ће различитим предметима и просторима даривати имена удахњујући им живот. Тако су настали Патуљак, старица, Осматрачница, Сигурносна стена, Прехрамбена литица, Црвени лав, Галебова литица, Главна улица, Оксфорд Серкас, Пикадили и Лестер Сквер¹⁰⁷. Стварајући свет по узору на онај из ког је дошао, Мартин покушава да осигура њихово постојање у стварности чиме би потврдио реалност сопственог живота. Дати име значи запечатити, оковати у ланце и тиме учврстити постојање. Сваки термин који Мартин користи

¹⁰⁷ Последња три имена су намењена стенама које назива по имену три трга у центру Лондона.

представља логичан назив, наслеђе из његовог претходног живота, па тако Црвени лав је чест назив за гостионице, а за Мартина представља место где једе. Како јој и само име каже, Сигурносна стена пружа сигурност која му је потребна. У покушају да превазиђе страх од непознатог, Мартин дефинише активности модерног човека, који попут Нових људи, не жели да се прилагођава природи, већ њу прилагођава себи.

Као један од видова страха код Мартина се јавља страх од лудила. Поред питања физиолошког опстанка којим се бави како би сачувао „конац живота” прошлости и будућности, Мартин се брине о духовном здрављу, конкретније, о стању свести (КМ, 247). У ситуацијама када се јавља страх од лудила, чест облик страха код различитих анксиозних поремећаја, особа схвата да јој границе ега попуштају и да објективно прети опасност од губитка разума и контроле над сопственим бићем (Erić, 2007: 354). Клиничка слика стања особе оптерећене овим страхом подразумева ретке, али интензивне нападе великог узнемирења праћене доживљајем да више никада неће доћи до разбистрења и враћања у стање нормалности. Неподношљиво је што особа осећа да губи све што је поистоветила са својим животом, пре свега разум, специфичност индивидуалности, личну перспективу и оријентацију свести (Erić, 2007: 354). Апсурдност Мартинове борбе видимо када покушава да гласним говором, који је у нормалном животу знак лудила, сачува идентитет. Овом мишљу, Мартин је изједначио лудило са идентитетом и достигао парадоксалност човековог положаја. Путем лудила жели да се држи стварности, а лудило, само по себи, представља бег од исте.

Управо због тога се Мартин бори са сном, јер сан представља време одсуства свести и личи на смрт. Иако покушава да себи докаже превласт разума, па уверава себе да је сан „стање духа које се, као и свако друго, постиже свесно”, Мартин схвата да постоји сфера наше душе која је неиспитана, мрачна и дивља (КМ, 252). Садржај овог дела пореди са кантом за смеће чиме приказује цивилизованог човека који потискује и одбацује област несвесног, оно што је, како Мартин каже, „најбоље оставити неиспитано” (КМ, 254). Сан је и „пристанак да се умре” и корак у потпуно несвесност где откривамо да смо „привремене грађевине, покрпљене и неспособне да издрже без свакодневног бекства од онога што највише сматрамо својим” (КМ, 254). Дубок свеобухватан страх који обузима Мартина чини да добије канце и, попут Ралфа, постаје звер.

4.11. Изопачена лепота

Голдингови романи које проучавамо у овом раду обилују амбивалентним симболима који нас често остављају изненађеним и запитаним у њихово право значење. Аутор нам не нуди стриктно решење говорећи нам своје тумачење датих симбола, већ нам само указује на њихово постојање и оставља нас да сами, на себи својствен начин, разумемо и одредимо њихово значење. Као један од важнијих симбола у *Кристоферу Мартину* је галеб. Међутим, Мартинови галебови нису нежне, лепе птице, већ „крилати гмизавци” и „бића са канцама”, којима он приписује све необичности слепих мишева и вампира (КМ, 228). Они нису невини, већ су то ратнодопски галебови који прижељкују смрт.

Анализу симболике галебова отпочећемо значењем које имају као једна врста птица. Летење додељује птицама симболику везе између неба и земље, оностраног и овоземаљског, узвишеног и баналног, морално чистог и укаљаног, исправног и погрешног. На том свом путу из једног екстрема у други, птица представља човекову душу која се ослобађа из тела (Ševalije & Gerbran, 2004: 755). Човек на свом животном путу тежи да досегне границе тог узвишеног небеског пространства, али својим телом неминовно представља део оног супротног, света склоног моралној деградацији и пропасти. Двосмисленост галебова представља амбивалентност човекове душе. Као и ове птице, човекова душа представља спој сучељених принципа добра и зла, цивилизације и дивљаштва. Због тога невиност и лепота Мартинових белих галебова постају тама, морална изопаченост и демонизам слепих мишева и вампира. Усамљеност птице док лети представља човекову истинску самоћу када се нађе на путу самопосматрања и суочавања са несвесним делом своје душе.

Крик галебова Мартину враћа живот дајући му „личност, границе и здравље” (КМ, 228). Покретачка енергија коју имају представља енергију човекове душе, али и она носи двосмисленост, па често прераста у деструктивну силу. Галебови Мартину доносе прве тренутке самоосвешћења и ране наговештаје смрти. Он чује звук мора „који морнар никад не чује на свом живом броду” (КМ, 229). Иако још увек није спреман да прихвати смрт свог тела, несвесно признаје да је његов брод мртав. У овим птицама види непријатеља, јер не жели да прихвати постојање мрачног и потиснутог, нагонског дела свога бића који ниједно правило ни закон

цивилизације не могу обуздати. Чињеница да море носи Мартина „као ловачки пас птицу” представља директно поистовећивање човека са птицом и откривање непријатеља унутар сопственог бића (КМ, 204). Кругови, који настају и шире се како галебови полећу, директно их повезују са злим круговима дечака на острву. Круг представља свеобухватност и одсуство почетка и краја одређеног принципа (Ševalije & Gerbran, 2004: 444). С обзиром на то да галебови код Голдинга представљају зло и доносе смрт, кругови које формирају симболизују свеприсутност зла и човекову склоност моралној деградацији и самоуништењу.

Галебови, дакле, симболизују усамљеног човека који одише лепотом, нежношћу и добротом, али који често постаје своја супротност и страда, јер не може да препозна и прихвати амбивалентност сопственог бића. Човек је истовремено и добар и лош, и цивилизован и дивљи и потребно је да то што пре схвати како би могао да пронађе начин да искорени зло које у њему почива. Због тога је усамљени и узвишени галеб, то јест човек, заправо своја супротност, демонско створење, слепи миш и вампир.

4.12. Човек у вечној потрази за сопственим идентитетом

Просветитељска идеја ослобођења човечанства имала је за сврху ослобађање разума од стега религиозних догми које су до тада имале примат над дефинисањем смисла света и постојања. Рационални однос према свету неминовно је довео до муњевитог прогреса науке и технологије, али је и сам отишао у другу крајност и постао догматски. Експанзија материјалног, научног и технолошког развоја довела је до изоловања и отуђивања човека од сопствене унутрашњости. Тежећи да рационално објасни сваки вид постојања и понашања, модеран и цивилизован човек потискује своје нагоне и инстинкте, јер они нису у складу са идејом о превласти разума над човековим бићем.

Тада долази до стварања визије према којој је основа идентитета човека негативна, јер се у њој налазе потиснути, мрачни и дивљи нагони изникли из семена зла. Мартинова борба за живот илуструје насиље које модеран,

интелигентан човек врши над природом. У тој борби за опстанак, Мартин се суочава са суштинским проблемом читавог човечанства – дефинисањем идентитета. Интелигентан човек усмерен на рационално решавање свакодневних препрека, своју енергију усмерава на обезбеђивање физичког опстанка, а занемарује духовно благостање при чему се у потпуности окреће од своје праве природе и не успева да препозна и прихвати све елементе свог бића. То га доводи у несклад са природом и странпутицом води у моралну деградацију и пропаст.

Међутим, на путу свог развоја, модерна цивилизација постепено открива потребу за духовним испуњењем и преображајем. Цивилизован човек почиње да увиђа неопходност објективног сагледавања сопственог бића и прихватања свих мање пожељних елемената. Увиђа да је интроспекција круцијална за даљи духовни развој и напредак. Наравно, самопосматрање је увек болан процес с обзиром на то да човек нерадо признаје присуство дивљаштва, анималних инстинката и зла у себи. Како би могао да сагледа и прихвати себе, човек мора да увидом у најдубље тамне просторе своје душе сагледа и дефинише свој идентитет. У потрази за идентитетом, модеран човек често бива обманут веровањем у превласт разума и сопствену надмоћ над природом. Можемо рећи да, управо, ова тематика чини централну тему Голдинговог трећег романа. Наиме, уводећи одраслу, цивилизовану и савремену јединку, Голдинг превентивно делује на све потенцијалне заблуде у вези са тумачењем свог дела отклањајући и најмању могућност погрешне интерпретације. Овог пута у центар, Голдинг ставља усамљеног човека који је, немајући реално присутне друге особе, осуђен на интеракцију са сопственим бићем. После групе дечака и Народа који су морали да се суоче са другом, супротстављеном групом људи, Мартин мора да се суочи са собом како би преживео. Он мора да испуни мукотрпни задатак модерног човека, мора да пође путем интроспекције како би, пронашавши свој прави идентитет, могао да обезбеди опстанак.

У епохи када се материјални и технолошки прогрес и читав напредак човечанства заснивају на превласти разума, прихватити постојање било чега изван тога је јако тешко. За разлику од дечака са острва и Нових људи, Мартин је индивидуа која је остварила наредни корак, препознала и прихватила постојање зла у себи, али није успела да се отргне најукоренијој стеги цивилизацијског напретка – догматском веровању у превласт разума у свакој сфери човековог

битисања. То је разлог због ког Мартин не може у потпуности да дефинише свој идентитет и кроз рефлексије свести се бори са сопственим средиштем, црном муњом. Он покушава да, кроз присећања на интеракцију са другим људима, из делова састави слагалицу свог идентитета. Открива мрачне, сурове пориве, неискреност, моралну трулеж, изопаченост и поквареност који су присутни у свим сферама човековог живота. Прихвата их као саставни део сопственог бића и понаша се у складу са њима, али не успева да их каналише, јер не достиже последњи степен, не прихвата ограничења човековог разума.

4.13. Универзалност човековог бића

Као „писац чврстих идеја и бескомпромисни борац за спиритуалност и моралност највишег реда”¹⁰⁸, Голдинг се у својим делима фокусира на зло и свирепост, на онај аспект човекове душе који сматра исконски и вечно злим, дивљим, необузданим и корумпираним. Његов литерарни поступак чине „допуњавање и преплитање стварног и фантастичног, непосредно функционалног и симболичког, једноставног и вишеслојног, реалистичког и поетског, разумског и мистичног, реченог и наслућеног”. (Михајловић, 1983: 341)

Голдиногова страст према речима у себи садржи нешто синестетичко, пре визуелно него аудитивно. *Кристофер Мартин* обилује примерима метафоричког стила: „Речи и звуци су понекад били видљиви у разним облицима... Нису вибрирали и нестајали. Када би се створили, остајали су као трајни предмети слични облацима”. (КМ, 206) Голдинг се, напетом визуелном имагинацијом присећа како у детињству „није сумњао да, ако се неко довољно дуго мршти на страницу, она ће засијати и оживети. И заиста, јесте. Речи и папир би нестали. Слика се појавила. Детаље је могао да чује, види и додирне”. (Golding, *The Ladder and the Tree*, 172) Неухватљиви ефекти речи сада постају допуна живописној, динамичној и детаљној имагинацији. Он не жели да користи речи чија би значења

¹⁰⁸ Овим речима га савршено описује Милица Михајловић, ауторка поговора књиге, коју након две деценије од првог издања превода *Господара мува* на српски језик а поводом добијања Нобелове награде за књижевност, иста издавачка кућа *Просвета*, одлучује да поново штампа *Кристофера Мартина*.

неком врстом магије откривала читаву паукову мрежу изведених конотација и асоцијација, већ покушава да их користи у неочекиваним дисјунктивним комбинацијама које дозвољавају само једно значење које он жели да пренесе. (Medcalf, 1975:7)

Кристофер Мартин представља сажетак мотива и амалгам елемената којима се Голдинг бавио у претходна два романа. Свеприсутна тема сучељености цивилизације и дивљаштва, добра и зла у човеку кроз лик једног обичног морнара поприма универзалне размере. Његова прометејска борба за опстанак чини да га посматрамо као трагичног античког јунака кога грешка у карактеру доводи до страдања. Иако на себе преузима улоге античких јунака како би добио дивовску снагу богова, Мартин је само један обичан човек, *everyman*, који у себи носи трагичну грешку сваког цивилизованог човека. Заслепљен веровањем да је разум једини и довољан предуслов за човеково преживљавање, Мартин само до одређеног степена успева да препозна таму која постоји у човеку, али му цивилизацијске стеге не дозвољавају да пронађе пут до моралног исцељења.

Видели смо да је Голдинг уложио огроман имагинативни напор да креира лик до те мере одвратан да би гнушање била првобитна реакција сваког читаоца. Рефлексије Мартинове свести на његов однос према другим људима учинили су да препознамо накарадност човекове душе и да се у извесној мери поистоветимо са њим. Међутим, порив да апсолутно осудимо човеково биће као потпуно зло, значило би анулирање Нетовог и Мериног лика. Они постоје да би нам пружили оптимистичну наду у постојање оног истински невиног и доброг дела човекове душе. Голдинг испуњава свој циљ и указујући на проблем у човековој природи, својим читаоцима оставља јасан задатак – да пронађу пут од Мартина до Нета, помире два сучељена принципа и успоставе равнотежу у сопственом бићу.

5. Закључак

Поседујући богато историјско-митолошко знање и изванредно познавање археолошких и антрополошких студија и чињеница, а под утицајем искуства из рата, Голдинг одлучује да свој аспект сагледавања суштине човековог битисања предочи својим читаоцима на ефектан начин. У својим романима то постиже приказивањем неулепшаних аспеката човековог бића и суочавањем читалаца са огољеном исконском природом цивилизованог човека. Својим читаоцима нуди костур проблема човековог моралног посрнућа остављајући им могућност самосталног интерпретирања датог садржаја. Голдинг се поиграва временским варијаблама, правећи историјске скокове у будућност, из које радњу премешта у далеку прошлост, како би се, на крају, вратио у садашњи моменат. Измештањем радње на различите локације и у неочекиване временске оквире, постиже универзалност која му је неопходна да би истакао свеприступност идеје о истовременом постојању и цивилизацијских начела и дивљих, анималних нагона у човековој сржи.

Голдингови романи представљају својеврсне производе његовог особеног књижевног темперамента и навике, неку врсту „реактивног експеримента” (Baker, 1988: 4). *Господар мува* представља реакцију на *Корално острво*, *Наследници* на неке Велсове поставке у *Краткој историји света*, док је *Кристофер Мартин* написан у знаку реактивног експеримента на одређене облике култа успеха, каријере и материјалних вредности тзв. „потрошачког друштва” и целокупне западне цивилизације. Пародирајући различите литерарне традиције и историјске предлошке, Голдинг критикује викторијански усмерене ставове, који истичу савршеност и моралну узвишеност модерног, цивилизованог човека. Голдинг своје читаоце жели да удаљи од површног тумачења човековог бића, па је, због тога, слика коју видимо у потпуности различита од онога што надлежни официри виде на плочици леша избаченог на обалу, као што је и његова

визија дечака на пустом острву потпуно другачија од онога што види и закључује глава под белом капом цивилизације.

Посматрајући групу дечачића на прелепом, рајском острву, Голдинг започиње путовање у најскривеније, мрачне и непознате пределе човековог бића. Детаљно проучавајући психологију ових дечака, Голдинг баца сенку сумње на хришћанско веровање које период детињства обавија неисквареношћу и истинском невиношћу укорееујући трагове зла и покварености чак и у веома раном стадијуму човековог развоја. Успева да откије елементе дивљаштва у готово сваком од дечака чиме нас наводи да исте принципе потражимо и у сопственим дубинама. Међутим, он пажљиво приступа филозофском проблему човекове етике и брижљиво усмерава своју тему на људе временски изузетно удаљене од својих читалаца, јер тежи да усмери пажњу на архетипско постојање амбивалентности човекове душе. Намера овог рада није да лако осудимо сопствено биће као морално корумпирано и зло, условљено дивљим нагонима, већ желимо да укажемо на присуство античких моралних принципа универзалних за све епохе човековог развоја. Старогрчки филозофи су први препознали комплексност човековог бића истичући постојање физичког, анималног и мисаоног аспекта. Кључ успешног живота налазио се у балансу ових делова и њиховом подједнаком задовољењу. У таквом филозофском мишљењу настала је потреба да се човекова пажња преусмери са окупираношћу тривијалностима спољашњег света на проучавање властитог бића. Већ тада, самоспознаја је добила своје истакнуто место у људском животу. За нас, она представља круцијалан предуслов за постизање моралног бољитка и инхерентног суштинског напретка цивилизованог човека.

Поред флукутирања временских димензија, у константном ширењу и скупљању кругова уочавамо универзалност Голдингове идеје о истовременом постојању добра и зла у човековој души. Наиме, кругови првобитно обухватају групу дечака, унутар којих се образују различити кругови, затим ту су два велика еволуцијски диференцирана круга, да би у његовом трећем роману, круг чинио само један човек. Круг као симбол цикличног кретања указује на одсуство почетка и краја. Он је симбол потпуности, целовитости, свеобухватности и бесконачности (Требјеџанин, 2008: 233). Стога, принципи који владају у њима сматрају се универзалним и свеprisутним. У нашем случају, круг доноси дивљаштво и зло

на сцену човекове душе. Обредно и ритуално значење круга препознатљиво је у сва три романа. Круг има магијску функцију и пружа заштиту од свега што би могло да угрози човеков опстанак (Ševalije & Gerbran, 2004: 446). Кружни плесови и певање, карактеристично за дивља племена, као начини да се умилостиве зле силе лако су уочљиви у прва два романа док у *Кристоферу Мартину*, круг примећујемо у јату злослутних галебова. Принципи зла и дивљаштва које препознајемо у Голдинговим круговима представљају универзалне елементе човековог бића. Зло неумитно осваја како праисторијског, тако и модерног човека који је заслепљен сјајем технолошког и псеудоморалног прогреса цивилизације.

Међутим, зло није искључиво ограничено на човека. Природа рефлектује унутрашње стање човековог бића, па је често мрачна, непозната и непријатељски настројена према њему. Упоредо са човековим прогресом пратимо и еволуцију његовог природног окружења. Посматрајући Голдингове романе у историјском поретку, увидели смо извесну деградацију функције природе, почев од пријатељског уточишта које пружа осећај сигурности и топлоте, преко обмањујуће природе која буди страх и изазива психичке nelaгоде, до Мартинове, огољене, изоловане и сурове природе која истиче човекову егзистенцијалну усамљеност. Природа нам је помогла да лакше сагледамо човеково унутрашње биће, јер смо тада лишени осећаја емпатије према припаднику исте врсте и склоности ка изналажењу оправдавања за поступке и тежње сличне нашим. Острво, као примарна локација сва три романа, представља хабитат човекове душе. Већ од *Господара мува*, оно је издвојено, изоловано и напуштено. Као такво, представљало је адекватан дом цивилизованом човеку који је, упркос припадању развијеном друштву, изопштен из своје суштине и изолован од праве природе свог бића.

Суочавајући се са мрачним силама човек упознаје потиснуте пределе своје душе, открива нежељне елементе зла и покушава да им се супротстави. Тамне силе су приказане у различитим физичким облицима. Првобитно су представљале екстернализације у анималне формулације: змија, звер, свињска глава, затим су дате у човековом облику, у форми Нових људи, а на крају добијају и метафизичку димензију црног средишта човекове душе. Пратећи еволуцију физичких манифестација звери препознали смо прогрес човекове свести. У почетној фази развоја свести, човек је склон неоснованом позитивизму у разумевању сопствене

природе, због чега зло, поквареност и моралну трулеж тражи и проналази у свему осим у властитом бићу. Тада пројектује своје зло на животиње и непознате појаве проналазећи олакшање тензије условљене константним нескладом са природом. Глас који малени Сајмон чује када се суочава са крајњом иронијом човековог бића, одвратном свињском главом пободеном на колац, заправо је пробуђени глас сопствене потиснуте свести. Тескобна истина коју сазнаје претешко је бремене за крхку човекову свест. Због тога Сајмон страда. Следећу фазу у развоју свести обележава пројектовање зла на дуге припаднике исте врсте. Овога пута, човек прихвата постојање зла и анималних нагона у оквиру људске врсте, али је и даље склон догматском уздизању сопственог бића, па зло открива у другима. Због тога се дечаци плаше Џека, а припадници Народа схватају да су Нови људи њихови непријатељи. Мартин показује да је свестан покварености и трулежи у својој сржи, али одбија да преузме одговорност за учињена недела, па кривицу усмерава на творца. Последњу фазу карактерише тренутак суровог самоосвешћивања, објективне интроспекције и прихватања истинског стања човекове душе. То је моменат када престајемо да верујемо заблудама о потпуној чистоти човековог бића и постајемо свесни таме, дивљаштва и зла који почивају у нама. Овај трагични тренутак прожет је крајњим песимизмом, јер нас тада заслепљује тама наших душа и почињемо да верујемо у непостојање могућности исцељења човековог бића. Међутим, успели смо у нашој намери да се одупремо суровој снази песимизма и да у велу таме пронађемо светлост наде која човеку може донети и еволутивни и технолошки прогрес и морални напредак.

Понесен еволутивним и рапидним научно-технолошким развојем цивилизације, модеран човек је постао отуђен од свог бића и своје суштине. Иако се прогрес заснивао на процесу хуманизације природе, врло брзо је прерастао у своју супротност, деградирајући и дехуманизујући све око себе. Његов носилац је човек, изолован и усамљен, превише забринут за физички опостанак и премало усмерен на постизање духовног мира и благостања. Окренут од суштине свог бића, цивилизован човек је потиснуо све нежељене елементе сопствене душе и креирао псеудопозитивну слику о себи. Некритички верујући у наметнуте норме и ставове, човек је себе лишио остваривања дубљег увида у сопствену суштину. Тада се јавио страх који доминира животом цивилизованог човека. Страх представља адаптивну реакцију организма која је усмерена на очување врсте, јер

помаже организму да се навикне на неповољне услове. Човекови поступци бивају условљени страхом, па он постаје покретачка сила савременог друштва и начин функционисања цивилизоване заједнице. Целокупан човеков живот се заснива на осећају страха, због чега се јавља потреба и жудња за достизањем моћи. Онај који има моћ, контролише друге појединце, па и читаве заједнице, страхом усмерене на послушност. С друге стране, страх потчињених храни сигурност неколицине надмоћних и јачих, који спроводе своју вољу и покушавају да се приближе боговима. Ова идеја потиче из античке Грчке, назива се хибрис и означава гнев богова на појединце који су им се приближили било лепотом, мудрошћу, храброшћу, снагом итд. Поред Мартина који најочигледније репрезентује дату тежњу, она је видљива већ и у раном периоду човековог развоја, код дечака из *Господара мува* који илуструју различите степене практиковања моћи јачих над слабијим. Такође, у *Наследницима* се страх може сматрати одговорним за настанак читаве радње, јер долазак Нових људи и њихов сусрет са својим претходницима узрокован је страхом за опстанак. Страх можемо сматрати и главним методом за успостављање и одржање друштвене хијерархије, почев од друштвеног костура примитивних друштава све до модерних политичких система. Настанак правила и дефинисање адекватних казни за њихово кршење у свом корену имају страх као пресудно осећање. Међутим, страх можемо сматрати и одговорним за човеково срљање у моралну деградацију, јер спречава човека да се упусти у авантуристичку потрагу за исконским, архетипским делом свог бића.

Ипак, како су се цивилизација и људска свест развијале, у човеку се кристализовала потреба за смислом и духовним преображајем и он је, полако, почео да увиђа неопходност преиспитивања наметнутих ставова и цивилизацијских норми. Окренуо се сопственом бићу, храбро упустио у процес интроспекције да би постигао јединство и хармонију са својом природом. Схватио је узалудност материјалног прогреса науштрб духовног краха и на себе преузео тежак задатак аналитичког сагледавања суштине свог бића. На том путу су га пратили усађени концепти науке и принципи разума који доминирају модерном цивилизацијом. Они су добили нову димензију сврхе, постали су сопствена супротност и спутавали човека у објективном сагледавању властитог бића. Међутим, исконска жеља за истином и потреба за успостављањем хармоније са природом, човека су подстакли да истраје у својој намери да

достигне трансценденталност духа. Успео је да препозна и прихвати постојање анималних инстинката и зла у свом бићу, како би пронашао начин да их каналише и преточи у позитивну енергију која ће донети морални бољитак и духовну узвишеност приближивши га остварењу романичарског идеала истинске невиности и доброте човековог бића.

У нашој анализи поменутих Голдингових дела, велику пажњу смо посветили симболима који су нам својим амбивалентним значењем указали на немогућност стриктног дефинисања елемената цивилизације и дивљаштва у човеку. Сваки од поменутих симбола иза свог површинског, основног значења крио је дубље, антонимско значење што нас је довело до тога да човека и његово биће сагледамо из различитих аспеката како бисмо могли дати прецизнију слику његовог тренутног стања. Поред шкољке, која се примарно јавља у *Господару мува*, и птица које најизразитију симболику остварују у *Кристоферу Мартину*, мноштво симбола своје место проналази у сва три дела. Најзначајнији од њих су: вода, ватра и камен. Ови архетипски симболи су доказали амбивалентност човекове душе. Вода, као симбол сазнања, самоосвешћивања и интроспекције, донела је нову перспективу у сагледавању и разумевању човековог бића. Човек је увидео потребу за преиспитивањем постојећих догми и научних ставова, осетио је жељу за моралним испуњењем и продуховљеношћу, чиме је направио најважнији корак на путу ка постизању духовног узвишења и успостављања јединства са својом природом. Двосмисленост симболике ватре у великој мери је допринела учачавању истовременог постојања контрадикторних принципа у човеку. Наиме, ватра, симбол еволуције, процвата разума, интелигенције и свеобухватног прогреса, испољила је своју негативну страну и указала на аутодеструктивну функцију човековог бића. Постали смо свесни да је разум довео до стагнације човека у истој мери у којој је олакшао и побољашао квалитет његовог живота. Камен, својом симболиком, представља грађу за изградњу човековог бића. Од инструмента уништења које је доносило страдање и смрт у *Господару мува*, камен је постао материјал за патуљка у *Кристоферу Мартину* који је добио виталну функцију потврђивања идентитета и моћи. Значење симбола приказаних у Голдинговим делима нијансирано је варијало из једног екстрема у други и са собом носило финију текстуру човекове душе. Они су нам помогли да човека анализирамо из различитих углова како бисмо објективно сагледали све његове карактеристике,

тежње и нагоне.

Поред обиља симбола, Голдинг је користио привидну поларизацију светлости и таме како би указао на одсуство јасне границе између цивилизације и дивљаштва. Светлост симболизује интелигенцију, рационалан начин живљења, цивилизацију и добро, док тама представља хаос, опасна, онострана и дивља божанства, зло, дивљаштво, лудило и смрт. У сва три романа сведоци смо таласастог флукутусања и цикличног смењивања светлости и мрака, па често примећујемо како се светлост прелива у таму док тама бледи и сија као светлост. Неутралисањем и значењским нијансирањем симболике светла и таме, Голдинг је постигао амбивалентност суочених и контрадикторних принципа цивилизације и дивљаштва. Увидели смо да светлост често не носи просперитет, а да тама нужно не крије опасност и страдање. Детаљније проучавајући цивилизованог човека, открили смо дивљаштво скривено под маском цивилизације, препознали зло и моралну трулеж на месту где би требало да буде добро и духовна узвишеност. Док смо, парадоксално, у хаосу и дисбалансу пронашли склад и хармонију.

Анализирајући наведене романе дошли смо до закључка да, поред личних карактерних разлика, човеково биће представља универзалан ентитет сачињен од низа испреплетаних елемената стеченог цивилизацијског наслеђа и урођених дивљих нагона. Универзални принципи добра и зла присутни су у сваком појединцу и чине саставни део човековог бића. У овом раду, бавили смо се модерним човеком који је достигао највиши ступањ у еволутивном развоју, чија је интелигенција надмашила све претходне стадијуме и који је у својој надмоћи разума осетио снагу богова. Покушао је да се уздигне до замишљених пространстава савршенства, али је на свом путу занемарио сопствено биће, одлучио да не прихвати деградивне елементе своје душе и себе лишио постизања истинског мира, хармоније и духовног спокоја. У цивилизованом човеку открили смо снажно супротстављене силе цивилизације и варварства које подједнако утичу на његово биће. Занемаривање и потискивање било ког од поменутих начела довело је до несклада и нарушавања унутрашњег баланса. Различита временска раздобља, која је Голдинг користио у својим романима, помогла су нам да пратимо модерног човека у његовом еволутивном развоју и да аналитички посматрамо различите фазе које су са собом доносиле увек нова сазнања и

подстицале га на различита размишљања. Нека од њих допринела су човековом освешћивању и окретању сопственом бићу и указала на неопходност објективног сагледавања личне природе, остваривања интроспекције и подстакла га на прве кораке ка проналажењу решења проблематике моралне деградације.

Наиме, савремени, цивилизовани и модерни човек успео је да се отргне догматском веровању у моралну чистоту сопственог бића и да препозна постојање потиснутих, дивљих и злих нагона. Он се, такође, одупро свеобухватном песимизму и показао да у њему, ипак, постоји могућност за постизање моралног просперитета. Наша детаљна анализа човековог бића довела нас је до закључка да, упркос моралној стагнацији и постепеној деградацији у потпуно и сигурно посрнуће, препознамо елементе човекове душе који могу да обезбеде просперитет и духовни бољитак. Парадоксално дедуктивно-логичким очекивањима, кључно решење смо пронашли у дивљим нагонима, тачније у њиховом прихватању. Да би могао да успостави истинску хармонију са својом природом, цивилизован човек мора да се окрене својим инстинктима и анималним нагонима, да их прихвати као саставни део сопственог бића, како би њихово деструктивно дејство могао да каналише и преточи у позитивну енергију која би обезбедила духовни спокој, мир и благостање. У нашој анализи Голдингових дела прецизно смо дефинисали природу цивилизованог човека, уочили проблематику његовог моралног посрнућа и понудили ефикасне начине решавања свеprisутне деградације.

Литература

Дела Вилијама Голдинга:

- Господар мува*, Београд: Лагуна, 2007.
Lord of the Flies, New York: The Berkley Publishing Group, 2003
Наследници, Београд: Лагуна, 2014.
The Inheritors, London: Faber and Faber, 2011
Kristofer Martin, Београд: Просвета, 1983.
Pincher Martin, London: Faber and Faber, 2005
The Hot Gates and Other Occasional Pieces, London: Faber and Faber, 1965.

Критичке студије о Вилијаму Голдингу:

Allen, Walter. (1963). „New Novels”. In: *William Golding’s Lord of the Flies: A Source Book*. (William Nelson, ed.). New York: Odyssey, 3–9.

Allen, Walter. (1964). *Tradition and Dream: The English and American Novel from the Twenties to Our Time*. London: Phoenix House.

Allen, Walter. (1965). *The Modern Novel in Britain and the United States*. Harmondsworth: Penguin.

Anderson, David. (2010). „On Golding’s Difficult Christianity”. In: *William Golding’s Lord of the Flies* (new edition). (Harold Bloom, ed.). New York: IBT Global Troy.

Notes on William Golding’s Lord of the Flies. (1966). [Anon.]. Study-Aides Series. London: Methuen & Co. Ltd.

Arednt, Hannah. (1973). *The Origins of Totalitarianism*. Houghton Muffin Harcourt: Brace & World.

Babb, Howard. S. (1970). *The Novels of William Golding*. Ohio: The Ohio State University Press.

Baker, James. R. (1965) *William Golding: A Critical Study*. New York: St. Martin’s Press.

Baker, James. R. (1970). “The Decline of Lord of the Flies“. In: *South Atlantic Quarterly*. Vol. 69. (Autumn, 1970), 446-460.

Baker, James. R. (1988). “Introduction – William Golding: Three Decades of Criticism”. In: *Critical Essays on William Golding*. (James Baker, ed.). Michigan: G. K. Hall.

Ballantyne, Robert. M. (1953). *The Coral Island*. London and Glasgow: Collins.

Ballantyne, Robert. M. (1954). *Koralno ostrvo*. (prev. Živojin Vukadinović). Beograd: Udruženje novinara „Sedma sila”.

Псалтур (2002). (прев. Ђура Даничић). Линц: Православац.

Biderman, Hans. (2004). *Rečnik simbola*. (prev. Mihailo Živanović, Hana Ćopić, Meral Tarar-Tutuš). Beograd: Plato.

Biles, Jack. I. (1970). *Talk: Conversations with William Golding*. New York: Harcourt Braće Jovanović Inc.

Bloom, Harold. (2004). *William Golding's Lord of the Flies*. Broomall: Chelsea House Publishers.

Bloom, Harold. (2010). *William Golding's Lord of the Flies* (new edition). New York: IBT Global. URL: https://books.google.rs/books?id=Ce1ar053wwC&printsec=frontcover&dq=Harold+Bloom+2010&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwia5suqjJXdAhUEiywKHf5_DecQ6wEIYzAI#v=onepage&q=Harold%20Bloom%202010&f=false [Приступљено: 3.2.2018.]

Boyle, Ted. E. (1978). “Golding’s Existential Vision”. In: *William Golding: Some Critical Considerations*. (David Anderson, Jack Biles and Robert Evans, eds.). Kentucky: The University Press of Kentucky, 21–39. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt130j3cq> [Приступљено: 8.4.2018.]

Bradbury, Malcolm. (1988). *No, Not Bloomsbury*. New York: Columbia University Press.

Buffkin, Ernest. C. (1969). “Pincher Martin: William Golding’s Morality Play”. In: *Studies in the Library Imagination*, Vol. II, No. 2, (October 1969), 5-16.

Burgess, Antony. (1967). *The Novel Now*. New York: Norton.

Carey, John. (2010). *William Golding: The Man who Wrote The Lord of the Flies*. New York: Simon&Schuster. URL: [https://books.google.rs/books?id=8sAZ4J_PL3MC&printsec=frontcover&dq=Carey,+John.+\(2010\).+William+Golding:+The+Man+who+Wrote+The+Lord+of+the+Flies.+New+York:+Simon%26Schuster&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjVubrHkJXdAhVGC_SwKHTArA1UQ6AEIKjAA#v=onepage&q=Carey%2C%20John.%20\(2010\).%20William%20Golding%3A%20The%20Man%20who%20Wrote%20The%20Lord%20of%20the%20Flies.%20New%20York%3A%20Simon%26Schuster&f=false](https://books.google.rs/books?id=8sAZ4J_PL3MC&printsec=frontcover&dq=Carey,+John.+(2010).+William+Golding:+The+Man+who+Wrote+The+Lord+of+the+Flies.+New+York:+Simon%26Schuster&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjVubrHkJXdAhVGC_SwKHTArA1UQ6AEIKjAA#v=onepage&q=Carey%2C%20John.%20(2010).%20William%20Golding%3A%20The%20Man%20who%20Wrote%20The%20Lord%20of%20the%20Flies.%20New%20York%3A%20Simon%26Schuster&f=false) [Приступљено: 24.10.2017.]

Coon, Carleton. (1962). *The Story of Man: from the first human to primitive culture and beyond*. New York: Alfred A. Knoph.

Crawford, Paul. (2002). *Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down*. Missouri: University of Missouri Press.

Crompton, Don & Briggs, Julia. (1985). *A View from the Spire: William Golding's Later Novels*. New York: Blackwell.

Dawson, Graham. (1994). *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*. London: Routledge.

Delbaere-Garant, Jeanne. (1978). "Rhythm and Expansion in *Lord of the Flies*". In: *William Golding: Some Critical Considerations*. (David Anderson, Jack Biles & Robert Evans, eds.). Kentucky: The University Press of Kentucky, 72 - 86. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt130j3cq> [Пристапљено: 8.4.2018.]

Dick, Bernard. F. (1967). *William Golding*. New York: Twayne Publishers Inc.

Dick, Bernard. F. (1987). *William Golding*. Twayne's English Authors Series, No. 57, New York: Twayne.

Dickson, Larry. L. (1991). *The Modern Allegories of William Golding*. Gainesville: University Presses of Florida.

Dodds, Eric. R. (1948). *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge: Cambridge University Press.

Đurić, Jelena. (2012). *Globalni procesi i preobražaj identiteta*. Beograd: Albatros plus.

Epstein, Edmund. L. (1959). "Notes on *Lord of the Flies*". In: *Casebook Edition of William Golding's Lord of the Flies*. (James Baker & Arthur Ziegler, eds.). New York: Capricorn Books, 249- 255.

Epstein, Edmund. L. (1964). "Notes on *Lord of the Flies*". У: *William Golding: Casebook Edition*, ed. James R. Baker & Arthur Ziegler, New York: Putnam's Sons.

Erić, Ljubomir. (2007). *Rečnik straha*. Beograd: Arhipelag.

Erić, Ljubomir. (2015). *Rečnik straha*. Beograd: JP Službeni glasnik.

Faulkner, Peter. (1976). *Humanism in the English Novel*. London: Paul Elek.

Friedman, Lawrence. (1993). *William Golding*. Michigan: Continuum.

Fitzerald, J. & Kayser, Jo. (1992). "Golding's *Lord of the Flies*: Pride as Original Sin". In: *Studies in the Novel*, Vol. 24, No. 1 (Spring 1992), 78-88.

Forster Edward. M. (1962). "Introduction". In: William Golding, *Lord of the Flies*, Coward-McCann: New York, ix - xii.

Freud, Sigmund. (1961). *Civilization and Its Discontents*. New York: W. W. Norton.

Halle, Luis. J. (1963). "Small Savages". In: *William Golding's Lord of the Flies: A Source Book*. (William Nelson, ed.). (New York: Odyssey, 1963).

Handley, Graham. (1976). *Brodie's Notes on William Golding's Lord of the Flies*. London: Pan Books.

Hourilan, Margery. (1997). *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. London: Routledge.

Hynes, Samuel. (1964). *William Golding*. New York: Columbia University Press.

Hynes, Samuel. (1976). "William Golding". In: *Six Contemporary British Novelists*. (George Stade, ed.). New York: Columbia University Press, 165-169.

Hynes, Samuel. (1988). "William Golding's *Lord of the Flies*". In: *Critical Essays on William Golding*. (James Baker, ed.). Boston: G. K. Hall.

Gish, Duanne. T. (1979). *Evolution: The Fossils Say No*. San Diego: Creation-Life Publishers.

Golding, William. (1954). "The Meaning of It All", interview with Frank Kermode. In: *Lord of the Flies*. (James Baker and Arthur Ziegler, eds.). New York: G. P. Putnam.

Golding, William. (1958). *Pincher Martin*. Radio Times, CXXXVIII, March 21.

Green, Peter. (1963). "The World of William Golding". In: *Transactions and Proceedings of the Royal Society of Literature*, 32 (1963), 37-57.

Green, Peter. (1964). "The World of William Golding". In: *Lord of the Flies*, J. Baker and A. Ziegler.

Јасперс, Карл и Животић, Миладин. (1973). *Увод у филозофију*. Београд: Просвета.

Jaspers, Karl. (2011). *Izvori filozofije*. URL: <http://www.tacno.net/kultura/k-jaspers-izvori-filozofije/> [Приступљено: 25.5.2018].

Jarić, Vesna & Radović, Nadežda. (2011). *Rečnik rodne ravnopravnosti*. Beograd: Uprava za rodnu ravnopravnost Ministarstva rada i socijalne politike Republike Srbije.

Johnston, Arnold. (1978). "The Miscasting of Pincher Martin". In: *William Golding: Some Critical Considerations*. (Jack Biles & Robert Evans, eds.). Kentucky: The University Press of Kentucky, 103-116. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt130j3cq> [Приступљено: 8.4.2018.]

Johnston, Arnold. (1980). *The Novels of William Golding*. Columbia and London: University of Missouri Press.

Johnston, Arnold. (2004). "Lord of the Flies: Fable, Myth and Fiction". In: *Children's Literature Review*, Vol. 94. Detroit: Gale, 8-20.

Karl, Frederick. R. (1962). *The Contemporary English Novel*. New York: Straus and Cudahy.

Karl, Frederick. R. (1997). "Assessing Lord of the Flies". In: *Readings on "Lord of the Flies"*. (Clarice Swisher, ed.). San Diego: Greenhaven Press, 153-158.

Keating, James. (1962). "The Purdue Interview of William Golding". In: *Casebook Edition of William Golding's Lord of the Flies*. (James Baker & Arthur Ziegler, eds.). New York: Purdue University, 189-195.

Kermode, Frank. (1959). "The Meaning of It All". In: *Books and Bookmen*, 5

(October 1959), 9-10.

Kinhead-Weekes, Mark & Gregor, Ian. (1976). *William Golding: A Critical Study*. London: Faber and Faber.

Kinhead-Weekes, Mark. (1986). "The Visual and the Visionary in Golding". In: *William Golding: The Man and His Books*. (John Carey, ed.). London: Faber and Faber, 64–83.

Кољевић, Светозар. (1996). „Цивилизација као зло“. [Поговор у књ.:] Вилијам Голдинг, *Путуја*. Превод: Нада Ћушић. Београд: БИГЗ, 173-183.

Krueger, Christine. L. (2014). *Encyclopedia of British Writers: 19th and 20th Centuries*. (Christine Krueger, George Stade and Karen Karbiener, eds.). New York: Book Builders LLC.

Kulkarni, Pralhad. A. (1994). *William Golding (a critical study)*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.

Lopičić, Vesna. (2002). *Pad u kulturu: Ljudska priroda u delu V. Golding i M. Etvud*. Niš: DIGP Prosveta.

McCullen, Maurice. L. (1978). "Lord of the Flies: The Critical Quest". In: *William Golding: Some Critical Considerations*. (Jack Biles & Robert Evans, eds.). Kentucky: The University Press of Kentucky, 203 - 236. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt130j3cq> [Приступљено: 8.4.2018.]

McEwan, Neil. (1983). "Golding's Lord of the Flies, Ballantyne's Coral Island and the Critics". In: *The Survival of the Novel - British Fiction in Later Twentieth Century*. The Macmillan Press Ltd.

Medcalf, Stephen. (1975). *William Golding*. Essex: Longman Group Ltd.

Михајловић, Милица. Б. (1983). „Вилијам Голдинг“. [Поговор у књ.:] Вилијам Голдинг, *Господар мува; Кристофер Мартин*. Превод: Бранка Петровић, Влада Стојиљковић. Београд: Просвета, 341-356.

Moss, Peter. "Alec Albert Golding, 1876 – 1957". У *William Golding: The Man and His Books. A Tribute on His 75th Birthday*, Vol. 1, 1987, American. (John Carey, ed.).

Mueller, William. R. (1962). "An Old Story Well Told: Commentary on William Golding's *Lord of the Flies*". In: *Christian Century*, 2 (Oct. 1962), Vol.80, 1203-1206.

Niče, Fridrih. (2011). *S one strane dobra i zla / Genealogija morala*. (prev. Božidar Zec). Beograd: Dereta.

Niemeyer, Carl. (1961). The Coral Island Revisited. In: *College English*, Vol. 22, No. 4. National Council of Teachers of English, 241 - 245. URL: www.jstor.org/stable/373028. [Приступљено: 15.10.2017.]

Oldsey, Bernard. (1983). "William Golding". In: *Dictionary of Literary Biography, Vol. 15: British Novelists, 1930-1959*. (Bernard Oldsey, ed.). Detroit: Gale

Research.

Oldsey, Bernard & Weintraub, Stanley. (1968). *The Art of William Golding*. Indiana: Indiana University Press.

Otten, Terry. (1982). *After Innocence: Visions of the Fall in Modern Literature*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.

Peter, John. (1957). "The Fables of William Golding". In: *Kenyon Review*, 19 (autumn 1957), 577-592.

Redpath, Philip. (1986). *William Golding: A Structural Reading of His Fiction*. Devon: A. Wheaton & Co. Ltd.

Redpath, Philip. (1988). "Dogs Would Find an Arid Space round My Feet: A humanist Reading of The Inheritors". In: *Critical Essays on William Golding*. (James Baker, ed.). Boston, Mass: G. K. Hall, 31-40.

Reno, Cora. (1953). *Evolution, Fact or Theory?* Chicago: Moody Press.

Rosenfield, Claire. (1961). "Men of a Smaller Growth: A Psychological Analyses of Wiliiam Golding's Lord of the Flies". In: *Literature and Psychology*, 11, 93-101.

Shaffer, Brian. W. (2006). *Reading the Novel in English 1950 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishing.

Shakespeare, William. (1992). *The Tragedy of King Lear*. (Jay Hailo, ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Spring, Brian. (1976). *Lord of the Flies*. Dublin: Helicon Limited.

Stevenson, Randall. (1993). *A Reader's Guide to The Twentieth-Century Novel in Britain*. Lexington: University Press of Kentucky.

Ševalije, Žan & Alen. Gerbran. (2004). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. (prev. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić). Novi Sad: KIŠA Stylos.

Talon, Henri. (1968). "Irony in Lord of the Flies". In: *Essays in Criticism*, 18., Cambridge: Cabridge University Press, 296-309.

Theweleit, Klaus. (1989). *Male Fantasies, Vol. 2*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Trebješanin, Žarko. (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Politika.

Usha, George. (2008). *William Golding: A Critical Study*. New Delhi: Atlantic.

Velikovsky, Immanuel. (1989). *Zemlja u previranju*. (prev. Silvestar Andrijić). Zagreb: Globus.

Walters, Margaret. (1963). "Two Fabulists: Golding and Camus". *Y William Golding's "Lord of the Flies": A Source Book*. (William Nelson, ed.). New York:

Odyssey Press, 95–107.

Wilson, Raymond. (1986). *Lord of the Flies by William Golding*. London: Macmillan Press LTD.

Young, Wayland. (1957). "Letter from London". In: *The Kenyon Review*, Vol. 19, No. 3, Kenyon College, (Summer 1957), 477-482.

Студије о култури и цивилизацији:

Barrault, Emile. (1835). *Occident et Orient*. Paris: Pougin Librairie.

Bénéton, Philippe. (1975). *Histoire des mots: Culture et civilisation*. Paris: Presses de la fondation nationale des sciences politiques.

Benveniste, Emile. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris.

Elias, Norbert. (1976). *Ueber den Prozess der Zivilisation*. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Giradet, Raoul. (1828/1929). *L'idée coloniale en France*.

Маркузе, Херман. (1985). *Ерос и цивилизација*. (прев. Томислав Ладан). Загреб: Напријед.

Niedermann, Joseph. (1941). *Kultur, Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Rsatzbegriffe von Cicero bis Herder*. [Culture: Rise and Transformations of the Concept and its Surrogates from Cicero to Herder] Florence: Bibliopolis.

Petrović, Sreten. (1995). *Mitologija, kultura, civilizacija*. Beograd: Čigoja štampa.

Petrović, Sreten. (1997). *Kultura i civilizacija*. Beograd: Lela.

Petrović, Sreten. (2000). *Kulturologija*. Beograd: Čigoja štampa.

Platon, (2002). *Država*. (Albin Vilhar, Branko Pavlović). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Ritter, Joachim. & Gründer, Karlfried. (1971). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel/Stuttgart: Band 4, I-K.

Цицерон, Марко. Т. (1974). *Расправе у Тулуску*. (прев. Љубомир Црепајац). Друга књига. V. Београд: СКЗ.

Špengler, Oswald. (1989) *Propast Zapada*. (prev. Vladimir Vujić). I–IV. Beograd: Književne novine.

Биографија ауторке

Ивона Радојевић је рођена 3. октобра 1986. године у Фочи. Основну школу и друштвено-језички смер Гимназије завршила је у Чачку. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду на Катедри за англистику у јануару 2010. године. Мастер студије је, такође, завршила на матичном факултету у Београду одбранивши рад под називом “The Love Triangle: King Arthur, Queen Guinevere and Sir Lancelot in Malory’s *Le Morte D’Arthur*” 2011. године. Исте године је уписала докторске студије.

Поред богатог вишегодишњег искуства у различитим школама и образовним агенцијама у Чачку, Ивона се бавила превођењем свих врста докумената и књига са енглеског на српски и обратно. Тренутно је укључена у европски пројекат за развој и унапређење текстилне компаније P. S. Fashion Design као консекутивни преводац.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ивона З. Радојевић

број уписа 11023/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Деградација цивилизованог човека у романима Вилијама Голдинга

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 3.9.2018. год.

Ивона Радојевић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Ивона З. Радојевић _____

Број уписа _____ 11023/д _____

Студијски програм _____ ДАС: Модул Језик _____

Наслов рада _____ Деградација цивилизованог човека у романима Вилијама Голдинга _____

Ментор _____ проф. др Зоран Пауновић _____

Потписани _____ Ивона Радојевић _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 3.9.2018. год.

_____ Ивона Радојевић _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Деградација цивилизованог човека у романима Вилијама Голдинга

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 3.9.2018. год.

Ивана Радојевић

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

③ Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.