

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Ana R. Sentov

**SOCIJALNI KONTEKST KAO OKVIR
IDENTITETA ŽENSKIH LIKOVA
U ROMANIMA MARGARET ATVUD**

doktorska disertacija

Beograd, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ana R. Sentov

**SOCIAL CONTEXT AND FEMALE
CHARACTERS' IDENTITY IN
MARGARET ATWOOD'S NOVELS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor: Prof. dr Zoran Paunović, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

Datum odbrane:

NASLOV DOKTORSKE DISERTACIJE:

Socijalni kontekst kao okvir identiteta ženskih likova u romanima

Margaret Atvud

REZIME:

Romani Margaret Atvud mogu se svrstati u feminističku, postkolonijalnu, postmodernističku i naučnofantastičnu prozu (Howells, 2006; Rosenthal, 2000), što ukazuje na veliki broj tema i motiva u njenim delima, koji ih čine aktuelnim i interesantnim za publiku i kritiku. Njeno zalaganje za prepoznatljivost kanadskog nacionalnog identiteta, kulture i književnost, kao i njena teorija o „pozicijama žrtve“ (victim positions) u kritičkoj studiji *Survival* iz 1972. godine, postavilo je parametre za kasnije teorije i proučavanje identiteta u postkolonijalnoj književnosti (Nicholson, 1994: 5).

Međutim, pošto su literarni subjekti njene proze i poezije najčešće ženskog roda, dela Margaret Atvud jednako su često tumačena i u feminističkom ključu. „Pozicije žrtve“ bilo je veoma lako interpretirati kao da se odnose isključivo na žene, mada se one mogu primeniti ne samo na odnose među polovima već i na društveno-političke odnose (Goetch, 2000: 173). Roman *Sluškinjina priča* (1985) postao je deo feminističkog književnog kanona kao delo koje se bavi viktimizacijom i eksploatacijom žena od strane jednog neokonzervativnog, patrijarhalnog društvenog sistema, nastalog kao reakcija na feministički pokret. Mnogi romani Atvudove sadrže ideje bliske feminizmu, kao što su kritika patrijarhalne društvene hijerarhije i raspodele moći u društvu, dvostruki standardi prema ženama i muškarcima, dominacija muškog diskursa. I kao pisac i kao kritičar, Atvudova se aktivno zalaže za ženska prava, ali odbija da se deklarise kao feministička autorka.

Mnoge odlike proze Margaret Atvud – eksperimentisanje s različitim žanrovima, intertekstualnost, nelinearna naracija, nepouzdana naratori, višestruke perspektive, korišćenje satire i parodije, preispitivanje kako društvenih tako i žanrovskih konvencija – svrstavaju je među autore postmodernizma. Svaki od njenih romana sledi i istovremeno parodira i preispituje granice različitih žanrova: „ženskog“ romana (*Jestiva*

žena, *Na površini*), gotskog romana (*Proročica, Gospodarica lopova, Alijas Grejs*), špijunskog trilera (*Telesne povrede*), anti-utopije (*Sluškinjina priča, Antilopa i Kosac, Godina potopa*), fiktivne autobiografije/kunstlerromana (*Mačje oko*), kao i istorijskog romana (*Alijas Grejs, Slepi ubica, Penelopijada*). Intertekstualnost je važna odlika kako romana i pripovedaka Atvudove: većina sadrži obrade ili aluzije na bajke i narodne priče (romani *Proročica, Gospodarica lopova, Alijas Grejs*, zbirka pripovedaka *Jaje Plavobradog*), mitove i legende raznih naroda (*Na površini, Alijas Grejs, Penelopijada*), kao i stvarne događaje iz bliže i dalje istorije (*Na površini, Život pre ljudi, Mačje oko, Alijas Grejs, Slepi ubica, Antilopa i Kosac*).

Ipak, može se reći da je centralno pitanje kojim se Atvudova bavi u čitavom svom književnom opusu jeste pitanje identiteta – formiranje i definisanje identiteta pojedinca, društva, nacije, pa i ljudske vrste u kontekstu društvenih konvencija i standarda.

Društveni kontekst, a samim tim i kritika društva, zauzimaju značajno mesto u svim romanima Margaret Atvud. U šest romana kojima se ovaj rad bavi, društvena dešavanja i promene (stvarne ili fiktivne) igraju suštinski važnu ulogu u zapletu, jednako kao i postupci glavnih likova. U *Sluškinjinoj priči*, Fredovica postaje deo ugnjetene društvene klase Sluškinja usled zbacivanja demokratske vlasti i uvođenja totalitarnog režima; u *Mačjem oku*, identitet protagonistkinje se konstruiše pod uticajem događaja kao što su kraj Drugog svetskog rata, nezavisnost Kanade, imigracija u Kanadu, feministički pokret; u *Alijas Grejs*, protagonistkinja dolazi u Kanadu bežeći sa svojom porodicom od gladi u Irskoj, a njena dalja sudbina je često u vezi sa usponom ili padom različitih političkih i socijalnih pokreta. Roman *Slepi ubica* istoriografski beleži mnoge turbulentne događaje u prvoj polovini dvadesetog veka poput Prvog svetskog rata, uspona komunizma, ekonomske krize tridesetih godina i Drugog svetskog rata, a istovremeno se bavi njihovim uticajem na živote protagonista. U *Antilopi i koscu* i *Godini potopa*, sudbine glavnih likova neraskidivo su vezane za propast društva i uništenje životne sredine usled ljudske pohlepe za moći i bogatstvom.

U najširem smislu, dela Margaret Atvud bave konstruisanjem identiteta protagonista pod uticajem društvenih procesa. U njenim romanima veliki značaj ima pomeranje fokusa sa proizvoda na proces, odnosno kako protagonistkinje spoznaju da nisu samo objekti kojima se upravlja, već dinamični subjekti (Palumbo, 2000: 73). Drugim rečima, ako se primeni autorkina paradigma pozicija žrtve, kako se

protagonistkinje trude da postanu „kreativne ne-žrtve“. U ovom radu ću razmatrati novije romane Margaret Atvud od sredine osamdesetih godina do danas: *Sluškinjina priča* (1985), *Mačje oko* (1988), *Alias Grejs* (1996), *Slepi ubica* (2000), *Antilopa i kosac* (2003) i *Godina potopa* (2009) i analizirati ulogu socijalnog konteksta u konstruisanju identiteta ženskih likova.

KLJUČNE REČI: Identitet, ženski likovi, socijalni kontekst, pozicije žrtve, romani Margaret Atvud, postmodernizam, intertekstualnost, nepouzdana narator, fiktivna autobiografija, društvene vrednosti

NAUČNA OBLAST: Nauka o književnosti

UŽA NAUČNA OBLAST: Anglofona književnost

UDK:

TITLE:

Social Context and Female Characters' Identity in Margaret Atwood's Novels

SUMMARY:

Margaret Atwood's novels have been variously described as belonging to feminist, postcolonial, postmodernist, even science fiction (Howells, 2006; Rosenthal, 2000), due to the multitude of themes and motives in her opus. Atwood's insistence on Canadian national identity, culture and literature as distinct from any other, as well as her theory of 'victim positions' as the hallmark of Canadian literature and frame of mind, set the standards for later theories and studies of postcolonial identity (Nicholson, 1994: 5).

Since the literary subjects of Atwood's poetry and fiction are usually female, her works have often been interpreted as feminist. The 'victim positions' are especially easy to misinterpret as applying exclusively to women, although what Atwood had in mind were primarily political and cultural implications of such positions (Goetch, 2000: 173). *The Handmaid's Tale* (1985) has been appropriated into the feminist literary canon as a work which describes female victimization and exploitation by a neoconservative, patriarchal regime. Undoubtedly, many Atwood's works explore ideas close to feminist ideology, such as criticizing patriarchal societies and distribution of social power, gender-based double standards, male discourse dominance; on the other hand, Atwood has never identified herself as a feminist writer, and it would be wrong to confine her works only to this category.

Atwood's fiction is undoubtedly postmodernist as well, which is evident in her use of non-linear narratives, unreliable narrators, multiple perspectives, parody and satire, intertextuality, exploring social and genre conventions. Each of Atwood's novels simultaneously explores and parodies genre conventions: from a „woman's novel“ (*The Edible Woman*, *Surfacing*), to Gothic novel (*Lady Oracle*, *The Robber Bride*, *Alias Grace*), to spy novel (*Bodily Harm*), to dystopia (*The Handmaid's Tale*, *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood*), to fictional autobiography/Kunsterroman (*Cat's Eye*), to

historical novel (*Alias Grace*, *The Blind Assassin*, *The Penelopiad*). Intertextuality plays an important part in Atwood's fiction: most of her novels and short stories allude to folk and fairy tales (*Lady Oracle*, *The Robber Bride*, *Alias Grace*, *Bluebeard's Egg*), myths and legends (*Surfacing*, *Alias Grace*, *The Penelopiad*), as well as to historical events, both earlier and recent (*Surfacing*, *Life Before Man*, *Cat's Eye*, *Alias Grace*, *The Blind Assassin*, *Oryx and Crake*).

However, the most important issue of Atwood's fiction is the issue of identity – of acquiring and defining the identity of an individual, a community, a nation, and the human race as a whole.

Social context, and social criticism, are important features of every Atwood's novel. This thesis examines six of Atwood's novels, in which social changes and events (real or fictional) are as essential to the plot as the protagonists' actions. In *The Handmaid's Tale*, Offred is forced to become one of the oppressed Handmaids, as a democratic regime is overthrown and replaced by a totalitarian one; in *Cat's Eye*, the formation of the protagonist's identity is influenced by events such as the end of the Second World War, Canada's independence, immigration to Canada, feminist movement; in *Alias Grace*, the protagonist migrates from Ireland to Canada with her family, escaping hunger and poverty, and her fate continues to be influenced by the rise and fall of various political and social movements. *The Blind Assassin* records the turbulent events of the early and mid- 20th century: the Great War, the rise of communism, the financial crisis of the 1930s, and the Second World War. In *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*, the protagonists' lives are inextricably linked to the imminent social collapse and environmental destruction caused by the hunger for power and wealth.

In the most general sense, Atwood's works examine how social changes and processes shape both individual and collective identity. An important feature of her fiction is shifting the focus from product to process: the process by which the protagonists realize that they are not merely objects to be acted upon, but dynamic subjects (Palumbo, 2000: 73); in other words, how they strive to become „creative non-victims“. This thesis analyses a number of recent Atwood's novels (from 1985 and on), such as *The Handmaid's Tale* (1985), *Cat's Eye* (1988), *Alias Grace* (1996), *The Blind*

Assassin (2000), *Oryx and Crake* (2003) and *The Year of the Flood* (2009), and the role of social context in constructing the identity of their female protagonists.

KEY WORDS: Identity, female characters, social context, victim positions, Margaret Atwood's novels, postmodernism, intertextuality, unreliable narrator, fictional autobiography, social values

FIELD: Literary Studies

SUBJECT AREA: Anglophone Literature

UDK:

Sadržaj

Uvod	1
Poricanje uloge objekta:	
<i>Mačje oko, Slepí ubica</i>	12
Prihvatanje uloge objekta:	
<i>Slepí ubica</i>	31
Odbacivanje uloge objekta:	
<i>Mačje oko, Sluškinjina priča</i>	53
Nastanak kreativnog subjekta:	
<i>Mačje oko, Alijas Grejs</i>	83
Identitet pojedinca, društva i čovečanstva:	
<i>Sluškinjina priča, Antilopa i Kosac, Godina potopa</i>	110
Zaključak	151
Literatura	164
Biografija autora	168
Izjava o autorstvu	171
Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada	172
Izjava o korišćenju	173

Uvod

Godine 2012. navršilo se četrdeset godina otkako je Margaret Atvud objavila svoju kritičku studiju *Opstanak (Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature)*. Ovo značajno delo, koje i danas izaziva kontroverze i neslaganja, ne samo da je svoju autorku učinilo poznatom u Kanadi i celom svetu, već je i samu kanadsku književnost predstavilo kao jedinstvenu i prepoznatljivu na književnoj mapi sveta. Od objavljivanja ove studije Margaret Atvud stiže sve veći broj priznanja za sve oblasti svog književnog rada: poeziju, prozu i književnu kritiku. Danas, u svojoj sedamdeset šestoj godini, čini se da je Atvudova postigla ono što polazi za rukom malom broju pisaca: da bude cenjena od strane književnih kritičara i istovremeno popularna kod publike. Veliki broj njenih romana su čitalački bestseleri, ali su istovremeno osvajali značajne književne nagrade (Bukerova nagrada, Guvernerova nagrada). Njena dela se proučavaju u školama i na fakultetima na različitim kursevima: engleske, kanadske, severnoameričke i postkolonijalne književnosti. Takođe, Atvudova se jednako često svrstava u feminističke, postkolonijalne i postmodernističke pisce, kao i u autore naučne fantastike (Howells, 2006; Rosenthal, 2000). Ovo ukazuje na veliki broj tema i motiva u delima Atvudove, koji ih čine aktuelnim i interesantnim za publiku i kritiku. Osim kao književnica, Atvudova je poznata i kao kritičarka društvenih i kulturoloških običaja i aktivistkinja u borbi za ljudska prava i za zaštitu životne sredine (Howells, 2006: 1). Sve ove oblasti – ljudska prava, prava žena, prava životinja, životna sredina, kao i represivne politike koja ova prava ugrožavaju - igraju značajnu ulogu u njenim delima. Ipak, može se reći da je centralno pitanje kojim se Atvudova bavi u čitavom svom književnom opusu jeste pitanje identiteta – formiranje i definisanje identiteta pojedinca, društva, nacije, pa i ljudske vrste.

Pitanje pronalazjenja sopstvenog identiteta obeležilo je život i stvaralaštvo same književnice. Njena porodica i način života izdvajali su je od većine još u detinjstvu. Veći deo svog detinjstva Atvudova je provela putujući po provinciji Kvebek na severu Kanade sa svojom porodicom, jer je njen otac bio entomolog i bavio se istraživanjem

insekata u prirodi. Tek 1946. godine, kada je Atvudova napunila sedam godina, preselili su se u Toronto, gde su ona i njen stariji brat krenuli u školu. Međutim, i dalje su veliki deo godine provodili na putu s roditeljima. Atvudova navodi da je tek sa jedanaest godina provela u školi čitavu godinu (Atwood, 1973). Osim toga, dok su roditelji njenih drugarica želeli da im se kćeri dobro udaju, roditelji Atvudove imali su drugačiji stav: smatrali su da je neophodno da ona ima što bolje obrazovanje (Staines, 2006: 12). Naravno, neobičnost njenog načina života i njene porodice nije mogla ostati neprimećena od strane njenih školskih drugova, nastavnika i društva uopšte. Čuđenje, nepoverenje i podsmeh s kojim se susretala opisani su u romanu *Mačje oko* (*Cat's Eye*, 1988), koji je umnogome autobiografski. U početku se, naravno, trudila da se ne razlikuje od svojih drugarica, ali je kasnije naučila da prihvati svoje osobenosti kao deo svog identiteta. Dakle, može se reći da je Atvudova već u ranom uzrastu spoznala šta znači biti drugačiji od okoline i kako to prihvatiti. Takođe, mlada Margaret Atvud morala je da pronade svoj identitet i u okviru svoje porodice. I njeni roditelji i stariji brat bavili su se naukom, pa su isto prećutno očekivali i od nje. Sve do šesnaeste godine, i sama Atvudova je želela da se bavi botanikom; međutim, tada je počela da piše poeziju i otkrila da time želi da se bavi (Oates, 1978). Ipak, imala je podršku roditelja: iako je nisu podsticali da se bavi književnošću, podsticali su je da se obrazuje i upotrebi svoju inteligenciju i sposobnosti.

Odlučna u svojoj nameri, Atvudova se 1957. godine upisala na studije engleskog jezika i književnosti na Univerzitetu u Torontu. To je bio početak potrage za jednim novim identitetom: pronalaženje sebe kao pisca, kao i svog mesta u širem kontekstu kanadske književnosti. Ova lična potraga postaće potraga za kulturnim identitetom čitave kanadske nacije.

U mnogim intervjuima i predgovorima koje je pisala¹ Atvudova navodi da ni sama nije znala kako da počne da se bavi književnošću. U srednjoj školi proučavala je razne pisce, ali oni nisu bili kanadski (a ni živi). Smatralo se da je bavljenje novinarstvom jedini način da se živi od pisanja; a ukoliko je u pitanju žena, da u novinama uređuje „žensku stranu“ (Atwood, 1982). Dodatni problem za Atvudovu bio je što u srednjoj školi nije uopšte bila upoznata sa kanadskom književnošću. Pedesetih godina prošlog veka, Kanada je bila zemlja koja još uvek nije formirala svoj nacionalni

¹ Atwood, 1972; Oates, 1978; Atwood, 1982

i kulturni identitet. Uticaj britanske istorije i kulture još uvek je preovlađivao, iako je Kanada od dvadesetih godina postepeno sticala sve veću nezavisnost od Velike Britanije, da bi 1947. godine postala nezavisna država, iako i dalje članica Komonvelta. Međutim, generacija Margaret Atwood i dalje je učila istoriju iz britanske perspektive, a pod „književnošću“ se podrazumevala britanska književnost. Većina kanadskih književnika bili su malobrojni i nepoznati široj čitalačkoj publici. Svoja dela su uglavnom objavljivali u susednoj Americi (Staines, 2006: 13).

Međutim, šezdesete godine prošlog veka donose velike promene u kanadskom društvu. Kanada se u svakom smislu sve više udaljava od svoje „matice“, Velike Britanije, a približava svom moćnom susedu, SAD-u, s kojim uspostavlja tesnu ekonomsku saradnju. Istovremeno, politički predstavnici frankofone Kanade, posebno iz provincije Kvebek, zahtevaju veću autonomiju, a neki ispoljavaju i separatističke težnje. Do 1965. godine Kanada povlači većinu britanskih kraljevskih simbola iz javne upotrebe, a zatim uvodi novu državnu zastavu sa prepoznatljivim crvenim javorovim listom. Imigracioni zakoni, koji su do tada favorizovali doseljenike iz Britanije i Evrope, postaju u to vreme fleksibilniji, pa se u Kanadu doseljava veliki broj emigranata iz Indije, Hong Konga, Vijetnama i sa Karipskih ostrva, menjajući strukturu stanovništva. Pokreti za ljudska i manjinska prava, feministički pokret, protesti evropskih i američkih studenata protiv establišmenta i vijetnamskog rata stižu i do Kanade i menjaju političku i kulturnu klimu.

U tom izmenjenom društvenom ambijentu, mlada Margaret Atwood na studijama po prvi put izučava kanadsku književnost. Za nju je to bilo otkrovenje, jer je shvatila da ako njeni sunarodnici mogu da pišu i objavljuju, onda može i ona. Zahvaljujući svojim fakultetskim profesorima, poznatoj pesnikinji Džej Makferson i uglednom kritičaru Nortorpu Fraju, upoznala je kanadsku književnu tradiciju (isto: 14). Istovremeno, od njih je dobila podršku da i sama piše, pa počinje da objavljuje pripovetke i pesme u fakultetskom književnom časopisu. Pre nego što je diplomirala, Atwoodova dobija svoje prvu književnu nagradu za zbirku poezije *Dvostruka Persefona (Double Persephone)* (1961). Dobija stipendiju za dalje školovanje i upisuje se na postdiplomske studije na koledžu Redklif, koji je kasnije pripojen Harvardu.

Boravak u Americi bio je veoma važan za formiranje identiteta Atwoodove kao Kanadanke i kao pisca. Tek tada ona počinje da razmišlja o Kanadi kao posebnoj državi,

naciji, društvu i kulturi, koja je samo na prvi pogled slična Americi. Slušajući kurs koji se bavi puritanskom književnošću u Americi, Atvudova počinje da se pita zašto se ne bi i kanadska književnost izučavala u srednjim školama i na fakultetima (Oates, 1978-1979). Istovremeno, ona postaje svesna izuzetno snažnog uticaja koji američka kultura, preko ekonomske moći te države, vrši na kanadsku kulturu i kulturni identitet. Prema Kolinu Nikolsonu (Nicholson, 1994: 1), Kanada se, tek što se oslobodila statusa britanskog dominiona, našla u ekonomski podređenom položaju prema drugoj velikoj sili – Americi. Istorija Kanade kao države može se predstaviti kao prelazak iz jednog oblika kolonizacije u drugi (isto: 1). Dok je kao britanski dominion bila kolonizovana u političkom smislu, u periodu posle Drugog svetskog rata postaje kolonija SAD -a u ekonomskom smislu. Tokom rata, dve države su, kao saveznice, izgrađivale sve jače ekonomske veze, koje nisu narušene sve do šezdesetih godina kada je Amerika počela da zauzima sve agresivniji stav kao svetska sila. Do tada, posleratna ekonomska ekspanzija Amerike vršila je snažan uticaj na Kanadu, u ekonomskom, političkom i kulturnom smislu. Međutim, početkom šezdesetih godina kanadska politička i kulturna elita postaje svesna da je na delu „amerikanizacija“ kanadske ekonomije i kulture (Goetsch, 2000: 169). Tržištem dominiraju proizvodi američke industrije i američke kulture, dok za kanadske nema mesta. Javlja se strahovi da Kanada neće uspeti da opstane kao država i nacija, pogotovo nakon objave separatističkih težnji frankofone provincije Kvebek i sve jačeg američkog imperijalizma koji je, činilo se, pretio da pripoji anglofonu Kanadu. Sve ovo dovodi do svojevrsnog „kulturnog nacionalizma“ u Kanadi ranih šezdesetih godina – budžet za kulturu postaje veći, osnivaju se izdavačke kuće i književni časopisi, a kanadska kultura i književnost se proučavaju na univerzitetima (isto, 169 - 170). Istovremeno, pojavljuju se novi književni glasovi, i iz anglofone i iz frankofone Kanade. Kanada postepeno definiše svoj nacionalni i kulturni identitet, u čemu je Margaret Atvud odigrala značajnu ulogu.

Po povratku s Harvarda, Atvudova nastavlja da piše i objavljuje poeziju. Njena prva zbirka pesama *Igra krugova (The Circle Game, 1966)* osvaja Guvernerovu nagradu, najznačajniju nagradu za poeziju u Kanadi. Atvudova postaje priznata pesnikinja i nastavlja da objavljuje poeziju, a zahvaljujući novostečenom književnom ugledu počinje da objavljuje i prozu. Prvi roman, *Jestiva žena (The Edible Woman)*, objavila je 1969. godine.

Poezija Margaret Atvud značajna je ne samo kao zasebna oblast njenog književnog rada, već i zato jer se u njoj prvi put pojavljuju mnoge teme koje će književnica kasnije razrađivati u romanima i književnoj kritici. U tom smislu, veoma je značajna njena treća zbirka poezije, *Dnevnici Suzane Mudi (The Journals of Susanna Moodie, 1970)*. U ovoj zbirci Atvudova otkriva svoju fascinaciju kanadskom istorijom, posebno onom iz doba naseljavanja Kanade, koja je tada bila relativno nepoznata, kako čitaocima, tako i samoj pesnikinji. Zbirka je zamišljena kao intimni dnevnik, odnosno razmišljanja Suzane Mudi, Engleskinje koja se polovinom devetnaestog veka doselila u Kanadu. Mudijeva je i sama bila književnica i objavila je dva dela, neku vrstu mešavine dnevničkih zapisa i putopisa, o svom dolasku u Kanadu, životu u još uvek nenaseljenoj divljini i životu u naseljenim mestima, kao i o mnogim značajnim događajima u kanadskoj istoriji. Margaret Atvud je bila prvi autor u kanadskoj književnosti koji uvodi u svoje delo jednu istorijsku ličnost kao glavni lik (Staines, 2006: 16). U poeziji Atvudove, Suzana Mudi postaje oličenje potrage za sopstvenim identitetom – ona je rastrzana između čežnje za Engleskom, i želje za novim životom u Kanadi. Oseća potrebu za samoćom i izolovanošću od sveta, ali istovremeno otkriva da je ljudsko društvo neophodno kao zaštita od nemilosrdne divljine. Očarana je kanadskim pejzažima netaknute prirode, ali takođe oseća strah od snage prirode koja je u stanju da uništi krhko ljudsko biće. Prema Atvudovoj, Suzana Mudi je oličenje stanja svesti svih stanovnika Kanade, prošlih, sadašnjih i budućih – a to je „žestoki dualizam“ (*violent duality*) (isto, 17). Naseljavanje Kanade, borba sa, za Evropljane, nezamislivo surovom klimom i divljinom, a istovremeno potreba da se ta divljina osvoji i pripitomi; a s druge strane, kolonijalni status Kanade, gde je centar političkih, ekonomskih i kulturnih dešavanja uvek izmešten negde drugde, bila to Britanija ili Amerika, faktori su koji su stvorili ovaj dualizam i ometali proces identifikacije Kanade kao nacije i države.

Teme iz svoje poezije i romana, svoja razmišljanja i zapažanja o mestu Kanade u svetu i stanja u kanadskom društvu i kulturi, kao i proces sopstvene identifikacije kao Kanadanke i kao književnice, Atvudova konačno objedinjuje u kritičkoj studiji sugestivnog naziva *Opstanak* (1972). Ovo delo je po objavljivanju naišlo na mnoga osporavanja, prevashodno od strane akademske zajednice. Kritikovano je kao nenaučno i proizvoljno, zasnovano na subjektivnim zapažanjima i nedokazivim tvrdnjama. Kritičari su zamerali Atvudovoj da svoje lične stavove pokušava da predstavi kao

rezultate naučnog rada (Staines, 2006; Nicholson, 1994). Zaista, *Opstanak*, po direktnom obraćanju čitaocu i gotovo propagandnom tonu, nije ličio na kritičke studije. Sama Atvudova u predgovoru kaže da je shvatila da je napisala mešavinu političkog manifesta i ličnog stava.² Što se tiče kritičara i kritika, Atvudova priznaje da u svom delu nije sledila akademske standarde, ali ističe da je njena namera bila da se obrati običnom čitaocu, a ne akademskoj zajednici; tačnije, onom čitaocu kome su profesori u srednjoj školi rekli da se kanadska književnost ne proučava zato što ne postoji.³ Zato iz čitavog dela kao da zrači želja autorke da opovrgne ovu tvrdnju: kanadska književnost ne samo da postoji i ima svoju istoriju i tradiciju, već ima teme i motive po kojima se razlikuje od ostalih (Staines, 2006: 18). Atvudova se zalaže za komparativno proučavanje kanadske književnosti, i književnosti uopšte: jedino poznavanjem svoje kulture i književnosti možemo spoznati sami sebe, kaže ona; a da bi sebe tačno procenili, moramo upoznati svoju književnost kao deo književne tradicije u celosti.⁴

U svojoj kritičkoj studiji autorka navodi četiri pozicije žrtve (*victim positions*), koje su, kako tvrdi, odlika kanadskog mentaliteta i kanadske književnosti. To su:

“Prva pozicija: Poricati da si žrtva.

Druga pozicija: Priznati da si žrtva, ali pripisivati tu činjenicu delovanju Sudbine, Božje volje, Biologije (u slučaju žena), Istorije, Ekonomije, Nesvesnog ili ma koje druge moćne sveobuhvatne ideje.

Treća pozicija: Priznati da si žrtva, ali ne prihvatiti pretpostavku da je ta uloga neminovna.

Četvrta pozicija: Postati kreativna ne-žrtva.”⁵

² 'I find that what I've written is...a cross between a personal statement, which most books are, and a political manifesto, which most books also are, if only by default.'

³ 'It's true that it (*Survival*) has no footnotes: the intended audience was not the footnote crowd, and it reached its intended audience, which was all those people whose highschool English teachers told them they weren't studying Canadian literature because there wasn't any.'

⁴ 'The study of Canadian literature ought to be comparative, as should the study of any literature; it is by contrast that distinctive patterns show up most strongly. To know ourselves we must know our own literature; to know ourselves accurately, we need to know it as part of literature as a whole.'

⁵ 'Position One: To deny the fact that you are a victim.

Position Two: To acknowledge the fact that you are a victim, but to explain this as an act of Fate, the will of God, the dictates of Biology (in the case of women, for instance), the necessity decreed by History, or Economics, or the Unconscious, or any other large general powerful idea.

Position Three: To acknowledge the fact that you are a victim but to refuse to accept the assumption that the role is inevitable.

Position Four: To be a creative non-victim.' (*Survival*, pp. 36-7)

Govoreći o „žrtvama“, autorka je prvenstveno mislila na umetnike koji su bili žrtve kolonijalnog mentaliteta u Kanadi. Protestovala je protiv stava da Kanada nema svoju kulturnu tradiciju i da se značajna istorijska i kulturna dešavanja uvek odvijaju negde drugde.⁶ Atvudova je smatrala da su pisci u posebno nepovoljnoj poziciji jer su njihova dela bila ili neprepoznata kao autentično kanadska književnost, ili prisvojena kao deo britanske ili američke književne tradicije.⁷ Zalagala se za novi pristup kanadskoj književnosti kao sastavnom delu kanadskog nacionalnog identiteta, kao i za proučavanje kanadske istorije i kulture nezavisno i od britanske i od američke kulturne tradicije.

Zbog ovakvog stava Atvudova je veoma rano u svojoj književnoj karijeri bila označena kao pripadnica postkolonijalnog pravca u književnosti. Zaista, neki kritičari smatraju da je Atvudova u svojoj studiji *Opstanak* ustanovila parametre za kasnije teorije i proučavanja identiteta u postkolonijalnoj književnosti (Nicholson, 1994: 5). Kako navodi Atvudova, ako se nekome (kao što je dugo bio slučaj u Kanadi) da ogledalo koje odražava sliku nekog drugog, a istovremeno mu se kaže da ta slika predstavlja njega, ta osoba će steći veoma netačnu predstavu o sebi, kao i o drugim ljudima⁸. Dakle, Atvudova dovodi u pitanje norme i vrednosti u književnosti i književnoj kritici koje su uspostavljene u „imperijalnim centrima“ (isto, 5), Britaniji ili SAD-u, i zalaže se za otkrivanje autentičnih vrednosti i tema svojstvenih kanadskoj književnosti. U *Opstanku* ona navodi da u kanadskoj književnosti postoje specifični motivi, kao što su „arheološki“ motiv – otkrivanje zaboravljene i zakopane prošlosti, kao i „istraživački“ motiv – istraživanje mesta na kome živimo kao načina spoznavanja sopstvenog identiteta (*Opstanak*, 114-115). Mnogi kritičari su tumačili i poeziju⁹ i prozu Margaret Atvud (posebno romane *Na površini* (*Surfacing*, 1972), *Telesne povrede* (*Bodily Harm*, 1981), *Mačje oko* (1988) i *Alias Grejs* (1996))¹⁰ u postkolonijalnom ključu.

⁶ ‘...history and culture were things that took place elsewhere, and if you saw them just outside the window, you weren’t supposed to look.’ (S, p. 18)

⁷ Vidi Nicholson, 1994

⁸ “If, as has long been the case in Canada, the viewer is given a mirror that reflects not him but somebody else, and told at the same time that the reflection he sees is himself, he will get a very distorted idea of what he is really like. He will also get a distorted idea of what other people are like.” (S, p. 16)

⁹ Vidi Nicholson, 1994; McCombs, 1994; Goetch, 2000; Somacarrera, 2006

¹⁰ Vidi McCombs, 1986; Ward, 1994; Goetch, 2000; Palumbo, 2000; Somacarrera, 2006

Međutim, pošto su literarni subjekti njene proze i poezije najčešće ženskog roda, dela Margaret Atvud jednako često se tumače i u feminističkom ključu¹¹. Ovakvo tumačenje je posledica činjenice da se objavljivanje prvog romana *Jestiva žena* (1969), a zatim kritičke studije *Opstanak* i romana *Na površini* (oba 1972. godine) desilo istovremeno sa takozvanim drugim talasom feminizma u Americi i Evropi. „Pozicije žrtve“ bilo je veoma lako interpretirati kao da se odnose isključivo na žene, mada se one mogu primeniti ne samo na odnose među polovima već i na društveno-političke odnose (Goetch, 2000: 173). Poezija Atvudove, posebno zbirka pesama *Politika moći* (*Power Politics*, 1971), takođe je doprinela da je svrstaju u feminističke autorke. Veza sa feminizmom postala je posebno naglašena nakon objavljivanja najpoznatijeg romana Atvudove, *Sluškinjina priča* (1985). Ovaj roman postao je deo feminističkog književnog kanona kao delo koje se bavi viktimizacijom i eksploatacijom žena od strane jednog neokonzervativnog, patrijarhalnog društvenog sistema, nastalog kao reakcija na feministički pokret. Nema sumnje da dela Atvudove sadrže mnoge ideje bliske feminizmu, kao što su kritika patrijarhalne društvene hijerarhije i raspodele moći u društvu, dvostruki standardi prema ženama i muškarcima, dominacija muškog diskursa. I kao pisac i kao kritičar, Atvudova se aktivno zalaže za ženska prava. Istovremeno, ona uporno odbija da se svrsta u feminističke autorke i da zastupa feminističku ideologiju, tvrdeći da svako ko samo pažljivo posmatra društvena dešavanja može da usvoji stavove koji se mogu nazvati feminističkim.¹² „Umesto da primenjuje tuđe feminističke teorije, Atvudova više voli da posmatra ulogu žene u društvu, tačnije ulogu književnice u društvu, sa sopstvene tačke gledišta kao književnice u društvu.“¹³

Mnoge odlike proze Margaret Atvud – eksperimentisanje s različitim žanrovima, intertekstualnost, nelinearna naracija, nepouzdana naratori, višestruke perspektive, korišćenje satire i parodije, preispitivanje kako društvenih tako i žanrovskih konvencija – svrstavaju je među autore postmodernizma. Svaki od njenih romana sledi i istovremeno parodira i preispituje granice različitih žanrova: „ženskog“ romana (*Jestiva žena*, *Na površini*), gotskog romana (*Proročica* (*Lady Oracle*), *Gospodarica lopova*

¹¹ Vidi McCombs, 1986; Grace, 1994

¹² „Am I a propagandist? No! Am I an observer of society? Yes! And no one who observes society can fail to make assumptions which are feminist. This is just based on real-life common sense.” (in Bouson, 1993: 3)

¹³ Pache, 2000: 126: “Instead of applying someone else’s feminist theory, Atwood prefers to look at woman’s role in society, more specifically at the woman writer’s role in society, from the independent point of view of the woman writer in society.”

(*The Robber Bride*), *Alijas Grejs*), špijunskog trilera (*Telesne povrede*), anti-utopije (*Sluškinjina priča, Antilopa i Kosac, Godina potopa*), fiktivne autobiografije/kunstlerromana (*Mačje oko*), kao i istorijskog romana (*Alijas Grejs, Slepi ubica, Penelopijada*). Intertekstualnost je važna odlika kako romana i pripovedaka Atvudove: većina sadrži obrade ili aluzije na bajke i narodne priče (romani *Proročica, Gospodarica lopova, Alijas Grejs*, zbirka pripovedaka *Jaje Plavobradog (Bluebeard's Egg)*), mitove i legende raznih naroda (*Na površini, Alias Grejs, Penelopijada*, zbirke pripovedaka *Jaje Plavobradog i Dobre kosti*), kao i stvarne događaje iz bliže i dalje istorije (*Na površini, Život pre ljudi, Mačje oko, Alijas Grejs, Slepi ubica, Antilopa i Kosac*). Takođe, autorka veoma često inkorporira različite književne i neknjiževne vrste u svoju prozu: u romanu *Alijas Grejs* nalaze se balada o zločinu Grejs Marks, odlomci autentičnih istorijskih dokumenata iz devetnaestog veka, kao što su novinski članci, dokumenta iz kazneno-popravnog zavoda u Kingstonu, duševne bolnice u Torontu i dnevničke beleške Suzane Mudi; roman *Slepi ubica* sadrži fiktivne novinske članke na početku svakog poglavlja; u *Penelopijadi*, poglavlja koja sadrže Penelopino pripovedanje smenjuju se sa komentarima hora sluškinja, koji su u formi različitih vrsta lirskih pesama, drame, pa čak i transkripata video-zapisa.

Kao što je već rečeno, romani Margaret Atvud tumačeni su sedamdesetih godina dvadesetog veka kako u postkolonijalnom ključu, kao bliski novom kanadskom nacionalizmu, tako i u feminističkom ključu, pod uticajem drugog talasa feminizma, koji je zastupao jednakost polova i ukidanje svake diskriminacije. Međutim, devedesetih godina se u SAD- u i Kanadi pojavio treći talas feminizma, delimično kao odgovor na neke negativne aspekte drugog talasa. Jedan od njih bio je što su u prvi plan isticana iskustva belih žena iz više srednje klase. Treći talas feminizma imao je za cilj da se obraća ženama različite etničke i rasne pripadnosti, kao i da se bavi problemom diskriminacije žena samo kao jednim delom mnogo većeg problema diskriminacije po osnovu klasne, rasne, etničke i nacionalne pripadnosti, kao i seksualne orijentacije (Harding, 2003). U poslednjih dvadesetak godina objavljen je veći broj studija i članaka u kojima se kritikuje i drugi i treći talas feminizma, a koji su nazvani „postfeminističkim“. Njihovi autori tvrde da feminizam više nije relevantan za savremeno društvo. (Modleski, 1991). Od objavljivanja *Opstanka* pa do danas, zapadno društvo je doživelo velike promene. U dvadesetprvom veku, čini se da zapadna kultura i

književnost više nisu fokusirane na pitanja marginalizacije žena i nacionalnog identiteta, već na stvaranje multikulturalnog identiteta koji bi obuhvatao sve nacije i manjinske grupe. Kanada (i svet) sedamdesetih godina i danas dva su veoma različita mesta. Možemo se zapitati da li i na koji način se ova promena fokusa odražava u romanima Margaret Atvud od polovine osamdesetih godina do danas. Takođe, da li je paradigma pozicija žrtve kao načina formiranja identiteta primenljiva kako na ranije, tako i na kasnije romane? Da li autorka i dalje veruje u snagu pojedinca da se odupre represiji, bila ona politička, ideološka ili patrijarhalna?

Ako razmotrimo tri najznačajnija romana s kraja dvadesetog veka, *Sluškinjinu priču* (1985), *Mačje oko* (1988) i *Alijas Grejs* (1996), može se reći da protagonistkinje polažu nadu u svoju sopstvenu snagu da se odupru represiji, makar i prećutno. Ono što im pomaže da sačuvaju zdrav razum jeste bavljenje umetnošću, odnosno bilo kojom aktivnošću koju smatraju samo svojom: Fredovica se trudi da sačuva svoju individualnost u totalitarnom društvu Republike Galad tako što krišom snima svoju životnu priču na audio kasete; Ilejn Rizli nalazi spas od svakodnevnih trzavica u slikarstvu; Grejs Marks zaboravlja na surovost zatvorskog života šijući jorgane. Svaka protagonistkinja nalazi se u nekim ili ponekad (u slučaju Ilejn Rizli) u svim pozicijama žrtve; ono što im je zajedničko jeste da na kraju sve dolaze u treću poziciju („priznati da si žrtva, ali ne prihvatiti pretpostavku da je ta uloga neminovna“) i trude se na svaki način da postanu kreativne ne-žrtve. Čini se da u tome i uspevaju: Fredovica je, bar naizgled, umakla iz zatočeništva, iako na kraju romana njena sudbina ostaje nepoznata; Ilejn Rizli shvata da je emotivno zlostavljanje koje je preživela u detinjstvu oblikovalo njen sadašnji identitet ugledne umetnice i oslobađa se besa prema svojoj nekadašnjoj drugarici-mučiteljki; Grejs Marks izlazi iz zatvora i započinje novi život sa mužem, u sopstvenom domu.

Početak dvadesetprvog veka, međutim, Atvudova se okreće širim temama nego što su individualne sudbine njenih protagonistkinja. Roman *Slepi ubica* (2000) prati istovremeni uspon i pad jedne porodice i jednog grada, kao i burna dešavanja tokom dvadesetog veka; dok je tema romana *Antilopa i Kosac* (2003) i *Godina potopa* (2009) propast civilizacije i sudbina čovečanstva. *Penelopijada* (2005) predstavlja parodiju na mit o Odiseju i Penelopi, kao i dekonstruisanje društvenih normi antičkog sveta, koje, kako se ispostavlja, nisu mnogo drugačije od savremenih.

Društveni kontekst, a samim tim i kritika društva, zauzimaju značajno mesto u svim romanima Margaret Atvud, ali kod navedenih šest romana društvena dešavanja i promene (stvarne ili fiktivne) igraju suštinski važnu ulogu u zapletu, jednako kao i postupci glavnih likova. U *Sluškinjinoj priči*, Fredovica postaje deo ugnjetene društvene klase Sluškinja usled zbacivanja demokratske vlasti i uvođenja totalitarnog režima; u *Mačjem oku*, identitet protagonistkinje se konstruiše pod uticajem događaja kao što su kraj Drugog svetskog rata, nezavisnost Kanade, imigracija u Kanadu, feministički pokret; u *Alijas Grejs*, protagonistkinja dolazi u Kanadu bežeći sa svojom porodicom od gladi u Irskoj, a njena dalja sudbina je često u vezi sa usponom ili padom različitih političkih i socijalnih pokreta. Roman *Slepi ubica* istoriografski beleži mnoge turbulentne događaje u prvoj polovini dvadesetog veka poput Prvog svetskog rata, uspona komunizma, ekonomske krize tridesetih godina i Drugog svetskog rata, a istovremeno se bavi njihovim uticajem na živote protagonista. U *Antilopi i Koscu* i *Godini potopa*, sudbine glavnih likova neraskidivo su vezane za propast društva i uništenje životne sredine usled ljudske pohlepe za moći i bogatstvom.

Iako dela Margaret Atvud sadrže uticaje i postmodernizma, i postkolonijalizma i feminizma, autorka je pre svega „pažljivi posmatrač i hroničar društva“¹⁴. Može se reći da se u najširem smislu njena dela bave konstruisanjem identiteta protagonista pod uticajem društvenih procesa. Kako kaže kritičarka Alis Palumbo, Atvudova korišćenjem intertekstualnih aluzija, višestrukih narativnih perspektiva i nepouzdanih naratora prikazuje likove koji se sukobljavaju sami sa sobom i sa svojim okruženjem, kao i kako se identitet formira pod uticajem kontradiktornih nagona, od kojih su neki više, a neki manje društveno prihvatljivi. U njenim romanima veliki značaj ima pomeranje fokusa sa proizvoda na proces, odnosno kako protagonistkinje spoznaju da nisu samo objekti kojima se upravlja, već dinamični subjekti (Palumbo, 2000: 73). Drugim rečima, ako se primeni autorkina paradigma pozicija žrtve, kako se protagonistkinje trude da postanu „kreativne ne-žrtve“. U ovom radu ću razmatrati novije romane Margaret Atvud od sredine osamdesetih godina do danas: *Sluškinjina priča* (1985), *Mačje oko* (1988), *Alijas Grejs* (1996), *Slepi ubica* (2000), *Antilopa i Kosac* (2003) i *Godina potopa* (2009) i analizirati ulogu socijalnog konteksta u konstruisanju identiteta ženskih likova.

¹⁴ „a keen observer and chronicler of society” (Nischik, 2000: 1)

Poricanje uloge objekta: *Mačje oko, Slepí ubica*

Kao prvu poziciju žrtve, Atvudova navodi poricanje uloge žrtve, odnosno uloge objekta¹⁵. Prema psihoanalitičkoj teoriji, opovrgavanje ili poricanje (*denial*) je jedan od mehanizama odbrane, koji prati teže stresove ili psihološka stanja, a karakteriše ga odbijanje da se prihvate činjenice, ili se te neprijatne činjenice zamenjuju drugačijim. Smatra se da nastaje zbog toga što se poriče manifestacija sopstvene ličnosti, ili identiteta. (Krstić, 1988: 396). U svojoj kritičkoj studiji *Opstanak*, autorka navodi da se pozicije žrtve ne odnose samo na individue, već na čitavu naciju. Ona direktno saopštava čitaocu neprijatnu istinu pred kojom svi zatvaraju oči: Kanada je kolonija, i kolektivna žrtva¹⁶. U državi i naciji u kojoj su ekonomski, politički i kulturni centri moći izmešteni razvija se „kolonijalni mentalitet“ koji visoko vrednuje sve što dolazi od kolonizatora, a nipodaštava ono što potiče iz sopstvenog okruženja. Prema Atvudovoj, ovakav stav je posebno očigledan u odnosu na kanadsku kulturu i književnost, koje su sve do šezdesetih godina prošlog veka bile potpuno ignorisane, a vrednim se smatralo samo ono što je poticalo iz Britanije, ili SAD-a. Iako je 1947. godine Kanada formalno postala nezavisna država, jak britanski kulturni uticaj još uvek je bio prisutan. Međutim, tokom pedesetih godina, Kanada se ekonomski i politički približava svom moćnom susedu – SAD-u, i tako prelazi iz jednog oblika kolonizacije (političkog) u drugi (ekonomski) (Nicholson, 1995: 1). Ovo približavanje i nije bilo čudno, s obzirom na velike promene koje je doživela Kanada – Drugi svetski rat, sticanje nezavisnosti – kao i na separatističke težnje frankofonog stanovništva u provinciji Kvebek. Anglofona Kanada se prirodno okrenula Americi, kao zemlji saveznici sa kojom su je povezivali isti jezik i (velikim delom) kulturno nasleđe.

Međutim, posledica ekonomske kolonizacije bila je i kulturna kolonizacija. Amerika je počela da vrši sve veći uticaj na Kanadu na ekonomskom, političkom i kulturnom polju. Početkom šezdesetih godina kanadska politička i kulturna elita postala

¹⁵ “Position one: To deny the fact that you are a victim.” (Survival, 36)

¹⁶ “...if you think Canada isn’t a colony (or a collective victim), you’ll be outraged by the reiteration of the victim theme.” (isto, 111)

je svesna da je na delu „amerikanizacija“ kanadske ekonomije i kulture (Goetsch, 2000: 169). Tržištem su dominirali proizvodi američke industrije i američke kulture, dok za kanadske nije bilo mesta. Strah da Kanada neće uspeti da opstane kao država i nacija postajao je sve veći, pogotovo nakon objave separatističkih težnji frankofone provincije Kvebek i sve jačeg američkog imperijalizma koji je, činilo se, pretio da pripoji anglofonu Kanadu. Ovakve okolnosti dovele su do buđenja „kulturnog nacionalizma“ u Kanadi ranih šezdesetih godina – budžet za kulturu postaje veći, osnivaju se izdavačke kuće i književni časopisi, a kanadska kultura i književnost se proučavaju na univerzitetima – kao pokušaja da se zaštiti nacionalni i kulturni identitet (isto, 169 - 170). Atvudova je bila i te kako svesna ovih okolnosti, kao i toga da se mentalitet ne može promeniti preko noći. Zato je *Opstanak* njen poziv naciji da se suoči sa svojom slikom u ogledalu, da prihvati činjenice (bile one i neprijatne), jer je to jedini način da se oslobodi uloge žrtve, odnosno objekta, o čijoj se sudbini odlučuje u izmeštenim centrima moći a koja pasivno prihvata te odluke.

Može se reći da su pozicija žrtve i uloga objekta, odnosno oslobađanje od istih, jedna od glavnih tema književnog opusa Atvudove. U svojim romanima autorka se ovom problematikom bavi kako na društvenom, tako i na individualnom planu, koji su neraskidivo povezani, pogotovo ako shvatimo da se termini „kolonizacija“ i „postkolonijalnost“ ne moraju odnositi samo na države, već i na pojedince. Kako kaže Šeron Vilson u eseju “Blindness and survival in Margaret Atwood’s major novels” (Wilson, 2005: 179), postkolonijalnost je odbacivanje kolonizacije i proces prevazilaženja kolonizovanog načina mišljenja¹⁷. Protagonisti romana Atvudove su likovi koji su u različitim fazama suočavanja sa i/ili oslobađanja od uloge objekta. U ovom poglavlju biće reči o romanima čije protagonistkinje odbijaju da se suoče sa činjenicom da su žrtve društvenih predrasuda, svoje porodice i okoline, ili istorijskih okolnosti, a to su romani *Mačje oko* (1988) i *Slepi ubica* (2000). Glavne junakinje ne samo da poriču da su žrtve, već se kod njih manifestuje svojevrsno slepilo, odnosno nesposobnost da sagledaju socijalni kontekst i svoju ulogu u njemu.

Kako navodi Vilsonova, kada se (u proznim delima Atvudove) pojedinac ili društvo nađu u opasnosti, glavni uzrok je obično samozavaravanje ili simbolično

¹⁷ “Postcolonialism, a condition of throwing off colonization and beginning a process of proceeding beyond a colonized consciousness...” (Wilson, 179)

slepilo¹⁸. Motivi gledanja i vida pojavljuju se u gotovo svim romanima Atvudove¹⁹, a među njima su najznačajniji: biti slep, ili videti nedovoljno jasno; projektovati probleme ili mane na druge; zameniti odraz u ogledalu sa stvarnošću; gledati kroz fotoaparat, lupu, dvogled, televizor, ili neku drugu napravu koja modifikuje stvarnost; biti očevidac; steći estetski ili umetnički pogled na stvarnost, i konačno, steći „treće oko“, odnosno „progledati“, spoznati sebe i svoju okolinu. Samozavaravanje ili simbolično slepilo mogu se shvatiti kao isto što i poricanje. Svaki roman Atvudove opisuje svojevrsnu „potragu“ (*quest*) glavnih junaka. Na početku protagonisti, koji su često i naratori, pate od delimičnog ili potpunog slepila, koga bi trebalo da se oslobode i progledaju, jer od toga često zavisi njihov opstanak. Dakle, jedna od glavnih tema u romanima je lični razvoj protagonista, sticanje lične, nacionalne i umetničke vizije, od čega zavisi njihov opstanak, i u doslovnom i u prenesenom smislu reči. (isto: 178)

Slike i simboli vida i gledanja od velike su važnosti u romanu *Mačje oko*, kako i sam naziv sugerise. Ovaj roman, koji je istovremeno fiktivna autobiografija, *Bildungsroman* i *Kunstlerroman*, bavi se razvojem ličnog, umetničkog i nacionalnog identiteta slikarke Ilejnz Rizli, i prati njen život od detinjstva u posleratnom Torontu do osamdesetih godina dvadesetog veka, kada se vraća u Toronto da prisustvuje retrospektivnoj izložbi svojih dela. U ovom romanu prisutan je, kako ga Atvudova naziva, „arheološki“ motiv u kanadskoj književnosti, odnosno ponovno otkrivanje zakopane i zaboravljene prošlosti²⁰, i suočavanje s njom.

„Bila sam srećna sve dok se nismo doselili u Toronto.“ (*Mačje oko*, 26). Ovom rečenicom počinje jedno od prvih poglavlja romana, u kome Ilejnz započinje priču o svom detinjstvu. Početak romana, kada Ilejnz stiže u Toronto, odiše nostalgijom za detinjstvom, ali i zloslutnim nagoveštajima loših uspomena koje je vezuju za taj period. Ilejnz je došla kako bi prisustvovala otvaranju svoje retrospektivne izložbe, na koju gleda s pomešanim osećanjima ponosa i nelagode: „najpre retrospektivna izložba, zatim mrtvačnica“ (21). Naratorica je još uvek nesigurna u svoj umetnički identitet:

Ne liči na mene da budem slikarka; još se ponekad zbog toga usplahirim.

Ljudi vredni poštovanja ne postaju slikari. Samo naduveni, drski, izveštačeni ljudi.

¹⁸ „...if an individual or a society was in danger, self-deception or symbolic blindness was the usual major cause.” (isto, 177)

¹⁹ Vidi isto: 178

²⁰ „There is a distinct archaeological motif in Canadian literature – unearthing the buried and forgotten past“ (Survival, 114)

Posramljuje me reč *umetnica*; više mi se dopada reč *slikarka*, jer slikarstvo liči na zakonit posao. Biti umetnik znači biti nakinduren i lenj – to će vam reći većina ljudi u ovoj zemlji. (21)

Jasno je da Ilejn zapravo poriče jednu manifestaciju sopstvenog identiteta – svoj umetnički dar – u želji da se pokaže „vrednom poštovanja“, kako radi „zakonit posao“. Mišljenje „većine ljudi“ još uvek joj je važno. Takođe, Ilejn se nalazi na prekretnici u svom ličnom razvoju, između zrelog doba i starosti, i kod nje se pojavljuje strah od starenja i nestanka lepote:

Jedem u ružičastim restoranima, u njima ten izgleda lepše. Žuti vas čine žutima. Ja zaista posvećujem vreme razmišljanju o takvim stvarima. Sujeta počinje da mi smeta – jasno mi je zašto je se žene odriču, pre ili kasnije. Ali još nisam spremna na to. (13)

U prva tri kratka poglavlja, saznajemo da je Ilejn udata po drugi put, da sa drugim mužem i dve kćeri živi u Vankuveru, a da je sa prvim mužem živela u Torontu. Dakle, uzrok njene nelagode mogu biti neprijatne uspomene na prethodni brak, iako je sa prvim mužem sada u relativno dobrim odnosima. Međutim, kroz uspomene na Kordeliju, drugaricu iz detinjstva, shvatamo da Ilejin otpor prema dolasku u Toronto ima dublje korene:

Kordelija mora da živi tu negde. Možda je kilometar daleko od mene, možda je u susednoj četvrti. Ali posle svega, nemam pojma šta bih uradila da slučajno naletim na nju, na primer u metrou. (...) Da li bi se napravila da me ne vidi? Ili bih se ja napravila da je ne vidim, ako bih bila u prilici? Ili bih joj prišla bez reči i bacila joj se u naručje? Ili bih je zgrabila za ramena i drmusala je i drmusala i drmusala? (15-16)

Ilejn se sa roditeljima i starijim bratom doselila u Toronto po završetku Drugog svetskog rata, pošto je svoje najranije detinjstvo provela obilazeći kanadske šume, jer se otac bavio istraživanjem insekata. Njena porodica je živela nekonvencionalnim životom, „kao nomadi na udaljenim obroncima rata“ (29): spavali su u šatoru ili u motelima, hranili se sendvičima, kupovali samo najneophodnije stvari. Ilejn je nasledivala bratovu iznošenu odeću, igrala se dečaćkih igara i nikada nije imala nijednu drugaricu. S druge strane, ovakav način života, lišen komfora i čvrstih stega školskog

sistema, kod nje je stvorio snažnu odanost porodici i zajednici, kao i svojevrsni stoicizam, odnosno sklonost ka trpljenju. Kada je otac dobio posao na univerzitetu u Torontu, Ilejnin svet se menja iz korena: dobija svoju sobu, polazi u školu gde ne sme da se druži s bratom, i upoznaje svet devojčica.

Istovremeno, kasne četrdesete i pedesete godine dvadesetog veka bile su razdoblje oporavka i ubrzanog ekonomskog razvoja zapadnih zemalja, posebno SAD-a, koje su radikalno promenile društvenu klimu i uticale na mentalitet ljudi. Nakon ratnih godina, u kojima se negovao duh štedljivosti i odricanja, ljudi postaju željni materijalnih stvari i lake zabave. Duh odricanja zamenjuje duh konformizma i konzumerizma, a umesto solidarnosti i zajedništva, ljudi se sve više okreću individualnosti i materijalizmu. Već na početku svog poznanstva sa devojčicom iz razreda, Kerol Kembel, Ilejn shvata da se ona i njena porodica razlikuju od ostalih:

Kerol me posle škole poziva svojoj kući, gde mi pokazuje ormar u kome visi sva njena odeća. Ima mnogo haljina i sukanja; ima čak i kućnu haljinu, uz odgovarajuće pufnaste papučice. Nikada nisam na jednom mestu videla toliko odeće za devojčice. (...) Kerol dolazi u moju kuću i sve guta očima – neokrećene zidove, žice koje se klata na plafonu, nedovršene podove, poljske krevete – puna vesele neverice. „Ovde vi *spavate?*“, kaže. „Ovde vi *jedete?* Ovo je tvoja *odeća?*“ Moju oskudnu garderobu uglavnom čine pantalone i džemperi. Imam dve haljine, jednu letnju i jednu zimsku, tuniku i vunenu suknju za školu. Počinjem da se plašim da će se od mene zahtevati više.“ (50)

Ilejn se postepeno prilagođava novom okruženju i stiče još jednu drugaricu, Grejs Smit. Iako ne poznaje pravila druženja i igranja među devojčicama, veoma želi da se uklopi i ne razlikuje od ostalih:

Počinjem da želim stvari koje nikada ranije ne bih pozelela: pletenice, svećanu haljinu, sopstvenu tašnicu. Nešto se u meni odmotava, nešto mi se razotkriva. Vidim da postoji čitav svet devojčica i njihovih postupaka koji mi beše nepoznat, i da mogu da postanem deo tog sveta ne ulažući nikakav napor. (...) Ne moram da razmišljam da li sam sve to uradila dobro, jednako dobro kao dečaci. (54)

Tokom letnjeg raspusta, cela porodica odlazi na sever Kanade, kako bi Ilejnin otac proučavao najezdu gusenica. Ilejn se tako na neko vreme vraća starom načinu života, i

svet devojčica čini joj se dalek i nestvaran. Po povratku u Toronto, međutim, njihovom društvu priključuje se nova devojčica, Kordelija, koja ubrzo postaje vođa grupe. Kordelija, kao i Ilejn, ne dolazi iz prosečne porodice: njeni roditelji imaju više novca, kuća je uređena modernije, sa više ukusa. Kordelija i njene starije sestre, Perdita i Miranda, koje su dobile imena po Šekspirovim likovima, odlaze na časove muzike i baleta. Za razliku od Ilejn, Kordelija se naizgled ne stidi svoje različitosti, već svoja mišljenja i stavove počinje da nameće ostalima.

Uporedo sa formiranjem svog identiteta kao devojčice i pripadnice grupe, Ilejn se suočava i sa pitanjima svog nacionalnog identiteta. Iako je Kanada kasnih četrdesetih godina postala nezavisna država, ostala je članica Komonvelta, a britanski kulturni uticaj i dalje je bio veoma jak. U Ilejninoj učionici vise portreti kralja i kraljice; deca uče da crtaju britansku zastavu; učiteljica zahteva da svakog jutra pevaju „Bože, čuvaj kraljicu“ i podučava ih o civilizacijskom napretku koji je britanska imperija donela svojim kolonijama:

Pre britanske imperije nije bilo pruga ni poštanskih službi u Indiji, a Afrika je vrvela plemenskim ratnicima, koji su ratovali kopljima i bez pristojne odeće. Indijanci u Kanadi nisu imali točak ni telefon i jeli su srca svojih neprijatelja u bezbožničkim verovanju da će ih to učiniti hrabrima. Britanska imperija je sve to izmenila. Uvela je električno osvetljenje. (76)

Ilejn je zbunjena, jer shvata da u osnovi nacionalnog identiteta postoji kontradiktornost: „Pošto smo Britanci, nikada nećemo biti robovi. Ali mi nismo pravi Britanci, pošto smo i Kanađani, što nije baš dobro (...)“ (76). Kao i u slučaju porodice i drugarica, i ovde se od Ilejn traži da formira novi identitet ukidanjem nepoželjnih manifestacija svoje ličnosti.

Četrdeset godina kasnije, ovakvo vaspitanje ostavilo je traga na Ilejn. Dok je mlada novinarka intervjuiše povodom otvaranja izložbe, Ilejn se oseća neprijatno, odgovara u defanzivnom tonu, još uvek nesigurna u vrednost svog poziva i svojih dela. Ona odbija da se deklariše kao feministička slikarka, tvrdeći da umetnost ne poznaje takve klasifikacije, ali se stiče utisak da ona zapravo ne priznaje sadržaj i značenje svojih slika samoj sebi:

„Da li se muškarcima dopada vaš rad?“, pita me lukavo. Preturala je po dokumentaciji, videla je neke od onih slika s vešticama i ženama demonima.

„Kojim muškarcima?“, pitam. „Moj rad se ne dopada svima. To nije zato što sam žena. (...)“

Ona se mršti, kucka po kasetofonu. „Zašto onda slikate sve one žene?“

„A šta da slikam, muškarce?“, pitam. „Ja sam slikar. Slikari slikaju žene. Rubens je slikao žene, Renoar je slikao žene, Pikaso je slikao žene. Svi slikaju žene. Ima li nečeg pogrešnog u tome?“

„Ali ne takve žene“, kaže.

„Kakve?“, pitam. „I zašto bi moje žene morale biti kao žene koje slikaju ostali?“ (...) Čujem ono što ne govori: *Tvoja odeća je glupava. Tvoja umetnost je đubre. Sedi pravo i ne odgovaraj mi.* (86)

Prelomni trenutak u Ilejinom odnosu sa drugaricama dešava se tokom igre koju je smislila Kordelija. Ilejn, prurušenu u pogubljenju škotsku kraljicu Meri, drugarice spuštaju u rupu i zatrpavaju. Ovaj događaj, pun užasa za devojčicu, gotovo je potisnut iz Ilejinog sećanja, ali nema sumnje da je ona svesna koliko je presudno uticao na njen odnos prema drugaricama i prema samoj sebi:

Kordelija, Grejs i Kerol vode me do duboke rupe u Kordelijinom dvorištu. (...) Hvataju me ispod pazuha i stopala i spuštaju me u rupu. Zatim iznad mene ređaju daske. Dnevno svetlo iščezava i čujem zvuk zemlje koja pada po daskama (...) Kada sam spuštena u rupu, znala sam da je ovo igra; sada znam da nije. Osećam tugu, svest o izdaji. Zatim osećam kako me pritiska tama. Zatim osećam užas.

Kad se danas vratim u vreme koje sam provela u rupi, ne mogu da se setim šta mi se dešavalo dok sam bila dole. (...) Možda osećanja koja pamtim nisu prava osećanja. (...) Ne vidim sebe u rupi; samo crni četvorougao ispunjen ništavilom, četvorougao sličan vratima. Možda je četvorougao prazan. Možda nije ništa drugo do graničnik, vremenski graničnik koji vreme pre deli od vremena kasnije. Tačka na kojoj sam izgubila moć. (100)

Nakon ovog događaja, Kordelija, Grejs i Kerol počinju da emocionalno zlostavljaju Ilejn. Pod Kordelijinim vođstvom, one se čude i podsmevaju njenom ponašanju, ispravljaju njen govor, i neprestano se ponašaju kao da je nešto pogrešila, a neće da joj kažu šta je to. Kada se vraćaju iz škole, Ilejn je primorana da ide nekoliko koraka iza njih, komentarišu njen izgled i ponašanje kao da nije prisutna, često biva

kažnjena isključivanjem iz igre ili čekanjem pred vratima sobe. Kordelija sve vreme lukavo tvrdi da je to što čine za Ilejnino dobro:

Moram da sedim sama kraj prozora zato što one ne razgovaraju sa mnom. Rekla sam nešto pogrešno, ali ne znam šta, jer neće da mi kažu. Kordelija kaže da je bolje za mene da razmislim o svemu što sam rekla tog dana i pokušam da otkrijem ono što ne valja. Kada pogodim, ponovo će pričati sa mnom. Sve ovo je za moje dobro, jer su mi one najbolje drugarice i žele da mi pomognu da se popravim. (110)

Takođe, njihovo zlostavljanje nikada ne poprima fizički vid, odvija se samo kada su same, i zato se Ilejn oseća sve ugroženije i bespomoćnije jer nema nikakve dokaze za ono što joj se dešava. Sve je još strašnije jer je potpuno bezrazložno, a mala Ilejn počinje da veruje da se zaista ponaša pogrešno i čudno, jer je drugarice tako tretiraju.

Ništa od onoga što mi govore ne dešava se pred drugima, čak ni pred drugom decom; šta god da se dešava, dešava se u tajnosti i tiče se nas četiri i nikog više. Tajnost je bitna, to znam. Ne poštovati je znači počinuti najveći, nepopravljivi greh. Kada bih progovorila, bila bih odbačena zauvek.

Ali Kordelija ne čini sve ovo i nema toliku moć nada mnom zato što je moj neprijatelj. Daleko od toga. (...) Prema neprijateljima možeš osećati mržnju i bes. Ali Kordelija je moja drugarica. Ona me voli, želi da mi pomogne, sve tri to žele. One su moje drugarice, moje najbolje drugarice. Nikada ranije nisam imala drugarice i užasava me pomisao da bih mogla da ih izgubim. Želim da im udovoljim. (113)

Vremenom Ilejn počinje da oseća posledice traume kroz koju prolazi: ujutru oseća mučninu, slabo jede, počinje da grize nokte, ljušti kožu sa stopala. Pokušava da izbegava igranje sa drugaricama, ali u školi ih je nemoguće izbeći. Jedini predah nastaje tokom letnjeg raspusta, kada sa roditeljima odlazi u prirodu:

[Z]nam da ne mogu još dugo da izdržim ovde. Prsnuću iznutra. Čitala sam u časopisu *Nacionalna geografija* o ronjenju i o tome kako moraš da nosiš debelo metalno odelo ili će te nevidljivi, teški pritisak dubokih morskih voda mlaviti kao blato u pesnici, sve dok ne implodiraš.

(...) Počela sam da osećam ne zadovoljstvo, već olakšanje. Grlo mi više nije stegnuto, prestala sam da škrgućem zubima, koža na mojim stopalima počela je da

zarasta, prsti su mi se delimično zacelili. Mogu da hodam a da ne gledam samu sebe otpozadi, mogu da govorim ne osluškajući kako zvučim. (134-135)

Ilejin pasivizam i prepuštanje zlostavljanju umnogome su rezultat njenog vaspitanja i društvene klime. U ratnim i posleratnim okolnostima od ljudi i dece očekivalo se da rade i ne žale se na neprijatnosti i neudobnost. S druge strane, kao što je već rečeno, društveni identitet još uvek nije bio formiran i nije se zasnivao na samopercepciji, već na percepciji drugih. Mala Ilejn je svakako videla da se njena porodica razlikuje od drugih, pa tako i sama donekle veruje da joj je potrebno „popravljanje“ i da drugarice žele da joj pomognu. Osim toga, ona želi da bude deo grupe, da udovolji i da bude voljena. Takođe, Ilejn izbegava da se suoči sa problemom, jer se detinjasto nada da će se sam od sebe rešiti, iako ni sama ne veruje u to:

Ponekad sve izgleda normalno. Kordelija kao da zaboravlja da bi nekog trebalo popraviti i ja se ponadam da je možda odustala. Od mene se očekuje da se ponašam kao da se ništa nije desilo. Ali teško mi je da budem takva, jer osećam da sam pod stalnom prismotrom. Svakog časa mogu prekoračiti crtu za koju ni ne znam da postoji. (114)

Mada je veoma nesrećna, Ilejn nije u stanju da bilo šta preduzme. Ona delimično negira zlostavljanje još uvek ga nazivajući „igrom“, a delimično ga prihvata, verujući da joj drugarice žele dobro i da ih ne sme „odati“. Sem toga, ona shvata da je bez tragova fizičkog nasilja teško dokazati zlostavljanje, i da bi ono verovatno postalo još intenzivnije ukoliko bi se usudila da kaže roditeljima. Njena majka je primetila da se nešto neugodno dešava, i pokušava da je ohrabri:

„Ne moraš da se igraš s njima“, kaže majka. „Mora da ima još devojčica s kojima bi mogla da se igraš.“

Gledam je. Jad struji oko mene kao blagi povetarac. Šta je primetila, koliko nagađa, šta će da učini? Mogla bi da kaže njihovim majkama. To bi bila najgora stvar koju bi mogla da uradi. To ne mogu ni da zamislim. Moja majka nije kao druge majke, ona se ne uklapa. (...)

Majka spušta posudu s testom i grli me. „Volela bih da znam šta da uradim“, kaže. To je priznanje. Sada znam ono u šta sam sumnjala: što se ovoga tiče, ona je nemoćna. (148)

Ilejn u jednom trenutku razmišlja da sve ispriča starijem bratu Stivenu:

Razmatram mogućnost da sve ispričam bratu i zamolim ga za pomoć. Ali šta tačno da mu kažem? Nema ni modricu na oku, ni raskrvavljen nos. Kordelija me ne povređuje fizički. Da me dečaci progone i zadirkuju, znao bi šta mu je činiti. Ali ne rade mi ovo dečaci. Protiv devojčica, njihovih zaobilaznih puteva i šaputanja bio bi bespomoćan.

Takođe, sramota me je. Bojim se da bi mi se nasmejao, prezreo me zato što sam ustuknula pred grupicom devojčica, dižući buku ni oko čega. (147)

Smatrajući da ne može da očekuje nikakvu pomoć od porodice, rastrzana između poricanja nasilja i sve snažnije spoznaje da se ono dešava, Ilejn u očajanju počinje da razmišlja o samoubistvu:

Razmišljam o tome da postanem nevidljiva. Razmišljam o tome da pojedem bobice smrtonosnog velebilja s grma kraj staze. Razmišljam o tome da popijem sonu kiselinu iz boce s mrtvačkom glavom i ukrštenim kostima, da skočim s mosta i razbijem se kao bundeva (...).

Ne želim da učinim ove stvari, plašim ih se. Zamišljam Kordeliju kako mi kaže da ih uradim, ne njenim prezrivim, već njenim ljubaznim glasom. (...) Uradila bih to da bih je zadovoljila. (147)

Osećajući se potpuno bespomoćno i u Kordelijinoj vlasti, Ilejn mašta o begu, ali ništa ne preduzima u stvarnosti. Njeno poricanje i potiskivanje traume dobijaju svoj konačni izraz u epizodama onesvešćivanja, koje predstavlja simboličku smrt, odnosno beg iz svog okruženja i samog tela: „Mogu da vidim šta se dešava, mogu da čujem ono što mi se govori, ali ne moram da obratim nikakvu pažnju. Oči su mi otvorene, ali nisam prisutna. Činim iskorak u stranu.“ (162). Onesvešćivanje takođe predstavlja i Ilejnino „slepilo“, odnosno odbijanje da se suoči sa svojom ulogom žrtve. Oči su joj otvorene, ali ona ne želi da vidi. U ovom trenutku čini se da Ilejn potpuno zarobljena u zatvorenom krugu nasilja i da nema snage da promeni svoj položaj.

Roman *Slepi ubica* se, po obilju tema i višestrukim slojevima naracije, može istovremeno čitati kao postmodernistički istorijski roman, *Bildungsroman*, „ženska proza“ i fiktivna autobiografija (Staels, 2004: 147). Jedna od važnih tema romana jeste simboličko slepilo (poricanje uloge objekta) i povratak vida (sagledavanje sopstvenog položaja i formiranje identiteta). Slepi ubica iz naslova pojavljuje se u romanu kao lik iz

naučnofantastične priče, ali takođe predstavlja metaforu za Vreme, Rat, boga ljubavi Erosa i boginju pravde Justiciju, kao i glavnu protagonistkinju i naratorku Iris, koja zbog svog slepila ugrožava svoje najbliže, i samu sebe. (Wilson, 2003: 185). Kao u većini romana Atvudove, protagonistkinja kreće u potragu za svojim identitetom, postepeno spoznaje svoje unutrašnje ja, suočava se sa duhovima prošlosti i prepoznaje svoju ulogu objekta. Osamdesetdvođodišnja Iris Čejs Grifen piše svoje memoare, namenjene unuci Sabrini koju nikada nije upoznala, koji obuhvataju period od prvih decenija dvadesetog veka do 1999.godine. Iris i njena mlađa sestra Lora odrasle su dvadesetih godina dvadesetog veka u relativnom blagostanju, kao kćeri vlasnika fabrika dugmadi. Međutim, posle majčine smrti i očevog bankrota prouzrokovanog ekonomskom krizom, osamnaestogodišnja Iris pristaje da se uda za mnogo starijeg Ričarda Grifena, uspešnog poslovnog čoveka, pod uslovom da on spase očeve fabrike i radna mesta. Međutim, Ričard zatvara fabrike, a Irisin otac izvršava samoubistvo, ostavljajući maloletnu Loru i Iris u Ričardovoj vlasti. Njegovo emocionalno i seksualno zlostavljanje obeležilo je ne samo Irisin, već i Lorin život, što je činjenica koju je Iris odbijala da vidi. Događaj koji progoni Iris, i zbog koga i počinje da piše memoare u kojima će izneti pravu istinu, jeste Lorino samoubistvo 1945. godine, kada je u Irisinom autu sletela s mosta (isto: 147).

Nakon Lorine smrti, Iris je finansirala objavljivanje romana „Slepi ubica“ pod Lorinim imenom, koji je izazvao društveni skandal jer govori o tajnoj ljubavnoj vezi između mlade žene (za koju se pretpostavlja da je Lora) i muškarca koji odlazi u rat. Odlomci ovog romana u kome se dvoje glavnih protagonista nazivaju samo „ona“ i „on“, prepliću se u naraciji sa Irisinim sećanjima, fiktivnim člancima iz „Toronto stara“ i drugih novina koji beleže važne događaje u Irisinom životu, i konačno, sa naučnofantastičnom pripovesti o planeti Zajkron koju „on“ priča „njoj“ tokom ljubavnih sastanaka. Dakle, roman sadrži tri nivoa pripovedanja: sadašnji život naratorke Iris i njena sećanja tokom pisanja memoara; odlomke romana „Slepi ubica“ u kome se opisuje tajna ljubavna veza; i naučnofantastičnu priču koja nastaje tokom sastanaka dvoje ljubavnika. U romanu je primetno da se teme i motivi iz sva tri narativna nivoa ponavljaju i odražavaju u ostalima. Na sva tri nivoa, kao značajna tema može se definisati slepilo, odnosno poricanje položaja žrtve i opasnosti koje to poricanje nosi,

kao i kako socijalni kontekst oblikuje shvatanja pojedinca o svojoj ulozi u porodici i društvu.

Ostarela Iris pripoveda u svojim memoarima istoriju porodice Čejs i izmišljenog gradića Port Tikonderoga, u blizini Toronta, u kome je rođena. Uspon i pad porodice Čejs i grada u kome su živeli odigrao se istovremeno – od nekada bogate porodice fabrikanta ostala je samo Iris, a od njihove imovine samo ruševine fabrike dugmadi i velelepna porodična kuća Avilion, sada pretvorena u starački dom. Začetnik porodičnog bogatstva, Irisin deda Bendžamin, izgradio je fabriku dugmadi sedamdesetih godina devetnaestog veka, i uz jeftine sirovine i jeftinu radnu snagu, ubrzo je postigao veliki uspeh u poslovanju. Društvena i ekonomska situacija mu je išla na ruku – vladala je velika potražnja za dugmadima i odećom, jer se „stanovništvo kontinenta uvećavalo neverovatnom brzinom“ (*Slepi ubica*, 62). Uporedo s razvojem Čejsovih fabrika, razvijao se i gradić: većina stanovnika radila je u fabrikama i zavisila od njih. Kada je dovoljno učvrstio svoj položaj, Bendžamin se oženio Adelijom Monfor, iz ugledne ali osiromašene montrealске porodice: „Adelija [se], kad je vreme počelo da joj leti bez prihvatljivog muža na vidiku, udala za novac – sirov novac, dugmetarski novac. Od nje se očekivalo da taj novac prečisti, kao naftu.“ (68). Adelija je osmislila i nadgledala izgradnju raskošne porodične kuće kojoj je nadenula ime Avilion, po Tenisonovoj pesmi. Opremila ga je otmenim nameštajem i umetničkim predmetima, slikama i statuama: „ponosila se svojim ukusom, a deda joj se na tom polju pokoravao, jer se zbog tog njenog ukusa, između ostalog i oženio njome. (...) marljivo je sticao bogatstvo, a sad je nameravao da dobije muziku za sve pare, što je značilo da će mu njegova nevesta birati odeću i zakerati zbog manira za stolom.“ (68-69). Čejsovi su postajali sve uglednija porodica, tako da su u Avilionu odsedali kanadski premijeri kada su dolazili u Port Tikonderogu.

Lična istorija bake Adelije, koju je Iris i Lori pričala Rini, dugogodišnja sluškinja porodice Čejs, za Iris ima poseban značaj jer predstavlja obrazac koji će se ponoviti i u njenom životu. Adelija se nije udala, „nju su udali, (...) ispunila je svoju dužnost“ (68), odnosno spasla je porodicu finansijskog kraha. Isto će učiniti i Iris, koja će pristati na ugovoreni brak iz osećanja dužnosti prema ocu i porodici. Kao adolescentkinja, Iris zamišlja romantične prizore iz Adelijinog života: „opažala sam je kako po imanju čežnjivo tumara u beloј čipkanoј haljini (...). Uskoro sam dodala i ljubavnika“ (68). Iris

sada shvata da je takva ljubavna veza bilo krajnje neverovatna, jer je „grad bio suviše mali, a moral suviše provincijalan“ (68). Osim toga, Adelija „nije bila budala“, a „nije imala ni svog novca“ (68). U svetlu kasnijih događaja, ove reči su ironičan komentar na sudbinu same Iris, koja takođe nije imala svog novca, ali je imala ljubavnika. Adelija je u Port Tikonderogi bila predmet potsmeha ali i zavisti zbog svog porekla i načina života, pa su i Iris i Lora „rasle s određenom aurom“ (63). Međutim, kako Iris na svom primeru otkriva, otmenost i novac imaju i svoju drugu stranu:

Avilion je mesto na koje je kralj Artur otišao da umre. Adelijin izbor imena svakako govori o tome koliko se beznadežno izgnanom osećala (...). Želela je salonske skupove; želela je umetnički svet, pesnike i kompozitore i naučne mislioce i slično, kakve je upoznala posećujući svoje dalje rođake u Engleskoj, dok je njena porodica još dobro stajala. Zlatni život s prostranim livadama.

Međutim, takvih ljudi u Port Tikonderogi nije bilo, a Bendžamin je odbijao da putuje. Moram da budem blizu fabrike, govorio je. Ali pre će biti da nije hteo da zalazi tamo gde bi bio ismejan zbog proizvodnje dugmadi, gde bi mogao da nabasa na nepoznat pribor za jelo, i gde bi Adeliji zbog njega bilo neprijatno.

Adelija nije htela da putuje bez njega, ni u Evropu ni drugde. Možda bi pala u iskušenje – da se ne vrati. (70)

Uticao Adelijinog života na Irisin ogleda se i u prihvatanju obrazaca društvenog ponašanja, posebno za žene – važnost spoljašnjeg izgleda, lepote, otmenosti i vrednost samoodricanja, zanemarivanja sopstvenih želja i zadovoljstvo u vršenju dužnosti prema porodici. Iris oseća da Lora i ona odrastaju u senci Adelije kao savršene supruge i domaćice, čiji ideal neće uspeti da dosegnu: „Odrasle smo u njenoj kući; to jest, u njenoj predodžbi sebe. I u njenoj predodžbi o tome ko nas dve treba da budemo, ali nismo“ (71). Priča o Adelijinoj smrti od raka prepričava se kao još jedan dokaz njene unutrašnje snage:

Bolovi su bili tako gadni da su morali da joj daju morfijum na svaka četiri sata, a bolničarke su sedele od jutra do sutra. Ali ona nije htela da leži, stegla je zube, stalno je ustajala i divno se oblačila (...). S vremenom me je bilo sve teže impresionirati, pa je Rini u ovu priču dodala prigušene krike i stenjanje i samrtne zavete, iako nikad nisam prozrela njene namere. Je li mi govorila da i ja moram pokazati takvu unutrašnju snagu – takvo prokošenje bolu, takvo stezanje zuba – ili je naprosto uživala u potresnim detaljima? Oboje, bez sumnje. (72)

Ideje o samožrtvovanju, trpljenju i istovremenom poricanju žrtve neraskidivo su povezane i visoko se vrednuju u doba Irisnog odrastanja i formiranja, odnosno za vreme i nakon Prvog svetskog rata. Osim bake Adelije, model koji joj se nameće je i njena majka Lilijana, čiji je život bio obeležen samoodricanjem i žrtvovanjem. Priču o upoznavanju oca i majke i njihovom braku Iris saznaje od dadilje i sluškinje Rini, čija stanovišta odražavaju ondašnje društvene stavove i moral. Irisina majka je bila učiteljica, koja je svoj posao shvatala kao svojevrsnu misiju:

Verovala je da čovek mora da pomaže nesrećnijima od sebe. Prihvatila se podučavanja kao svojevrsnog misionarskog rada, s divljenjem reče Rini. (Rini se često divila postupcima moje majke od kojih bi se lično uzdržala smatrajući ih glupima. Što se tiče sirotinje, odrasla je među njom i smatrala ju je bezvrednom. Možeš ti njih da učiš dok ne pozeleniš, ali uglavnom ti je to udaranje glavom o zid, govorila je. *Ali tvoja majka, bog je blagoslovio, nikad to nije uvidela.*) (75)

Po očevom odlasku u rat, Irisina majka organizuje prikupljanje novca za vojnike i izbeglice, zatim pomaže osakaćenim povratnicima iz rata, i konačno preuzima upravljanje fabrikama, pošto je Irisin deda doživeo moždani udar i postao invalid:

Davala se neštedimice, govorila je Rini. Upropastila je zdravlje. Prevazilazila je svoje snage, pogotovo u svetlu svog stanja.

Kakva se samo vrlina ranije vezivala uz tu ideju – ideju prevazilaženja svojih snaga, davanja sebe neštedimice, uništavanja sopstvenog zdravlja! Niko se ne rađa s takvom nesebičnošću: ona se stiče samo najnemilosrdnijom mogućom disciplinom i zatiranjem prirodnih sklonosti, no biće da sam do svog zrelog doba već izašla iz štosa. Ili možda nisam ni pokušala, znajući šta sam propatila zbog dejstva te ideje na moju majku. (80)

Posvećujući se siromašnima, izbeglicama i invalidima, Irisina majka skriva razočaranje u svoj brak i muža, i ne poklanja dovoljno pažnje Iris i Lori. Jedna od najranijih Irisinih uspomena je zvonjava crkvenih zvona na Dan primirja, 11. novembra 1918. godine, i svest o majčinoj odsutnosti: „Rini me je izvela napolje da slušam. Niz lice su joj se slivale suze. (...) Gde je mati bila?“ (82). Po očevom povratku iz rata, otac i majka shvataju da koliko su se promenili, i fizički i mentalno, i da su jedno drugom nepoznati: majka je postala „delotvorna, brigama izjedena žena“ (83); otac je postao „razbijena olupina“ (84), slep na jedno oko i hrom na jednu nogu. Progonjen traumama

iz rata, otac se teško navikava na svakodnevni život: počinje da pije, povremeno odlazi u Toronto da bi „ganjao suknje“, a majka to stički podnosi: „ni jedna jedina reč pritužbe nikad nije izašla iz njenih usta. Tačno onako kako je i trebalo da bude“ (85).

Majčina smrt, kao posledica pobačaja, predstavlja, za okolinu, uzvišeni izraz samožrtvovanja i nesebičnosti, ali Iris ispunjava gorčinom, jer ih je majka ostavila onda kad im je bila najpotrebnija. Nakon majčine smrti, Iris i Lora odrastaju uglavnom prepuštene same sebi, uz oca prezauzetog poslom u fabrikama i sve većim finansijskim problemima, i Rini, koja brine o njima i o domaćinstvu iako novca ima sve manje. Početkom tridesetih godina, ekonomska kriza zahvata i Kanadu, i mnogi privrednici smanjuju obim proizvodnje i otpuštaju radnike. Međutim, Irisin otac, osećajući odgovornost prema svojim radnicima i njihovim porodicama, odbija da učini nešto slično i zapada u dugove prema bankama. Konačno, primoran je da zatvori neke svoje fabrike, na šta radnici reaguju proglašavanjem štrajka. Izbijaju nemiri, koji se završavaju pljačkanjem prodavnica u Port Tikonderogi i podmetanjem požara u dugmetarnicu. Suočen sa materijalnom štetom i finansijskim krahom, Irisin otac pokušava da proda preostale dve fabrike, ali jedini zainteresovan jeste njegov poslovni rival Ričard Grifen. Zapravo, Grifen nije zainteresovan samo za fabrike, već i za Iris. Tako otac sklapa dogovor po kome praktično prodaje Iris u zamenu za novac kojim će spasti fabrike i Avilion:

„Moram da razmišljam o tvojoj budućnosti. Ako mi se išta desi, to jest. A posebno o Lorinoj budućnosti.“ Hteo je da kaže da ćemo, ukoliko se ne udam za Ričarda, ostati bez novca. Takođe je hteo da kaže da nas dve – ja, a pogotovu Lora – nikad nećemo moći da se staramo o sebi. „Moram da uzmem u obzir i fabrike“, rekao je. „I preduzeće. Možda još mogu da ga spasem (...).“ Oslanjao se na štap, zurio u tepih, a ja sam uvidela koliko ga je sramota. Koliko je satrt. „Ne želim da sve ode uzalud. Tvoj deda, a zatim... Pedeset, šezdeset godina napornog rada – u vetar.“

„Oh. Shvatam.“ Bila sam saterana u ćošak. Nisam imala šta drugo da predložim. (219)

Iako Iris ništa ne odgovara, otac njeno ćutanje shvata kao pristanak, a ona se ne protivi, delom iz poslušnosti, delom iz sažaljenja prema ocu i velike želje da bude dostojna njegovog poštovanja. Kada otac kaže: „Trebaće nam izvesna doza odlučnosti.

Izvesna doza hrabrosti. Stezanja zuba, i tako dalje.“ (219), Iris shvata da je njen red da podnese žrtvu za opstanak porodice. S druge strane, mladoj Iris je dojadilo odricanje i život u oskudici, i svoj brak sa Ričardom, koji joj nije „ni preterano nedopadljiv, ni dopadljiv“ (220), vidi kao način da napusti sumorni Avilion i ima sve ono o čemu je čitala u časopisima za dame.

Uoči venčanja, Lora upozorava Iris da ono što čini nije ispravno i da njeno žrtvovanje zapravo nema smisla:

„Nije to ispravno“, rekla je. „Nije to uopšte ispravno. Mogla bi da raskineš, još nije kasno. Mogla bi noćas da pobegneš i ostaviš poruku. Pošla bih s tobom.“

„Prestani da me gnjaviš, Loro. Dovoljno sam odrasla da znam šta radim.“

„Ali moraćeš mu da ti da te *dira*, znaš. Nije to samo ljubljenje. Moraćeš mu dati...“

„Ne brini ti za mene“, rekoh. „Ostavi me na miru. Otvorila sam oči.“

„Kao mesečarka“, rekla je. (...) „Pa, u svakom slučaju imaš lepu odeću.“

Kad je nisam udarila! No, naravno, to jeste bila moja tajna uteha. (230)

Zaista, Iris veći deo svoje mladosti i bračnog života provodi otvorenih očiju, ali ne videći ono što se oko nje dešava; kao mesečar, ona slepo srlja u opasnost, dovodeći time u opasnost i druge. Irisina udaja za Ričarda neće unesrećiti samo nju, već i Loru, i kasnije, posredno, dovesti do Lorinog samoubistva. Od samog početka svog braka, Iris poriče svoju ulogu objekta i žrtve svoga oca i svoga muža. Ona najpre pravda očeve postupke („on je samo doneo ono što bi se smatralo – što se onda smatralo – odgovornom odlukom“ (219)), a zatim i svoj pristanak na brak time da je to „jedino razumno rešenje“ (229). Nedostatak osećanja prema mužu i neprijatnost prilikom intimnih odnosa za Iris nije ništa neočekivano; prema Rininim uputstvima, oko toga ne treba dizati prašinu, treba samo ćutati i pretrpeti. Na bračnom putovanju Iris shvata da su ona i Ričard potpuno nepoznati jedno drugom, da su razlike u godinama i interesovanjima prevelike da bi se prevazišle, i da je brak za Ričarda samo deo poslovnog dogovora. Tokom proputovanja po Evropi, Iris poslušno obilazi znamenitosti po Ričardovim instrukcijama, ali zapravo ne oseća nikakvo interesovanje: „iz svih tih osam nedelja (...) najjasnije pamtim teskobu. (...) često sam se kupala: osećala sam da se kvarim iznutra, kao jaje.“ (290)

Po povratku u Toronto, Iris saznaje od Lore da je otac umro od posledica opijanja, pošto je saznao da je Ričard zatvorio sve fabrike i proizvodnju preselio u Toronto, a preduzeće nazvao „Grifen-Čejs“. Iris tako otkriva da je Ričard prekršio dogovor s ocem, i da je krio očevu smrt od nje, preuzimajući telegrame koje joj je slala Lora. „Dakle, udala sam se za Ričarda ni zbog čega – nisam spasla fabrike, a svakako nisam spasla oca. Međutim, preostala je Lora; nije završila na ulici.“ (303). Ipak, čak ni kada shvati da se udala uzalud, i da je Ričard čitav plan skovao kako bi preuzeo preduzeće, Iris ne može ništa da preduzme, delom iz straha od neizvesne budućnosti, a delom iz osećanja obaveze prema ocu i prema društvenim normama. Ona se prepušta kolotečini bračnog života, povlađuje Ričardu i njegovoj arogantnoj sestri Vinifred, dopuštajući da njome upravljaju kao detetom, jer joj je lakše da se ne buni i ne donosi nikakve odluke. Čitav bračni život postaje nešto što se mora ćutke istrpeti: „(M)oral sam da stegnem zube i izdržim – krevet nisam baš sama namestila, ali ću svejedno ležati na njemu.“ (296). Vreme provodi u besciljnim lutanjima po gradu:

Vratila sam starim navikama – besciljnom lutanju, razgledanju izloga i plakata. (...) Osećala sam se kao da me je neko podigao u vazduh i spustio u stranu zemlju gde svi govore drugim jezikom.

Ponekad bih ugledala parove podruku – nasmejane, srećne, zaljubljene. Istovremeno i žrtve i počinioci ogromne prevare, ili je bar moj utisak bio takav. Piljila sam u njih, kivna do srži. (309)

Prvi samostalna odluka koju Iris donosi jeste započinjanje veze sa Aleksom Tomasom, mladim levičarom koga su Lora i ona upoznale u Port Tikonderogi, i koga su jedne zime krile od policije u Avilionu. Iako ova odluka i nije odluka u pravom smislu reči, jer kako Iris kaže „nije se zasnivalo na predumišljaju“, „desilo se u magnovenju, za tren oka“ (309). Iris na neki način inicira ovu romansu, ali i u odnosu sa Aleksom ona je uglavnom pasivna i u ulozi objekta. Istovremeno, Iris je „i žrtva i počinitelj ogromne prevare“, jer svojom pasivnošću i bespomoćnošću drži Aleksa kraj sebe, nemajući snage da ostavi muža:

Čekaću te, kaže mu. Kad se vratiš, prosto ću izaći kroz vrata i tada možemo zajedno da odemo. (...)

Napusti ga sada, kaže.

(...) Ali onda ne bih imala novca, kaže začuđenim tonom. Gde bih živela? U nekoj iznajmljenoj sobi, sasvim sama? (...) Od čega bih se izdržavala? (345)

Usredsređena na svoju vezu sa Aleksom, i trud da je održi tajnom, Iris ostaje slepa za dramu koja se odvija u njenoj sopstvenoj kući. Saznavši za Lorine simpatije prema Aleksu, Ričard koristi situaciju da uceni Loru da stupi s njim u vezu. Po okončanju rata, Lora se vraća u Toronto kako bi dočekala Aleksa, gde joj Iris saopštava da je Aleks poginuo, i da je prema tome i njena žrtva – pristajanje na Ričardovo zlostavljanje – bila uzaludna. Iris tek nakon Lorinog samoubistva otkriva istinu o Ričardu, što će za nju biti otrežnjenje i korak ka preuzimanju odgovornosti za sopstveni život.

Socijalni kontekst – vaspitanje, porodica i društvene vrednosti – ima značajnu ulogu u formiranju Irisinih osobina pasivnosti, poslušnosti i trpljenja. Priče koje je slušala o baki Adeliji i majci, koje su dužnost prema porodici stavile iznad sopstvenih želja, ostavile su dubok utisak na Iris i stvorile osećanje poslušnosti i odgovornosti prema porodici. U širem društvenom kontekstu s početka dvadesetog veka žene su, pogotovo u višim krugovima, još uvek imale krajnje tradicionalne uloge. Od njih se očekivalo da se udaju po želji roditelja, da se staraju o domaćinstvu i deci, a mužu budu rasonoda kod kuće i ukras u društvu. Takođe, da trpe i ne žale se – na neki način, da budu neme, bez jezika. Položaj žena u tadašnjem društvu i njihovo svođenje na pasivni objekat satirizovan je u Aleksovoj priči o žrtvovanju devica u gradu Sakijel-Nornu na planeti Zajkron.

Priča o društvenom uređenju Sakijel-Norna zapravo je alegorija stanja u zapadnom društvu viđena iz ugla Aleksa kao levičara. U Sakijel-Nornu postoje dve društvene klase – Ignirodi, maloposednici, kmetovi i robovi, „ogorčeni na svoju životnu sudbinu“, što su „prikivali praveći se da su glupi“, i Snilfardi, aristokrate, koji su nosili maske „koje su se micale skupa s njihovim licima, ali im je namena bila da sakriju njihova prava osećanja“ (27). Snilfardi uživaju u luksuznom odevanju, sviranju muzičkih instrumenata, veličanstvenim gozbama i aferama sa tuđim ženama. Ovoj slici dekadentne i razmažene više klase, Aleks dodaje još jedan detalj: ako bi Snilfard bankrotirao, mogao je da proda ženu ili decu da namiri dug. Ova očigledna aluzija na Irisin položaj dopunjena je pričom o žrtvenim devicama u hramu Sakijel-Norna, koje se obučavaju da svoju dužnost – žrtvovanje – obave „dostojanstveno i bez straha“ (39).

Idealna žrtva treba da liči na ples, (...) veličanstvena i lirična, harmonična i graciozna. One nisu bile životinje za okrutno klanje; svoje živote morale su da polože svojevolutno. Mnoge su verovala u ono što im se pričalo: da dobrobit celog čovečanstva zavisi od njihove nesebičnosti. (...) Neke devojke su spoznale da su njihove smrti samo velika predstava zarad prevaziđenog koncepta. Neke su pokušale da pobegnu kad su videle nož. Druge su stale da vrište (...), a treće su pak psovale samog kralja (...).

Stoga se uobičajilo da se devojka seku jezici tri meseca pre žrtvovanja. (...)

I tako je svaka devojka, nema i natečena od reči koje više nikad nije mogla izgovoriti, obavijena velovima i okićena cvećem, (...) vođena uz zavojite stepenice ka devetoj gradskoj kapiji. U današnje vreme, verovatno bi ličila na razmaženu nevestu iz visokog društva. (39-40)

Iako Iris prepoznaje Aleksovu satiru, ona ne može da prihvati da je, poput devojaka iz priče, odgajana i obučavana kako bi bila žrtvovana društvenim konvencijama, zarad napretka porodice, imovine, prestiža ili nekog drugog „prevaziđenog koncepta“. Odrastajući u atmosferi samoodricanja i žrtvovanja, Iris pokušava da poriče nasilje koje doživljava tako što se identifikuje se s objektima, neživim stvarima koje nemaju svoju volju ni osećanja, pa prema tome ne mogu biti povređene:

Naš život – Ričardov i moj – poprimio je, po mom tadašnjem mišljenju, svoj obrazac za vjeki vjekov. Ili tačnije, postojala su dva života, dnevni i noćni: bili su različiti i nepromenljivi. Bezbriznost i red i sve na svom mestu, uz uljudno i odobreno nasilje ispod spoljašnjeg privida, kao da teška okrutna cokula udara ritam po mekom tepihu. (...)

Ponekad – s vremenom sve češće – bilo je modrica, purpurnih, potom plavih, potom žutih. (...)

Najviše je voleo bedra, gde se nisu videle. Svaka izložena tačka isprečila bi se njegovim ambicijama. (...)

Bila sam pesak, bila sam sneg – po meni se pisalo, prepravljalo, brisalo. (355)

Prihvatanje uloge objekta: *Slepi ubica*

U romanu *Slepi ubica* u sva tri narativna sloja i kod više likova može se uočiti motiv svojevotjnog žrtvovanja za neku ideologiju ili ideju. U prethodnom poglavlju već je rečeno da je u Irisinoj porodici uspostavljena tradicija žrtvovanja sopstvenih želja ili sklonosti radi porodice ili viših ciljeva, kao u slučaju bake Adelije ili majke. Međutim, izuzetno veliki uticaj na formiranje Irisine ličnosti izvršio je i njen otac, ratni heroj Norval Čejs.

Adelijin princip „stezanja zuba“ i „prkošenja bolu“ prihvatio je i najstariji sin Norval. Sva tri sina odgajena su u blagostanju, zahvaljujući očevom dugmetarskom poslu, ali majka je za njih imala druge planove: „otpremila ih je u koledž Triniti u Port Houpu, gde Bendžamin i njegova mašinerija nisu mogli da ih ogrube. Cenila je korisnost Bendžaminovog bogatstva, ali je volela da mu zabašuri izvor“ (71). Nasledivši majčinu nadmenost prema očevom poslu, mladići planiraju putovanja, potragu za zlatom, političku karijeru, ali će se sva njihova maštanja raspršiti u dodiru sa nemilosrdnom stvarnošću rata. Poneseni idejom o pravednosti i podnošenja žrtve za svoju zemlju, mladići odlaze u Prvi svetski rat. Dva mlađa sina ginu u Francuskoj 1916. godine; živ ostaje samo najstariji Norval, koji se iz rata vraća kao „razbijena olupina“ (84); ostao je bez jednog oka, sa samo jednom zdravom nogom, progonjen grižom savesti zbog smrti braće, i strašnim osećanjem da je njihova žrtva bila uzaludna:

Bog je nad rovovima pukao poput balona, i od njega su ostale samo crvljive mrvice licemerja. Religija je bila samo kandžija za vojnike, a suprotne tvrdnje bile su samo pobožno blebetanje. Čemu je služilo Persijevo i Edijevo junaštvo – njihova hrabrost, njihove užasne smrti? Šta se njima postiglo? Poginuli su usled teških brljotina čopora nesposobnih matorih zločinaca, koji su jednako mogli da ih prekolju i bace preko ograde Kaledonijana. Povraćalo mu se od svih priča o borbi za Boga i Civilizaciju. (84)

Norval je suštinski duboko traumatizovan čovek, rastrzan između načela više klase kojoj pripada i svesti o nepravедnosti i besmislenosti takvih načela. Preko dana on je u ulozi uglednog građanina, vlasnika fabrike, muža i oca, dok noću pije zatvoren u

svojoj sobi u tornju u Avilionu, ili odlazi u Toronto radi jeftine zabave, kako bi odagnao košmarne slike rata. Kada su gradske vlasti predložile da se postavi spomenik žrtvama rata, Norval je naručio izradu skulpture „Umorni vojnik“, kojom grad nije bio zadovoljan:

[S]matrali su da je Umorni suviše pokunjen, a i nemaran: zamerali su što mu je košulja raskopčana. Želeli su nešto trijumfalnije (...). Takođe su želeli da na prednjoj strani stoji „Onima koji su svojevajjno položili najveću žrtvu.“

Otac nije hteo da odustane od skulpture, govoreći im da su srećni što Umorni vojnik ima dve ruke i dve noge, na stranu glavu, i da bi se on, da nisu pazili, odlučio za goli golcati realizam, a kip bi bio sastavljen od trulih delova tela, po kojima je naveliko gazio u svoje vreme. Što se tiče natpisa, u žrtvi nema ničeg svojevajjnog, jer pokojnici nisu imali nameru da odlete u vazduh carstva božijeg. (147)

Po izbijanju ekonomske krize, on je bio među malim brojem industrijalaca koji nisu odmah zatvorili fabrike pošto su iz njih izvukli novac, već su ih držali u pogonu koliko je bilo moguće. Osećao je odgovornost prema svojim radnicima, kako kaže Iris:

Želeo je da se fabrike ponovo otvore kako bi njegovi ljudi dobili posao. Zvao ih je „svojim ljudima“, kao da su oni i dalje vojnici, a on i dalje njihov kapetan. Nije hteo da umanjí sopstvenu štetu i napusti ih, jer svako zna, ili je bar nekada znao, da kapetan treba da potone zajedno s brodom. Danas se niko ne bi maltretirao. Danas bi se svako okoristio situacijom, izvukao se iz bule i otišao na Floridu. (216)

Jasno je da je, i pored iskustva iz rata, osećanje odgovornosti i opravdanosti žrtvovanja suviše duboko usađeno kod oca da bi se moglo zanemariti. Ovo osećanje on je preneo i kćerima, a posebno Iris kao starijoj. U životu oca i u životima obe kćeri ponavlja se tragični obrazac samožrtvovanja koji se pokazuje kao uzaludan.

U želji da spase preduzeće, iz osećanja obaveze prema roditeljima i svojim radnicima, Norval ugovara brak za Iris sa svojim poslovnim rivalom Ričardom Grifenom. Iako ga je sramota što praktično daje kćer u zamenu za novac, brak ugovoren na ovaj način bio je uobičajen za ljude iz njegove društvene klase, a osim toga, ovaj brak je donosio preko potreban novac za njegovo preduzeće i porodicu. Međutim, Norvalove ideje o odgovornosti, žrtvovanju i časti bile su prevaziđene čak i u njegovo

vreme. Pošto se oženio s Iris, Ričard ne samo da nije uložio novac u otvaranje fabrika, već ih je sve zatvorio i preselio sedište preduzeća u Toronto, a preduzeće nazvao „Grifen-Čejs“. Tada Norval shvata da je izigran i da je žrtvovao kćer uzalud – njegov posao je propao. Kako primećuje Iris: „Jadni otac – uzdao se u rukovanja i časnu reč i neizgovorene pretpostavke. Postalo mi je jasno da se poslovi više tako ne obavljaju. Možda nikad i nisu.“ (303). Pošto je zatvaranje fabrika objavljeno, Norval se zatvara u svoju sobu u tornju i opija se do smrti. Progonjen prizorima iz rata, opterećen porodičnim poslom koji je morao da vodi i osećanjem odgovornosti kako prema svojim kćerima, tako i prema svojim radnicima koji zavise od njega, Norval nije u stanju da prati promene u društvenim i poslovnim načelima što se odražava na njegovo finansijsko i duševno stanje. Suočen sa konačnim slomom svojih nada, on bira neku vrstu posrednog samoubistva kao časnog izlaza.

Norval Čejs se u ratu prvi put našao u ulozi objekta/žrtve koji će poginuti ili preživeti po tuđoj volji. Kasnije u životu pokušao da se oslobodi takve uloge, ali nikada nije sasvim uspeo. Njegove kćeri, Iris i Lora, u različitim okolnostima prihvataju ulogu objekta/žrtve, jer su njihove ličnosti formirane pod uticajem očevih i majčinih shvatanja i merila.

Mlađa kći, Lora, važi za čudakinju u porodici – osetljiva, sanjalica, pobožna, idealista, ne mari za društvene konvencije i pravila. Za oca i Iris, Lora je neko ko se mora štititi jer ne može da živi samostalno. Otac je ostavio mali novčani fond samo za Lorino izdržavanje nakon njegove smrti. Jedan od razloga što Iris pristaje da se uda za Ričarda jeste da bi mogla da se brine o Lori. Iris važi za onu koja je racionalna, praktična i s obe noge na zemlji. Međutim, kako Iris kaže, „izgled vara“: Lora samo deluje kao osetljiva i nervozna, a u stvari je uporna i fanatično odlučna da sledi svoj put, bez obzira na teškoće. „[Z]atekao me je odnos između njenog okruženja (...) i same Lore. (...) Lora je bila kremen u gnezdu od paperja. Kažem *kremen*, a ne *kamen*: kremen ima plameno srce.“ (404) Kako će se pokazati, Lora zapravo mnogo bolje vidi stanje stvari od Iris, pokušava da nešto promeni i teži ka nezavisnosti i ulozi subjekta, a ne objekta. Istovremeno, Lora preuzima ulogu objekta/žrtve, ali, za razliku od Iris, to čini svesno i svojevolsjno.

Jedna ilustrativna epizoda je Lorino bacanje u reku posle majčine smrti. Pošto je čula da su vojnici u ratu položili „najveću žrtvu“, tj. dali svoje živote da bi ostali mogli

da žive, mala Lora se baca u reku kako bi „bog opet oživeo majku“ (149). Srećom, Iris uspeva da je izvuče. Ma koliko ovaj čin bio iracionalan, on ipak pokazuje Lorinu spremnost da nešto preduzme i promeni, pa i po cenu ugrožavanja sopstvene bezbednosti. Tokom svog odrastanja, Lora se okreće religiji i humanitarnom radu – sa samo četrnaest godina predaje veronauku deci, obilazi siromašne porodice i pomaže u narodnoj kuhinji. Iako vrlo mlada, Lora deli idealističke ideje svoje majke da se promene nabolje mogu postići samo ličnim angažovanjem i da dobrostojeći društveni sloj ima obavezu da pomaže svojim manje srećnim bližnjima. Osim idealizma, Lora pokazuje i neosetljivost prema društvenim normama i hipokriziji. Nju zaista ne zanima šta ljudi misle i govore o njoj, i zbog toga joj i uspeva da sledi put za koji smatra da je ispravan. Ovi Lorini stavovi su ponekad na granici fanatizma – na primer, želja da postane kaluđerica, ili preterivanje u postu – ali su oni izraz njene težnje za promenom i stvaranjem boljeg sveta. Lora je vrlo često nailazi na nerazumevanje svoje okoline – čak i najbližih, Iris i Rini – zbog svoje neobičnosti, odnosno nehaja prema mišljenju drugih, navike da uvek govori istinu, doslovnog shvatanja stvari: „Kao i većina male dece, i Lora je verovala da reči nemaju nikakvog drugog značenja osim direktnog, ali je ona u tome preterivala. Niste mogli da kažete *Nestani* ili *Neću više da te vidim*, a da ne očekujete posledice. (...) Jednom je (Rini) Lori rekla da se ugrize za jezik, kako bi predupredila njena zapitkivanja, a Lora nakon toga danima nije mogla da žvaće.“ (91).

U detinjstvu, Lora postaje žrtva fizičkog i seksualnog nasilja od strane njihovog kućnog učitelja, ali kada se poveri Iris, ona joj ne veruje:

„Radi to kad ti ne gledaš“, reče Lora. „Ili mi stavlja ruku pod suknju. (...)“
Rekla je to toliko mirno da sam pomislila da je sve izmislila ili pak pogrešno shvatila. Pogrešno shvatila ruke gospodina Erskina, njegove namere. (...)
„Zar ne bi trebalo da kažemo Rini?“ nesigurno upitah.
„Možda mi ne bi poverovala“, reče Lora. „Ti nisi.“ (162)

Ova epizoda može se shvatiti kao predskazanje budućeg nasilja koje će Lora trpeti od strane Ričarda, a koje Iris neće primetiti, i u koje će poverovati tek posle Lorine smrti. Takođe, odslikava i složeni odnos između Iris i Lore, koji je jedna od važnih tema romana.

Likovi Iris i Lore su duboko i kompleksno povezani, tako da se Irisina sudbina i njen položaj objekta/žrtve prepliće sa Lorinom. Autorka naglašava njihovu povezanost

na više načina. Najpre, tu je fizička sličnost: obe su visoke, plavoooko i plavokose; kao odrasle liče toliko da Iris primećuje: „Čudno mi je bilo da je pogledam odostrag, kao da gledam samu sebe.“ (372) Lora ima naviku da uzima Irisine stvari – četku za kosu, odeću - smatrajući da su jednako pripadaju njoj kao i Iris. Dok pohađa školu za devojke u Torontu, Lora falsifikuje Irisin rukopis za lekarska opravdanja kako bi odsustvovala iz škole. Na Irisin prekor: „Rukopis je lična stvar. Kao da si ga ukrala.“, Lora odgovara: „Oprosti. Samo sam ga pozajmila. Nisam pomislila da ćeš se protiviti.“ (360)

Može se reći da su Iris i Lora na neki način dvojnice jer u njihovim životima postoje brojne podudarnosti, a u mnogim aspektima se međusobno nadopunjuju. Obe osećaju strahopoštovanje i sažaljenje prema ocu; obe postaju očarane mladim levičarom Aleksom Tomasom; obema će Irisina udaja za Ričarda promeniti život i učiniti ih žrtvama njegovog zlostavljanja. Iako ostali likovi u romanu, među njima i Iris, Loru smatraju čudnom devojkom koja se ne bi umela starati o sebi, ona se u više situacija pokazuje kao snalažljivija i sposobnija od svoje sestre. Lora je daleko manje pasivna od Iris, i često uspeva da, barem na kratko, ostvari ono o čemu Iris samo mašta. Međutim, i Lora prihvata ulogu objekta/žrtve, smatrajući da je samožrtvovanje opravdano ukoliko za to postoji dobar razlog.

Na dugmetarničkom pikniku, Lora se upoznaje sa Aleksom Tomasom, mladićem koji pripada izvesnoj neimenovanoj levičarskoj organizaciji koja potajno ispituje uslove rada u fabrikama i raspoloženje radnika. Ubrzo potom, Irisin i Lorin otac biva prinuđen da usled nepovoljnih finansijskih prilika, smanji obim poslovanja i zatvori neke pogone. Nakon toga, u varoši se objavljuje generalni štrajk, u znak solidarnosti sa radnicima Čejsovih fabrika, koji prerasta u demonstracije, a zatim i pobunu. Demonstranti razbijaju izloge radnji i pljačkaju, a u toku noći fabrika dugmadi biva zapaljena. Pobunu uspeva da uguši tek Kraljevski kanadski puk. Po gradu se priča da je za pljačku i požar u dugmetarnici kriv Aleks Tomas, kao jedan od agitatora neke „nemilosrdne boljševičke i sindikalne organizacije“ (198). Međutim, Lora ne veruje u to i pruža utočište Aleksu Tomasu u samom Avilionu. Iris i Lora ga kriju na tavanu nekoliko nedelja, iako Iris nije sigurna niti u njegovu nevinost niti u krivicu. Po Aleksovim rečima, Lora je pristala da mu pomogne jer bi se u suprotnom ogrešila o svoja religiozna načela. Aleks je naziva „sveticom pripravnicom“, dok mu Iris deluje kao „praktična osoba“, koja će „znati šta da se radi“ (206). Međutim, osećajući sve veću privlačnost prema Aleksu, Iris počinje

da se pita da li je to bio jedini Lorin motiv. Saučešništvo u skrivanju Aleksa i neizrečena zaljubljenost u njega istovremeno zbližavaju sestre i stavljaju ih u poziciju suparnica:

Starajući se o Aleksu Tomasu, Lora i ja smo se posle dužeg vremena opet zbiližile. On je bio i naša sramna tajna i naše časno delo – nešto u čemu smo napokon zajedno učestvovala. Kao dve dobre male samarićanke, spasavale smo čoveka koga je nevolja zadesila među lopovima. Bile smo Marija i Marta koje služe – pa, ne baš Isusa, čak ni Lora ne bi otišla tako daleko, ali je očigledno bilo koju je ulogu kome dodelila. Ja sam bila Marta, zaokupljena kućnim poslovima; ona je bila Marija koja je polagala čistu odanost Aleksu pred noge. (Šta se muškarcu više dopada? Jaja sa slaninom ili obožavanje? Katkad jedno, katkad drugo, zavisno od toga koliko je gladan.) (210)

Irisin brak sa Ričardom Lora shvata kao izdaju, žrtvu koja ne služi nikakvom plemenitom cilju i prema tome je besmislena. Uoči venčanja, Lora predlaže Iris da odustane od braka i pokuša da na drugi način pomogne ocu, tako što će naći posao i izdržavati se sama. Međutim, ova vrsta žrtve suviše je teška za Iris, koja, „kao mesečarka“, srlja u potpuno neizvestan život sa nepoznatim čovekom, zaslepljena njegovim novcem i onim što može da joj pruži (229-230).

Nakon očevog samoubistva, Ričard preuzima kontrolu nad Irisinom i Lorinom imovinom i odlučuje da Lora pređe da živi sa njima u Torontu. Međutim, Lora ne stiže u dogovoreno vreme i ne pojavljuje se narednih osam dana. Pošto je Ričard objavio da će svaka informacija o Lori biti nagrađena, Iris i on dobijaju obaveštenje telefonom da se Lora zaposlila u kolačarskoj radnji u zabavnom parku „Sanisajd“. Ričard i Iris dolaze po nju i odvođe je kući. Na Irisino pitanje zašto je to uradila, Lora odgovara: „Ričard je ubio oca. Ne mogu da živim u njegovoj kući. To je nepravedno.“ (315) Osim toga, Lora je želela da dokaže da su ona i Iris mogle pronaći posao i izdržavati se, i da je prema tome Irisina prisilna udaja mogla biti izbegnuta:

„(...) A osim toga, htela sam i posao.“

„Ali zašto?“

„Da bih pokazala da mi – da bih pokazala da mogu. Da ja, da mi nismo morale.“ Skrenula je pogled, ugrizla se za prst.

„Nismo morale šta?“

„Znaš“, reče. „Sve ovo.“ (315)

Lorin beg u „Sanisajd“ pokazuje kako se sudbine dveju sestara nadopunjuju, i kako se često jednoj od njih ostvaruje ono o čemu druga samo mašta. Tako Lora, makar na kratko, ostvaruje njihov zajednički san o begu i samostalnom životu. Za razliku od Iris, Lora je i te kako svesna da su nakon očeve smrti obe u Ričardovoj vlasti, da su u ulozi objekata i da će se Ričard tako i odnositi prema njima. Iris i dalje misli da će poricanje, trpljenje i prihvatanje uloge objekta biti dovoljno da bude ostavljena na miru. Međutim, takvim životom se može živeti samo privremeno – da bi život bio vredan življenja, čovek mora priznati sebi da je žrtva i boriti se protiv takve uloge. U suprotnom, i sam može postati sličan onima kojima nije imao snage da se usprotivi.

„Kako da se izbavimo odavde?“ zajecala je. „Pre nego što bude prekasno?“
Makar je imala dovoljno razuma za strah; bila je razumnija od mene. (...)

Mislila sam da se mogu nositi s Ričardom, s Vinifred. Mislila sam da mogu živeti kao miš u zamci tigrova, bežeći iz vidokruga u zidove; čuteći i poginjući glavu. Ne: pripisujem sebi prevelike zasluge. Nisam uviđala opasnost. Nisam čak ni znala da su oni tigrovi. Još gore: nisam znala ni da bih sama mogla postati tigar. Nisam znala da bi i Lora to mogla postati, pod odgovarajućim okolnostima. A svako bi mogao, kad smo kod toga. (316)

Lora ostaje da živi sa Ričardom i Iris i polazi u školu u Torontu. Međutim, odnosi između nje i Ričarda su vrlo zategnuti, pošto Lora očigledno Ričarda smatra odgovornim za očevu smrt i sve druge nevolje, a Ričard nju razmaženom i neposlušnom devojkom kojoj je potrebna čvrsta ruka. Iris po prvi put primećuje promenu na Lori tokom putovanja na brodu „Kraljica Meri“. Posle večere, Lora se zatvara u svoju kabinu, a sledećeg jutra oči su joj crvene i otečene; istovremeno, Ričard ume da nestane na sat vremena posle večere, dok je Iris na plesu. Ovakve i slične znake Iris primećuje, ali ih ne povezuje, obuzeta skrivanjem svoje tajne veze s Aleksom Tomasom. Ipak, ona primećuje da je Ričard promenio stav prema Lori – želi da joj ugodu, da je zadivi, da mu bude zahvalna:

Činilo mi se da je Loru počeo da smatra zagonetkom, i to onom koju je sad on dužan da reši. Povremeno sam ga hvatala kako je gleda, skoro istim pogledom kao i berzanske izveštaje – tragajući za ručicom, gajtanom, drškom, čivijom, ulazom. U skladu s njegovim pogledom na život, sve je imalo takvu ručicu ili

gajtan. Ili pak cenu. Želeo je da drži Loru na uzdi, hteo je da joj stane nogom za vrat, ma koliko nežno. (...) A ona nema cenu, jer ništa njegovo ne želi. (365)

Zapravo, Ričarda od početka privlači maloletna Lora i pokušava da joj se približi, što je pravi razlog njenog odbijanja da živi sa njima i bekstva u Sanisajd. Ričard ipak uspeva da pronađe način da Lori „stane nogom za vrat“. Od Kaliste Ficsimons, nekadašnje ljubavnice Norvala Čejisa i poznanice Aleksa Tomasa, slučajno saznaje za Lorino poznanstvo i interesovanje za Aleksa. Pošto Kalista, kao levičarka, biva uhapšena prilikom racije, javlja se iz zatvora kako bi zamolila Iris za pomoć. Međutim, umesto Iris dolazi Ričard i polaže kauciju za Kalistu u zamenu za informacije o Aleksu. Zatim, koristeći te informacije i tvrdeći da zna gde se Aleks skriva, on manipuliše Lorom i uspeva da je prinudi na tajnu vezu.

Tako i Iris i Lora žive skrivajući svoje afere jedna od druge, sve do presudnog momenta kada Aleks odlazi u španski građanski rat a Iris otkriva da je u drugom stanju. Ona to saopštava Ričardu, iako je svesna da je dete verovatno Aleksovo. Međutim, nekoliko dana nakon što vest saopštava i Lori, Iris saznaje od Ričarda i Vinifred da je Lora doživela nervni slom i da su je smestili u privatnu kliniku „Belavista“ zbog suicidalnih i paranoidnih ideja. Navodno, Lora je htela da se ubije, tvrdila je da Ričard pokušava da ubije Iris, kao i da je i ona sama u drugom stanju. Iris je šokirana, ali s druge strane nije sigurna da bi mogla da uoči znake duševne slabosti kod Lore, budući da je navikla na njeno neobično ponašanje. Vinifredino objašnjenje ima smisla za Iris, pošto se slaže s Irisinim mišljenjem o njenom odnosu sa Lorom i promenom koju je primetila kod nje:

„Specijalista – *duševni* specijalista – kaže da je Lora zasigurno bolesno ljubomorna na tebe“, reče Vinifred. „Ljubomorna na sve u vezi s tobom – želi da živi tvoj život, želi da bude ti, pa se to ispoljilo u ovom obliku. Rekao je da tebe treba držati izvan opasnosti.“ Gučnula je piće. „Zar ti nisi ništa posumnjala?“ (409)

Nakon ovog događaja, Iris i Lora ostaju razdvojene gotovo osam godina. Iris je u početku rastrzana sumnjama u istinitost Vinifredine priče; ne može ni da poveruje u nju, ali ni da ne veruje. Jedino moguće objašnjenje do koga dolazi jeste da je, ukoliko Lora govori istinu, otac njene bebe Aleks Tomas; međutim, ta mogućnost je za Iris suviše bolna, u svetlu njene veze s Aleksom, pa ona vremenom počinje da veruje u Lorinu

poremećenost. Posle nekoliko meseci, iz klinike stiže vest da su bili prinuđeni da otpuste Loru jer se pojavio advokat porodice Čejš i pretio tužbom. Iris putuje u Port Tikonderogu da razgovara s Rini, uz čiju pomoć je Lora izašla iz klinike. Rini je hladna i uzdržana prema Iris, smatrajući je odgovornom što je dozvolila da se sve to desi Lori. S druge strane, Lora joj preko Rini poručuje da zna da nije umešana i da joj oprašta – „na osnovu moralne nemoći, bez sumnje“ (423). Ipak, ne ostavlja nikakve podatke o tome gde je i kuda je otišla, što govori da je njeno poverenje u Iris znatno smanjeno – ukoliko bi Iris znala, uskoro bi saznao i Ričard.

Sledeći i poslednji susret između sestara odigrava se desetak dana po završetku Drugog svetskog rata. Lora se vraća u Toronto kako bi dočekala Aleksa koji će se, kako veruje, vratiti iz Evrope. Nakon odlaska iz klinike, neko vreme je živela u Avilionu, a zatim, kada je napunila dvadeset jednu godinu, dobila je nešto novca iz fonda koji je otac ostavio za nju i preselila se u lučki grad Halifaks, gde je radila razne poslove. Dok Lora priča, Iris postaje svesna jaza koji se stvorio između njih zbog dve nikada objašnjene stvari – Lorinog odnosa sa Aleksom i boravka u klinici. „Za odlazak u Halifaks postojao je razlog – večiti Lorin razlog; razlog koji nisam želela da čujem.“ (460) Delom iz sažaljenja, delom iz ljubomore, Iris ne spominje Aleksa i zahteva da od Lore sazna pravi razlog njenog boravka u klinici. „Ili je Lora bila luda, ili je Ričard lagao. Nisam mogla da verujem u oboje istovremeno.“ (461)

Konačno Lora saopštava istinu: pošto su saznali da je bila u drugom stanju, Ričard i Vinifred su je smestili u kliniku za duševne bolesti, u kojoj se takođe obavljaju nelegalni abortusi: „Onesveste te etrom, kao kod zubara. Onda vade bebe. Zatim ti kažu da si sve izmislila. A potom, kad ih optužiš zbog toga, tvrde da si opasna za sebe i okolinu.“ (461) Ričard i Vinifred su smislili ceo plan da bi izbegli skandal koji bi uništio njegovu buduću političku karijeru. Na Irisino pitanje ko je bio otac, Lora izjavljuje: „Ako već sama ne znaš, ne mogu da ti kažem.“ (462), na šta Iris zaključuje da je u pitanju sigurno Aleks. U njoj raste ljubomora i bes na Loru i Aleksa, tako da i ne sluša Lorino objašnjenje: „Sve je bilo grozno, ali sam morala to da učinim. Morala sam da se žrtvujem. Morala sam bol i patnju da preuzmem na sebe. To sam obećala bogu. Znala sam da ću time spasti Aleksa.“ (463) Zapravo, Lora govori o Ričardu i na koji način je manipulisaio njome.

Obuzeta besom na Loru, na Aleksa, na samu sebe i svoj život, Iris saopštava Lori da uprkos svojoj žrtvi nije spasla Aleksa, i da se on neće vratiti po nju i pronaći je, jer je poginuo pre šest meseci u Holandiji. Dodaje da su nju o tome izvestili telegramom, pošto su ona i Aleks bili ljubavnici „u potaji, dosta dugo“ (463)

„Lora nije ništa rekla. Samo me je pogledala. Pogledala je pravo kroz mene. Gospod zna šta je ugledala. Potonuli brod, grad u plamenu, nož u leđima.“ (464) U svetlu saznanja o Aleksovoj vezi sa Iris, i njegovoj smrti, Lora shvata da je njena dobrovoljna žrtva – pristajanje na odnose sa Ričardom – bila uzaludna i besmislena. Uzevši Irisin auto, ona u njemu sleće s mosta. Ovo indirektno samoubistvo – kao i u slučaju njenog oca – za Loru je jedini način da sačuva svoje dostojanstvo, a istovremeno poslednji čin samožrtvovanja i poziv Iris da otvori oči i sagleda istinu. Nakon Lorine nesreće, Iris otkriva da je Lora dolazila u kuću dok je ona tražila i da joj je ostavila svoje stare školske beležnice. U jednoj od njih Iris pronalazi beleške na osnovu kojih shvata kome je Lora morala da se žrtvuje i ko je bio otac njenog deteta. Lorino upozorenje, izrečeno tokom njihovog poslednjeg susreta, sada dobija smisao:

„Zaista ne treba da budeš u toj kući. Ne treba da budeš s *njim*. On je vrlo zao.“

„Znam da si oduvek tako mislila, ali šta drugo da radim?“ upitah. „Nikad mi ne bi dao razvod. A ja nemam novca.“

„To nije opravdanje.“ (460)

Tragična sudbina njene sestre konačno će prenuti Iris i naterati je da preuzme odgovornost za svoj život. Lorino samožrtvovanje jeste bilo u jednom smislu uzaludno, ali nije bilo besmisleno jer je Iris konačno shvatila da se mora boriti za svoje stavove i za ono što smatra da je ispravno. Zatvaranje očiju, ćutanje i poricanje na kraju ne donose ništa dobro.

U prethodnom poglavlju već je bilo reči o ulozi socijalnog konteksta u Irisinom poricanju, a zatim prihvatanju položaja žrtve/objekta. Socijalni kontekst – vaspitanje, porodica i društvene vrednosti – značajno je uticao na formiranje Irisinih osobina pasivnosti, poslušnosti i trpljenja. Ličnosti njene bake, majke i naročito oca, koji su dužnost prema porodici stavili iznad sopstvenih želja, usadili su u Iris osećanje poslušnosti i odgovornosti prema porodici. Društvena načela, po kojima žena mora biti lepa, poslušna i trpeljiva, takođe upravljaju Irisinim životom, jer je oduvek čeznula da

bude prihvaćena, da ne bude odbačena od društva: „Koga je briga šta ljudi misle, rekoх sebi. (...) Мене jeste bilo briga, naravno. Brinula sam šta će ljudi pomisliti. Za razliku od Lore, nikad nisam crpla smelost iz svojih uverenja.“ (198) Iako nesrećna u braku, Iris nema snage da bilo šta preduzme, delom iz straha od neizvesne budućnosti, a delom iz osećanja obaveze prema ocu i prema društvenim normama.

Iris postaje svesna uloge koju je preuzela tek nakon Lorine smrti, kada shvata da su se i Lora i ona žrtvovalе, a da time nisu sprečile nevolje, već su same sebe unesrećile. Iris se često i divi i čudi Lorinom „daru za samožrtvovanje“: pomaganju siromašnima, radu u narodnim kuhinjama, negovanju samrtnika u bolnicama, smatrajući da ona sama nema takvih sklonosti; ironijski, Iris, kao i Lora, ima isti poriv za samožrtvovanje, istu nepromišljenost i nadu da će nešto sprečiti ukoliko sebe prinese na „nekakav teoretski oltar“ (411). Takođe, obe sestre dele otpor prema „zagušljivom poretku stvari“ (411), samo što je kod Iris, zbog naravi, vaspitanja i okolnosti u kojima živi, taj otpor duboko potisnut, a izbiće na površinu posle Lorine smrti.

Iris, dakle, najpre nesvesno preuzima ulogu objekta, i istovremeno je poriče. Kasnije ona svojevolejno prihvata tu ulogu, pravdajući se nedostatkom novca, nesposobnošću da nađe posao, a zatim najpre brigom za Loru, i za svoju kćer Eme, koju bi joj Ričard oduzeo. Sem toga, kod nje se razvija svojevrsna identifikacija sa Ričardom, što se posebno vidi u odnosu prema Lori. Identifikacija žrtve sa nasilnikom je psihološki fenomen, jedan od mehanizama odbrane, koji nastaje kako bi žrtva sebi olakšala svoj položaj (McLeod, 2009). Iris se tako postavlja kao posrednik između Lore i Ričarda i opravdava njegovo ponašanje pred Lorom, jer time opravdava i sebe i to što ostaje s Ričardom. Ipak, Iris je donekle svesna da se poistovećuje s Ričardom, da usvaja njegove manire i shvatanja, i zbog toga se pomalo stidi pred Lorom:

„Ričard je ubio oca“, rekla je. „Ne mogu da živim u njegovoj kući. To je nepravedno.“

„Nisi poštena“, rekoх. „Otac je umro usled nesrećnog spleta okolnosti.“
Postidela sam se što sam to izgovorila: zvučala sam kao Ričard. (315)

Uloga naivne, poslušne, pomalo priglупe supruge za Iris ima višestruki značaj. Najpre, pruža joj osećanje ispunjavanja dužnosti prema porodici, posebno prema ocu koji joj je ugovorio brak:

Kao što rekoh, dobila sam očevo ordenje. Za šta mu je dodeljeno? Za hrabrost. Smelost pod vatrom. Plemenite gestove požrtvovanosti. Od mene se, verujem, očekivalo da ih ponašanjem ne omalovažim. (304)

Zatim, Iris se oseća odgovornom za Loru i njenu budućnost, s obzirom na njenu neobičnu prirodu i činjenicu da su ostale bez oca i majke. Osim toga, igranjem ove uloge ona veruje da otklanja mogućnost da bilo ko posumnja da održava tajnu ljubavnu vezu:

[U]vežbala [se] u umiljatosti, hladnokrvnosti, bezizražajnosti. (...) Nije reč o laganju, već o izbegavanju potrebe za laganjem. O tome da se sva pitanja unapred učine glupim. (252)

Konačno, postoji još jedna svrha igranja ove uloge, koje Iris nije svesna: to je odbacivanje odgovornosti za svoju sudbinu i prepuštanje odluka drugima. Ovaj obrazac se ponavlja u odnosu sa svim autoritativnim muškim figurama u Irisinom životu: ocem, Ričardom, pa i sa Aleksom. Uloga žrtve/objekta tako donosi i oslobađanje od odgovornosti i donošenja odluka, a isto tako može da bude i opasna, ne samo za žrtvu:

[Z]ar sam toliko opasna? Onoliko koliko i ovca, sad shvatam. Ovce su toliko glupe da same sebe dovode u opasnost, pa ostanu nasukane na litici ili ih se dočepa vuk, i tada neki čuvar mora da stavi glavu u torbu i izvuče ih napolje. (235)

Onaj ko zaista „stavlja glavu u torbu“ da bi ostao sa Iris je Aleks, koji se posle nereda u Port Tikonderogi skriva u Torontu od policije. Iako prvobitno planira da otputuje dalje, nakon susreta sa Iris menja mišljenje i ostaje u Torontu kako bi bio blizu nje. Međutim, o stvarnom odnosu Iris i Aleksa može se saznati vrlo malo; Iris ga u svojim memoarima spominje samo nekoliko puta: kako su se upoznali na dugmetarničkom pikniku, kako su ga Lora i ona skrivale u Avilionu, i kako ga je nakon svoje udaje sreća na ulici u Torontu. Zapravo, ljubavna veza Iris i Aleksa opisana je u zasebnom narativnom sloju, kroz odlomke iz romana „Slepi ubica“²¹ gde njih dvoje nikada nisu imenovani. Kao što je rečeno, Iris je ovaj rukopis objavila pod Lorinim imenom, a tek na kraju romana čitalac saznaje da je pravi autor sama Iris, i da je „Slepi ubica“ nastao na osnovu njenih dnevničkih beleški o susretima sa Aleksom. Odlomci iz

²¹ Fiktivni roman u romanu, „Slepi ubica“, označen je navodnicima, kako bi se razlikovao od romana Margaret Atvud, *Slepi ubica*, označenog kurzivom (prim. aut.)

romana ispriповedani su u trećem licu, naizgled od strane sveznajućeg pripovedača; međutim, veština Margaret Atvud kao književnice ovde se ogleda u tome što čitalac, sledeći narativni tok, gotovo zaboravlja da je „Slepi ubica“ Irisino delo. Prema tome, u pitanju je nepouzdan, a ne sveznajući pripovedač: sve reči, misli i osećanja koja izražavaju „on“ i „ona“ napisala je Iris, pa prema tome mogu, ali i ne moraju biti autentični. Kao što sama Iris kaže: „[D]a li pamtim tačno ono što se i odigralo? Sada da: samo sam ja živa.“ (211)

Dakle, odnos Iris i Aleksa mora se uzeti sa rezervom, jer je dat isključivo iz Irisine perspektive. Ipak, Iris je i u ovom odnosu uglavnom pasivna: u više navrata, ona navodi da se oseća „na usluzi“, „dozvana zviždukom“ (36), da je strast koju oseća prema Aleksu jača od nje, kao da se dešava bez njene volje.

Prava opasnost potiče iz nje same. Šta će dopustiti, koliko je daleko spremna da ode. Međutim, dopuštanje i spremnost nemaju nikakve veze s tim. Prema tome – na šta će biti naterana; dokle će biti odvedena. (...)

[Ž]udnja nije motiv. Takvo krajnje zadovoljstvo jeste i poniženje. Kao da je neko vuče za konopac srama, za povodac oko vrata. (252-253)

U „Slepom ubici“ primetno je da se vezi između „njega“ i „nje“, odnosno Aleksa i Iris, dodaju romantični elementi: „ona“ sebe zamišlja u ulozi „maskirane špijunke“ (252), „revolveraške cice“ (244); uprkos opasnosti, žudnja je jača i ovladava njome, a ona mora da se „preda“ (253). Istovremeno, iz opaski naratora (odnosno same Iris) shvatamo da „ona“ romantizuje ovaj odnos delimično svesno, jer opasnost i strah da će biti otkrivena „pojačavaju zadovoljstvo koje oseća s njim, a i utisak da joj sve prolazi nekažnjeno.“ (253) Iako Iris tvrdi da voli Aleksa, u jednom trenutku priznaje: „Ako je uhvate, odreći će ga se – dok lupiš dlanom o dlan.“ (252) Aleks, s druge strane, dobro razume njene motive; kada Iris uvređeno tvrdi da joj je stalo do njega, a ne do seksa, on odgovara: „Time čuvaš obraz.“ (115) Ova romansa pruža Iris neophodan predah od stega bračnog života, kao i osećanje moći. Na prvi pogled može da deluje da je Iris pasivna u ovoj vezi, ali zapravo i ona manipuliše Aleksom, tako što ponekad ignoriše njegove poruke i odlaže već dogovorene susrete. Aleks je i sam donekle svestan Irisinih manipulacija, i shvata da ona delom svesno, a delom nesvesno koristi ulogu objekta/žrtve da bi sebi opravdala sopstvene postupke – konformizam, kukavičluk, i odricanje od odgovornosti za svoj život.

Dakako, osnovni instinkt svakog živog bića jeste da preživi, tako da je prirodna reakcija na preteću situaciju, ukoliko je nemoguće pobeći, da se prilagodimo. U tom smislu, Irisina pasivna uloga je razumljiva. Osim toga, društveni kontekst nije podsticao, naprotiv sputavao je bilo kakvu žensku inicijativu i samostalno odlučivanje. Takođe, u svom porodičnom okruženju, Iris je vaspitavana da bude dobra kćerka i dobra sestra – to jest, brižna, strpljiva i poslušna – pa je prirodno smatrala da su to odlike i dobre supruge. Naravno, Iris zna da imati ljubavnika nije jedna od tih odlika – bar ne zvanično. Licemerje više društvene klase ogleda se i u tome da je vanbračna veza dozvoljena dokle god se odvija „ispod žita“ (401). Ono što je najstrože zabranjeno jeste da supruga, ma koliko bila nesrećna ili zlostavljana, napusti muža ili se razvede – pogotovo ako je muž na putu da ostvari blistavu karijeru. Zato je Iris iskreno zaprepaštena Alekovim predlogom da napusti Ričarda i živi sama dok se on ne vrati iz rata:

Napusti ga sada, kaže.

Sada? Širi oči. Ovog časa? Zašto?

Zato što ne podnosim da budeš s njim. Nezamislivo mi je.

Meni je on beznačajan.

Meni nije. A pogotovu će mi biti značajan kad odem, kad te ne budem gledao. Izludeću – od same pomisli.

Ali onda ne bih imala novca, kaže začuđenim tonom. Gde bih živela? U nekoj iznajmljenoj sobi, sasvim sama? Kao ti, pomišlja. Od čega bih se izdržavala?

Mogla bi da nađeš posao, kaže on bespomoćno. Mogao bih ja da ti šaljem nešto novca.

Ti nemaš novca, bar ne vrednog pomena. A ja *ne mogu* da radim bilo šta. Ne umem da šijem, ne umem da kucam na mašini. Postoji još jedan razlog, razmišlja, ali to ne mogu da mu kažem. (346)

Dodatni razlog zbog koga Iris ne napušta Ričarda jeste što otkriva da je u drugom stanju. Za vreme njene trudnoće i porođaja Aleks je u građanskom ratu u Španiji, ali čak ni posle njegovog povratka Iris mu ne saopštava da je rodila kćerku. Ova njena odluka delimično proizilazi iz bojazni da bi, ako bi rekla Aleksu, bila prinuđena da napusti udoban život u kome bi njeno dete bilo mnogo bolje obezbeđeno, a delimično iz želje da se njihova romansa ne pretvori u obavezu, da se ne istroši u svakodnevnim brigama i „bednim pojedinostima“: „gde život gunđa i cmizdri, romansa tek uzdiše.“ (253) Osim

toga, iako do kraja romana Iris tvrdi da je Eme njeno dete sa Aleksom, činjenica je da je ona održavala intimne odnose i sa Aleksom i sa Ričardom istovremeno, te da postoji jednaka mogućnost da je dete biološki, isto kao što je i zakonski, Ričardovo i da bi joj ga on lako mogao oduzeti. I pored svega, Aleks oseća ne samo privlačnost, već i sažaljenje prema Iris, i svaki put joj se vraća, bez obzira što se stalno nalazi u opasnosti da će biti otkriven. Poput slepog ubice u priči o Sakijel-Nornu, koji stavlja glavu u torbu da bi izbavio nemu devojku, Aleks rizikuje svoju slobodu, pa i život, kako bi Iris omogućio, bar na kratko, da pobegne od svakodnevice. U više navrata, „ona“ mašta o zamišljenom bekstvu koje izvodi uz „njegovu“ pomoć: „Ona će se probiti do krova, skočiti ka njemu. Lestve će se podizati dok se njih dvoje drže za njih, dok se drže jedno za drugo, pored kula i tornjeva i zvonika, kroz pukotinu u lažnom nebu, a svi drugi će ostati daleko dole, na travnjaku, zijajući otvorenih usta.“ (387)

Aleksova pripovest o planeti Zajkron „u drugoj dimenziji svemira“ (21) veoma je značajna za Iris, jer, osim maštanja o begu, daje i drugu dimenziju njihovim sastancima: prilikom svakog susreta, Iris insistira da on nastavi priču, brine o glavnim likovima i smišlja srećan kraj za njih. Ovo joj je veoma važno jer se na taj način njihova veza ne svodi na susrete samo radi seksa, već dobija i duhovnu dimenziju. Iris ne uspeva da ostvari duhovnu bliskost s muškarcima u svom životu: otac je suviše otuđen i rezervisan prema njoj, a Ričard je posmatra kao svoje vlasništvo s kojim može da radi šta mu se prohte. Aleksa i Iris suviše razdvajaju poreklo, klasna pripadnost, način života i shvatanja da bi mogli ostvariti istinsku bliskost, izuzev fizičke. Iris će do kraja života ostati uskraćena za pravu prijateljsku i ljubavnu vezu između muškarca i žene, jer su je iskustva s Ričardom i Aleksom toliko povredila da će se njeni odnosi s muškarcima svesti isključivo na fizičke. Jedno od poslednjih poglavlja fiktivnog romana „Slepi ubica“ pod naslovom „Žute zavese“ govori o „njenoj“ (Irisinoj) odluci da napusti svoj dotadašnji život, nađe sebi stan i posao i provodi vreme čekajući „njega“ (Aleksa) da se vrati iz rata. Poglavlje se završava rečima: „Ništa se od ovoga ne dešava, naravno. Ili se i dešava, ali neprimetno. Dešava se u drugoj dimenziji svemira.“ (442) Irisin beg se, dakle, može desiti samo u njenoj mašti; u stvarnosti, ona je vezana za svoj položaj objekta/žrtve stegama vaspitanja i društvenih i klasnih normi koje nema snage da raskine.

Na prvi pogled, u likovima slepog ubice i neme devojke čitalac prepoznaje „njega“ i „nju“, odnosno Aleksa i Iris, ali pravi slepi ubica u romanu je sama Iris, koja svojim postupcima i ponašanjem, nekad nepromišljeno, a nekad potpuno nesvesno, donosi nesreću i smrt ljudima koji je okružuju: njen otac izvršava samoubistvo nakon što se izjalovio njegov plan da putem kćerine udaje ponovo pokrene preduzeće; Aleks gine u Drugom svetskom ratu ne saznajući da mu je Iris rodila kćerku; Lora izvršava samoubistvo sletevši autom s mosta pošto otkriva Irisinu ljubavnu vezu s Aleksom; nakon što je Iris objavila roman „Slepi ubica“ pod Lorinim imenom, Ričard biva pronađen mrtav u malom pristaništu Aviliona; Irisina kćerka Eme, koja je kao mala ostala bez Ričarda, oca kog je volela, i koja je bila kivna na Iris jer ga je napustila, postaje zavisna od droga i alkohola i skončava slomljenog vrata usled pada niz stepenice. Na početku romana, Iris upoznajemo kao usamljenu, ogorčenu staricu, koju progone uspomene na nesrećan brak, izgubljenu ljubav, rasturenu porodicu, a više od svega osećanje krivice za smrt svoje sestre Lore.

Paralele i podudarnosti između likova Iris i Lore već su pomenute. Obe sestre dele izuzetnu fizičku sličnost, privlačnost prema istom muškarcu i postaju žrtve zlostavljanja. Likovi Lore i Iris takođe se dopunjavaju u više aspekata, tako da se može reći da Lora predstavlja Irisin alter ego, koji izražava sve ono što je nesvesno, subverzivno, i „drugo“ (Staels, 2004: 157). Za razliku od Iris, koja slepo sledi društvene konvencije, Lora je, sa stanovišta dominantnog društvenog diskursa, čudna, jer njeno ponašanje i govor „dovode u pitanje afirmisani autoritet“ (359). Lora često govori tačno ono što misli, pripisuje rečima neobična i drugačija značenja i nema želju da sledi društvena pravila. U Lorinom liku može se prepoznati motiv *Doppelgänger*-a ili dvojnika, koji sledi ili progoni protagonistu, odnosno Iris. Tokom posete Avilionu, Iris primećuje: „[Lora je] nosila žutu pamučnu haljinu koja je prethodnog leta bila moja, i odgovarajući šešir. Čudno mi je bilo da je pogledam odostrag, kao da gledam samu sebe.“ (372) Lora uzgred primećuje, kako je, tokom šetnji po gradu, viđala Iris: „Videla sam i tebe, nekoliko puta, ali ti mene nisi.“ (360) Ova primedba uznemirava Iris jer je u tim prilikama odlazila na tajne sastanke sa Aleksom, i ona se pita da li Lora zna za to, da li je to jedna od „mnoštva stvari koje je znala a nikad nije rekla“ (371). Pred svoje samoubistvo, Lora uzima Irisinu tašnu i u njenom autu sleće s mosta: „U prvi mah su pomislili – prirodno – da sam ja spaljena žena nađena u olupini.“ (467) Fiktivni roman

„Slepi ubica“ predstavlja proizvod neobičnog i kompleksnog odnosa između Iris kao istinske autorke i Lore kao njene uznemirujuće dvojnice.

Pri kraju svojih memoara, Iris iznosi tvrdnju da je ona sama autor romana koji je objavila pod Lorinim imenom, i da su neimenovani protagonisti Aleks Tomas i ona sama. Međutim, više kritičara *Slepog ubice* upozoravaju da je Iris nepouzdan narator i da njene tvrdnje ne treba uzimati zdravo za gotovo²². Alan Robinson u svom eseju navodi da se većina odlomaka mogu čitati tako da se odnose na obe sestre, pa čak iznosi i teorijsku mogućnost da je roman nastao iz Lorinih beležaka o susretima s Aleksom, i da je Irisina tvrdnja da je ona sama prava autorka zapravo plod ljubomore zbog Lorine veze s Aleksom i poslednji čin rivalstva među sestrama (Robinson, 2006: 355-356). Ipak, mnogo više detalja ukazuje na to da je Iris ipak prava autorka romana. Međutim, ostarela Iris, na kraju svojih memoara, obraćajući se odsutnoj unuci Sabrini, objašnjava zašto je roman objavila pod Lorinim imenom. Delimično je u pitanju bio nedostatak hrabrosti za kršenje društvenih pravila, delimično oprez, jer bi njeno ime na takvom romanu značilo da bi zauvek izgubila starateljstvo nad kćeri. Pre svega, bilo je to izmirenje duga prema Lori: Robinson u ovom aspektu poredi *Slepog ubicu* s Makjuanovim romanom *Iskupljenje*, u kome naratorica, mučena grižom savesti pokušava da se iskupi za otrešenje prema svojoj sestri tako što piše roman u kome mrtvoj sestri i njenom ljubavniku dodeljuje fiktivni zajednički život. Na isti način, Iris pokušava da se iskupi za to što Loru nije zaštitila od Ričardovog zlostavljanja i što joj je „oduzela“ Aleksa. Tako, putem neodređenog lika „nje“ u „Slepom ubici“ koji može da se odnosi na obe sestre, Iris dodeljuje Lori vezu sa Aleksom koju je želela ali nije uspela da ostvari (isto, 359).

[K]ad bolje razmislim, prosto sam postupila pravedno, jer ne mogu reći da Lora nije napisala ni reč. Tehnički to jeste tačno, ali u drugom smislu – koji bi Lora nazvala duhovnim smislom – mogla bi reći da mi je bila saradnica. Prava autorka nije ni jedna od nas: pesnica je veća od zbira prstiju. (...)

Lora je bila moja leva ruka, i ja njena. Knjigu smo napisale zajedno. To je levoruka knjiga. Zato jedna od nas uvek nestaje s vidika, s koje god strane da pogledaš. (488)

²² Brooks Bouson, 2003; Robinson, 2006; Staels, 2004

Saučešništvo i istovremeno rivalstvo između sestara predstavljeno je simbolički i vizuelno putem fotografije sa dugmetarničkog piknika koja prikazuje Aleksa koji sedi između Iris i Lore. Lora se dokopala negativa i napravila po jednu fotografiju za svaku, na kojoj je ona druga isečena:

Dala mi je fotografiju nas troje, onu koji je Elvud Mari snimio na pikniku. Međutim, sebe je isekla – ostala je samo njena ruka. (...)
„Zašto si, pobogu, ovo uradila?“ (...)
„U redu je“, rekla je. „Imam ja drugu.“
„I na njoj nema mene?“
„Nema“, rekla je. „Samo ruka.“ Od nje nikad, ni pre ni posle, nisam čula nikakvo direktnije priznanje zaljubljenosti u Aleksa Tomasa. (214)

Iako je na svakoj od fotografija fokus na jednoj od sestara, ona druga je na margini, nevidljiva, a ipak prisutna u vidu odsečene ruke. Fotografije naglašavaju motiv dvostrukosti, odnosno Iris i Lore kao uzajamnih dvojnica. Roman „Slepi ubica“ počinje prologom u kome se opisuje Irisina fotografija s piknika, a završava epilogom pod nazivom „Druga ruka“ koji opisuje možda Irisinu, a možda Lorinu fotografiju: „U donjem levom uglu vidi se šaka, odrubljena u zglavku, položena na travu. To je šaka one druge, koja je uvek na slici i kad se vidi i kad se ne vidi. Šaka koja će sve dovesti na svoje.“ (491)

Naravno, Irisin motiv da objavi roman pod Lorinim imenom je i da se osveti Ričardu za nasilje prema sebi i prema Lori. Posle Lorinog samoubistva, Iris konačno shvata istinu koja je sve vreme bila „ravno pred njenim očima“ (476) i to je podstiče da po prvi put preuzme odgovornost za svoj život. Nekoliko nedelja nakon Lorine pogibije, dok je Ričard van kuće, Iris pakuje stvari i sa kćerkom Eme odlazi u Avilion. Ričardu ostavlja pismo upozorenja u kome ga obaveštava da zna sve o Lori, ali da će ćutati ukoliko ih on bude ostavio na miru i obezbedio izdržavanje za Eme. Plašeci se skandala, koji bi uništio njegovu političku karijeru, Ričard pristaje na njene zahteve i tako Iris kupuje malu kuću u Port Tikonderogi, gde živi vrlo povučeno. Međutim, nakon nekog vremena, shvata da više ne može da ćuti, i da više ne sme da bude nema i bez jezika: „od neisplakanih suza umete da užegnate. Kao i od sećanja. Kao i od grizenja za jezik.“ (483) Iris ne može da podnese pomisao da će se Ričard izvući tako lako, da će Lora i sve njene patnje biti zaboravljene, „gurnute pod tepih“, kao i ona sama.

Nije trebalo da se zavetujem na ćutnju, rekoh sebi. Šta sam htela? Ništa preterano. Samo svojevrsan spomenik. Ali šta je spomenik, kad zađete u suštinu, nego znamen za pretrpljene rane? Bez sećanja, nema ni osvete. (483)

Po objavljivanju knjige, izbija svojevrsan skandal: ljudi su uzeli zdravo za gotovo da je žena koja održava tajnu ljubavnu vezu u romanu Lora. Počele su pretpostavke i nagađanja: „Više od svega hteli su da znaju: ko je bio taj čovek? U krevetu s mladom ženom, s čarobnom, mrtvom mladom ženom; u krevetu s Lorom.“ (50) Čim su saznali da je Lora bila svastika Ričarda Grifena, Ričardovi politički protivnici su počeli da šire glasine, pa se ponovo počelo raspredati da li je Lorina nesreća bila zapravo samoubistvo. Na osnovu anonimnog telefonskog poziva (od Iris) novinari počinju da istražuju mutne delatnosti klinike „Belavista“, što dovodi do njenog zatvaranja. Ričard je prinuđen da se povuče iz zvanične politike, „a važni ljudi više ne odgovaraju na njegove pozive.“ (485) U poslednjem razgovoru sa Iris, on je optužuje da je namerno objavila roman da bi ga uništila i okaljala njegovo sećanje na Loru:

„Ne mogu da verujem da je Lora napisala tu prljavu – to smeće!“

„Ne želiš da veruješ“, rekoh, „jer si bio opijen njome. Ne možeš da se suočiš s mogućnošću da je ona, za sve vreme tvoje bedne avanturice s njom, sigurno letela drugom muškarcu u krevet – muškarcu koga je volela, drugačijem od tebe.“ (...)

„Radila je to iz inata“, reče Ričard. „Htela je da mi vrati ravnom merom.“

„To me ne bi iznenadilo“, rekoh. „Mora da te je mrzela. Zašto ne bi? Praktično si je silovao.“

„To nije istina! Ništa nisam uradio bez njenog pristanka!“

„Pristanka? Tako ti to zoveš? Ja bih pre upotrebila reč 'ucena'.“ (485)

Kao što je često slučaj, Irisine reči mogu da se odnose i na Loru i na nju samu, i tako ona dobija dugo očekivanu priliku da Ričardu u lice kaže istinu o njihovom odnosu i osveti mu se. Nedugo nakon ovog razgovora, Ričard biva pronađen mrtav na *Vodenoj vili*, malom brodu u pristaništu Aviliona. Kraj njegovog tela ležao je roman „Slepi ubica“. Ipak, osveta Ričardu nije prvenstveni Irisin motiv; kao što ona kaže: „Htela sam spomenik. (...) Za Aleksa, ali i za sebe.“ (487) „Slepi ubica“ je Irisino iskupljenje prema Lori i Aleksu, „druga dimenzija svemira“ u kome oni koje je volela i izgubila mogu da nastave da žive u mašti čitalaca, kao i „znamen za pretrpljene rane“ (483) Više od svega, Irisin motiv da objavi roman je duboka ljudska potreba da ispriča svoju priču,

da bude saslušana, jer „ne možemo podneti ideju da će naši glasovi na kraju potpuno utihnuti, kao radio kojem se istrošila baterija.“ (100). Iako se Iris pita: „Zašto tako silno želimo da sebi dignemo spomenik?“ (100), roman predstavlja svedočanstvo o formiranju novog identiteta za Iris, kao i za Loru.

Nesigurnost u pogledu sopstvenog identiteta prati Iris od detinjstva, i jedan je od uzroka nedaća kroz koje prolazi. Iris se od početka, mnogo više nego Lora, suočava sa velikim očekivanjima u pogledu toga kakva treba da bude od strane roditelja i društvenog konteksta. Poslušna po prirodi, ona se pokorava tim zahtevima i trudi se da svoju ličnost prilagodi zamislima drugih ljudi, iako im to u dubini duše zamera. Na samrti, majka kaže Iris da Lori bude dobra sestra, a Iris to oseća kao nepravdu: „[Z]ašto uvek ja moram da budem dobra sestra Lori, a ne obratno? (...) Nisam znala da će mi uskoro u nasleđe ostaviti svoje poimanje mene; svoju ideju moje dobrote, prikachenu kao značku, i da neću imati priliku da joj tu značku bacim u lice.“ (98-99) Iris, kao i mnoge druge devojke u to doba, odrasta u senci članova svoje porodice, ne dobijajući priliku da formira sopstveni identitet: najpre se identifikuje kao unuka fabrikanta Bendžamina Čejisa i Adelije Monfor, kojoj porodični novac daje „određenu auru“ (63). Tokom braka sa Ričardom, Iris beleži kako su joj dame iz visokih krugova ponekad prilazile i govorile kako su čule za njenu baku još iz „onog zlatnog doba pre Velikog rata, kada je prava elegancija još postojala. To beše lozinka: značila je da je Vinifred *arriviste* – skorojevička, besramna i vulgarna – a da ja treba da zastupam neki drugačiji sistem vrednosti. Neodređeno bih se nasmešila i kazala da je moja baka umrla davno pre mog rođenja.“ (354)

Irisin otac Norval, našavši se u ulozi naslednika porodičnog posla, žali što nema sinove i sopstvenu nesigurnost prikriva strogošću prema kćerima, posebno prema Iris:

Za određene detalje svog rasta nisam bila kriva, premda su oca nervirali baš kao da jesam. Počeo je da se zanima za moje držanje, moj govor, za moje celokupno ponašanje. (...) Cenio je vojničke vrednosti: urednost, poslušnost, ćutanje, nepostojanje vidljive seksualnosti. Predugo sam bila razularena. Kucnuo je čas da me otac uzme pod svoje. (157)

Otac zahteva od Iris da počne da uči porodični posao i odlazi svakoga dana s njim u fabriku, mada ona to nerado čini, jer zna da nema dara za vođenje posla, ali je „suviše zastrašena da digne glas.“ (192) S druge strane, radnici u fabrici joj se podsmevaju iza

leđa, pripisujući joj osobine razmažene bogataške kćeri. Konačno, iz duboko ukorenjene navike da se povinuje ocu, i želje da se dokaže kao dobra kćerka koja će pomoći porodici, Iris prihvata ugovoreni brak sa Ričardom.

U braku se Iris od početka oseća toliko inferiorno i ugroženo da, umesto da se bori za svoj identitet, ona traži načina da pobjegne od same sebe. Kako bi bila što manje povređena, ona pribegava identifikaciji sa agresorom, ali i poništavanju sopstvenog identiteta kroz ulogu poslušne i naivne supruge. U više navrata, Iris samu sebe poredi sa neživom, neodređenom stvari poput gline (292), peska ili snega (355), koja se može oblikovati ili brisati po volji. Veza sa Aleksom je za Iris još jedan način da pobjegne od svog života: „S njim traži amneziju, zaborav. Predaje se, poništena je: ulazi u tamu sopstvenog tela, zaboravlja svoje ime.“ (253) Ona nalazi zadovoljstvo u skrivanju, sastancima u jeftinim hotelima ili privatnim stanovima i u svojoj ulozi „dvostrukog agenta“ (252), jer je to za nju jedini način da, bar na kratko, zaboravi da je supruga Ričarda Grifena, gospođa iz visokog društva, od koje se očekuje samo da „širi noge i drži jezik za zubima.“ (319) Takva uloga žene, kako kaže Iris, nije bila neuobičajena za vreme u kome je živela, o čemu svedoče novinski članci u romanu, u kojima se Iris najčešće pominje kao „gđa supruga Ričarda E. Grifena“ (263) i „gđa Grifen“ (384, 434). Na Irisinoj venčanoj fotografiji, Lora je pomoću boja za ručno nijansiranje slika izbelila Irisin lik „toliko da su oči i nos i usta izgledali zamagljeni“ (429), čime je htela da ukaže Iris da je potpuno izbrisana i poništena u braku sa Ričardom. Na drugim fotografijama, Lora boji Irisin lik u plavo zato što je Iris, kako objašnjava, usnula. Ovo ukazuje na činjenicu da Iris provodi život kao Uspavana lepotica, nesvesna onoga što se događa oko nje (Wilson, 2004: 185).

Lorino samoubistvo i otkrivanje njenog odnosa s Ričardom jesu ključni događaji koji će konačno „probuditi“ Iris i naterati je da događaje sagleda u pravom svetlu. „Oduvek je bilo ravno pred mojim očima. Kako sam mogla da budem toliko slepa?“ (476), pita se Iris, konačno shvatajući da je svojim poricanjem i odbijanjem da se suoči sa istinom donela nesreću ne samo sebi, već i svojoj sestri. Ipak, Iris shvata da ima priliku za novi početak ako prihvati odgovornost za svoje postupke i odbaci ulogu objekta/žrtve. Ona napušta Ričarda i započinje samostalan život, iako će za to platiti visoku cenu: izgubiće starateljstvo nad svojom kćeri Eme koja će pripasti Vinifred, Ričardovoj naslednici. Eme nikada nije oprostila Iris što je, kako je verovala, napustila

Ričarda i nju; zbog nesrećnog detinjstva i loših porodičnih odnosa Eme napušta i Vinifred i postaje zavisna od droga i alkohola. Nakon njene smrti, Iris nema pristup ni unuci Sabrini, koja je pod Vinifredinim starateljstvom, što je vid Vinifredine osvete Iris. Ipak, Iris nikada nije došla u iskušenje da se vrati životu u visokom društvu u kome je toliko propatila. Ona ostaje da živi u maloj kući u Port Tikonderogi, gde je se mnogi još sećaju kao Iris Čejs, pre udaje za Ričarda.

Objavljivanje svojih beležaka o susretima s Aleksom Tomasom pod Lorinim imenom je za Iris, kao što je već rečeno, istovremeno osveta Ričardu i spomenik dragim ljudima koje je izgubila. Takođe, vremenom i Lora posle smrti stiže slavu i novi identitet – kritika je smatra „modernistkinjom“, veoma talentovanom književnicom koja je na nesreću umrla mlada, a roman se svrstava u „zanemarena remek-dela dvadesetog veka“ (273) Poslednji čin formiranja sopstvenog identiteta, sagledavanja svojih grešaka i preuzimanja odgovornosti jeste Irisino pisanje memoara namenjenih unuci Sabrini, u kojima iznosi celu istinu o svom životu i autorstvu „Slepog ubice“. Pisanjem memoara Iris konačno odbacuje ulogu objekta/žrtve i preuzima ulogu kreatora svoje sudbine.

Slepi ubica je tragična priča o slepilu, gubitku i besmislenosti žrtvovanja, ali ipak se završava optimističnom notom: poslednjom Irisinom porukom upućenom unuci Sabrini. Iris izražava nadu da će je Sabrina ipak posetiti, uprkos svim ružnim stvarima koje je čula o njoj, jer je Sabrina jedina kojoj je Irisina priča potrebna. Ona poručuje svojoj unuci da bude hrabra, da uzme život u svoje ruke, ne osvrćući se na prošlost, i izgradi sopstveni identitet:

Budući da Lora više nije ono što si mislila da jeste, ni ti više nisi ona stara. To će ti možda delovati kao šok, ali i kao olakšanje. Na primer, nisi ni u kakvom srodstvu s Vinifred ni s Ričardom. Nema ni kapi Grifena u tebi (...) Tvoj pravi deda je Aleks Tomas, a što se pak njegovog oca tiče – pa, nema nikakvih ograničenja. Bogataš, siromah, prosjak, svetac, desetine zemalja iz kojih je mogao poteći, tuce izbrisanih mapa, stotine sravnjenih sela – sama biraj. U baštinu ti je ostavio kraljevstvo beskrajnih spekulacija. Slobodna si da po volji postaneš ko god želiš. (488)

Odbacivanje uloge objekta: *Mačje oko*, *Sluškinjina priča*

U delima Margaret Atvud, „slepilo“ (u prenesenom značenju), odnosno nedostatak vizije ili svesti o sopstvenom položaju ili identitetu glavne junakinje/junaka, jeste glavni preduslov za početak potrage (*quest*) za sopstvenim identitetom i mestom u svetu. Progledati, odnosno steći sopstvenu viziju svog okruženja i svoje ličnosti, je opet preduslov za opstanak – opstanak ne samo glavne junakinje, već i opstanak u širem smislu (Wilson, 2006: 178), čime se posebno bave noviji romani Atvudove.

Kao što je rečeno u prethodnim poglavljima, uzrok „slepila“ protagonistkinja romana Atvudove jeste to što poriču svoju ulogu objekta, odnosno to što su nesvesne svog identiteta, zarobljene društvenim ili klasnim konvencijama. Sagledavanje te uloge i njeno odbacivanje jeste prvi korak ka sticanju sopstvene vizije i preuzimanju uloge dinamičkog subjekta. Ovo poglavlje bavi se protagonistkinjama romana *Mačje oko*, *Sluškinjina priča* i *Alijas Grejs*, koje, iako između njih postoje značajne razlike, poput životnih okolnosti, uzrasta i razdoblja u kome žive, postaju svesne svoje uloge objekta i pokušavaju da je odbace.

U romanu *Mačje oko*, Ilejnino poricanje zlostavljanja i potiskivanje traume dobijaju svoj konačni izraz u epizodama onesveščivanja, koje predstavlja „slepilo“, odnosno njeno odbijanje da se suoči sa svojom ulogom žrtve: „Oči su mi otvorene, ali nisam prisutna. Činim iskorak u stranu.“ (162). Čini se da Ilejn potpuno zarobljena u zatvorenom krugu nasilja i da nema snage da promeni svoj položaj. Ona prolazi kroz faze poricanja nasilja, zatim identifikacije sa agresorom, a zatim shvata da se njoj dešava nešto ružno, potpuno nezaslužno. Ipak ne može da se oslobodi nametnutog osećaja krivice što je „drugačija“, jer je i sama svesna da se njena porodica razlikuje od većine. Ne može da se požali ni roditeljima ni bratu, jer duboko u sebi zna da niko ne može da joj pomogne, osim nje same. Postaje sve poniznija i poslušnija prema drugaricama, što njih podstiče da je još više maltretiraju i nadziru svaki njen korak. Potajno se Ilejn identifikuje sa osobama iz svog okruženja koje su na neki način drugačije, „izopštene“: gospođom Finstajn iz susedstva, koja je Jevrejka i čijeg malog sina izvodi povremeno u šetnju; svojom nastavnicom gospođicom Stjuart, neudatom

sredovečnom Škotlandankom, koja primećuje Ilejnin dar za crtanje, ali i naslućuje iz njenih crteža da je nešto muči; i gospodinom Banerdžijem, očevim studentom, koji je došao iz Indije: „On je biće nalik meni: izmešteno i puno zebnje. On nas se plaši. Nema pojma šta ćemo sledeće učiniti, kakve ćemo nemoguće stvari očekivati od njega (...).“ (122). Prema svima njima, posebno prema gospodinu Banerdžiju, Ilejn oseća neobičnu bliskost, gotovo saučesništvo: „Želim da vidim kako se snalazi, kako se nosi sa svojim životom (...) Ako on može da se izbori s onim što ga progoni, a nešto ga sigurno progoni, onda mogu i ja.“ (149)

Jedino što Ilejn krije od svojih drugarica je jedan stakleni kliker, „mačje oko“, koji neprestano nosi u džepu. Kliker je, ne samo po nazivu, simbol vida i gledanja, odnosno vizije koju će Ilejn steći. Devojčica mu pripisuje moć da je zaštiti od pogleda, procene i osude drugih:

Ponekad, kad ga imam uz sebe, vidim onako kako ono vidi. Vidim ljude koji se kreću poput svetlih oživljenih lutaka, dok im se usta otvaraju i zatvaraju, a iz njih ne izlaze reči. Vidim njihove oblike i boje, ne osećajući prema njima ništa. Živa sam jedino u svojim očima. (134)

Ilejn se na ovaj način distancira od onoga što joj se dešava, a kliker postaje medijum kroz koji gleda, a koji je istovremeno štiti od tuđih pogleda. Ipak, ključni trenutak u Ilejninom preobražaju dolazi sasvim slučajno, prilikom razgovora gđe Smit, majke Ilejnine drugarice Grejs, i njene sestre. Njihovi komentari o Ilejn i njenoj porodici („prava je bezbožnica“, „šta drugo da očekuješ od te porodice?“, „to je božija kazna“, „tako joj i treba“ (167-168)), otkrivaju Ilejn ne samo da majka njene drugarice zna za zlostavljanje koje ona doživljava, već ga i odobrava i smatra ga zaslužnim, uprkos svim Ilejninim naporima da bude poslušna i pobožna. Ovo u njoj izaziva ogromnu mržnju prema gospođi Smit i svemu što ona predstavlja – zvaničnoj religiji, društvenim normama, komformističkom društvu koje je uvek spremno da osudi i izopšti svakog ko se imalo razlikuje. Gospođa Smit će postati značajna figura u Ilejninom slikarstvu kao simbol represivnog aspekta društva koji se protivi svemu što je neuobičajeno i drugačije. Lik gospođe Smit simbolizuje „patrijarhalni Pogled“ (*patriarchal Gaze*), kako to naziva Šeron Vilson (Wilson, 2006: 178), koji je hijerarhijski i komformistički, i čija je uloga da osudi svakog ko na bilo koji način pokuša da naruši ustaljeni društveni poredak, pa i da unapred obeshrabri svaki pokušaj.

Razvoj Ilejnina identiteta umnogome zavisi od razvoja sopstvenog pogleda, odnosno „oka“ (koje simbolizuje kliker „mačje oko“), i suprotstavljanja dominantnom „svevidećem oku“ društva. Scena suočavanja Ilejn i gospođe Smit nakon što je Ilejn čula njene komentare na svoj račun obiluje motivima oka i gledanja, i simbolički označava početak Ilejnine borbe:

Kada bi moje oči mogle da isijavaju smrtonosne zrake, kao u stripovima, na licu mesta bih je pretvorila u prah i pepeo. U pravu je, bezbožnica sam. Ne mogu da oprostim.

Kao da je osetila moj pogled, okreće se i vidi me. Oči nam se susreću; zna da sam čula. Ne uzmiče, nije joj neprijatno, ne izvinjava se. (...) Njeno slabo srce pluta joj u telu kao oko, zlo oko, i vidi me. (168)

Kao čin pobune, Ilejn odlučuje da se, umesto Bogu, moli Devici Mariji („Ona zna koliko sam nesrećna“ (171)). Boga doživljava kao oličenje gospođe Smit i svega onoga što neumoljivo motri, osuđuje i kažnjava. Konačni čin Ilejnina preobražaja događa se u jaruzi, gde su joj drugarice bacile kapu i naterale je da siđe po nju, a zatim pobegle. Ilejn ulazi u potok kako bi dohvatila kapu, ali jedva uspeva da izađe jer joj se odeća natopila ledenom vodom. Iscrpljena i promrzla, leži kraj potoka dok pada mrak i provejava sneg. Iznenada, ugleda viziju žene u crnom ogrtaču, skrivenog lica, koja se spušta prema njoj sa mosta. To je ispunjava radošću i topline, a zatim čuje glas koji je ohrabruje da ustane i krene kući. Ilejn je kasnije ubeđena da je to bila Devica Marija, koja je čula njene molitve. Ova vizija ostaje bez objašnjenja u romanu. Autorka nam daje samo još jednu epizodu: mnogo kasnije, kao odrasla žena, na odmoru sa svojim drugim mužem, u Meksiku, Ilejn u maloj seoskoj crkvi pronalazi kip Device Marije iz svoje vizije – u crnoj odeći, pognute glave, lica u senci. To je Devica Marija izgubljenih stvari, kojoj se seljani mole da bi im se vratilo ono što su izgubili. Međutim, Ilejn ne zna za šta da je moli, ni šta je to izgubila. (184)

Iskušenje koje je preživela presudno utiče na Ilejnina identitet. Ona shvata da joj Kordelija, Grejs i Kerol nisu prave drugarice, da nikada nije morala da radi ono što joj kažu, i što je najvažnije, da „ništa u meni ne treba da se popravi, niti je ikada trebalo da se popravi. Sve beše igra u kojoj sam bila izigrana. Bila sam glupa. Besna sam koliko na njih, toliko i na sebe.“ (180). U jednostavnoj ali veoma snažnoj sceni, Ilejn okreće leđa drugaricama i prelazi na drugu stranu ulice. U početku se oseća kao da je kročila u

provaliju, ali sa svakim korakom sve više je obuzima ushićenje zbog sopstvene smelosti i osećaja slobode. Korača dalje ne osvrćući se, ne obraćajući pažnju na Kordelijine naredbe da se vrati: „To je samo podražavanje nekog mnogo starijeg.“ (179). Devojčice idu za njom, rugajući joj se, ali nešto u Ilejn se suštinski promenilo: „Ravnodušna sam prema njima. U meni je nešto tvrdo i kristalno, kao jezgro od stakla.“ (180). U ovom presudnom trenutku Ilejninog života, autorka ponavlja motiv klikera, „mačjeg oka“ koje štiti Ilejn i pruža joj novi pogled na samu sebe i svoje okruženje.

Ipak, cena te nove vizije jeste i zaboravljanje svoje prošlosti. Kao što Ilejn kaže: „zaboravila sam događaje, zaboravila sam da sam ih zaboravila.“ (186) Ilejn je stekla nove drugarice, izgrađena je nova škola umesto stare, a prošle događaje niko i ne pominje. Ilejn sebe smatra devojčicom koja je uvek srećna. Jedino oseća tračak nelagode kada sazna da je stari most nad jarugom srušen: „Osećam se nelagodno, kao da je dole nešto sahranjeno, nešto bezimeno, a suštinski važno za mene.“ (187)

Ipak, kroz nekoliko godina, Ilejn ponovo susreće svoju drugaricu - mučiteljku, Kordeliju, kada zajedno krenu u gimnaziju. Iako Ilejn tvrdi da je sve zaboravila, njen odnos s Kordelijom je pun napetosti i potisnutog gneva. U ovoj fazi njihovog druženja, koje traje tokom srednje škole, i, povremeno, tokom studiranja, dolazi do zamene uloga – postepeno, Ilejn postaje ona koja postavlja pravila nepoznate igre, i kažnjava Kordeliju ako ih prekrši, a Kordelija ona koja je nesigurna, nervno labilna i izolovana od društva („energija je prostrujala među nama i sada sam ja jača“ (215)). Ilejn, koju je traumatično iskustvo u detinjstvu očvrstnulo, postaje sve sigurnija u sebe, ali i sve arogantnija:

Jezik mi je toliko pogan da po njemu postajem poznata. Koristim ga samo kada sam izazvana, a tada iz mojih usta izlaze kratke, otrovne opaske. (...) Čudno, ali takvo moje ponašanje nema za posledicu rasipanje drugarica, jer ih je, spolja gledano, još više. Devojčice me se boje, ali znaju gde su najbezbednije: uz mene, korak iza. (...) Osoba koju najčešće šibam svojim poganim jezikom jeste Kordelija. (216-217)

Kao jedna od najboljih učenica u školi, Ilejn planira da studira biologiju. S druge strane, Kordelija je već ponavljala jedan razred u drugoj školi, i nije zainteresovana za učenje. U četvrtom razredu, zbog mnoštva slabih ocena, prinuđena je da ponovo promeni školu. Ni tu ne uspeva da se prilagodi i mora da ponavlja razred. Ilejn

pokušava da je ohrabri, ali zapravo ne može da saoseća s njom: „Osećam da sam otvrdnula prema njoj. Ponaša se kao budala. (...) Ima toliko prilika i mogućnosti, a jedino što je sprečava da ih ostvari jeste nedostatak volje.“ (238)

Ipak, nakon nekoliko godina, Ilejn i Kordelija se ponovo sreću, i čini se da je Kordelija prevazišla fazu apatije. Priključila se pozorišnoj trupi, i igra manje uloge u Šekspirovim komadima. Kraj moderno odevene, samouverene Kordelije, Ilejn se oseća zapušteno i neprivlačno. Energija koja struji između njih sada je Kordelijina. Ilejn odlazi na predstavu u kojoj se pojavljuje Kordelija, ali ne uspeva da otkrije „pod kojim se kostimom krije“ (275) Kordelija ponovo postaje zagonetna i nedokučiva.

Poslednji susret Ilejn i Kordelije odigrava se nekoliko godina kasnije, u instituciji za duševno obolele, gde je Kordelija smeštena nakon pokušaja samoubistva. Ilejn joj dolazi u posetu, ali nevoljno, i odbija Kordelijinu molbu da joj pomogne da pobjegne. U sadašnjosti, dok obilazi Toronto i priseća se detinjstva i mladosti, Ilejn neprestano očekuje da sretne Kordeliju, i povremeno i umišlja da ju je videla u restoranu ili na ulici. Proganja je osećanje griže savesti jer je odbila da pomogne Kordeliji onda kada joj je pomoć bila potrebna, a takođe i osećanje da je, odstranjivanjem Kordelije iz svog života, izgubila i deo sebe.

U odnosu Ilejn i Kordelije može se videti već pomenuti motiv *Doppelgänger*-a, ili dvojnika, koji se može naći u mnogim delima Atvudove (v. *Sluškinjina priča*, *Alijas Grejs*, *Slepi ubica*). U pitanju je kompleksan odnos glavne junakinje i njene „dvojnice“, koja obično predstavlja „Drugo“, ono što je negativno ili strano karakteru junakinje, ali često i onaj aspekt ličnosti junakinje koji je skriven ili društveno neprihvatljiv. Ovaj odnos je simbolično predstavljen Ilejninom slikom pod nazivom *Polovina lica* koja je zapravo Kordelijin portret, mada se „iza nje, obešeno na zidu (...) krije drugo lice, pokriveno belim platnom.“ (209) Komentarišući ovu sliku, Ilejn kaže: „Ja se plašim Kordelije. Ne plašim se da vidim Kordeliju. Plašim se da jesam Kordelija. Jer mi smo, na neki način, zamenile mesta, a ja sam zaboravila kada.“ (209)

Kordelija je na mnogo načina Ilejnin alter ego. Kao i Ilejn, ona se razlikuje od svojih drugarica – ima neobično ime, njena porodica je bogatija od većine, majka se bavi slikarstvom. Međutim, za razliku od Ilejn, Kordelija se brani od „patrijarhalnog Pogleda“ tako što preuzima poziciju autoriteta – da postavlja nepoznata, promenljiva pravila, da osuđuje i kažnjava. U tome ona zapravo oponaša stav svog oca prema njoj, i

izražava svoju frustraciju zbog činjenice da je, kao najmlađa u porodici, uvek u senci starijih sestara. Želeći da dominira, ona pronalazi devojčice koje joj to dopuštaju, a i pogodnu žrtvu – Ilejn. Tokom njihovog kasnijeg druženja, Kordelija indirektno priznaje Ilejn pravi uzrok svog ponašanja: „Kad sam bila mala, imala sam mnogo problema s tatom. Često je gubio živce. Nikada nisam znala kada će se to desiti. „Prestani da se kreveljš“, govorio mi je. Uvek sam mu prkosila.“ (232). Strah i gnev koji oseća prema ocu, odnosno autoritetu i, uopšte, društvenom poretku koji on predstavlja, podstiče Kordeliju da sebi dodeli poziciju moći koju u stvarnosti nema i da manipuliše drugaricama. Kasnije, tokom školovanja, Kordelija postaje svesna da više nema čime da dominira nad drugima, ali zato nastavlja da prkosi svojoj porodici i očekivanjima društva – ponavlja razred, napušta školu, ne želi da nađe stalan posao ni da se uda, počinje da se bavi glumom. Međutim, ispostavlja se da Kordelija nije dovoljno jaka da bi izgradila svoj identitet nasuprot očekivanjima porodice i društva. Završava u duševnoj bolnici nakon pokušaja samoubistva, a njena dalja sudbina ostaje nepoznata.

Ilejin život je značajno obeležio odnos sa Kordelijom, jer Ilejn u njenoj sudbini vidi i svoju sopstvenu moguću sudbinu. Jedna epizoda veoma ilustrativno prikazuje kompleksni odnos likova Ilejn i Kordelije. Nedugo nakon posete Kordeliji u duševnoj bolnici, Ilejn i sama doživljava krizu. Brak joj je na ivici raspada, muž više i ne krije svoje afere, oseća se nesposobnom da se brine za svoju kćerku, a nije u stanju da se, pored svih obaveza, posveti svom životnom cilju – da se bavi slikarstvom. Jedne noći njen muž se ne vraća kući i Ilejn shvata da je to kraj njenog braka. Obuzima je osećanje promašenosti i neuspeha. U jednom trenutku čuje glas, „glas devetogodišnjeg deteta“ (340), koji joj naređuje da „učini to“, koji „zamađljuje razliku između guranja u ponor i svojevoljnog skoka.“ (339) U magnovenju Ilejn uzima džepni nožić i preseca sebi vene na levoj ruci. Na sreću, Džon, njen muž, je pronalazi na vreme i odvodi u Hitnu pomoć. Veoma je značajna činjenica da u trenutku najvećeg očajja, Ilejn čuje glas deteta koji ponavlja Kordelijine reči kada ju je podsticala da siđe u jarugu. Ilejn shvata koliko je malo potrebno da čovek izgubi kontrolu nad svojim razumom, i samim tim i životom. Ilejn je, za razliku od Kordelije, rešena da to ne dozvoli i uzima život u svoje ruke. Napušta muža i seli se iz Toronta u Vankuver sa svojom kćerkom. Ipak, u njoj ostaje osećaj krivice zbog toga što nije pomogla Kordeliji.

Godinama kasnije, tragajući za Kordelijom, Ilejn traga za delom sopstvenog identiteta koji je izgubila, odnosno svesno potisnula nakon događaja u jaruzi. Kroz roman možemo pratiti Ilejinu rekonstrukciju svog identiteta, koja se delimično odvija svesno, a delimično putem iznenadnih i često bolnih prisećanja na događaje koje je zaboravila. Kompleksan odnos sa Kordelijom, koji se kreće od osećanja bliskosti do mržnje, obeležio je Ilejin život, čega ona postaje svesna tek po povratku u Toronto. Ovaj odnos takođe odslikava specifičnu vezu krivca i žrtve, koji se često poistovećuju jedno s drugim. Kako kaže Šeron Vilson (2006: 182-183), Kordelija je samo jedna od nekoliko negativnih junakinja u romanima Atvudove za koje se ispostavlja da su pre dvojnice nego antagonistkinje glavne junakinje. Kordelija se, kao i Serena Džoj u *Sluškinjinoj priči*, ili Nensi Montgomeri u *Alijas Grejs*, i sama nalazi pod stalnim nadzorom „svevidećeg oka“ društvenih konvencija, što u njoj stvara potrebu da manipuliše, potčinjava i tako oseti moć. Dakle, prema Atvudovoj, mučitelji su najčešće i sami žrtve, a žrtve nisu potpuno izuzete od odgovornosti za svoju sudbinu. Po rečima Grejs Marks, najpoznatije anti-junakinje u delima Atvudove: „Ne treba praštati krivcima; treba oprostiti žrtvama, jer zapravo one stvaraju neprilike. Da nisu tako slabe i nemarne, da su promućurnije i da ne stvaraju takvu zbrku, zamislite koliko bi se tuge na svetu moglo izbeći.“ (*Alijas Grejs*, 439)

Kao što je već rečeno, Ilejn odbacuje ulogu žrtve koju joj je dodelila Kordelija i koju je i sama prihvatila, tako što ignoriše nekadašnje drugarice i potiskuje u zaborav sve što joj se desilo. Na neki način, ona kreira alternativnu stvarnost u kojoj sebe percipira kao devojčicu kojoj se nikada ništa loše ne dešava, što je njen način odbrane od prošle traume. Kasnije, tokom devojaštva, postaje oštra na jeziku i otkriva da ostale devojke strepe od njenih komentara. Zajedno sa uspehom u školi, to joj daje samopouzdanje i još više je udaljava od nekadašnje pozicije žrtve.

Na kraju srednje škole, Ilejn odlučuje da se bavi slikarstvom, umesto naukom, kako su želeli njeni roditelji. Kako bi ih umirila, pristaje na kompromis: pošto je dobila stipendiju za fakultet, upisuje se na Katedru za umetnost i arheologiju, kako bi stekla diplomu. U ovom periodu Ilejn postaje svesna ograničenja koje postavljaju društvene konvencije: „Bavljenje umetnošću se tada nije smatralo zanimanjem na koje se može računati, mada je predstavljalo dobar hobi (...) Jedna prijateljica moje majke kaže joj da se umetnošću čovek uvek može baviti kod kuće, u slobodno vreme.“ (251) Međutim,

tako ne misle samo roditelji i njihovi prijatelji; nijedna od studentkinja ne želi zapravo da se bavi umetnošću: neke žele da predaju u školi, neke da rade u galeriji, „a ostale imaju nejasne namere, što znači da žele da se udaju pre nego što zapošljavanje postane neophodno.“ (251) Takođe, rodne uloge na fakultetu su strogo podeljene: „Svi studenti na Katedri za umetnost i arheologiju, osim jednog, su devojke, kao što su svi profesori, osim jedne profesorke, muškarci.“ (251) Ilejn, međutim, odbija da se uklopi u ovu atmosferu, i prijavljuje se na privatni kurs crtanja modela. Predavanja na fakultetu, na kojima se zahteva samo da studenti uče o već postojećim umetničkim pravcima i delima, a ne da stvaraju svoja sopstvena, Ilejn prihvata kao neminovan kompromis sa društvom, a kurs crtanja za nju je jedini način da razvije svoj umetnički izraz.

Ubrzo Ilejin novi identitet umetnice postaje i vidljiv: umesto uobičajenog načina odevanja za mladu ženu, Ilejn se oblači u crnu rolku i farmerke, i pušta kosu. Počinje da se druži sa mladićima koji pohađaju isti kurs, i tada dolazi u kontakt sa uticajima kontrakulture šezdesetih godina dvadesetog veka koji iz Sjedinjenih država dolaze u Kanadu. Među mladim ljudima pojavljuju se nova shvatanja o umetnosti, kao i o slobodi, ljudskim pravima i ulozi žene. Ilejn postepeno spoznaje da se razlikuje od svojih koleginica na fakultetu, ne samo po izgledu, već i po shvatanjima i stremljenjima: u njoj postoji jaka želja da stvara nešto novo, umesto da postupa prema društvenim očekivanjima i pravilima. Ilejn idealizuje svog nastavnika crtanja, Jozefa Hrbika, emigranta iz Mađarske, kao oličenje umetničke slobode i životnog iskustva. Fascinirana je pričama koje o njemu kruže među studentima: kako se borio u ratu, a zatim morao da napusti Mađarsku nakon sovjetske okupacije i ostavio ženu i dve kćerke: „Žalim ga i zahvalna sam mu, jer mi je dopustio da prisustvujem časovima. Takođe, divim mu se. Rat je već dovoljno daleko i ima oreol romantike, a on ga je prošao. Pitam se ima li u njemu rupa od metaka, ili nekih drugih otmenih ožiljaka.“ (256)

Pod utiskom ovakvih razmišljanja, Ilejn se upušta u tajnu vezu sa Jozefom, iako u međuvremenu otkriva da je Jozef već u vezi sa Suzi, studentkinjom na istom kursu. Prema Jozefovim rečima, Suzi je suviše posesivna, i htela bi da se uda za njega. S druge strane, preosetljiva je i ne može se predvideti šta bi uradila ako bi je Jozef ostavio. Tako Ilejn pristaje da se skriva i igra ulogu „druge žene“, koja je puna razumevanja i njegova srodna duša. Prema Suzi oseća mešavinu prezira i žaljenja, ali i potajno zadovoljstvo – „ja znam nešto što ona ne zna“ (269). Vremenom, ipak, Ilejn uviđa da je zaljubljena više

u svoju predstavu o Jozefu, u njegovu potrebu za njom, nego u njega samog. Takođe, ovakva vrsta veze, tajna i zabranjena, koja prkosi društvenim konvencijama kao što je brak, odgovara umetničkom identitetu koji Ilejn ima potrebu da izgradi. Međutim, jedan tragičan događaj raspršiće njene iluzije o Jozefu i njihovoj vezi. Suzi otkriva da je u drugom stanju sa Jozefom, a onda, svesna da će biti osramoćena, pokušava da sama izvrši abortus. Ilejn je pronalazi u njenom stanu u lokvi krvi, i poziva hitnu pomoć. Suzi, na sreću, uspeva da preživi ali nikada neće moći da ima decu. Za sve okrivljuje Jozefa, koga više ne želi da vidi.

Suzina priča deluje na Ilejn poput upozorenja; shvata da se ista stvar lako i njoj može dogoditi. Osim toga, otkriva jednu neprijatnu istinu o ženskom identitetu: da je za ženu slobodno, nekonvencionalno ponašanje mnogo opasnije nego za muškarca, i da nosi ne samo rizik od osude i sramote, već i realan rizik od trudnoće, koja može da zauvek promeni život žene. Jozefa počinje da gleda drugim očima: on je slabić, koji beži od problema, umesto da ih rešava, i nema snage da prihvati posledice svojih postupaka. Ilejin zdrav razum i prethodno iskustvo govore joj da ne nastavlja odnos u kome opet može postati žrtva. Uskoro ostavlja Jozefa i započinje vezu sa Džonom, mladim slikarem koga je upoznala na istom kursu.

Veza sa Džonom zapravo i nije veza, jer on smatra da „niko nikoga ne poseduje. (...) Kad je sa mnom, sa mnom je: toliko daleko je spreman da ode u definisanju onoga što još uvek ne nazivamo vezom.“ (294) Džon živi haotičnim životom, u stanu u kome vlada strašan nered, i u kome se stalno smenjuju drugi slikari, devojke, i mladi Amerikanci koji su pobjegli od mobilizacije u Kanadu. Tokom šezdesetih godina u Americi i Kanadi raste otpor prema učešću u Vijetnamskom ratu, a uporedo s tim jača kontrakultura i hipi pokret koji zagovaraju ljudska prava, mir, slobodu, jednakost, ali i slobodnu ljubav, odbacivanje društvenih konvencija, socijalni bunt, pa i upotrebu droga. Svi ovi uticaji proširuju se i na Kanadu, pa Džon, kao avangardni slikar, postaje deo ove kulture. Ilejn pokušava da ga u tome sledi, ali otkriva da ipak ne može da potpuno odbaci društvene konvencije kao što je mislila.

Odlazimo na mračne, zadimljene zabave, na kojima su svetla pogašena, a sveće trepere u flašama. Tu su ostali slikari i odabrane devojke u rolkama, koje počinju da nose dugu ravnu kosu s razdeljkom na sredini. Sede u grupicama na

podu, slušaju pesme o devojkama izbodenim noževima i puše marihuanu, kao što se radi u Njujorku. Zovu je „trava“ i tvrde da podstiče kreativnost. (294)

Ilejn nije oduševljena ovim zabavama, jer ne puši i ne pije, a Džon se ponaša u skladu sa principima slobodne ljubavi i otvoreno se zbližava sa drugim devojkama. „Ali on ne oseća potrebu da bilo šta krije: seksualna posesivnost je buržujaska pojava (...)“ (294) Džon je i u slikarstvu nekonvencionalan, i slika samo prave linije i krugove, jakim osnovnim bojama; „jedan pogled na njih dovoljan je da vas zaboje oči.“ (295) Ilejn se, pak, bavi oslikavanjem staklenih i drugih površina jednom starinskom tehnikom, jajčanom temperom, iako zna da je njen ukus staromodan, i da bi ga savremeni slikari, poput Džona, nazvali ilustracijom. Ona ipak i dalje savesno pohađa predavanja na fakultetu i upisuje se na kurs umetnost reklame, gde se uči upravo ilustrovanje. Kurs pohađaju uglavnom mladići sa studija marketinga, ali oni nemaju ambicije da menjaju umetnost, već „žele poslove koji će im doneti novac“ (297), a isto želi i Ilejn. Iako veoma mlada, Ilejn je shvatila da se sloboda, pa i umetnička, osvaja putem finansijske samostalnosti. Nakon studija, ona nalazi posao u reklamnoj agenciji, seli se iz roditeljske kuće u iznajmljeni stan. Iako je Džon zadirkuje zbog posla i stana, Ilejn zna da će jedino ako ima siguran izvor prihoda moći da se bavi umetnošću, što je još jedan njen kompromis sa društvom.

U početku svog samostalnog života, Ilejn se u slobodno vreme bavi oslikavanjem predmeta, i pokušava da pronade svoj umetnički izraz. Međutim, jednog dana otkriva da je u drugom stanju, što kod nje izaziva psihološku krizu. Ne želi da kaže Džonu, plašeći se da će je on primorati da ode na abortus, jer je „često govorio da umetnici ne mogu da žive kao ostali svet, vezani za zahtevnu porodicu i skupe materijalne posede.“ (304) S druge strane, nema snage da sama bilo šta preduzme, ne želeći da ugrozi sopstveno zdravlje, kao Suzi. Ilejn želi da kaže roditeljima, ali oni su se preselili na sever Kanade. Osećajući se bespomoćnom i usamljenom, ona počinje da slika svoje uspomene, koje odjednom počinju da naviru: „Do sada sam uvek slikala ono što mogu da vidim, tu preda mnom. Sada počinjem da slikam ono što nije tu.“ (304). Njene uspomene iz detinjstva materijalizuju se na platnu u vidu predmeta poput tostera, aparata za kafu, već mašine, posudice za jaje, koji simbolično predstavljaju društvo i način života koji joj je po dolasku u Toronto bio nov i nepoznat, i izazivao strepnju i osećaj neuklopljenosti. Takođe, neočekivano, Ilejn počinje da slika lik gospođe Smit, u različitim pozama i

situacijama, koja za nju predstavlja društvo uvek spremno da osudi i kazni onog koji se po bilo čemu razlikuje, i da izazove osećaj krivice: „Gleda sa slike u mene, trodimenzionalna, osmehujući se svojim škrtim, samodopadnim poluosmehom, kao da me optužuje. Za sve što mi se dešava kriva sam sama, krivo je ono što je pogrešno u meni.“ (305)

Ilejnin autentični stvaralački izraz oblikuje se u ovim okolnostima, ali, paradoksalno, te okolnosti će je ometati da svoj talenat u potpunosti iskaže. Naime, suprotno onome čemu se nadala, Džon je nije odbacio. Venčali su se i dobili kćerku. Međutim, posle godinu dana, Ilejn sve teže podnosi činjenicu da je briga oko deteta prepuštena njoj, da nema dovoljno vremena da slika i da Džon sve više vremena provodi van kuće. Još jedan lik iz prošlosti, Devica Marija, iskrsava na njenim slikama, kao simbol materinstva. Viđena Ilejninim umetničkim okom, ona se pojavljuje kao žena s glavom lavice, što predstavlja žensku snagu, ali i kao umorna majka koja nosi kese pune namirnica. Ipak, Ilejn ima sve manje vremena za svoje slike, jer se Džonu ne dopada što slika noću. „Postoji samo jedan odgovor, odgovor koji ne bi dovodio u pitanje njegovo vreme: *Ne slikaj uopšte*.“ (312)

U ovom periodu svog života, Ilejn dolazi u dodir sa idejama feminističkog pokreta koji jača tokom šezdesetih i sedamdesetih godina u Americi i Kanadi. Priključivši se neformalnoj grupi žena koje se bave umetnošću ili medijima, ona spoznaje da žene doživljavaju mnoge nepravde samo zato što su žene: izložene su seksualnom nasilju, diskriminaciji na poslu i u kući. Ilejn se oseća nelagodno u isključivo ženskom društvu, zbog svoje traume iz detinjstva, mada toga još uvek nije svesna: „Kažem sebi da je sestinstvo za mene preteško, pošto nikada nisam imala sestru. Bratstvo nije.“ (312) Istovremeno, smatra da su ciljevi za koje se ove žene zalažu ispravni, i sastanci joj pomažu da se oseti snažnijom: „Šokantno je i uzbudljivo čuti žene kako izgovaraju takve stvari. Počinjem da verujem da su žene koje sam smatrala glupim i kukavicama, u stvari mnogo toga krile. Kao i ja.“ (311) Međutim, sastanci se često svode na puko osuđivanje muškaraca za sve probleme s kojima se žene suočavaju, na prepričavanje slučajeva nasilja ili diskriminacije koje su doživele. Žene kao Ilejn, s mužem i detetom, ostale pomalo prezrivo nazivaju „nuklearkama“. Ilejnino iskustvo sa feminističkim idejama umnogome odražava stav autorke. Feminizam i njegove zagovornice prave istu grešku kao i društvo koje optužuju za diskriminaciju: osuđuju muškarce na osnovu

njihovog pola, kao i žene koje ne razmišljaju na isti način. „Izgleda da je plemenitije biti žena s detetom, ali bez muškarca. Takva žena zaslužuje poštovanje. Ako ostaneš s muškarcem, sama si kriva za sve što te snađe.“ (311) Ilejn ni među ovim ženama, iako se suočava sa istim problemima, ne može da nađe svoje mesto. I dalje se oseća izolovano i inferiorno, jer feminizam, kao i sve društvene grupe, ima pravila i konvencije koje pripadnice moraju da poštuju. „Osećam se kao da stojim pred zatvorenim vratima, dok se unutra donose odluke i iznose negativni sudovi o meni. Istovremeno, želim da se dopadnem.“ (312) Ipak, preko ove grupe Ilejn se pruža prilika da po prvi put izloži svoje radove, na zajedničkoj izložbi sa tri druge umetnice. Iako je izložba loše ocenjena od strane kritike, Ilejn i njeni radovi izazivaju manju senzaciju, jer se na izložbi pojavljuje starija žena koja baca bočicu mastila na Ilejinu sliku, tvrdeći da je bogohulna.

Za to vreme, njen brak se raspada. Ilejn primećuje da Džon sve više odsustvuje od kuće, i shvata da ima ljubavnicu. Griža savesti nakon susreta s Kordelijom i neuspeh njenog braka navode Ilejn da pokuša samoubistvo. Nakon ove krize, Ilejn je svesna da mora nešto preduzeti, kako bi povratila duševni mir. Napušta Džona i odlazi sa kćerkom što dalje od Toronta na drugi kraj Kanade, u Vankuver. Neko vreme nakon odlaska Ilejn se bori sa osećajem krivice što je napustila Džona, i sa strahom da gubi razum i da će ponovo čuti glas koji ju je podsticao da preseče vene. Ipak, postepeno se smiruje, pronalazi posao i ponovo počinje da slika. Otkriva da je stekla „skroman ugled kontroverzne ličnosti“ (343), još od izložbe u Torontu, i dobija pozive da izlaže na grupnim izložbama, sa drugim umetnicama.

Feminizam je sada u punom zamahu, a Ilejin rad se od prve izložbe u Torontu identifikuje sa ovim pokretom. Ipak, Ilejn pokušava da izbegne ovu identifikaciju – za razliku od ostalih žena i umetnica, koje su „pune žara zajedničkog svim religioznim pokretima u ranim, purističkim fazama“ (343), ona nije spremna na preobraćenje koje podrazumeva odbacivanje i osudu muškaraca, i okretanje ženama u svakom smislu, pa i kroz seksualno opredeljenje. Za Ilejn je ovo demonstriranje ženskog identiteta suviše agresivno, pa i zastrašujuće:

Žene su zlopamtila (...) Osude koje izriču stroge su i konačne (...) Žene previše znaju, ne mogu se obmanuti, ne može im se verovati. Razumem zašto ih se muškarci plaše (...) Na sedeljicama počinju da mi postavljaju sugestivna pitanja

koja podsećaju na inkviziciju. Žele da saznaju moje stavove i moje dogme. Kriva sam, jer ih je veoma malo: nisam zadržta, beznadno sam heteroseksualna, majka sam, kvisling i potajni mekušac. (344)

Ilejn oseća nelagodu i nesigurnost zbog toga što ne može da se poistoveti sa pravilima i ciljevima feminističkog pokreta, odnosno njegovih pripadnica. To osećanje nametnute inferiornosti isuviše je slično onome što je proživljavala kao dete („Žele da me poprave“ (344)), što u njoj izaziva revolt. „Ponekad osećam prkos – s kakvim pravom mi govore šta da mislim? Nisam žena i neka sam prokleta ako me neko natera da budem.“ (344), polušaljivo primećuje Ilejn. U stvari, Ilejnine slike, proistekle iz njenog dubokog ličnog doživljaja, osećanja i uspomena, feministički pokret prisvaja i tumači kao njene komentare na položaj žene u društvu. Ilejn ne može da prihvati doktrinu feminističkog pokreta da su svi muškarci zli, a sve žene dobre samo zato što su žene, jer iz sopstvenog iskustva zna da nije tako.

Ilejnine slike postaju sve poznatije, izlaže najpre u poznatim galerijama u Kanadi, zatim i u Njujorku. Zarađuje dovoljno novca od prodaje slika tako da može da se bavi samo slikanjem. Posle nekog vremena upoznaje svog drugog muža, koji je sasvim običan čovek, starinskih shvatanja, koji na umetnost gleda kao na ekscentrično zanimanje, a Ilejn smatra krhkom i osetljivom, pošto je slikarka. Ilejn prija njegova pažnja i ljubav, ali ona sama nema jakih osećanja prema njemu: „nije mi neophodan, nije transfuzija za moj žedni krvotok. Čini me zadovoljnom. Biti zadovoljan tako jednostavnim stvarima za mene je sreća.“ (346)

Može se reći da se Ilejn, prvo nesvesno a kasnije delimično svesno, u životu rukovodi principom da više ne dozvoli da se nađe u položaju objekta/žrtve. Izbegava bliska prijateljstva sa ženama, emotivno se distancira od porodice, odbacuje Kordeliju, Jozefa i Džona – svaka situacija u kojoj bi mogla biti povređena izaziva u njoj želju da pobjegne. Ipak, Ilejn je svesna da u njenoj prošlosti postoji nešto što ju je učinilo onakvom kakva je sada, i da će morati da se vrati nazad i seti se svega, ukoliko želi da spozna sebe: „Iza toga leži Toronto, veoma daleko, plamteći poput Gomore. Ka kojoj se ne usuđujem da pogledam.“ (347)

Za razliku od Ilejn Rizli, naratorica i protagonistkinja *Shuškinjine priče*, prisilno se nalazi u položaju objekta/žrtve, pod strogom kontrolom vladajućeg režima, i nema mnogo načina da tu ulogu izbegne. Ovaj roman je Margaret Atvud doneo svetsku slavu

i postao jedan od najpoznatijih u žanru anti-utopijskog/distopijskog romana. Distopijski roman važi za „muški“ žanr, jer su većina autora bili muškarci (v. Howells, 2000: 141). U svom maniru, Atvudova preispituje i parodira ovaj žanr, izborom ženskog naratora, i fokusiranjem, umesto na javnu sferu - nastanak i državno uređenje Republike Galad kao distopijskog društva, na privatni aspekt – intimni svet i doživljaje naratorke. Autorka na taj način prikazuje marginalizovane društvene klase u Galadu, pre svega Sluškinje, žene u reproduktivnom periodu koje služe kao konkubine muškarcima iz vladajućeg sloja, i čija je jedina funkcija da rađaju, ali i sve druge žene, kao i pripadnike nižih društvenih slojeva, bez obzira na pol, i sve one koji se razlikuju po veri, nacionalnosti, rasi ili seksualnom opredeljenju. Glavna junakinja predstavlja „Drugo“, koje je u galadskom društvu nevidljivo i učutkano, a njen glas se čuje umesto velikog narativa Biblije i zvanične galadske istorije. Ironijski, ova „ženska storija“ (*herstory*), kako je naziva Koral Hauels (2000: 142), nakon dve stotine godina postaje istorija, odnosno jedino sačuvano svedočanstvo o Republici Galad.

Atvudova, kao i obično, eksperimentiše sa žanrovima, te se može reći da *Sluškinjina priča* pripada žanru distopije, ali je istovremeno i fiktivna autobiografija. Na samom kraju čitalac otkriva da je tekst u stvari rekonstruisan od fragmenata naratorke isповesti snimljene na audio kasetama, pa ga možemo čitati i kao epistolarni roman, upućen zamišljenom korespondentu („Dragi Vi“ (SP, 52)). U ovom poglavlju biće reči o romanu kao fiktivnoj autobiografiji, o naratorki i ulozi objekta u kojoj se nalazi, i njenom otporu koji se izražava kroz moć sećanja i pripovedanja.

Kao što je već rečeno, Atvudova u svojim fiktivnim autobiografijama često naglašava da je Subjekt neprestano u procesu nastajanja i konstruisanja identiteta, podložan stalnim promenama i uticajima drugih ljudi. U tom smislu, *Sluškinjina priča* ima snažan socijalni, pa i politički karakter, čak i ako zanemarimo činjenicu da je u pitanju distopija. Dinamika između protagonistkinje i njenog okruženja, kao i između obespravljenih i onih na vlasti, nameću potrebu da se razmotre socijalni i politički odnosi u romanu. Ovi aspekti su veoma važni jer čine pozadinu naspram koje se odvija lična istorija naratorke. Teorija o „pozicijama žrtve“ može se primeniti na sve vrste odnosa: ne samo na muško-ženske odnose, već i socijalne i političke. Društveno uređenje Galada jeste patrijarhalna diktatura, ali oni koji imaju moć nisu samo muškarci. U totalitarnom društvu kao što je Galad, sve je vrlo jednostavno: oni na vrhu

imaju moć, oni na dnu društvene lestvice je nemaju. I žene i muškarci mogu biti i na vrhu i na dnu.²³ *Služkinjina priča* jednako govori o običnom čoveku kao žrtvi totalitarnog režima, kao i o ženi kao žrtvi patrijarhalnog društva.

Međutim, kroz sećanja naratorke, Atvudova naglašava da su i obični ljudi sami dozvolili da se nađu u položaju žrtve. Prikaz američkog društva kao Republike Galad, u kojoj vlada fundamentalistička diktatura, jeste autorkino upozorenje na ono što se može desiti ukoliko građani svesno ignorišu slučajevne političke represije (Somacarrera, 2006: 52). Promene koje vode uspostavljanju Republike Galad na tlu američke države Masačusets su u početku neprimetne, i zato ih većina ljudi ignoriše:

Živeli smo, kao i obično, zanemarujući. Zanemarivanje nije isto što i neznanje: na njemu mora da se radi. Ništa se ne menja trenutno: u kadi koja se postepeno zagreva začas ćete se skuvati na smrt ... Novinski izveštaji delovali su nam kao san, kao košmar koji sanjaju drugi. Baš užasno, rekli bismo, i zaista jeste bilo užasno, ali pri tome nije bilo uverljivo. ... Živeli smo u belim praznim prostorima na marginama stranice. Tako smo imali više slobode. (69)

Zarad lažnog osećanja slobode i nedovoljno razvijene građanske svesti, ljudi ignorišu postepeno ugrožavanje i oduzimanje svojih prava, sve dok fundamentalistički hrišćanski pokret ne postane dovoljno jak da sruši demokratski izabranu vladu i nasilno nametne totalitarni režim. Sve počinje napadom na američku vladu, ubistvom predsednika i članova Kongresa, nakon čega vojska proglašava vanredno stanje. Za napad su okrivljeni islamski fanatici. Međutim, iza svega stoji fundamentalistički pokret Sinova Jakovljevih (331), koji iz navodno bezbednosnih razloga, suspenduje Ustav, a zatim slede sve represivnije mere: pritisak na medije i gašenje onih nepodobnih, uvođenje Indentiskaznica (190) i kontrolnih punktova na drumovima, i konačno blokiranje bankovnih računa svim ženama, oduzimanje njihove imovine i prava na posao. Stanovništvo, obuzeto strahom i nesigurnošću, pruža simboličan otpor:

²³ „Some people mistakenly think that the society in *The Handmaid's Tale* is one in which all men have power, and all women don't. That is not true, because it is a true totalitarianism: therefore a true hierarchy. Those at the top have power, those at the bottom, don't. And those at the top include men, and those at the top include women.“ (Intervju sa Margaret Atvud u Reynolds, M. i J.Noakes (2002). Margaret Atwood: The Essential Guide. London: Vintage, citirano u Somacarrera, 2000: 53)

Na ulicama nije bilo čak ni nereda. Ljudi su noću ostajali kod kuće, gledali televiziju, tražili bilo kakvu smernicu. Nije postojao čak ni neprijatelj na koga biste uperili prstom. (190)

Organizovale su se demonstracije, naravno, s mnogo žena i ponekim muškarcem. Ali bile su manje nego što bi se očekivalo. Verovatno su se ljudi bojali. A kad se ustanovilo da će policija, ili vojska, ili šta god da su, otvoriti vatru gotovo istog časa kad demonstranti krenu, demonstracije su prestale. (196)

Ideologiju Republike Galad osmislili su Mislioci Sinova Jakovljevih, ljudi koji su bili na visokim pozicijama u politici, vojsci i obaveštajnim službama, kao i stručnjaci iz raznih oblasti. Ona je zasnovana na strogoj hrišćanskoj doktrini, koja propoveda hijerarhiju kako u porodici, tako i u društvu, i strogo kažnjava svaku različitost, bilo po pitanju vere, nacionalnosti, rase i seksualnog opredeljenja. Ideal takvog društva predstavlja protestantska porodica, bele rase i anglosaksonskog porekla. Najveći problem novog režima je rapidno opadanje nataliteta u ovom periodu (prema Koral Hauels (Howells: 2006: 163), to je približno 2005. godina), usled upotrebe kontracepcije ali i usled visoke zagađenosti životne sredine i kontaminiranosti hrane i vode zbog nekontrolisane upotrebe pesticida, curenja hemikalija, i sličnog. Jedna od prvih mera režima jeste da stavi van zakona i najstrožije kažnjava praktikovanje abortusa i svih mera kontrole rađanja. Stavljanje reproduktivnog procesa pod državnu kontrolu jeste jedan od stubova galadskog režima. Svi novi brakovi razvedenih pojedinaca i sve vanbračne veze proglašene su preljubom i time stavljene van zakona. Te žene su uhapšene i stavljene pod strog nadzor, da bi kasnije bile dodeljene neplodnim parovima iz nove društvene elite (v. SP, 328-329). Prethodno one prolaze rigoroznu obuku, odnosno prevaspitavanje, u kolektivnim centrima. Prevaspitavanje, odnosno indoktrinacija, jeste još jedan od stubova galadskog režima, čiji je krajnji cilj da galadska ideologija bude sveprisutna i internalizovana od strane stanovnika (Somacarrera, 2006: 52). Za širenje galadske doktrine među ženama – budućim Sluškinjama, zadužene su „Tetke“, članice kontrolne organizacije čija je uloga bila da nadziru i prevaspitavaju mlađe žene. „Tetke“ su obično bile starije žene koje više nisu mogle da rađaju i koje su na ovaj način dolazile do ugleda u društvu. Osim toga, neplodne starije žene često su bivale poslate u Kolonije, gde su završavale sve nepodobne društvene grupe, pobunjenici i disidenti. Po svoj prilici, Kolonije su bile

nekadašnje obradivo zemljište van gradskih sredina, sada zagađeno nuklearnim i svim drugim vrstama otpada, koji su kažnjenici bili primorani da čiste, od čega bi brzo umirali. Pošto je galadski režim pokušavao da uspostavi poljoprivrednu proizvodnju, priliv radnika za čišćenje otpada i uzgajanje useva morao je biti stalan, te su u Kolonije moglo dospeti i pripadnici svih društvenih klasa, ukoliko bi se posumnjalo da su prekršili zakone Galada. Tako se u Galadu uspostavlja atmosfera neprestanog straha i sumnje, u kojoj se nikom ne može verovati da je ono za šta se izdaje ili da vas neće prijaviti.

U takvom društvu postaje rizično, skoro nemoguće, uspostaviti bilo kakve bliske odnose, pa samim tim i organizovani otpor postaje neizvodljiv, što odgovara svakom totalitarnom režimu. Posebnu ulogu u ovoj „državi straha“ imaju snage bezbednosti: „Anđeli“ (vojska), „Čuvari“ (vrsta „javnih“ policijskih snaga) i „Oči“ (tajna, „nevidljiva“, policija), koje su takođe jedan od stubova Galada (isto, 52). „Oči“ kao organizacija je posebno karakteristična za totalitarne režime, jer oličava vrhunski vid internalizovane kontrole i autocenzure: građani se plaše bilo kakve pobune ili kritike režima, jer bilo ko može biti „Oko“. Simbolima oka i gledanja, karakterističnim za svoja dela, autorka slikovito prikazuje Galad kao „svevideće oko“ koje je samo nevidljivo, a koje surovo kažnjava svaki, i najmanji, prekršaj.

U ovakvim društvima, gde državna vlast kontroliše sve aspekte javnog i privatnog života, gde stanovništvo živi u stalnom strahu i nesigurnosti, ljudi zatvaraju oči pred diskriminacijom, represijom i zločinima koji se vrše nad pripadnicima određenih društvenih grupa. To čine kako bi i sami preživeli, ali i zato što veruju da je položaj objekta/žrtve u kome su se našli neminovan. Galadski režim, naravno, dobro zna da je ljudima u strahu najlakše manipulirati, čemu zapravo i služe javna hapšenja, kažnjavanja i pogubljenja. Glavna junakinja u više navrata pokazuje da je svesna da takvi potezi mogu biti čista propaganda. Ipak, indoktrinacija kojoj je izložena ostavlja traga i na njoj, te se u mnogim situacijama ona koleba između kukavičluka i hrabrosti, sitnih pakosti i velikodušnosti, želje da pomogne drugima i sebičnog nagona da zaštiti sebe. Može se reći da glavna junakinja, pa i sama autorka, ima ambivalentan stav prema ovakvom ponašanju stanovništva: ona pokazuje razumevanje, jer je instinkt za preživljavanje jedan od najjačih; s druge strane, ona osuđuje ovu pokornost, znajući da se život dostojan čoveka ne može živeti ako smo zarobljeni u položaju objekta/žrtve,

bez ikakvog motiva da to promenimo. Paradoksalno, taj položaj je sigurniji i ugodniji, jer se odričemo odgovornosti za svoj život.

Možda se narativni tok romana najbolje može opisati kao fragment naratorčinog života, njenih razmišljanja i osećanja. U mnogo navrata, vidimo je kao pasivnu, pomirljivu, previše bojažljivu, dok obavlja svoje dužnosti Sluškinje:

Ranije su za devojčice pravili lutke koje su govorile kad biste im povukli končić na leđima; učinilo mi se da mi je glas upravo takav, jednoličan, lutkin. (SP, 25)

Zašto se bojim? Nisam ništa prekršila, nisam poverovala, nisam rizikovala, sve je bezbedno. Užasava me izbor. Izlaz, spasenje. (73)

Istovremeno, njene primedbe iznenaduju svojom oštroumnosti i sarkazmom, a njeni postupci svojom smelošću:

Mnogo je toga o čemu je nepodnošljivo misliti. Razmišljanje može da nam umanju izgleda, a ja nameravam da potrajem. Znam zašto nema stakla na akvarelu plavih perunika, zašto se prozor otvara samo delimično, zašto je okno na njemu nesalomivo. Ne plaše se oni bekstva. Ne bismo daleko stigle. Plaše se drugih raspoloživih izlaza, onih koji se mogu preseći na sopstvenom telu ukoliko se pribavi oštar predmet. (16)

Posle početnog šoka, kad biste prihvatili sudbinu, letargija je bila najbolje rešenje. Sebi ste mogli govoriti da štedite snagu. (83)

Želim da ukradem nešto. ... Sviđa mi se to. Radim nešto na svoju ruku. .. Volela bih da iz kuhinje ukradem nož, ali nisam spremna za to. (111)

Naratorka je svesna da se nalazi u poziciji žrtve, ali se do samog kraja koleba između stanja pasivnosti i osećanja da je ova pozicija neminovna, i nastojanja da svoj položaj promeni. Ipak, u njoj sve vreme tinja želja da se izbavi i nada da je njen položaj samo privremen. Od svih protagonistkinja romana Margaret Atvud, naratorka *Sluškinjine priče* je bez sumnje u najtežem položaju. Celokupan prethodni život joj je naglo i nasilno oduzet: izgubila je posao, razdvojena je od muža, kćerku su joj oduzeli i dali u drugu porodicu, ona sama je primorana da služi kao surogat majka, kako bi jedan od visokih galadskih funkcionera s njom začeo dete. Čak joj je i samo njeno ime oduzeto i zabranjeno da se njime koristi: Sluškinje nose imena po Zapovedniku u čije domaćinstvo su došle da služe, a odriču ga se po odlasku (SP, 331); tako je ime

naratorke Fredovica (*Offred*). Dakle, od njih se zahteva da se odreknu svake individualnosti, pa čak i sopstvenog imena, i da postanu „dostojne posude“ (78): jedina uloga Sluškinja je vezana za biološku sposobnost rađanja. Po ugledu na biblijsku priču iz Knjige postanja o Jakovu i Rahilji, Sluškinje, poput Rahiljine robinje, služe da bi rodile decu svojim vlasnicima. Zato se i seksualni čin između Zapovednika i Sluškinje, nazvan „Ceremonija“, odvija dok Sluškinja leži na krilu Supruge.

Zabranjeno nam je da budemo same sa Zapovednicima. Služimo za rasplod: nismo konkubine, gejše, kurtizane. Naprotiv: učinjeno je sve kako bismo bile odstranjene iz te kategorije. Ne bi trebalo ni na koji način da budemo zabavne, ne sme biti nikakvog prostora za cvetanje tajne strasti; ni oni ni mi ne smemo kamčiti nikakve posebne usluge, ne smeju postojati polazne tačke za ljubav. Dvonožne smo utrobe, ništa više: sveti sasudi, pokretni putiri. (150)

Fredovica se, dakle, suočava sa egzistencijalnim izazovom – ne samo kako da preživi, nego kako da postoji kao ljudsko biće i kao žena (Grace, 1994: 196). Fredovičina fiktivna autobiografija predstavlja njenu očajničku borbu da rekonstruiše svoj identitet i da premosti jaz između svog prošlog i sadašnjeg života. U svetu u kome je njen identitet izbrisan, njena uloga podređena drugima, a glas potpuno utišan, ona mora da priča svoju priču, da uspostavi kontinuitet sa svojom prošlošću, kako bi preživela i nastavila da živi. U galadskom društvu, Fredovica, sve Sluškinje, i žene uopšte ne smeju da imaju ulogu subjekta; u tom cilju oduzeta su im prava da čitaju i pišu, a i sam razgovor sa i između žena se sprečava. Sluškinje su tako svedene na status objekta, ili „dvonožne utrobe“ (150). Ovakvo stanje im se nameće i kroz način života: ne smeju da čitaju i pišu, govore vrlo malo; dozvoljeno im je da kupuju namirnice, ali u prodavnicama su umesto natpisa postavljene slike; služavke u domaćinstvu, takozvane „Marte“, spremaju im i donose hranu, čak ih i kupaju. Sluškinje su na ovaj način svedene na neme, nemušte objekte, koji služe samo jednoj svrsi, nemaju svoju volju niti mogućnost izbora, uzimaju se i koriste po potrebi, a kada nisu potrebne, ostaju na svom mestu.

Imam viška vremena. Na to nisam bila pripremljena – na količinu neispunjenog vremena ... Kad bih mogla da vezem! Tkam, pletem, da radim nešto rukama ... Sećam se šetnji po umetničkim galerijama, kroz devetnaesto stoleće: njihove ondašnje opsesije haremima ... Trebalo je da te slike budu erotične, i

takvima sam ih onda i smatrala; ali sada uviđam šta je tu tačno posredi. Bile su to slike hiberniranog života; slike čekanja, slike predmeta koji nisu u upotrebi. (81)

Galadski režim Sluškinjama uskraćuje ulogu kreativnog subjekta, primoravajući ih tako da prihvate ulogu objekta. Istovremeno, putem indoktrinacije u kolektivnim centrima, usađivane su im ideje o njihovom privilegovanom položaju i važnosti njihove uloge: „Mislim na druge, uskraćene. Ovo ovde je unutrašnjost, vodim povlašćen život, neka nas Gospod učini zbilja zahvalnima, reče Tetka Lidija ...“ (78) Kako bi se borila protiv ovakvog „hiberniranog života“ potpune pasivnosti i beskorisnosti, Fredovica upotrebljava jedino što joj je ostalo iz prošlog života: uspomene i reči. Nije slučajno što su moć govora i moć jezika ono što razlikuje ljudsku vrstu od svih ostalih. (isto: 196) Putem pripovedanja i prisećanja na ljude, događaje i mesta iz svog prošlog života, ona uspeva da održi integritet svoga „ja“ i da se na taj način bori protiv uloge objekta/žrtve koja joj je nametnuta, iako je njena priča veoma fragmentarna, rastrzana između sećanja na prošlost i košmarnih prizora iz sadašnjosti, što odslikava njeno turbulentno psihološko stanje.

Fredovičina borba protiv uloge objekta/žrtve je naravno tiha i gotovo neprimetna; galadski režim dobro zna kako da u svoje podanike usadi strah od kazne, putem javnih kažnjavanja i pogubljenja, i putem glasina koje se šire o tajnoj policiji, njihovim metodama i uhodama koje mogu biti svuda. Kao što kaže već na početku svoje ispovesti, rešena je „da potraje“ (16), i zato ne sme da rizikuje ponašanje zbog kog bi mogla biti poslata u Kolonije ili pogubljena. Zato se u mislima neprekidno vraća na najvažnije osobe u svom životu: svoju kćerku i muža, majku i najbolju prijateljicu Mojru, koje čine delove njenog identiteta. Iako galadski režim preduzima ekstremne mere da spreči biološko vezivanje majke i deteta (isto: 196) - svim Sluškinjama oduzeta su deca i data uglednim porodicama, a nakon što dobiju dete sa Zapovednikom kod koga služe, bivaju premeštene u drugo domaćinstvo - Fredovica čuva uspomene na svoju kćerku, iako nije sigurna ni da li je živa ni da li će je ikad više videti. Te uspomene su za nju vrlo bolne, pa često ni sama ne zna da li želi da joj je kćerka mrtva ili živa u nekoj drugoj porodici, i da ju je zaboravila:

Bledi, ne mogu je zadržati pored sebe, nestala je. Možda ipak mislim da je avet, avet mrtve devojčice koja je umrla u šestoj godini. ... mislim na devojčicu koja nije umrla u šestoj godini; koja još postoji, nadam se, iako ne za mene. Da li ja

postojim za nju? Jesam li neka slika negde, u tami, na dnu njenog uma? ... Bili su u pravu: lakše je smatrati je mrtvom. Onda ne moram da se nadam niti da se uzalud trudim. Zašto udarati glavom o zid?, reče Tetka Lidija. (76-77)

Vreme provedeno u centru za prevaspitavanje je naravno ostavilo traga na Fredovici, kao i njena svakodnevica: tokom pripovedanja, ona se često priseća reči Tetka Lidije i drugih Tetaka, koje su njoj izazivaju malodušnost i pasivnost; često se koleba između mirenja sa sudbinom i nade da će se izbaviti. Takođe, razmišljajući o svom mužu Luku, ona se svakodnevno priprema za sve tri varijante: da je ubijen i da će videti njegovo telo obešeno na Zid, kao javnu opomenu beguncima i odmetnicima od režima, da ga drže u zatvoru jer „zna nešto što i oni žele da saznaju“ (117), kao i da je pobegao i da bi svakog dana mogla stići poruka od njega: „U poruci će stajati da moram biti strpljiva: pre ili kasnije će me izvući, naći ćemo je gde god da su je smestili. Setiće nas se i opet ćemo biti porodica. ... Ta poruka, koja možda nikad neće stići, održava me živom. Verujem u poruku.“ (118)

Biološke i emotivne veze čine veoma veliki deo identiteta, a potreba za ljubavlju i emotivnim i fizičkim kontaktom jeste osnovna ljudska potreba, koju represivni režim ne može da uguši. Fredovičin identitet kao majke i supruge joj je oduzet, što je opet svodi na objekat, beskorisni predmet:

Osećam se kao krhotina ... Umirem od nedostatka ljubavi. Nemam koga da volim, svi koje bih mogla voleti ili su mrtvi, ili nisu tu. Ko zna gde su i kako se sad zovu. Mogu lako ne biti nigde, kao i ja za njih. I ja sam nestala osoba. ... Jesam li kriva što želim pravo telo koje bih zagrlila? Bez njega sam i ja bestelesna. (115-116)

Kao protivtežu ovim mislima, Fredovica čuva uspomenu na druge dve važne osobe u svom životu: svoju majku i prijateljicu Mojru. Fredovičina majka je bila pripadnica jednog od radikalnih feminističkih pokreta tokom sedamdesetih godina dvadesetog veka, koji se zalagao za prava i jednakost žena, često putem ekstremnih metoda, poput spaljivanja ženskih časopisa i pornografske literature, ili nasilnih protesta. Kćer je rodila tek u tridesetosmoj godini, nikada nije želela da se uda za njenog oca, niti da živi sa njim, smatrajući da su muškarci beskorisni. Iako se Fredovica nije slagala sa majčinim ekstremnim stavovima, osećala se kao da je na neki način izneverila majku jer nije bila „otelotvorenje njenih ideja“ (135). Ipak, u sadašnjim okolnostima,

Fredovici se čini da mnogo bolje razume svoju majku i razloge njene borbe: „Na neki način, divila sam se svojoj majci, iako naš odnos nikad nije bio jednostavan. ... Očekivala je da stanem iza njenog života i odluka. Nisam htela da živim svoj život po njenim pravilima. ... Želim da se vrati. Želim da se sve vrati, onako kako je bilo.“ (135).

Mojra je Fredovičina najbolja prijateljica, feministkinja homoseksualnog opredeljenja, koja je zajedno sa njom završila u istom centru za prevaspitavanje budućih Sluškinja. Međutim, Mojra, za razliku od većine žena, nije pasivna i nije je lako zastrašiti. Lik Mojre je, zapravo, alter ego protagonistkinje i predstavlja drugu stranu njene ličnosti, što je motiv koji se često ponavlja u romanima Atvudove. Ovoga puta, međutim, „druga strana“ nije mračna, već bučna, brbljiva, drska i prkosna, koja se izruguje autoritetu i ceni slobodu iznad svega. Mojra odmah po dolasku u centar nalazi način da razgovara s Fredovicom nasamo u ženskom toaletu, raspituje se o mogućnostima bega i pokušava da pobegne pretvarajući se da ima upalu slepog creva. Iako biva otkrivena i surovo pretučena od strane Tetaka, to ne umanjuje njen prkos i želju da pobegne. Konačno, u tome i uspeva, zaključavši jednu od Tetaka u toalet. Obučena u njenu odeću, prolazi pored Čuvara i nestaje bez traga. Za žene u Centru, tolika smelost je nezamisliva, kao i sloboda, a samim tim i moć, koju je Mojra osvojila. One su već počele da se saživljavaju sa svojim podređenim položajem: „Mojra je sad imala moć, slobodna je, oslobodila se. Sad je bila slobodna žena. Mislim da nas je to uplašilo. ... Već smo bile počele da zaboravljamo ukus slobode, da se osećamo bezbedno među ovim zidovima.“ (146) Međutim, Mojrin postupak je takođe preko potrebni ventil i pruža im drugačiji ugao gledanja iz koga i zastrašujuće autoritarne figure i režim kome služe izgledaju smešni i bedni: „Svejedno, Mojra nam je bila fantazija. Grlile smo je uza se, bila je s nama kao tajna, kao kikot; bila je lava ispod kore svakodnevnog života. Uz Mojru, Tetke su izgledale manje strašno, a više besmisleno. Njihova moć imala je nedostataka. Mogle su biti kidnapovane u klozetima.“ (147)

Majka i Mojra za Fredovicu predstavljaju otelotvorenje otpora represiji i nadu da je oslobođenje moguće. U Fredovičinim mislima, njima se pridružuje i nepoznata Sluškinja koja je pre nje živela u istoj sobi, i koja je u unutrašnjosti plakara urezala reči tobožnje latinske poslovice: *Nolite te bastardes carborundorum* – „Ne dozvoli da te gadovi satru“, koje Fredovica ponavlja kao svoju ličnu molitvu (104). Međutim, dalji

razvoj događaja pokazuje kao nemilosrdni mehanizam totalitarnog režima zaista satire, na ovaj ili onaj način, svakog ko pokuša da se odupre. Fredovica saznaje kako su ove tri ličnosti, koje su za nju simbolizovale otpor i nadu, završile.

Preko svog šofera, Zapovednik poziva Fredovicu na tajne sastanke u njegovoj sobi, iako bi njihov kontakt trebalo da bude ograničen na seksualni čin. S jedne strane, Fredovica je u strahu od njegove moći, i šta bi mogla doživeti ako ga odbije, a s druge strane, privučena je činjenicom da je neko ponovo tretira kao ljudsko biće, a ne samo kao objekat. Takođe, ona shvata da tu možda leži njena prilika da se oslobodi: „ ... mora želeti nešto, od mene. Želeti znači imati slabost. Ta slabost, koja god bila, privlači me. Nalik je maloj pukotini u zidu, dosad neprobojnom. Ako stavim oko na nju, na tu njegovu slabost, možda ću jasno videti svoj put za bekstvo.“ (151) Ispostavlja se da Zapovednik želi da razgovara s njom, da mu ona pravi društvo i da ga sluša. Dozvoljava joj stvari zabranjene za Sluškinje, poput čitanja ženskih časopisa i knjiga, i igra s njom „skrebl“ – igru sastavljanja reči od slova. Fredovica je u početku zbunjena, jer ne zna koji su mu motivi, i zašto dovodi u opasnost i sebe i nju. Jednom prilikom ona mu postavlja pitanje u vezi latinskih reči koje je pronašla u plakaru, i shvata da se isto ponašao i sa prethodnom Sluškinjom – pozivao je u svoju sobu, igrao s njom skrebl, i da je od njega saznala za tu izmišljenu poslovicu, u stvari studentsku šalu. Tako Fredovica otkriva da je prethodna Sluškinja izvršila samoubistvo, jer je Zapovednikova supruga saznala za ove sastanke:

„Obesila se“, odgovara, zamišljeno, ne tužno. „Zato smo i sklonili luster. Iz tvoje sobe.“ Zastaje. „Serena je saznala“, kaže, kao da je to objašnjenje. I jeste.

... „Možda više ne treba da dolazim ovamo“, kažem.

„Mislio sam da uživaš“, kaže bezbrižno, ali me, međutim, gleda usredsređenim sjajnim očima. Da ga nisam poznavala, pomislila bih da se boji. „Voleo bih da je tako.“

„Želite da mi život bude podnošljiv“, kažem. To nije pitanje nego konstatacija; ravnodušna i bez dimenzija. Ako mi život bude podnošljiv, onda je ono što oni rade možda ipak u redu. (205)

Zapovednikovo ponašanje prema Fredovici ipak je više od sitnih ugađanja iz želje da joj život bude podnošljiviji, ili zbog griže savesti; razgovori i igranje skrebla su takođe izraz ljudske potrebe za prijateljstvom, rasonodom i igrom. Tu potrebu čak ni

život u Galadu ne može da uguši (isto: 196), ni kod običnog sveta ni kod najviših režimskih rukovodilaca. Ljudski identitet ne može se svesti na obavljanje samo jedne jedine funkcije; on je mnogostruk, sastavljen iz više različitih uloga, koje zajedno čine čovekovu ličnost.

Potreba za zabavom i igrom poznata je i Zapovedniku i drugim visokim funkcionerima Galada: jednom prilikom, Zapovednik odvodi Fredovicu u tajni bordel za oficire, zvaničnike Galada i strance iz trgovinskih delegacija. Bordel se nalazi u nekadašnjem hotelu, a žene koje u njemu rade su iz raznih profesija: samo neke su i ranije bile prostitutke, dok su druge bile poslovne žene, pravnice, ili naučnice. Sve su odevene u provokativnu odeću, iako je nakon osnivanja Galada sva takva odeća javno spaljivana; u kostime navijačica, plesačica, stare pozorišne kostime, čak i u kupaće kostime i donji veš. „Na prvi pogled prizor je veseo. Liči na maskenbal; podseća na preveliku decu, odevenu u ono što su našla u sanducima. Ima li ovde radosti? Moglo bi biti, ali je li to njihov izbor?“, pita se Fredovica. Ispostavlja se da je većina žena, bar prema Zapovednikovim rečima, imala izbor ali je odabrala ovo u odnosu na alternative. I ove žene su, uprkos prividu veće slobode, zapravo zarobljenice galadskog društva: one služe kao rasonoda, neka vrsta izduvnog ventila za visoke zvaničnike, koji ovde nalaze beg od sumorne svakodnevice. Tako i bordel, iako zvanično zabranjen, služi održanju galadskog režima.

„Mislila sam da su ovakve stvari strogo zabranjene“, kažem.

„Zvanično jesu“, odgovara. „Ali svi smo ljudi, na kraju krajeva.“ ...

„Šta to znači?“

„To znači da prirodu ne možeš prevariti“, odvrća. „Priroda zahteva raznovrsnost, za muškarce. To ima smisla, deo je strategije razmnožavanja. Prirodni plan.“ Pošto ne kažem ništa, on nastavlja. „Zašto su u stara vremena žene kupovale toliko mnogo raznovrsne odeće? Da bi se muškarci prevarili i pomislili da imaju nekoliko različitih žena. Svakog dana novu.“ ...

„Sada, dakle, pošto nemamo različitu odeću“, kažem, „vi onda naprosto uzimate različite žene.“ Ironična sam, ali on to ne oseća.

„Time se rešavaju mnogi problemi“, kaže ne trepnuvši. (259)

Iako je u suprotnosti sa religioznom i konzervativnom ideologijom Galada, postojanje bordela opravdava se prirodnim zakonima, ali onim koji odgovaraju samo

muškarcima. Žene su i ovde svedene na seksualne objekte, koji služe zadovoljavanju muške želje za „raznovrsnošću“, što se potvrđuje i internim nazivom bordela, „Jezavelja“, što je sinonim za grešnicu i prostitutku. U ovoj epizodi otkriva se suštinsko licemerje svakog totalitarnog režima koji propoveda moralnu čistotu i bezgrešnost, a čiji predstavnici sebi dozvoljavaju sve ono što je običnom svetu zabranjeno.

U bordelu Fredovica prepoznaje Mojru, i uspeva da provede s njom neko vreme. Nakon bekstva iz centra, Mojra se krila neko vreme uz pomoć tajne organizacije „Podzemni put žena“, koja je pokušala da je pošalje preko granice, ali u tome nije uspela. Nakon što je uhapšena, ponuđen joj je izbor da ide u bordel ili u Kolonije. Surovi mehanizmi Galada uspeli su da slome čak i Mojrin duh; ona savetuje Fredovici da se i sama prebaci u bordel, jer „hrana nije loša, ima i pića i droge, ako hoćeš, a radimo samo noću.“ (272) Fredovica je uplašena, jer je i Mojra, koja je za nju bila simbol otpora i hrabrosti, sada poklekla:

U glasu joj čujem ravnodušnost, nedostatak volje. ... Ali kako mogu od nje da očekujem da nastavi, s mojom predstavom o njenoj hrabrosti, da preživi, da se opire, kad ja sama ne smem?

Ne želim da ona bude kao ja. Da se preda, da igra kako joj sviraju, spasava kožu. Na to se svodi. Od nje želim srčanost, razmetanje, junaštvo, ludu hrabrost. Ono što meni nedostaje. (272)

Od Mojre Fredovica takođe saznaje da je videla njenu majku u filmu o Kolonijama koji su joj prikazali. U Kolonije odlaze Sluškinje koje ni iz tri pokušaja nisu uspele da zanesu, begunci i nepodobni svih vrsta, kao i stare žene koje više ne mogu da rađaju. Tamo su njihova zaduženja da spaljuju leševe i čiste otrovni otpad. Izloženi su radijaciji i bolestima, jer rade bez zaštitne opreme, i obično žive najviše tri godine. Iako je Fredovica u prvi mah radosna što joj je majka živa, ubrzo shvata da je ovo sporo, ponižavajuće umiranje u službi režima koga se sigurno gnuša, najgora moguća kazna za njenu buntovnu majku:

Razmišljam o majci kako čisti smrtonosne otrove; tako su koristili starice u Rusiji, da čiste prljavštinu. S tim što će ova prljavština nju ubiti. Ne mogu baš da poverujem u to. Svakako je dovoljno samouverena, dovoljno optimistična i energična, dovoljno faca da se izvuče iz toga. Smisliće nešto.

Ali znam da to nije istina. Samo prebacujem odgovornost, što deca rade svojim majkama. Već sam je ožalila. Ali ću opet, i opet. (276)

U društvu u kome je svedena na objekat, u kome je njen glas potpuno ućutkan, Fredovica se protiv ovog položaja bori putem govora i pripovedanja. Fredovičino pripovedanje, došaptavanje sa drugim Sluškinjama, tajni razgovori s Zapovednikom, igranje „skrebla“ predstavljaju ono što je svakom ljudskom biću neophodno, a u Galadu je potisnuto i zabranjeno, iako ne može biti potpuno ukinuto – a to je komunikacija. Kako bismo komunicirali moramo imati svoj glas, imati pristup rečima, dijalogu sa drugima, a Galad predstavlja ekstremni monologistički autoritarni diskurs koji ne dozvoljava nijednom drugom glasu da govori (Grace, 1994: 197). Međutim, Fredovica priča svoju priču, o sebi i drugima, o prošlosti i sadašnjosti, obraćajući se zamišljenom slušaocu/slušaočima:

Pričam, a ne zapisujem, jer nemam čime da pišem, a pisanje je ionako zabranjeno. Ali ako to jeste priča, makar i u mojoj glavi, sigurno je pričam nekome. Priče ne pričate sami sebi. Uvek postoji neko drugi.

Čak i kad nema nikoga.

Priča je kao pismo. Dragi *Vi*, reći ću. ... *Vi* može biti i množina.

Vi može označavati hiljade. (52)

Kao što Fredovica na više mesta primećuje, njena ispovest je rekonstrukcija događaja nakon što su se oni desili; jasna je, dakle, njena namera da sve te događaje zabeleži, i nada da će njeno svedočenje naći put do slušalaca. Na ovaj način, Atvudova vrlo vešto uspostavlja interakciju između teksta i čitalaca: čitaoci stiču utisak da se naratorka obraća upravo njima, i poziva ih da zajedno s njom rekonstruišu i dopunjavaju njenu priču. Fredovičina priča, i poruka koju nosi, dobija smisao tek kada je neko sasluša ili pročita; upravo u tome leži razlog zabrane razgovora, pisanja, čitanja i svake vrste komunikacije za Sluškinje u Galadu. Oduzimanje mogućnosti komunikacije oduzima nam i identitet; bez te mogućnosti, ljudsko biće svodi se na objekat. Iz istog razloga, Sluškinjama su oduzeta i lična imena. Zato žene u centru za prevaspitavanje šapatom razmenjuju svoja imena, kao nešto najvrednije što imaju. I Fredovica čuva svoje ime u glavi „kao zakopano blago“: „Govorim sebi da to nije bitno, ime je kao telefonski broj, korisno je samo drugima; ali grešim, jeste bitno. Čuvam u glavi to ime kao nešto skriveno, neko zakopano blago po koje ću se vratiti jednog dana.“ (96) Lična

imena razmenjujemo u usmenom i pisanom obliku, prilikom predstavljanja i potpisivanja, te ona predstavljaju veoma značajnu manifestaciju ličnog identiteta. Dakle, oduzimanjem imena i mogućnosti komunikacije Sluškinjama se ukida svaki identitet.

Kao što je rečeno, Fredovica se bori protiv zatiranja svog identiteta putem sećanja na grad kakav je nekada bio, kako su izgledale ulice, šta se kupovalo u prodavnicama. Dok šeta ulicama sa svojom partnerkom, ona razmišlja: „Udvojena hodam ulicom. ... Ulica je gotovo muzej, ili ulica u maketi grada sagrađenoj da se pokaže kako su ljudi nekada živeli. ... Sećam se svojih stopala na tim trotoarima, u ranije vreme, i šta sam imala obučeno.“ (34-35) Fredovičino dvostruko pripovedanje, o prošlosti i o sadašnjosti, jeste jedan od načina da se bori protiv ideologije Galada i premosti jaz između svog identiteta u prošlosti i u sadašnjosti (Howells, 2006: 168). Iz istog razloga ona se seća svoje porodice, majke i prijateljice, čuvajući uspomenu na njih i nadu da će ih ponovo sresti. S druge strane, jedina stvarna nada za opstanak i bolji položaj u galadskom društvu jeste da ostane u drugom stanju. Kako koji mesec prolazi, Fredovica je sve zabrinutija jer se to ne dešava: „Opet nisam ispunila tuđa očekivanja, koja su postala i moja.“ (86). Iako nema mogućnosti da preživi ako odbaci ulogu Sluškinje, Fredovica nalazi utehu u tome što njeno telo, kojim joj je zabranjeno da raspolaže, ostaje tajnovito i nepredvidljivo, pružajući nemi otpor ideologiji Galada: „Tonem u svoje telo kao u močvaru, u rit, gde samo ja znam kuda treba gaziti. Varljivo je to tlo, ta moja teritorija.“ (86).

Ljudsku prirodu i osećanja ne može da u potpunosti suzbije nijedna ideologija i nijedan režim, ma koliko se trudio da otuđi i dehumanizuje. Gledajući cveće u vrtu, Fredovica povezuje prirodne procese rasta, oplođavanja i rađanja sa potrebom za emotivnom i telesnom bliskošću (isto: 168) koja se, iako zabranjena, pojavljuje neočekivano, poput cveća u proleće: „Ima nečeg subverzivnog u ovom Sereninom vrtu, nekog utiska da sahranjene stvari kuljaju napolje, bez reči, na svetlo, kao da hoće da kažu: Što god je učutkano, kroz buku će se čuti, ali ćutke.“ (167). Tako Fredovičina dugo sputavana potreba da nekog voli nadvladava njenu opreznost; „Zapanjujuće je šta se može postići poricanjem“, primećuje ona (168). Iako je u pitanju „poslovni“ aranžman kako bi začela dete, Fredovica se ipak zaljubljuje u šofera Nika, što čini da i njen položaj deluje podnošljivije. Iako je u međuvremenu saznala da je njena partnerka iz kupovine, Glenovica, članica pokreta otpora „Majski dan“, koji može da

prokrijumčari žene preko granice, nakon započinjanja veze sa Nikom, Fredovica gubi interesovanje čak i za to. Znajući za njene sastanke sa Zapovednikom, Glenovica joj nudi izbavljenje u zamenu za informacije o Zapovedniku i režimu, ali Fredovica i dalje okleva: „Istina je da više ne želim da odem, pobegnem, pređem granicu ka slobodi. Želim da budem ovde, s Nikom, gde mogu da ga se dočepam. ... Zaista je neverovatno na šta će se sve ljudi navići dokle god imaju poneku kompenzaciju.“ (293-294)

Zaljublivanje ponovo daje osećaj vlasti nad sopstvenim identitetom, koji joj je oduzet i telom, koje je tuđe vlasništvo: „posle toliko dugo vremena živa sam u svojoj koži, opet“ (283); „Kazujem mu svoje pravo ime, i stoga osećam da sam poznata.“ (292). Ovaj osećaj je toliko snažan i opijajući da Fredovica zaboravlja na sopstvenu bezbednost i prepušta se svakodnevi: „Govorila sam sebi: napravila sam ovde sebi nekakav život.“ (294). Tek će je stravični prizori Spasenja i Grupogubljenja podsetiti na to u kakvom svetu živi. Nakon toga, saznaje da je njena partnerka Glenovica izvršila samoubistvo pošto je saznala da će biti uhapšena pod sumnjom da je član pokreta otpora. Fredovica shvata da je i sama u velikoj opasnosti, ne samo zbog veze sa Glenovicom, već i zato što je Serena Džoj otkrila njenu vezu sa Zapovednikom. Po prvi put Fredovica oseća istinski strah od mučenja i smrti i iskonski nagon za preživljavanjem, zbog kog se zaboravlja na svako dostojanstvo: „Želim da živim i dalje, u bilo kakvom obliku. Predajem svoje telo u potpunosti, da ga drugi koriste. Mogu da mi rade šta god hoće. Ponižena sam. Prvi put osećam njihovu pravu moć.“ (310)

Međutim, nakon prvobitnog šoka, ona oseća ravnodušnost; razmišlja o tome koje su joj mogućnosti preostale: da pokuša bekstvo, da moli Zapovednika za milost, da traži od Nika pomoć, ili da izvrši samoubistvo. „Svaka deluje podjednako velika kao i ostale. Nijedna ne izgleda bolja od druge. Zamor je tu, u mom telu, u mojim nogama i očima. Na kraju vam to sleduje.“ (317). Fredovičina razmišljanja u ovom trenutku pokazuju kako život u represivnom režimu najpre psihološki a zatim i fizički uništava pojedinca: „Nikoga ne možeš zaštititi, tvoj život nikome nije vredan. Želim da se završi.“ (317) Ipak, dolazi do neočekivanog obrta: pojavljuje se kombi sa znakom Oka, a s njima je i Nik, koji tvrdi da je u pitanju pokret otpora i da treba da pođe s njima. Tako Fredovica odlazi u kombiju, a njena dalja sudbina ostaje nepoznata.

Kako kaže Koral Hauels (isto: 169), Fredovica je pomoću pripovedanja i sećanja uspeła da se odupre psihološkoj represiji galadskog režima, a njena ljubav s Nikom da

unese notu „ženskog“ žanra romanse u „muški“ žanr distopije. Zahvaljujući Istorijskim beleškama, i napomenama same Fredovice da je njeno pripovedanje rekonstrukcija, čitalac može da zaključi da je pokret „Majski dan“ ipak uspeo da je izvuče. Tokom skrivanja, svoju ispovest je snimila na audio kasete. Šta se dalje desilo, međutim, ostaje tajna. Da li je uspela da pređe granicu? Da li je ponovo uhvaćena? Da li je pronašla kćerku i muža? Da li je ostala u kontaktu s Nikom? Sva ova pitanja ostaju bez odgovora, jer se Fredovičino pripovedanje završava u momentu kada ulazi u crni kombi, „u tamu; ili pak u svetlost.“ (319). Simbolično se ovaj tipično ženski gest predavanja „u ruke neznancima“ (319) može protumačiti kao predavanje njene priče u ruke nepoznatih budućih čitalaca koji će je tumačiti (isto: 169). Jedno takvo tumačenje dato je u Istorijskim beleškama, nekoj vrsti epiloga, u kojima su zabeležena predavanja o istoriji Galada, na naučnom skupu koji se održava oko dve stotine godina nakon događaja opisanih u Fredovičinoj ispovesti. Jedan ugledni profesor sa Univerziteta u Kembridžu je rekonstruisao Fredovičinu priču sa audio kasete i objavio je; međutim, za njega lični aspekt i sudbina naratorke imaju vrlo mali značaj. Profesora Pjeišota i ostale naučnike ne interesuje lična ispovest, osim u kontekstu velikog narativa o usponu i padu Republike Galad. (isto: 169). Na ovaj način, Atvudova upozorava na važnost ličnog svedočenja kao načina da učimo na greškama iz prošlosti. Ovakvo tumačenje preti da poništi važnost Fredovičine ispovesti isto kao što je galadski režim pokušao da poništi njen identitet. Ipak, Fredovičina priča ostavlja trajni utisak na čitaoca kao svedočanstvo o borbi pojedinca da se, uprkos represivnom socijalnom kontekstu, oslobodi uloge objekta/žrtve.

Protagonistkinje romana *Mačje oko* i *Sluškinjina priča* svesne su da se nalaze u položaju objekta/žrtve, koji ugrožava njihov lični integritet, čak i opstanak. Kao što je često slučaj u delima Margaret Atvud, glavne junakinje ili same konstruišu identitet koji ih ograničava, ili dozvoljavaju drugima da im to urade: one moraju da nauče da nisu samo ono što žele da budu, ili ono što im je rečeno da budu (Muller, 2000: 235). Društveni kontekst često je toliko zahtevan i komplikovan da se beg od stvarnosti i prihvatanje uloga koje im je društvo namenilo čine kao jednostavnije i bezbolnije rešenje. Zato se Fredovica i druge Sluškinje osećaju sigurnije u zatočeništvu: „Već smo bile počele da zaboravljamo ukus slobode, da se osećamo sigurno među ovim zidovima.“ (SP, 146), a Ilejn Rizli trpi zlostavljanje Kordelije i njenih drugarica: „One

su moje drugarice, moje najbolje drugarice. Nikada ranije nisam imala drugarice i užasava me pomisao da bih mogla da ih izgubim. Želim da im udovoljim.“ (MO, 113) Želja da udovoljimo drugima, da budemo voljeni i prihvaćeni pojavljuje se kod svake protagonistkinje, mada ostaje nejasno je li ova želja istinska, ili stvorena od strane društva da bi upravljalo pojedincima. (isto: 236) Poruka autorke je da ova želja uvek vodi u zavisnost od drugih, prihvatanje nametnutog identiteta i propuštanja prilike da postanemo kreativni subjekti. Osim toga, nije dovoljno odbaciti nametnuti identitet: protagonistkinje treba same da stvore ili rekonstruišu svoj identitet.

Nastanak kreativnog subjekta: *Mačje oko, Alijas Grejs*

Jedna od tema u romanima Margaret Atvud jeste kako glavne junakinje (re)konstruišu svoj identitet u okviru, a vrlo često i u suprotnosti sa načelima društva u kome žive. Prema Mileru (Muller, 2000: 239), njena dela predstavljaju upozorenje da ne treba jednostavno prihvatati društvene uloge i kriterijume, bez preispitivanja. Po rečima autorke, ljudi obično vide samo dve alternative: da budu deo „mašine“ ili da budu pregaženi²⁴. Prosto prihvatiti dominantni društveni sistem („mašinu“) je jednako besmisleno kao i biti pregažen, ili negirati postojanje sistema. Dela Atvudove sugerišu da treba pronaći treći put (isto: 239), kako pojedinac ne bi bio objekat, ali ni neko ko druge stavlja u tu ulogu: pronaći taj put znači osloboditi se uloge objekta, osvojiti svoju slobodu, ali i poštovati tuđu, i prihvatiti svoje dobre i loše strane – svoju dvostrukost, pa i višestrukost – kao ono što čini identitet. Takođe, ne treba zaboraviti da se proces (re)konstruisanja identiteta nikada ne završava, jer je subjekt neprestano u interakciji sa svojim okruženjem. U ovom poglavlju biće reči o odbacivanju uloge objekta/žrtve, osvajanju svoje slobode i uloge kreativnog subjekta na primeru glavnih junakinja romana *Mačje oko* i *Alijas Grejs*.

U romanu *Mačje oko* pratimo povratak slikarke Ilejn Rizli u Toronto, grad u kome je provela veći deo svog detinjstva i mladosti, i koji ju je umnogome oblikovao u osobu kakva je sada. Međutim, ovaj povratak se odvija i na simboličnom planu, kao Ilejnin povratak sebi, onakvoj kakva je bila, i prihvatanje svog nekadašnjeg identiteta kao dela sebe. Dakle, povratak ne znači samo put nazad, fizički i vremenski, nego i put unutar sebe. Na samom početku romana Ilejn objašnjava koncept vremena rečima svog brata naučnika: „Vreme nije linija već dimenzija (...) Ne gledamo unazad, duž vremena, već dole, kroz njega, kao kroz vodu. Ponekad na površinu ispliva ovo, ponekad ono, ponekad ništa. Ništa ne nestaje.“ (11) Povratkom u Toronto Ilejn zaokružuje svoj životni put, koji je počeo od neugledne devojčice, u strahu od novog okruženja u kome

²⁴ „People see two alternatives. You can be part of the machine or you can be something that gets run over by it. And I think there has to be a third thing.“ Intervju sa Margaret Atvud u Ingersoll, Earl.G. (ed.) (1990). Margaret Atwood: Conversations. Princeton: Ontario Review Press, citirano u Muller, 2000: 239

se našla, do zrele umetnice, koja je u stanju da svoje strepnje i boli predstavi kroz svoja dela, čineći tako od njih nešto lepo.

Ilejn je jedna od junakinja Margaret Atvud koja prolazi kroz sva tri „položaja žrtve“ i uspeva da dostigne poslednju fazu i postane kreativni subjekt. Kao što je već rečeno, u delima Atvudove, akcenat je uvek više na procesu pretvaranja objekta u kreativni subjekt nego na konačnom proizvodu (Palumbo, 2000), pa tako i u *Mačjem oku*, pratimo proces konstruisanja identiteta protagonistkinje. Važno je takođe primetiti da autorka kroz Ilejn Rizli poručuje da se taj proces nikada ne završava, da nikada ne možemo reći da je identitet konačan i nepromenljiv, jer je subjekt neprestano u interakciji sa svojim okruženjem. Kao što primećuje Ilejn, gledajući se u ogledalu: „Menjam se: ponekad izgledam kao istrošena tridesetpetogodišnjakinja, a ponekad kao čila pedesetogodišnjakinja. Mnogo zavisi od svetla i od toga koliko zaškiljim. (...) Mogla bih biti poslovna žena koja ide na džoging, ili upravnica banke koja koristi slobodan dan.“ (13,24) Dakle, kao što fizički izgled varira u zavisnosti od perspektive i raspoloženja, tako je i identitet podložan stalnim promenama u neposrednoj i široj okolini. Do kraja romana Ilejn ostaje nepostojani, promenljivi, ali ipak kreativni subjekt.

Na početku romana Ilejn zastaje pred plakatom kojim se reklamira njena retrospektivna izložba: „Prezime je moje, kao i lice, više ili manje. To je fotografija koju sam poslala galeriji. Osim što sada imam brkove.“ (25) Ovo je, kako poluironično primećuje Ilejn, „dostignuće“: „Konačno sam uznapredovala do lica kome se mogu dočrtati brkovi, lica koje privlači brkove. Javnog lica, lica vrednog obezličavanja.“ (25) Istovremeno, ona se priseća vremena kada je i sama dočrtavala brkove, i pita se je li u pitanju „samo žvrljotina, politički komentar, ili akt nasilja?“ U trenutku suočenja sa sopstvenim nagrđenim licem, Ilejn shvata da je stekla identitet javne ličnosti, ali da je istovremeno taj identitet više ne pripada njoj, već je podložan tumačenjima i često osudi javnosti, koja želi da se podsmehne, da potceni, i demonstrira svoju moć. Kako tvrdi Koral Hauels (Howells, 1994: 204-207), ovo je jedan od ključnih trenutaka u romanu, koji služi kao stimulus za njen autobiografski narativ. Ilejnin autobiografski narativ je izuzetan jer se odvija na dva paralelna plana: kao „diskurzivna“, memoarska verzija, kroz Ilejnina sećanja, i kao „figuralna“, odnosno vizuelna verzija, kroz Ilejnine slike (isto, 204).

Ilejnine slike imaju veoma značajnu ulogu u romanu: opisi pojedinih slika pojavljuju se tokom narativnog toka kao vrsta komentara na prepričane događaje, i često nude drugačiju perspektivu tih događaja. Slike demonstriraju način na koji Ilejn značajne osobe i događaje iz svog života predstavlja u svom umetničkom izrazu. Jedan primer je priča o pogibiji njenog brata Stivena, priznatog naučnika, koga ubijaju teroristi koji su oteli avion kojim je putovao. Umesto izražavanja tuge za bratom, Ilejn opisuje svoju sliku pod nazivom *Jedno krilo*, na kojoj je prikazan muškarac kako pada s neba, držeći u ruci dečiji drveni mač. Ova slika prikazuje Ilejninu viziju bratove smrti, a istovremeno inkorporira predmete poput drvenog mača koji je podsećaju na njihove igre iz detinjstva; „Takve stvari činimo da bismo ublažili bol.“ (371) Takođe, Kordelijin portret pod nazivom *Polovina lica* snažno sugeriše, i sadržajem i nazivom, ulogu Kordelije kao dvojnice, odnosno „tamne strane“ glavne junakinje: „Plašim se da jesam Kordelija. Jer mi smo, na neki način, zamenile mesta, a ja sam zaboravila kada.“ (209)

U samoj strukturi romana, čija poglavlja nose nazive Ilejninih najznačajnijih slika, sadržan je motiv retrospektivnosti, gledanja unazad, koji je zaokružen poslednjim poglavljima posvećenim retrospektivnoj izložbi na kojoj su izložene i detaljno opisane iste te slike. Ilejnine slike služe i kao komentar i kao korektiv narativnog toka (Howells, 1994: 208), koji se sastoji od sećanja i uspomena protagonistkinje, koja su često nepozdana i varljiva. Sama naratorica u više navrata priznaje da je mnogo toga zaboravila („Zaboravila sam događaje, zaboravila sam da sam ih zaboravila ... Deo moje prošlosti je iščezao.“ (186-187)), i da ne razume zašto neke osobe i situacije u njoj izazivaju negativna osećanja („Pominjanje loših vremena smatram pomalo pretećim ... Osećam se nelagodno, kao da je dole nešto sahranjeno, nešto bezimeno, a suštinski važno za mene.“ (187)). „Figuralni“ narativni tok objašnjava osećanja i uspomene protagonistkinje čitaocima, a često i njoj samoj.

Izbor autobiografije kao žanra omogućava autorki da naglasi nepouzdanost naratorke, kao i duboko lični karakter njene priče, i uverljivo predstavi konstruisanje njenog identiteta od detinjstva do zrelog doba. Prema Šeril Grejs (Grace, 1994), *Mačje oko* spada u posebnu podvrstu autobiografskog romana – žensku autobiografiju. Ako se razmotri opšteprihvaćena definicija autobiografije kao životne priče samog autora, postavljaju se pitanja poput: šta čini autobiografsko „ja“ i zašto pisati o njemu; gde početi priču o sopstvenom životu a gde je okončati; da li ličnost autora daje smisao

životu, ili sam život, u retrospektivi, daje značaj i vrednost autorovoj ličnosti (Grace, 1994: 190). Za razliku od „muške“ autobiografije, gde je ličnost autora samosvesna, odvojena od drugih i nezavisna, u ženskoj autobiografiji naglašava se međusobna zavisnost, zajedništvo, višeslojnost ličnosti. U ovakvoj vrsti teksta žanrovske i druge kategorije često su nepostojane i nejasne, te je teško razdvojiti fikciju od autobiografskih elemenata. Žensko autobiografsko „ja“ više je proces nego produkt, a autobiografski diskurs je obično cikličan, višedimenzionalan, i ne pruža konačne odgovore (isto: 191). Tako *Mačje oko* sadrži Ilejinu ličnu istoriju, ali i fragmente priče o Kordeliji, o Ilejinom bratu Stivenu i njenim roditeljima, o gospođi Smit, i o muškarcima u Ilejinom životu, Jozefu, Džonu i Benu. Osim toga, u romanu su zabeleženi autentični detalji života u Torontu tokom četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka iz perspektive naratorke kao anglofone Kanadanke, kao i kritički osvrt na feministički pokret u Kanadi sedamdesetih i osamdesetih godina (Howells, 1994: 208). Dakle, *Mačje oko* se ne bavi samo ličnom istorijom protagonistkinje, već i ljudima, događajima i idejama koji su uticali na građenje njenog identiteta.

Iako protagonistkinja odbija da se identifikuje kao pripadnica feminističkog pokreta, njene slike se ipak u javnosti doživljavaju kao feminističke. Njena retrospektivna izložba održava se u galeriji po imenu „Sub-Verzije“ koju vode žene; u novinskom intervjuu opisana je kao umetnica koja „ume da, na otrovan i namerno provokativan način, prokomentariše položaj savremene žene.“ (208) Može se reći da se Margaret Atvud u ovom slučaju inspirisala sopstvenim iskustvom, jer i nju je javnost doživljavala kao feminističku autorku (posebno nakon objavljivanja *Sluškinjine priče*), iako je ona sama izbegavala da se tako deklarise (v. Palumbo, 2000). Kritički stav Atvudove prema feminističkom pokretu evidentan je u romanu, a posebno jednom od poslednjih poglavlja, „Teorija jedinstvenog polja“, u kome Ilejn obilazi svoju restrospektivnu izložbu, gde su slike poređane prema zamisli kustoskinja. Pored svake slike nalazi se tumačenje kustoskinje, koja pokušava da ih interpretira u skladu sa feminističkom teorijom. Čitaocu to deluje smešno, pa i apsurdno, jer je već saznao predistoriju nastanka svake od slika. Atvudova se ovde otvoreno podsmeva pokušajima da se umetničko delo po svaku cenu interpretira u okviru određene doktrine: „Naziv sledeće slike je *Tri muze*. S ovom slikom je Čarna imala problema ... sve muze bi trebalo da su ženskog pola, a jedna od ovih nije. Možda je trebalo da sliku nazovem

Ples i poštedim je muka“ (369) Proza i poezija Atvudove su mnogo puta tumačene iz isključivo feminističke perspektive²⁵, zasnovane na selektivnom čitanju, gde se razmatraju samo oni aspekti dela koji se uklapaju u teorijsko polazište. Ovaj pristup se uvek pokazuje kao pogrešan: nijedno umetničko delo se ne može tumačiti samo sa aspekta određene teorije, a da se pritom odbacuju sva druga značenja, kao i lični pečat autora (Keith, 1994: 248-249).

Autorka u *Mačjem oku* prikazuje ograničenost i isključivost feminističkog i svakog drugog pokreta koji unapred osuđuje druge i izgrađuje se na odbacivanju, a ne prihvatanju drugih. Ne slučajno, feminizam se poredi sa religijskim pokretom u ranoj fazi, jer su mnoge religije i verski pokreti odbacivali i osuđivali žene, smatrajući ih nižim od muškaraca. Feministički pokret posmatra muškarce na isti način, ali to je jednako pogrešno, poručuje Margaret Atvud. Rešenje nije u osveti: „Okolo za okolo vodi još većem slepilu“ (369).

U romanu se suptilno dekonstruiše binarna podela na nauku nasuprot umetnosti, kao i veštačka rodna podela: da je nauka domen muškaraca, a umetnost domen žena. Ne treba zaboraviti da je Ilejn sve do kraja srednje škole želela da bude biolog, kao njen otac, koji je ohrabrivao u tome, podsticao da crta preseke crva koji pod mikroskopom liče „na oslikane prozore“ (227) i svake subote brata i nju vodio u univerzitetsku laboratoriju. Iako odlučuje da postane slikarka, na njenu umetnost su snažno uticale naučne oblasti kojima su se bavili njen otac a naročito brat. Ilejnino pripovedanje počinje rečima njenog pokojnog brata („Vreme nije linija već dimenzija ... Ovo mi je rekao moj brat Stiven“ (11)) i sadrži mnoge aluzije na Stivenova proučavanja teorijske fizike, kao što su višedimenzionalni svemir, brzina svetlosti, crne rupe, priroda univerzuma. Ilejnina fiktivna autobiografija je umnogome posvećena njenom bratu, čiji je naučni entuzijazam izvršio snažan uticaj na njen umetnički izraz, tako da i njegove teorije i njene slike istražuju tajanstvene zakone koji vladaju univerzumom. Čak i neke značajne Ilejnine slike imaju nazive „pozajmljene“ iz radova njenog brata: *Pikosekunde* i *Teorija jedinstvenog polja*. Ilejn i Stiven, svako na svoj način, pokušavaju da rekonstruišu prošlost: on pomoću matematike i fizike, a ona pomoću uspomena i umetničke vizije (Howells, 1994: 209 - 210). Kao konačni simbol brisanja granice između nauke i umetnosti, na slici *Tri muze* kao jedna od Ilejninih muza pojavljuje se

²⁵ Davey, F. (1984). Margaret Atwood: A Feminist Poetics. Vancouver: Talonbooks

doktor Banerdži, očeve asistent koji ju je kao devojčicu podsticao da se bavi biologijom, odeven u orijentalnu nošnju poput mudraca, držeći disk na kome su poređani svetloružičasti krugovi („To su u stvari preseki jaja crva pupavca. Mada ne mislim da bi ih prepoznao neko ko se ne bavi biologijom.“ (370)) Kroz svoje crteže i slike, Ilejn transformiše dominantni, „muški“, diskurs nauke u sopstvenu, „žensku“, umetničku viziju, stapajući ih u celinu koja ima istovremeno i lični i univerzalni karakter.

Simbolika vezana za oči, vid i nedostatak vida, odnosno vizije, veoma je važna u romanu. Ilejnina glavna aktivnost uvek je gledanje, bilo da je u pitanju gledanje kroz mikroskop ili teleskop za potrebe naučnih saznanja, bilo gledanje sopstvenim očima za potrebe umetničkog stvaranja. Iako je gledanje suštinski važno za Ilejnin opstanak i oslobađanje od uloge objekta, u više navrata Ilejn nedostaje sposobnost da sagleda ono što joj je pred očima, ili vidi ono što ne postoji. Prisustvo i nedostatak vida/vizije, u doslovnom i prenesenom značenju, simbolizuje kliker „mačje oko“ koji predstavlja jedan od najznačajnijih predmeta u tekstu. Pojavljuje se mnogo puta, najpre kao talisman koji ima moć da zaštiti, kako zamišlja devetogodišnja Ilejn; zatim kao igračka koju je prerasla, poput crvene plastične torbice; a onda i kao motiv u njenoj umetnosti (isto: 212): Ilejn pažljivo proučava dela na kojima su prikazane staklene površine, poput ogledala, fascinirana je Van Ajkovom slikom *Dovani Arnolfini sa ženom* na kojoj se vidi „okruglo ogledalo kao oko, jedno jedino oko koje vidi više od svakog drugog posmatrača“ (296), a na jednoj od njenih prvih slika pojavljuju se kao detalj mačije oči, „jedva vidljive, daleko u pozadini gusto isprepletanog sjajnog lišća“. (305)

„Mačje oko“ takođe predstavlja „treće oko“, odnosno razvijanje samosvesti, identiteta, nezavisnosti i, u Ilejninom slučaju, umetničke vizije. Razvijanje Ilejnine svesti o sebi kao nezavisnoj ličnosti, različitoj od drugih, predstavljeno je u romanu prisvajanjem klikera kao talismana koji je štiti, ali i daje joj moć da posmatra stvari na drugačiji način, da se distancira, baš u trenucima kada je izložena maltretiranju drugarica zbog toga što je drugačija. Ovaj proces je slikovito predstavljen kroz Ilejnin san, u kome „mačje oko“ ulazi u nju: „Pada s neba pravo na moju glavu, bleštavo i staklasto. Udara me i ulazi pravo u mene, ali me ne boli, samo je hladno.“ (137) Ovaj simbol se ponovo pojavljuje nakon Ilejnine vizije u jaruzi, da bi označio njenu spoznaju o sopstvenoj nezavisnosti i snazi: „Potrebna sam im za ovu igru, a one meni više nisu. Ravnodušna sam prema njima. U meni je nešto tvrdo i kristalno, kao jezgro od stakla.“

(180) Mnogo kasnije, „mačje oko“ postaje simbol Ilejnino umetničkog izraza, pojavljujući se na njenim slikama u vidu očiju, okruglih ogledala, globusa i drugih okruglih predmeta (isto, 211).

Međutim, „mačje oko“ takođe predstavlja i Ilejnino povređeno „treće oko“ koje želi osvetu (isto, 212). Zapravo, traumatični doživljaji iz detinjstva koju je Ilejn potisnula izranjaju na njenim slikama, najviše kroz okrutno prikazivanje gospođe Smit, koja predstavlja oličenje društva koje unapred osuđuje i odbacuje svakog ko je drugačiji. Ilejn je slika kao ružnu, zlobnu postariju ženu, koja se „umnožava na zidovima kao bakterija“ (306); ruga joj se slikajući je kao odalisku, bez odeće ili „u istegljenim pamučnim gaćama“ (319). Ovo je vrsta osвете koju Ilejn ni sama ne razume, jer dolazi iz nesvesnog dela njenog uma: „I dalje ne mogu da dokučim zašto je toliko mrzim.“ (319) „Mačje oko“ simbolizuje nesvesni, iracionalni deo Ilejnine ličnosti, koji ne zaboravlja nanete uvrede i želi osvetu. Ova strana njene ličnosti pojavljuje se uvek neočekivano: u periodu druženja s Kordelijom, Ilejn je ismeva naizgled bez razloga; na Kordelijinu molbu da joj pomogne da pobegne iz duševne bolnice, Ilejn oseća bes: „*Kako se usuđuješ da me pitaš? Želim da joj zavrnem ruku, natrljam joj lice snegom*“ (326); iako saoseća sa Suzi zbog pokušaja samoubistva, duboko u sebi čuje „piskutav, zao glas, prastar i prevejan ...: *Tako joj i treba.*“ (291) Ovo je deo njene ličnosti koji je Ilejn potisnula, „zakopala“ u svojoj svesti, kao što je njen brat Stiven zakopao teglu punu svojih najlepših klikera u jaruzi ispod mosta. Zakopana tegla s klikerima simbolizuje Ilejnine potisnute uspomene iz jednog dela njenog detinjstva; što je još značajnije, naglašava se da je teglu nemoguće pronaći, jer je Stiven zakopao i mapu (62). Ilejn se oslobađa uloge žrtve tek kada ponovo pronađe svoje „zakopano“ sećanje i prihvati ga kao deo svog identiteta.

Ilejin trenutak otkrovenja (Howells, 1994: 210) dešava se nakon pogibije brata i smrti oca. Ona dolazi kod majke da joj pomogne da probere stvari koje je čuvala u podrumu. Ilejnina majka umire od raka, i Ilejn je svesna da je to možda poslednji put da provode vreme zajedno. Iako njena majka u razgovoru spominje devojčice koje su je namučile, Ilejn i dalje ne može da se seti šta je u pitanju; s druge strane, svesna je da među njima postoji jaz, „zbog nečega što sam joj zamerila“ (362). Prebirajući po kutijama u podrumu, Ilejn pronalazi svoju crvenu plastičnu tašnicu: „Nešto se u njoj kotrlja. Otvaram je i vadim moje plavo mačje oko ... Gledam u njega i vidim čitav svoj

život.“ (362) Ovaj trenutak spoznaje, poput vizije Device Marije, nije detaljnije objašnjen u tekstu; ipak, ovo su dva ključna momenta koja definišu Ilejn kao ličnost i kao umetnicu (isto: 212), i pojavljuju se zajedno na njenoj poslednjoj slici *Teorija jedinstvenog polja*, na kojoj Devica Marija „drži predmet od stakla – veliki kliker s plavim središtem.“ (371)

Ova slika je jedna od pet slika koje nikada nisu izlagane i čijim se opisom zaključuje roman. Ilejn, ovog puta i sama u ulozi gledaoca, obilazi izložbu i čitaocima opisuje slike koje čine „figuralni“ nivo naracije, jer sadrže značenja koja i sama Ilejn tek tada shvata. Gledajući slike gospođe Smit, ona shvata ne samo zašto ju je toliko mrzela, već i koliko je bila osvetoljubiva i nemilosrdna, i da joj je nedostajalo saosećanje koje sada vidi u očima gospođe Smit (isto: 214):

Ali ove slike nisu puko ismevanje, puko skrnavljenje. (...) Nekada sam verovala da su to samozadovoljne oči, sitne kao u praseta, lukave iza stakala naočara. I jesu. Ali to su i poražene oči, nesigurne i melanholične, sumorne od nemilih obaveza. (...) Gospođa Smit beše presađena iz provincije u grad. Izmeštena osoba, kakva sam bila i ja. (368)

Kroz Ilejnine opise otkrivamo da je slika *Pikosekunde* omaž specifičnom životnom stilu njenih roditelja koga se nikada nisu odrekli; *Jedno krilo* je posvećeno uspomeni na brata; *Tri muze* je naslikana u znak zahvalnosti ljudima koji su joj pružili prijateljstvo i razumevanje – gospođi Finstajn, gospođici Stjuart i gospodinu Banerdžiju – iako nisu shvatali koliko joj je to značilo; *Mačje oko* predstavlja autoportret istovremeno u sadašnjosti i u prošlosti. Konačno, *Teorija jedinstvenog polja*, nazvana po teoriji iz oblasti fizike koja pokušava da objasni zakone univerzuma, predstavlja Ilejnin pokušaj da objasni sile koje su oblikovale njenu ličnost (isto: 215). Tu je vizija Device Marije koja drži kliker „mačje oko“ i lebdi iznad mosta u jaruzi. Ispod mosta je tmina koja je istovremeno kosmos, pun zvezda i galaksija, ali i rupa u zemlji, mesto na kome je zakopano blago njenog brata. Kako kaže Koral Hauels (1994: 215), na ovoj slici suprotnosti – prošlost/sadašnjost, vid/vizija, nauka/umetnost, univerzalno/individualno – egzistiraju istovremeno, što je Ilejnin pokušaj da predstavi „čitav svoj život“ kao jednu celinu.

Roman počinje i završava se u sadašnjosti, Ilejninim povratkom u Toronto. Ciklična forma romana naglašena je na više načina: jedan od važnih motiva je povratak,

i u doslovnom i u prenesenom smislu, kao vraćanje u rodni grad, i vraćanje u prošlost. Retrospektivna izložba, slika *Teorija jedinstvenog polja* i kliker „mačje oko“, i kao stvarni predmet i kao simbol zakrivljenog vreme-prostora u kome „ništa ne nestaje“ (11), predstavljaju zaokruženost životnog puta i izgradnje sopstvenog identiteta. Takođe, predstavljaju i samospoznaju i prihvatanje svojih negativnih doživljaja i osećanja kao dela svoje ličnosti. Istovremeno, ova cikličnost i vraćanje na početak sugerišu nam da konstruisanje identiteta nikada nije završeno, već da traje do kraja života, jer je identitet većito promenljiv i podložan uticajima socijalnog konteksta.

U poslednjem poglavlju pod nazivom „Most“ Ilejn odlazi na most nad jarugom, mesto svoje najveće traume iz detinjstva i priznaje sebi ono što se stvarno desilo: „Glasa nije bilo. Niko se nije spustio hodajući po vazduhu, nije bilo dame u crnom koja se nadnosi nada mnom.“ (382) Ilejn istovremeno spoznaje svoju unutrašnju snagu kojom se spasila iz jaruge, ali i Kordelijinu i svoju krivicu za ono što se desilo. Takođe, ona se konačno oprašta sa Kordelijom, zamišljajući je kao devojčicu i daje joj svoj oproštaj i razumevanje:

Znam da me posmatra, s blagim osmehom na iskrivljenim usnama, lica zatvorenog i prkosnog. Osećam isti onaj stid, bolesnu nemoć u telu, bol zbog vlastite promašenosti, neprilagođenosti, slabosti; istu želju da budem voljena; isti strah. Ali ta osećanja više nisu moja. Kordelijina su. Kao što su uvek i bila.

Sada sam ja starija i jača. Ako ovde ostane još malo, nasmrt će se smrznuti; ostaće pozadi, u pogrešnom vremenu. Skoro da je prekasno. Širim ruke ka njoj, saginjem glavu, otvaram dlanove, da vidi da ne nosim oružje. *U redu je*, kažem. *Sada možeš kući.* (382-383)

Ovim činom pomirenja Ilejn se do kraja oslobađa uloge objekta/žrtve i prihvata sve aspekte svoje ličnosti. Ilejin pogled na svet evoluirao od osvetničkog, distancirajućeg pogleda kroz „mačje oko“ do integrativne umetničke vizije (Wilson, 2006: 182). Osveta, bilo koje vrste, predstavlja slepilo: „Oko za oko vodi još većem slepilu“ (369). Tek preuzimanjem odgovornosti za sopstveni život, nepristajanjem na ulogu žrtve, ali i prihvatanjem svojih i tuđih grešaka i opraštanjem onima koji su se o nas ogrešili, možemo spoznati sebe i postati kreativni subjekt.

Kao i *Mačje oko*, i roman *Alijas Grejs* (1995) bavi se odnosom između prošlosti i sadašnjosti, i kakva je uloga sećanja u (re)konstruisanju identiteta protagonistkinje.

Međutim, u ovom romanu čitalac se susreće sa pravom misterijom što se tiče identiteta glavne junakinje, što je sugerisano i samim naslovom. Sama autorka primećuje u Pogovoru: „Istorijski lik Grejs Marks ostaje zagonetka.“ (AG, 445) Isto se može reći i za književni lik Grejs Marks: ona je bez sumnje najnepouzdanija od svih naratorki u delima Atvudove. Za razliku od naratorki u romanima *Sluškinjina priča*, *Mačje oko* i *Slepi ubica*, čitalac ne uspeva da otkrije Grejsin pravi identitet, niti sazna istinu o njenom udelu u zločinu zbog kog izdržava zatvorsku kaznu. Iako saznajemo mnogo stvari o Grejs, na kraju ostaju ista pitanja: Da li je nevinna ili kriva? Da li je bila samo saučesnik ili i ubica? Da li je mentalno poremećena ili veoma lukava? Ko je prava Grejs Marks? Naslov *Alijas Grejs* sugerise da njen pravi identitet ostaje zagonetka, i za čitaoca i za autorku. S druge strane, Grejs Marks predstavlja oličenje kreativnog subjekta, čije pripovedanje je svesna konstrukcija namenjena određenoj publici. Dakle, u ovom slučaju, sama naratorka bira događaje i detalje koje će ispričati, a koje neće, stvarajući tako više različitih verzija svoje pripovesti. Na više mesta u romanu Grejs se poredi sa Šeherezadom, koja priča priče da bi produžila svoj život, a njena veština u vezu i šivenju poredi se sa mitološkim Sudajama, koje tkajući određuju ljudsku sudbinu. Isto tako, značajno je što je Grejs posebno vešta u šivenju jorgana od parčića tkanine (*patchwork*), što predstavlja metaforu za njeno pripovedanje.

Neke kritičarke²⁶ nazivaju *Alijas Grejs* prvim istorijskim romanom Margaret Atvud. Grejs Marks je istorijska ličnost, mlada sluškinja poreklom iz Irske, koja je četrdesetih godina devetnaestog veka bila optužena i osuđena za saučesništvo u dvostrukom ubistvu. Žrtve su bili njen poslodavac, Tomas Kinir, i njegova domaćica (i ljubavnica) Nensi Montgomeri. Glavni optuženi bio je konjušar Džejms Mekdermot, koji je osuđen na smrtnu kaznu vešanjem. Kako autorka piše u Pogovoru (443-447), o ovom slučaju opširno su pisale ne samo kanadske, već i američke i britanske novine, uz veliki senzacionalizam: Grejs je bila vrlo mlada i vrlo lepa; Kinirova domaćica, Nensi, već je ranije rodila jedno nezakonito dete, a prilikom autopsije ustanovljeno je da je bila trudna; nakon zločina, Mekdermot i Grejs su pokrali sve vredne stvari i pobjegli u Sjedinjene Države, brodom preko jezera Ontario; u štampi se pretpostavljalo da su bili

²⁶ V. Howells, C.A. (2000). *Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels*, u: *Margaret Atwood: Works and Impact* (ed. Reingard M. Nischik). Rochester, NY: Camden House; Vevaina C.S. (2006). *Margaret Atwood and history*, u: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (ed. Coral Ann Howells). Cambridge University Press.

ljubavnici. „Kombinacija seksa, nasilja i nečuvane neposlušnosti pripadnika potčinjene klase izuzetno je zainteresovala tadašnje novinare.“ (443). Grejs je takođe prvobitno osuđena na smrt, ali joj je zahvaljujući mladosti (u vreme suđenja bilo joj je samo šesnaest godina), veštini branioca, i peticijama nekolicine uglednih građana koji su verovali u njenu nevinost, smrtna kazna preinačena u doživotnu. Većinu kazne služila je u popravnom domu u Kingstonu, a neko vreme bila je smeštena u duševnoj bolnici u Torontu. Tokom služenja zatvorske kazne, sveštenici i mnogi ugledni građani neprestano su podnosili peticije vlastima da bude oslobođena, često ih potkrepljujući izveštajima različitih lekara. Konačno, nakon gotovo trideset godina boravka u zatvoru, Grejs Marks je pomilovana. Poslednje što se o njoj zna jeste da joj je bio obezbeđen dom, a nakon toga joj se gubi svaki trag. Kao što kaže autorka, istorijske činjenice su oskudne, ali je sigurno da je javnost, i pored presude, i dalje bila podeljena u vezi Grejsine krivice. Sama Grejs je ispričala tri različite verzije događaja, a Mekdermot dve, tako da je slučaj ostao nerazrešen što se tiče motiva izvršilaca.

Odnos prema njoj izražava dvosmisleni stav tog doba prema ženskoj prirodi: da li je Grejs ženski demon i podstrekačica, inicijator zločina i istinski ubica Nensi Montgomeri, ili nevoljna žrtva koju je Mekdermot primorao na ćutanje, preteći da će i nju usmrtiti? ... Da li je zaista bila saučesnik u ubistvu Nensi Montgomeri i ljubavnica Džejmsa Mekdermota ni izdaleka nije jasno; kao ni to da li je zaista bila „luda“, ili se – kao i mnogi drugi – samo tako ponašala da bi sebi obezbedila bolje uslove. (444-445)

Kao i u većini svojih dela, Atvudova i u *Alijas Grejs* istražuje pitanje identiteta i sećanja, odnosno kakva je uloga sećanja za (re)konstruisanje identiteta. Grejs Marks, kao i Ilejn Rizli, pati od delimične amnezije – gubitka sećanja na važne događaje u svom životu. Iako je osuđena, ona tvrdi da se ne seća ubistva Nensi Montgomeri, za koje je možda odgovorna. Za razliku od Ilejn Rizli, Grejsino sećanje je ključno za definisanje njenog identiteta: ona može biti kriva ili nevina, ubica ili žrtva. U *Alijas Grejs*, autorka razmatra pitanje da li uopšte postoji jedan „pravi“ jedinstveni identitet, ili je ono što nazivamo identitetom u stvari pačvork sastavljen od različitih viđenja jedne iste ličnosti. Roman se zapravo najviše bavi raznolikim tumačenjima Grejsine ličnosti i njenog slučaja od strane različitih likova. Sama Grejs, kao nepouzdan narator, shvata da većinu ljudi i ne zanima prava istina, već njihova sopstvena verzija događaja, te im

govori ono što žele da čuju: „Uvek postoji tačan odgovor, koji je tačan zato što ga oni očekuju, a po licu im vidiš jesi li pogodila;“ (48). Grejs je dobro shvatila da identitet oblikuju društvena očekivanja, a pojedincu ostaje da im se prilagodi: „Trebalo da pitate sudije i advokate, i novinare, izgleda da oni bolje znaju moju priču od mene same.“ (48), kaže ona doktoru Džordanu, prilikom njihovog prvog susreta. U ovom smislu pitanje identiteta u *Alijas Grejs* se dotiče savremenih tema poput javnog imidža i u kojoj meri društvene konvencije, mediji i javnost utiču na percepciju identiteta. Takođe, u romanu se posebno razmatra percepcija i stavovi o ženskom identitetu, i u prošlosti i danas.

Za razliku od romana *Mačje oko* i *Shuškinjina priča*, u *Alijas Grejs* kombinuje se pripovedanje u prvom licu (gde je naratorka Grejs Marks) i pripovedanje u trećem licu, koje predstavlja perspektivu Sajmona Džordana, doktora koji se bavi mentalnim oboljenjima, angažovanog od strane komiteta uglednih građana Kingstona da istraži slučaj i pokuša da povрати Grejsino izgubljeno sećanje. Kroz lik doktora Džordana predstavljene su različite teorije o uzrocima i lečenju duševnih poremećaja, oblasti koja je tek počela da se razvija u drugoj polovini devetnaestog veka. U ovom periodu lekari se još uvek bore sa široko rasprostranjenim uverenjima je duševna bolest rezultat odluke „Svevišnjeg Proviđenja“ (58), te da takve ljude ne treba ni lečiti. Jednako rasprostranjen stav bio je da su duševna oboljenja i nasilno ponašanje posledica posednutosti zlim duhovima, te da se pacijenti ili zatvorenici mogu „lečiti“ šibanjem, izglednjivanjem ili zatvaranjem u samicu. Grejs je, kao što se vidi, iskusila ovakve „tretmane“ i u popravnom domu u Kingstonu i u duševnoj bolnici u Torontu. Pitanje duševnog zdravlja je još jedno ključno pitanje vezano za Grejsin identitet: da li je Grejs patila od mentalnog poremećaja, koji se ispoljavao kroz nasilne ispade i delimičnu amneziju, i stoga nije mogla biti odgovorna za svoje postupke, ili je njeno ludilo smišljeno i odglumljeno kako bi se spasla smrtne kazne a zatim i strogog režima u popravnom domu. Samim tim, postavlja se pitanje istinitosti njene naracije: da li je sve što je ispričala proizvod obolelog uma, ili svesna konstrukcija kojoj naratorka oduzima i dodaje detalje po sopstvenom nahođenju? Grejs je, kao jedini svedok, u privilegovanom položaju: pošto je njen saučesnik obešen, ona ostaje jedini izvor informacija o događajima koji su prethodili ubistvu i jedina koja može da razreši pitanje stepena svoje

umešanosti. Kako neke kritičarke²⁷ primećuju, Grejs deluje kao žrtva mnogo manje nego Ilejn Rizli, Iris Čejs ili Fredovica, zahvaljujući upravo svojoj auri „zločinke“ (32) i „zagonetke“ (445).

Na početku romana, lik Grejs Marks prikazan je iz različitih perspektiva – kroz odlomke novinskih članaka koji su izveštavali o suđenju i vešanju Džejmsa Mekdermota, odlomke iz memoara Suzane Mudi, kanadske spisateljice i Grejsine savremenice, koja je opisuje kao „slavnu zločinku“ (13) koja „u odnosu na svoje skromno poreklo deluje prilično otmeno“ (29). Atvudova je ovim odlomcima priključila i baladu ispevanu o ubistvima, u kojoj je Grejs prikazana kao fatalna žena koja je zavela Mekdermota i navela ga da poćini zloćin. Čitalac takođe može da vidi i skicirane portrete Grejs Marks i Džejmsa Mekdermota, nacrtane u vreme suđenja. Koristeći ove autentićne odlomke, autorka uspostavlja komunikaciju između teksta i čitaoca. U čitaocu se pobuđuje interesovanje za ovu „slavnu zloćinku“ o kojoj je napisana čak i pesma, i koja je oćito bila toliko slavna da su čak i ugledne lićnosti, poput Suzane Mudi, dolazile da je vide u popravnom domu. Perspektiva čitaoca predstavljena je kroz fiktivni lik doktora Sajmona Džordana, lekara angažovanog da ispita Grejs i utvrdi njenu krivicu ili nevinost. Pre nego što upozna Grejs, doktor Džordan saznaje više razlićitih verzija njene priće: pre svega, sama Grejs je isprićala više verzija događaja, koje je Džordan ćitao – pre, za vreme i posle suđenja, kao i po povratku iz duševne bolnice. Zatim, tu su zapisi Suzane Mudi, nastali nakon razgovora sa Grejs u popravnom domu u Kingstonu, u kojima je Grejs prikazana kao inspirator zloćina, a Mekdermot njeno oruđe. Grejsini motivi, prema Suzani Mudi, bili su zaljubljenost u svog poslodavca i bolesna ljubomora prema Nensi, njegovoj domaćici i ljubavnici. Kasnije, nakon posete duševnoj bolnici u Torontu, gospođa Mudi menja svoje mišljenje i tvrdi da je Grejs od početka patila od mentalnog poremećaja i da se zato ne može smatrati odgovornom (Vevaina, 2006: 92). Takođe, u prvim poglavljljima nalaze se i pisma dva lekara – bivšeg i sadašnjeg upravnika duševne bolnice u Torontu – upućena doktoru Džordanu. Bivši upravnik, doktor Banerling, opisuje Grejs kao „veštu glumicu“ i „veoma lukavog

²⁷ V. Darroch, H. (2004). Hysteria and Traumatic Testimony: Margaret Atwood's *Alias Grace*, u: *Essays on canadian writing*. Vol. 81, 103-121. Downsview, Ont.: York University; Howells, C.A. (2000). *Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels*, u: *Margaret Atwood: Works and Impact* (ed. Reingard M. Nischik). Rochester, NY: Camden House; Vevaina C.S. (2006). *Margaret Atwood and history*, u: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (ed. Coral Ann Howells). Cambridge University Press.

lažova“, „lišenu svih morala i skrupula“, koja će „bezočno iskoristiti svako naivno oruđe koje joj se nađe pri ruci“ (77). Sveštenik Verindžer, iz komiteta koji je angažovao doktora Džordana, smatra Grejs žrtvom korumpiranog kazneno-pravnog sistema i politike, čiji je deo i doktor Banerling, jer je ubijeni Tomas Kinir bio pripadnik više klase i torijevac, dok je Grejs poreklom Irkinja, što je dovedeno u vezu sa pobunama Iraca i drugih siromašnih imigranata protiv kanadskih vlasti u drugoj polovini devetnaestog veka. U svetlu ovih različitih tumačenja, doktor Džordan treba da formira sopstveno mišljenje o Grejs. Međutim, pokazuje se da njegovi stavovi nisu dovoljno profesionalni; vidi se da, uprkos naučnom pristupu koji neguje, i on pati od naivnih predubedenja i predrasuda, posebno vezanih za žene. Već pri prvom susretu, u tamnici popravnog doma, on zamišlja Grejs kao junakinju kakvog gotskog romana:

... zatočenica u ćeliji, koja čeka lomaču ili viteza koji će je u zadnji čas spasti. Žena saterana u ćošak; zatvorska halja pada do zemlje sakrivajući stopala koja su sigurno bosa; slamarica na podu; preplašeno pogružena ramena; ruke stisnute uz mršavo telo, dugi pramenovi smeđecrvenkaste kose izviruju ispod nečeg što na prvi pogled izgleda kao venac od belog cveća – a naročito oči, ogromne na bledom licu, zenica raširenih od straha i nemog preklinjanja – sve baš kao što bi se moglo i očekivati. (67)

Ovaj opis kasnije se parodira u ironičnom opisu doktora Banerlinga, koji kaže da je Grejs „samo falilo cveće u kosi pa da u potpunosti liči na Ofeliju“ i dodaje upozorenje da „kada lepa žena uđe kroz vrata, zdrav razum odmah izleti kroz prozor.“ (77) Zapravo, doktor Džordan shvata da Grejs nimalo ne liči na preplašenu zatočenicu, osim po odeći:

Ali tada Grejs iskorači napred sklanjajući se sa svetla i lik koji je trenutak ranije posmatrao nestade. Umesto njega, pred njim je stajala potpuno drugačija žena – pravog držanja, viša, samouverenija, u uobičajenoj zatvorskoj odeći, plavo-belom prugastom suknu ispod koje su virila stopala, ne bosa već u najobičnijim cipelama ... Oči su joj zaista bile izuzetno krupne, ali nisu delovale nimalo izgubljeno. Naprotiv, pažljivo su ga odmeravale. Činilo se da ga proučava kao predmet nekog neobjašnjivog eksperimenta; kao da je on, a ne ona, predmet istraživanja. (67)

Kroz suprotstavljene opise Grejs kakvu Džordan očekuje da vidi i Grejs kakva je zaista, autorka predstavlja problem različitog percipiranja Grejsinog identiteta i motiva od strane različitih likova. Šire gledano, ona se bavi i pitanjem percipiranja ženskog identiteta u socijalnom kontekstu Viktorijanskog doba, u drugoj polovini devetnaestog veka. Džordan posmatra Grejs u kontekstu tadašnjih proučavanja histerije u medicini ali i u svetlu svojevrzne vizuelne ikonografije tog poremećaja (Darroch, 2004: 106), koji je bio popularizovan u literaturi, posebno gotskom romanu. Histerija se vekovima smatrala „ženskom“ bolešću, pa i u drugoj polovini devetnaestog veka, kada je ovaj poremećaj često romantizovan i zloupotrebljavan da objasni svako ponašanje žena koje nije odgovaralo strogim društvenim pravilima. S druge strane, histerično ponašanje je bilo i izvor moći za viktimizovane žene (isto: 104), žrtve nasilja ili trauma, koje su na taj način mogle da ispolje stres i frustraciju koju su socijalna ograničenja u njima izazivala. Grejs, komentarišući pacijentkinje u duševnoj bolnici, kaže:

... većina žena u duševnoj bolnici nije ništa luđa od engleske kraljice. ... Jedna je dospela tamo da bi pobjegla od muža koji ju je tukao na mrtvo ime, on je, zapravo, bio lud, ali ga niko nikada nije zatvorio; a druga je govorila da ljudi samo u jesen, jer nema krov nad glavom a u ludnici je toplo, i ako ne bi lepo poludela smrzla bi se preko zime; (40).

Iako doktor Džordan opominje sebe: „Moram se držati stvarnosti, moram pažljivo posmatrati. Naučni eksperiment mora biti proverljiv. Moram izbeći melodramu i maštarije.“ (67), on podleže upravo melodramskom stavu o histeriji, ali i o ženama uopšte. Za njega je Grejs izgubljena zatočenica koja čeka viteza da je izbavi, ali istovremeno je, upravo zbog svog nespoznatljivog duševnog života, i lukava zavodnica, spremna na sve da bi zadovoljila svoje nagone („Ima osećaj da je kraj njega ženka neke životinje; u njoj ima neke lisičije napetosti“ (95)). S druge strane, oni koji podržavaju Grejs navode njenu mladost, lepotu i otmeno ponašanje kao dokaze njene nevinosti. Oba stava su jednako iracionalna: kao što kaže Hajdi Daroh (Darroch, 2004: 106), Grejs predstavlja oličenje ženstvenosti u čistom, poniznom ili u patološkom, čudovišnom obličju.

Svakom poglavlju romana predhode epigrafi u vidu odlomaka iz autentičnih dokumenata – poput novinskih članaka, dnevnika upravnika popravnog doma u Kingstonu, pisama doktora iz duševne bolnice u Torontu, izvoda iz pravilnika ponašanja

u popravnom domu – ali i odlomaka iz pesama i proznih dela nastalih u drugoj polovini devetnaestog veka. Odlomci iz književnih dela su posebno interesantni, jer odslikavaju kulturološke i društvene stavove o ženskom identitetu u tom periodu i služe kao komentari na slučaj Grejs Marks. Međutim, ovi stavovi su često protivrečni. Žena se tako predstavlja kao sveto, uzvišeno biće, koje bdi nad domom, porodicom i mužem, kao u pesmi „Anđeo u kući“ (*Angel in the House*) Koventrija Patmora iz 1854. godine (315), čiji je naslov postao paradigma ideala ženstvenosti u Viktorijanskom dobu. Takva žena je posvećena porodici i potčinjena mužu i u sebi čuva svoje patnje i tajne, nikada se ne žaleći, jer je to njena sudbina, kao što nagoveštava pesma H. V. Longfeloua iz 1858. godine (355). Takođe, žena se predstavlja i kao nevinna žrtva lažnih optužbi, kao u pesmi Emili Bronte „Zatočenica“ (*The Prisoner*) iz 1845. godine, koja je osuđena od strane zemaljskog suda, ali će za svoju patnju biti nagrađena u raj: „Al’ okovi vaši i lanci ne vrede ni za šta drugo, / Jer iako su od čelika, ne mogu me držati dugo.“ (29). S druge strane, odlomak iz pripovetke „Rapačinijeva kći“ (*Rappaccini’s Daughter*) Nataniijela Hotorna iz 1844. godine predstavlja ženu kao zavodnicu, uzročnicu prvobitnog greha, pred čijim čarima je muškarac nemoćan, bez obzira na zlo koje prouzrokuje (333).

Kao što napominje Hajdi Daroh (isto: 104), u današnje doba još uvek opstaju mnogi oprečni stavovi o ženskoj prirodi, seksualnosti i kriminalnoj aktivnosti koji su bili u opticaju u drugoj polovini devetnaestog veka, tako da priča o istraživanju zločina Atvudovoj pruža priliku da suptilno kritikuje i prošlost i sadašnjost. Posebno se kritikuje pretpostavka o ženskoj prirodi, kao prefinjenoj i nesposobnoj za zločin. U razgovoru sa mladom kćerkom upravnika popravnog doma, doktor Džordan je zapanjen njenom izjavom da bi prisustvovala javnom pogubljenju Džejmsa Mekdermota da je mogla. Iako je svestan „da zvuči nadobudno“, Džordan izjavljuje da su takvi prizori opasni za istančanu žensku prirodu (93). Ipak, on dobro zna da ženska priroda nije ništa prefinjenija od muške: „viđao je luđakinje kako kidaju odeću sa sebe i pokazuju golo telo“, „prostitutke najnižeg ranga“, „pijane žene kako psuju i tuku se kao bokseri“; „znao je da su u stanju i da umore sopstvene bebe, ili prodaju kćerčice bogatašima“ (93). Iako nema iluzija o ženskoj prirodi, za njega je to „samo razlog više da se sačuva čistota onih koje su još uvek čiste.“ (93) Naravno, žene istančane prirode su žene iz viših društvenih klasa, koje su pošteđene siromaštva, nasilja i trauma. Džordan smatra

da je njegovo licemerje u ovom pogledu opravdano: „moramo ono što bi trebalo da bude istinito predstaviti kao da i jeste.“ (93) Ironijski, ispostavlja se da ni žene iz više klase nisu tako čiste i prefinjene kakvima ih Džordan zamišlja: supruga upravnika popravnog doma skuplja isečke iz novina o slavnim zločinima; mnoge ugledne žene fascinirane su spiritizmom; neke od njih, kao što vidimo na primeru Suzane Mudi, čak obilaze zatvore i duševne bolnice kako bi videle kriminalce ili mentalno poremećene ljude. „Prefinjenost“ pojedinca ne zavisi od pola, poručuje autorka; naš identitet se formira prema društvu u kome odrastamo i onome što društvo smatra prihvatljivim.

Fascinacija zločinom, nasiljem i seksualnošću još jedna je zajednička karakteristika prošlosti i sadašnjosti koju autorka kritikuje. Grejs Marks je postala prava slavna ličnost zahvaljujući zločinu u koji je umešana. Nemoguće je ne primetiti paralelu sa savremenim dobom u senzacionalističkom načinu na koji novine pišu o Grejs, pišući ne samo o zločinu i suđenju, već i prenoseći njenu ispovest i celu biografiju. Naravno, ta priča se menja i prilagođava prema nahođenju novinara, kako bi pridobili što veću publiku: kako Grejs primećuje, imena su pisali različito, njen izgled su različito opisivali, pisali su da se ponaša otmeno ali i da je nepismena (35), da je „časna“ ali i da joj je Mekdermot bio ljubavnik. (36) Zahvaljujući njenoj reputaciji, Grejs radi kao služavka kod upravnika popravnog doma, gde predstavlja sredstvo putem koga upravnikova supruga predstavlja „svoj položaj i dostignuća“ svojim prijateljicama koje dolaze na čaj kako bi kriomice videle slavnu zločinku: „premda sam predmet straha, poput pauka, kao i milosrđa, i ja sam jedno od njenih dostignuća.“ (32) Grejs dobro primećuje licemerje i dvostruke standarde u društvu:

To ih najviše zanima – i gospodu i dame. Nije im važno jesam li nekoga ubila, mogla sam preklati desetine vratova, zbog toga se vojnicima u ratu dive, zbog toga ne bi ni trepnuli. Ne: zanima ih samo jesam li mu zaista bila ljubavnica, mada ni sami ne znaju žele li zapravo da odgovor bude da ili ne. (37)

Već od početka je jasno da je Grejs, bez obzira na svoju navodnu rastrojenost, veoma oštroumna. Ona odmah shvata da pravi Džordanov motiv nije da pomogne njoj, niti da sazna istinu, već ambicija – da stekne ime i ugled, i sam se proslavi: „Nude pomoć, ali zapravo žele zahvalnost ... On želi da ode kući i kaže sebi: Gurnuo sam ruku u kolač i izvadio šljivu, baš sam ja dobar dečko. Ali ja neću da budem ničija šljiva.“ (49) S druge strane, Džordanove posete su za Grejs dobrodošla razonoda u njenom

jednoličnom životu u popravnom domu. Na više mesta u romanu jasno se vidi da Grejs priča Džordanu ono što zna da on želi da čuje: „Doktor Džordan ubrzano piše, ruka mu jedva stiže pero, nikad ga ranije nisam videla tako uzbuđenog. Od srca se radujem što mogu da unesem malo zadovoljstva u život svog bližnjeg; i u sebi se pitam šta li će iz svega ovoga zaključiti.“ (272) Čitalac se nakon toga mora zapitati da li Grejs uopšte ima interesa ili želje da Džordanu ispriča istinitu priču i šta je njen motiv, osim razonode? Prema Hajdi Daroh (isto: 104), u *Alijas Grejs*, kao i u *Sluškinjinoj priči*, pripovedanje je način isceljenja, rekonstrukcija sopstvenog rasparčanog identiteta. Za Grejs sastanci sa doktorom Džordanom mogu biti vrsta psihoterapije.

U tom smislu dinamika između Grejs i doktora Džordana je veoma važan element romana i simulira odnos psihoterapeuta i pacijenta. Doktor Džordan primenjuje tehnike slične (tada još nepostojećoj) Frojdovoj psihoanalizi: tehniku slobodnih asocijacija, terapiju razgovorom, prisećanje na najranije uspomene iz detinjstva. Takođe, on pridaje poseban značaj snovima kao sredstvu za otkrivanje nesvesnog dela uma. Džordan smatra da će Grejs, ukoliko bude počela od najranijih sećanja, uspeti da rekonstruiše i onaj deo pamćenja koji tvrdi da je izgubila. Međutim, iako Grejs dobrovoljno priča o svom životu, jasno je da mnoge stvari svesno izostavlja. Na Džordanov zahtev da mu ispriča svoje snove, Grejs odgovara „Ne sećam se, gospodine. Ne sećam se šta sam noćas sanjala. Nešto zbrkano. On to zapisuje. Nemam gotovo ništa svoje, ni stvari, ni imovinu, čak ni svoju intimu, i moram da sačuvam nešto za sebe“ (105). Grejs, dakle, rekonstruiše svoju priču, svesno izostavljajući delove koje ne želi da podeli sa Džordanom. S druge strane, to ne znači da Grejs nije pretrpela traumu. U stvari, čitav njen život bio je vrlo mučan, sa vrlo malo srećnih trenutaka. Odrasla je u Irskoj, u velikom siromaštvu, u porodici sa mnogo dece, sa ocem alkoholičarem i izmučenom majkom. Uz novčanu pomoć rođaka, krenuli su na put u Ameriku, kako bi počeli iz početka, i pobjegli od gladi i siromaštva. Tokom košmarnog prelaska okeana majka joj se razbolela i umrla, te je briga o mlađoj deci i domaćinstvu pala na dvanaestogodišnju Grejs. Otac je i u Kanadi nastavio da se opija i da je tuče, pa je Grejs odlučila da potraži posao sluškinje. U uglednoj kući u kojoj služi kao pomoćnica pralje, Grejs doživljava prvi miran period svoga života, sklopivši prijateljsko sa drugom mladom sluškinjom, Meri Vitni, koja joj ukazuje gotovo majčinsku ljubav. Međutim, i ovaj period se tragično završava: Meri ostaje u drugom stanju sa gazdinim sinom, koji i ne pomišlja da

joj pomogne. Da bi izbegla otkaz i sramotu, odlazi na abortus, ali zbog nemara lekara iste noći umire. Grejs je sve vreme uz nju, trudeći se da joj olakša bolove, ali ujutru nalazi Meri mrtvu u zajedničkom krevetu. Po Grejsinim rečima, u početku nije mogla da poveruje da je Meri zaista mrtva i mislila je da se pretvara, ali je tada čula njen glas kraj svoga uva kako kaže „Pusti me unutra.“ (176) Nakon toga, Grejs je pala u nesvest, a zatim u dubok san i probudila se tek narednog dana. Kako su joj pričali kasnije, kada se povratila iz nesvesti pitala je gde je Grejs.

Kada su mi rekli da sam ja Grejs, nisam im verovala, već sam zaplakala i htela da pobegnem iz kuće, govoreći da je Grejs izgubljena i da je skočila u jezero, i da moram da idem da je pronađem. Kasnije su mi pričali da su se uplašili za moje zdravlje, misleći da sam od šoka izgubila razum; što, uzimajući sve u obzir, i nije bilo nikakvo čudo. (177)

Nakon toga Grejs nekoliko puta menja nameštenja, dok ne upozna Nensi Montgomeri, koja je poziva da služi kod njenog poslodavca u Ričmond Hilu, izvan Toronta. Nensi podseća Grejs na Meri Vitni, pa zato pristaje, nadajući se da će ponovo pronaći prijateljicu. Međutim, ubrzo po dolasku, Grejs otkriva da je Nensi ne samo domaćica već i ljubavnica Tomasa Kinira, zbog čega gubi poštovanje prema njoj. Osim toga, Nensi je ljubomorna na Grejs, i zadaje joj sve više teških poslova i neprestano joj zamera, a Grejs joj zavidi na položaju i ljuta je što mora da prima naređenja od Nensi kao da je gazdarica. Napetoj atmosferi doprinosi i Mekdermot, sumoran i drzak sluga, koji zavidi Kiniru i mrzi Nensi. Do kulminacije dolazi nakon Nensine odluke da ih oboje otpusti, i to bez preporuka. Mekdermot izjavljuje da će ubiti Nensi, ali Grejs mu, kako kaže, nije verovala pa nikoga nije ni upozorila. Grejs prepričava kako je Mekdermot pucao i ubio Tomasa Kinira, a zatim tražio da mu Grejs pomogne da spusti leš u podrum. Kada je odbila, ispalio je metak prema njoj. Tada je izgubila svest. Ovde zapravo počinje Grejsina amnezija, jer ona tvrdi da se ne seća da je pomogla Mekdermotu da ubije Nensi u podrumu, kao što je Mekdermot svedočio na suđenju. Još jedno svedočenje bilo je pogubno po Grejs. Džejmi Volš, mladić iz susedstva, kome se dopadala Grejs, tvrdio je da je dolazio toga dana, nakon Kinirovog ubistva, i da Grejs nije delovala nimalo rastrojeno, da se šalila i smejala. Njegovo svedočenje i izjava da je, čak i na suđenju, Grejs nosila odeću ubijene žene, shvaćeni su kao dokaz Grejsine

bezdušnosti i samim tim krivice. Grejs je tvrdila da se ne seća ni toga, a da je Nensinu odeću uzela za uspomenu na nju.

Grejsina amnezija, dakle, može biti stvarna i autentična reakcija na traumu, odnosno odbrambeni mehanizam represije, kada se nepoželjna i neprijatna sećanja potiskuju iz svesnog uma. Takođe, to može biti i lukav način da se oslobodi odgovornosti. Ukoliko je amnezija stvarna, to i dalje ne isključuje mogućnost Grejsine krivice. Njeno pripovedanje događaja koji su prethodili ubistvu zvuči uverljivo i racionalno, ali se u njenom sećanju pojavljuju prizori koji mogu a ne moraju biti snovi. Samo neke od tih prizora ona prepričava Džordanu, dok druge zadržava za sebe. Ostaje nejasno je li Grejs zaista hodala u snu ili je to samo sanjala; da li je tada sreća muškarca i ko je to bio; da li je zavodila Kinira, ili Mekdermota, ili obojicu; da li je zaista zadavila Nensi svojom maramom, ili je to samo želela. U zapisima Suzane Mudi „Život na čistinama“ navodi se da je Grejs priznala da je ubila Nensi i da je krvave oči njene žrtve svuda prate. U razgovoru sa Džordanom, sveštenik Verindžer taj detalj pripisuje suviše bujnoj mašti gospođe Mudi, i činjenici da je ona veliki obožavalac Čarlsa Dikensa, a naročito *Olivera Twista*, u kome „se pominje sličan par očiju, koji takođe pripada pokojnici po imenu Nensi.“ (188) S druge strane, na nekoliko mesta u romanu, Grejs se priseća „Nensi na kolenima, kosa joj pada preko lica, a krv lije u oči.“ (16) Da li je ova slika lažno sećanje, koje je Grejs stvorila na osnovu svedočenja Mekdermota, ili njeno autentično sećanje? Verindžer primećuje: „Moguće je da su je drugi ubedili da je učinila nešto što nije“ (84) i napominje da priznanja zatvorenika u popravnom domu treba uzeti s rezervom, jer se često dešavalo da budu iznuđena usled zlostavljanja od strane čuvara.

Određivanje Grejsinog mentalnog stanja, odnosno da li je zdrava ili duševno obolela, suštinski je važno za razrešenje misterije. Doktor Džordan postaje opsednut Grejsinim slučajem i pitanjem da li je njena amnezija stvarna ili odglumljena. Ironijski, što se Džordan više bavi tim pitanjem, on postaje sve rastrojeniji i prolazi kroz iskustvo obrnutog transfera: počinje da mašta o Grejs, koja ga podseća na mlade radnice u fabrici njegovog oca s kojima je doživeo prva seksualna iskustva. Čak se zanosi mišlju da izvuče Grejs iz zatvora i učini je svojom ljubavnicom, ili suprugom, iako zna da je to „perverzna fantazija, oženiti se ženom koja je možda ubica.“ (374) Čini mu se da „ukoliko se ona više priseća i više priča, njegov zadatak je sve teži. Ima utisak da nije u stanju da pohvata sve konce.“ (281) Frustrirani Džordan se upušta u aferu sa svojom

stanodavkom koju je napustio muž, a prilikom sastanaka sa njom mašta o Grejs. Džordan je takođe svestan da sve što mu je Grejs ispričala, bez obzira na mnoštvo pojedinosti, može biti smišljena strategija da ga zbuni: „obuzima ga neprijatan osećaj da bi upravo ta živopisna sećanja mogla predstavljati zamku, način skretanja pažnje s neke skrivene ali suštinske činjenice“. (183) Želeći da se svojim očima uveri da je bar deo Grejsine priče istinit, Džordan posećuje kuću na Ričmond Hilu, obilazi grobove Tomasa Kinira i Nensi Montgomeri i odlazi na razgovor sa Kenetom Mekenzijem, advokatom koji je po službenoj dužnosti branio Grejs. Mekenzi smatra da je Grejs veoma inteligentna, da ima čelične živce, a da je gubitak pamćenja veoma čest među kriminalcima, jer je „zaborav u tim slučajevima mnogo korisniji od sećanja.“ (359) Takođe upozorava Džordana da zločinci vole da čitaju o sebi, te da je Grejs možda čitala iste izvore kao i Džordan, i da je to razlog što mu njena priča deluje uverljivo. Džordan priznaje da, iako Grejs deluje iskreno, ima utisak da ga laže. Mekenzi mu odgovara:

„Pitate se da li vas laže? Dozvolite mi da to predstavim ovako – da li je Šeherezada lagala? Ne iz svog ugla; zaista, priče koje je pričala ne bi trebalo podvrgavati oštrim kategorijama Istine i Laži. One pripadaju potpuno drugoj sferi. Možda je i Grejs Marks vama pričala samo ono što želi da ispriča da bi postigla određeni cilj.“

„A to je?“, upita Sajmon.

„Da zabavi sultana“, kaže Mekenzi. „Da spreči neželjeni kraj. Da odgodi vaš odlazak i navede vas da što duže ostanete uz nju.“ (363)

Grejs je opet predstavljena kao zavodnica, koja svojom pričom, poput Šeherezade, opčinjava muškarce da bi sprovela svoju volju. Na kraju razgovora, Mekenzi primećuje da je imala puno sreće što suđenje za Nensino ubistvo nije ni održano, pošto je oboma već bila izrečena smrtna kazna za Kinirovo ubistvo. Predstavljajući Grejs kao slaboumnu i povodljivu mladu devojkicu, koja je iz straha od Mekdermotove osvete pošla s njim, Mekenzi je uspeo da preinači presudu; ali, da je joj je suđeno za Nensino ubistvo, ne bi uspeo da je spase jer je, po njegovom mišljenju, „bila kriva kao sam đavo.“ (364) Na kraju, Džordan odlazi u Toronto i pronalazi grob s imenom Meri Vitni.

Vera se razbuktava u njemu poput plamena – njena je priča, dakle, istinita – ali isto tako brzo i jenjava. ... ovaj spomenik je samo to: običan kamen. Pre svega,

na njemu nema datuma, a Meri Vitni koja je u njemu sahranjena možda nema nikakve veze sa Grejs Marks. Možda je to samo ime, urezano u kamenu, koje je Grejs videla i iskoristila ispredajući svoju priču. To bi mogla biti neka starica, žena, dete, bilo ko.

To ništa ne dokazuje. Ali ništa i ne pobija. (373)

Meri Vitni predstavlja još jedan lik dvojnika ili *doppelgänger*-a, koji se često pojavljuje u delima Margaret Atvud i koji predstavlja „Drugo“, osećanja ili ponašanje koje protagonistkinja potiskuje. U Grejsinoj priči Meri Vitni se pojavljuje kao stvarna devojka, koja je umrla tragičnom smrću. Grejs nikada nije zaboravila svoju prijateljicu, koja ju je pomagala i štitila, i često se priseća njenih reči i saveta. Prilikom pokušaja bekstva u Ameriku, Grejs se u gostionici predstavlja kao Meri Vitni. Međutim, čitalac shvata isto što i doktor Džordan: „jedini svedok koji bi mogao da potkrepi njenu priču bila bi sama Meri Vitni, a ona više nije među živima.“ (183) U romanu se mogu pronaći dokazi i za tvrdnju da je Meri bila stvarna i da je umrla od posledica pobačaja, ali i da je Meri proizvod mašte, projekcija Grejsinog besa i frustracije.

Takođe je moguće da je Meri Vitni simptom duševnog oboljenja, koje se nekada nazivalo sindrom višestruke ličnosti, a danas poremećaj disocijativnog identiteta. Ova mogućnost predstavljena je u sceni hipnoze. Članovi komiteta, nezadovoljni što ne dobijaju nikakvo mišljenje od Sajmona Džordana, angažuju doktora Džeroma Djuponta da hipnotiše Grejs i tako pokuša da povрати njeno sećanje. U stvari, doktor Djupont je Grejsin stari poznanik, torbar Džeremaja, mađioničar i šarlatan, koga je upoznala još dok je radila kao služavka. Grejs je zaprepašćena kada ga vidi, ali oseća i radost, „jer je Džeremaja izveo pravi mađioničarski trik ... baš kao što je nekad izvodio te trikove dok su svi gledali a niko nije uspevao da otkrije kako, isto je učinio i ovde i sklopio sa mnom sporazum pred njihovim očima a da oni ništa nisu primetili.“ (295) Tokom seanse hipnoze, izgleda kao da Grejs govori tuđim glasom: priznaje da je zadavila Nensi svojom maramom, ali tvrdi da to nije učinila Grejs, već ona, Meri Vitni, koja je pozajmila Grejsino „zemaljsko ruho“. (386) Nakon završene seanse, Grejs opet govori svojim uobičajenim glasom i ne seća se ničega. Hipnoza ne pomaže da se slučaj razreši, jer postoji više mogućnosti: doktor Djupont tvrdi da je u pitanju sindrom „dvostruke svesti“ koji je danas poznat kao poremećaj disocijativnog identiteta. Ovaj poremećaj je veoma teško dokazati, i stručnjaci se ne slažu oko njegove autentičnosti. Neki

psihoterapeuti, pristalice teorija o povraćaju sećanja, smatraju da se žrtve traume, pogotovo seksualnog zlostavljanja u detinjstvu, distanciraju od svog tela i uma i stvaraju u sebi drugu ličnost, koja nema nikakvo sećanje na traumu. Drugi smatraju da je amnezija veoma retko posledica traume, a da je takozvani „povraćaj sećanja“ na traumu iz detinjstva u stvari fikcija, nastala usled sugestije terapeuta i da je druga, nezavisna ličnost takođe proizvod mašte pacijenta (Darroch, 2004: 107). U slučaju Grejs, obe mogućnosti su jednako verovatne: i da je potisnula sećanje na traumu i stvorila drugi identitet kao Meri Vitni, koja je izvršila zločin; i da je u pitanju lažno sećanje, i da je samo vešto glumila, uz pomoć „doktora“ Djuponta. Sajmon Džordan i dalje ostaje u nedoumici: „Da li je Grejs stvarno bila u transu, ili je, smejući se u sebi, samo glumila? Zna šta je čuo i video, ali je to možda bila i varka, što on ne može dokazati.“ (390)

Džordanu je jasno da bi, kada bi u svom izveštaju opisao ovaj događaj, izgledi za Grejsino pomilovanje bili veoma loši, s obzirom da vlasti žele čvrste dokaze. Sem toga, on sam bi postao predmet podsmeha u struci, što bi srušilo njegove planove o otvaranju sopstvene duševne bolnice. Ostaje mu samo da prizna „da ništa ne može ustvrditi sa sigurnošću, jer mu je istina ipak ostala nedokučiva. Ili je to možda Grejs. Ona mu neprestano izmiče iz ruku, osvrćući se da vidi da li on još uvek juri za njom.“ (390) Džordan je doživeo potpuni poraz kao stručnjak, jer nije saznao ništa novo što bi potvrdilo ili opovrglo Grejsinu krivicu, a osim toga je počeo da gaji emocije prema pacijentu. Osim toga, i njegova afera sa Rejčel, svojom stanodavkom koju je napustio muž pijanica, poprima neočekivane razmere. Rejčel mu saopštava da joj se muž vraća i moli ga da je ne napušta. Čak mu predlaže da ubiju njenog muža i pobjegnu u Ameriku. Ovaj plan istovremeno predstavlja parodiju na elemente Grejsinog slučaja (ljubavni trougao, zločin iz strasti, bekstvo u Ameriku), i istovremeno pokazuje koliko je lako, čak i za „normalne“, ugledne ljude, da skliznu u zločin, i da ga opravdaju. U strahu od mogućih posledica, Džordan na prevaru, izgovarajući se bolešću majke, napušta Kingston, ostavljajući i Rejčel i Grejs. Ovo je njegov konačni poraz i kao stručnjaka i kao muškarca. Džordanovu dalju sudbinu saznajemo iz njegove prepiske sa prijateljima i pisama njegove majke sa Rejčel. Ubrzo po povratku, bio je mobilisan u Američki građanski rat, u kome je bio ranjen u glavu. U još jednom ironičnom obrtu, saznajemo da je Džordan izgubio pamćenje i ne seća se ni Rejčel, ni dana koje je proveo u Kingstonu, ni svog interesovanja za duševna oboljenja. Tako bar tvrdi njegova majka,

koja želi da razveje svaku Rejčelinu nadu da bi se Džordan mogao oženiti njome. Ipak, jedan detalj otkriva da Džordan ipak nije sve zaboravio: svoju sadašnju verenicu po imenu Fejt on zove Grejs, što je – kako njegova majka smatra – „razumljiva zabuna, pošto je značenje imena Fejt veoma blisko značenju imena Grejs.“ (412) Džordanov fijasko u slučaju Grejs Marks najbolje objašnjava on sam, u pismu svome prijatelju:

... Moja studija Grejs Marks je na kraju dobila tako neočekivan obrt da nisam znao da li je to san ili java. Kada se samo setim kakve sam velike planove imao na početku ... Pa ipak, jesu li to zaista bile velike zamisli, ili puka ambicija? U ovom trenutku nisam sasvim siguran; ali ako je bilo samo ovo drugo, možda sam dobio po zaslugi, jer izgleda da sam svu snagu uložio u nemoguć poduhvat, jalovo jurenje senki, pri čemu sam umalo izgubio sopstveni razum, uzaludno se trudeći da proučim tuđi. ... Možda (sam) uspeo da uhvatim sirenu, ni ženu ni ribu, već oboje, čija je pesma zanosna, ali pogibeljna. (405)

Džordan poredi Grejs sa sirenom, koja je sinonim za fatalnu zavodnicu koja muškarce vodi u propast. Ova izjava ima paralelu u rečima doktora Banerlinga, koji mu još na početku romana u pismu savetuje: „Mnoge starije i mudrije glave bile su zavedene njenim smicalicama, i bilo bi dobro da stavite malo voska u uši, kao što je učinio Odisej svojim mornarima da bi ih spasao od sirena.“ (77) Grejs kao sirena i zavodnica samo je jedno od mnogih identiteta koji joj ljudi pripisuju, pod uticajem medija ili društvenih konvencija. Sama Grejs je svesna svojih mnogobrojnih identiteta:

Razmišljam o svemu što su o meni pisali – da sam bezdušni ženski demon, da sam nedužna žrtva ucene primorana na greh protiv svoje volje ... da sam u poslu vredna i marljiva, da sam tmurna i svadljiva, da delujem prilično otmeno u odnosu na svoje skromno poreklo, da sam dobra i lakoverna devojka i da niko o meni nije rekao ništa loše, da sam dovtljiva i lukava, da sam slabe pameti i gotovo idiot. I pitam se, kako mogu biti sve to odjednom? (33)

Grejs shvata da njen pravi identitet i istina mnogo manje zanimaju ljude nego njihove sopstvene verzije, koje su im služile za ličnu korist i zadovoljenje ambicije. Zato Grejs više i ne pokušava da se prikaže u pravom svetlu, već se krije iza svojih različitih identiteta: „...kad bih se naglas nasmejala, ... mogla bih srušiti romantičnu predstavu o sebi. Romantični ljudi ne treba da se smeju, to znam iz knjiga.“ (34) i govori ono što ljudi očekuju da čuju od nje. Na ovaj način, Grejs održava svoju auru slavne

zločinke i zagonetke, oko čije nevinosti ili krivice i dalje traju sporenja. Moglo bi se reći da je u Grejsinom slučaju amnezija zaista mnogo korisnija od sećanja, i da je Grejs dovoljno lukava da i dalje tvrdi da se ne seća ubistva, podstičući na taj način interesovanje javnosti za svoj slučaj. Kao što Atvudova kaže u Pogovoru: „Ostavila je tako dubok utisak na mnoge ugledne ljude – između ostalog i sveštenike – da su se neumorno zalagali za nju, podnosili brojne peticije u kojima su predlagali da bude oslobođena i tražili mišljenja lekara koja bi potkrepila njihove tvrdnje.“ (445). Jedna takva peticija je konačno urodila plodom, te Grejs konačno biva pomilovana, posle gotovo trideset godina provedenih u popravnom domu.

U još jednom obrtu karakterističnom za Atvudovu, njena priča dobija gotovo bajkovit završetak. Grejs se pita od čega će živeti i gde, nakon toliko vremena u izolaciji. Međutim, upravnik popravnog doma i njegova kćerka je uveravaju da joj je obezbeđen dom u Americi, i odlaze tamo sa njom. U Americi je dočekuje njen nekadašnji udvarač, Džejsmi Volš, koji je na suđenju svedočio protiv nje. U sceni koja predstavlja parodiju na melodramske gestove iz ljubavnih romana, Džejsmi pada na kolena pred Grejs: „Uhvatio me je za ruku u rukavici govoreći: Grejs, Grejs, možeš li mi ikad oprostiti? Zapravo, gotovo je vikao, kao da je to već duže vreme uvežbavao.“ (432) Tako Grejs saznaje da je Džejsmi postao opsednut njenim slučajem: da je najpre verovao u njenu krivicu, ali da je zatim promenio mišljenje i da ga je grizla savest zbog svoje uloge na njenom suđenju; nekoliko puta se u pismima popravnom domu raspitivao za nju, a kada je čuo da će biti pomilovana, dogovorio se sa upravnikom. Grejs pristaje na njegovu prosidbu i odlazi da živi idiličnim životom na farmi. Poslednje poglavlje prati Grejsin unutrašnji monolog u kome se ona obraća „gospodinu“, odnosno doktoru Džordanu, opisujući mu farmu, kuću i svoj bračni život. U poslednjoj sceni, Grejs, sedeći na verandi opisuje jorgan koji konačno šije za sebe. Na tom jorganu, među ostalim parčićima tkanine, naći će se i tri različita trougla:

Jedan će biti beo, s podsuknje koju još čuvam, a koja je pripadala Meri Vitni; jedan će biti bleožut, od zatvorske spavaćice koju sam izmolila za uspomenu kada sam odlazila. A treći će biti od svetlog pamuka, sa ružičastim i belim cvetovima, odsečen sa haljine koju je Nensi nosila onog prvog dana kad sam došla kod gospodina Kinira, i koju sam ja nosila na brodu za Luiston, kad sam bežala odande.

Svaki od njih ću oivičiti crvenim ukrasnim vezom, da ih što bolje uklopim u dezen.

I tako ćemo svi biti zajedno. (441)

Grejs tako simbolično spaja delove svog života, i svog identiteta, u jedinstven dezen. Ovakva predstava fragmentarnog identiteta odgovara postmodernističkom pojmu identiteta, koji je nastao pod uticajem psihoanalize. Kako navodi Kumi Vevajna (Vevaina, 2006: 91), tradicionalno poimanje ličnosti kao jedinstvene celine je nestalo pod uticajem psihoanalize, a zamenilo ga je predstava o heterogenom identitetu, na koji utiču razni nesvesni procesi. Mnogi autori postmodernizma, kao što je Salman Rušdi, naglašavaju heterogenost i suprotnosti koje koegzistiraju u svakom ljudskom biću, čineći od nas čas jednu, a čas drugu ličnost.²⁸ Poimanje ličnosti kao višestruke i fragmentarne konstrukcije pojavljuje se i u poeziji i u proznim delima Atvudove; kako kaže Ilejn Rizli u *Mačjem oku*: „Nikada ne postoji samo jedna, ni kod koga“²⁹. (MO, 13) Kao što je rečeno, lik Grejs Marks je na neki način „alijas“ Grejs, pošto svi na nju projektuju svoje sopstvene narative (Palumbo, 2000: 84). Veoma je teško reći ko je „prava“ Grejs: u romanu se prezentuju dokazi i za mogućnost da je prevarantkinja, lukav lažov, zavodnica koja obmanjuje muškarce svojom lepotom i otmenošću, a takođe i da je nevina žrtva, naterana na saučesništvo protiv svoje volje. U skladu s tim, i Grejsina konačna sudbina ostaje neizvesna; ona primećuje promene na svom telu, ali ne zna da li je u pitanju trudnoća, ili smrtonosna bolest: „Čudan je osećaj kad ne znate da li u sebi nosite život ili smrt“ (440). Roman se završava simboličnom scenom spajanja delova jorgana, odnosno Grejsinog identiteta i njene pripovesti, u jednu celinu.

U *Mačjem oku* i u *Alijas Grejs*, naglašava se važnost sećanja za rekonstruisanje sopstvenog identiteta. Obe naratorke su žrtve traume, koja je ostavila posledice u vidu amnezije, odnosno nesvesnog potiskivanja traumatičnih sećanja. Takođe, naglašena je važnost čina pripovedanja kao načina na koji rekonstruišemo svoje doživljaje i osećanja i od njih gradimo identitet. Protagonistkinje oba romana uspevaju da se oslobode uloge objekta i postanu kreativni subjekti. Ilejn Rizli se suočava sa svojim potisnutim sećanjima i, uz pomoć svoje umetnosti, prihvata i svoju traumu kao deo svog identiteta.

²⁸ 'a human being is anything but a whole, anything but homogenous; all kinds of everywhichting are jumbled up inside him, and he is one person one minute and another the next.' (Rushdie, S. (1981). *Midnight's Children*. London: Picador, citirano u Vevaina, 2006: 91)

²⁹ 'There is never only one, of anyone.'

Nasuprot tome, Grejs Marks se oslobađa uloge žrtve putem skrivanja svog pravog identiteta. Po rečima Atvudove, Grejs je naratorka s dvostrukim i kontradiktornim motivima: da ispriča i da zadrži za sebe, što predstavlja izvor jedine moći koju može da ima³⁰. Moć da pruži ili uskrati različite informacije i oblikuje priču po svom nahodanju čini Grejs kreativnim subjektom. Paralela njenom pripovedanju jeste šivenje jorgana, gde Grejs od različitih fragmenata stvara dezen po svom nahodanju. Isto tako, slike Ilejn Rizli imaju jedno značenje za javnost i publiku, ali i skriveno značenje, koje je poznato samo slikarki. Kreativnost obe protagonistkinje ogleda se u njihovom stvaranju originalnih dela koja su odraz njihovog identiteta.

³⁰ 'Grace too – whatever else she is – is a storyteller, with strong motives to narrate, but also strong motives to withhold; the only power left to her as a convicted and imprisoned criminal comes from the blend of these two motives.' (Atwood, M. (1995). In *Search of Alias Grace*, citirano u Darroch, 2004: 118)

Identitet pojedinca, društva i čovečanstva:

Sluškinjina priča, Antilopa i Kosac, Godina potopa

U delima Margaret Atvud mogu se prepoznati karakteristike feminističke, postkolonijalne i postmodernističke proze, kao i naučne fantastike (Howells, 2006; Rosenthal, 2000). Ovo ukazuje na veliki broj tema i motiva u delima Atvudove, koji ih čine aktuelnim i interesantnim za publiku i kritiku. Osim kao književnica, Atvudova je poznata i kao kritičarka društvenih i kulturoloških običaja i aktivistkinja u borbi za ljudska prava i za zaštitu životne sredine (Howells, 2006: 1). Sve ove oblasti – ljudska prava, prava žena, prava životinja, životna sredina, kao i represivne politike koja ova prava ugrožavaju – igraju značajnu ulogu u njenim delima. Ipak, može se reći da je centralno pitanje kojim se Atvudova bavi u čitavom svom književnom opusu jeste pitanje identiteta – formiranje i definisanje identiteta pojedinca, društva, nacije, pa i ljudske vrste. U ovom poglavlju biće razmatrana dela koja se bave pitanjem identiteta ljudskog društva, kao i mogućim ishodima ljudske težnje za dominacijom nad svojim bližnjima i ostalim živim bićima. Romani *Sluškinjina priča* (1985), *Antilopa i Kosac* (2003) i *Godina potopa* (2006), osim sudbinom svojih protagonista, bave se i širim socijalnim kontekstom, odnosno nastankom i razvojem fiktivnog društva i njegovim uticajem na individualni i kolektivni identitet.

Mada u njenim romanima *Sluškinjina priča* i *Antilopa i Kosac* kritičari pronalaze elemente i motive naučne fantastike, i mada su oba romana bila nominovana za značajne književne nagrade u žanru naučne fantastike (*Sluškinjina priča* je prvi dobitnik nagrade „Artur Č. Klark“ za najbolji naučnofantastični roman objavljen u 1985. godini), Atvudova insistira na tome da nisu u pitanju dela naučne fantastike, već spekulativne proze (*speculative fiction*). Ovaj termin upotrebio je prvi put još pedesetih godina dvadesetog veka Robert A. Hajnlajn, jedan od najuticajnijih autora naučne fantastike, koji ga je koristio kao sinonim za naučnu fantastiku. Od tada ga neki autori, kritičari i čitaoci koriste kao sveobuhvatni termin koji pokriva sve od naučne fantastike do

magičnog realizma. Dakle, po ovom shvatanju, svaki roman koji se ne bavi stvarnošću, može se svrstati u spekulativnu prozu (Millman, 2006).

S druge strane, neki autori su smatrali da se na naučnu fantastiku gleda s nipoštaštvanjem u književnom svetu, pa su zato želeli da ovim terminom označe prozu koja je drugačija od naučne fantastike. Takođe, smatralo se da je ovaj žanr od svog nastanka namenjen muškarcima, odnosno da naučnu fantastiku pišu muškarci za muškarce. Međutim, šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka pojavile su se autorke naučne fantastike i epske fantastike koje su bile prihvaćene i od strane publike i od strane kritike, osvajale su značajne književne nagrade u ovom žanru i objavljivale romane pod svojim pravim imenom (isto, 2006).

Neke od autorki želele su ne samo da budu priznate kao autorke fantastike, već i da sam žanr učine priznatijim. Jedna od njih je i Margaret Atwood. Prema njenim rečima, naučna fantastika bavi „čudovištima i svemirskim brodovima, dok se spekulativna proza može ostvariti“³¹. Osim toga, Atwoodova smatra da je svrha naučne fantastike samo da zabavi čitaoca, dok je svrha spekulativne proze da podstakne čitaoca da razmišlja i preispituje svet u kome živi. Spekulativna proza, za razliku od realistične, pruža autoru mnogo više mogućnosti za razvijanje različitih tema. Kako kaže Atwoodova, dela spekulativne proze mogu da istraže posledice novih tehnologija, prirodu i ograničenja ljudskih bića, kao i predložene promene u društvenim organizacijama i kako bi one mogle delovati na članove društva.³²

Sluškinjina priča i *Antilopa i Kosac* najčešće se proučavaju kao dela koja pripadaju žanru utopijske, odnosno distopijske proze³³. Ovaj žanr preispituje političke i kulturološke konvencije ljudskog društva. Utopijska proza se bavi stvaranjem utopije – idealnog društva kao okruženja u kome se odvija radnja. U distopijskoj prozi radnja se odvija u košmarnom, nehumanom društvu – distopiji. Često su, kao što se u romanima Atwoodove jasno vidi, utopija i distopija lice i naličje jednog istog društva – moćni ljudi stvaraju društvo po svojim pravilima, što obično podrazumeva marginalizovanje i

³¹ "Science fiction has monsters and spaceships; speculative fiction could really happen." (Atwood in *The Guardian*, 2005)

³² "They can explore the consequences of new and proposed technologies... They can explore the nature and limits of what it means to be human... They can explore proposed changes in social organisation, by showing what they might actually be like for those living within them." (isto, 2005)

³³ "Thus, the utopia and the dystopia, which have proved over and over again that we have a better idea about how to make hell on earth than we do about how to make heaven. The history of the 20th century, where a couple of societies took a crack at utopia on a large scale and ended up with the inferno, would bear this out. Think of Cambodia under Pol Pot." (isto, 2005)

proganjanje drugih društvenih grupa, na osnovu pola, rase, klase, veroispovesti ili seksualnog opredeljenja.

Ovaj prozni žanr ima dugu tradiciju u anglofonoj književnosti, još od Tomasa Mora i njegove *Utopije* (1516), po kojoj je žanr i dobio ime. Reč *utopia* na grčkom znači „ne-mesto“, dakle, nepostojeće mesto, ali se izgovara na isti način kao *eutopia* – „dobro mesto“. Naslov, dakle, sugeriše da je Utopija predstava idealnog društva koje je zapravo nemoguće uspostaviti. Dela koja pripadaju žanru utopijske, odnosno distopijske proze pisana su i posle Mora, ali tek krajem devetnaestog veka, sa napretkom nauke, tehnologije i industrijalizacije, i dalekosežnim promenama koje su uticale na sve aspekte ljudskog društva dolazi do pravog razvoja ovog žanra.

Jedan od začetnika spekulativne proze bio je Herbert Džordž Vels, koji se u svojim romanima često bavio aktuelnim društvenim temama. Pokušavajući da utiče na stvaranje boljeg društva, napisao jedan broj utopijsko-distopijskih romana, kao što su *Vremeplov* (1895) i *Moderna utopija* (1905). Dvadeseti vek doneo je dalji i sve brži napredak nauke i tehnologije, ali i dotada nezapamćene žrtve u dva svetska rata, uspon totalitarnih režima, trku u naoružanju i terorizam, što je podstaklo procvat spekulativne, pogotovo distopijske proze. U mnogim romanima opisuje se distopijski svet u kome je pojedinac potčinjen totalitarnom režimu putem različitih vrsta manipulacije i kontrole mišljenja, od prikrivenih do nasilnih. Najčuvenija dela ovog žanra u dvadesetom veku su Hakslijev *Vrli novi svet* (1932), Orvelova *1984* (1949), Berdžesova *Paklena pomorandža* (1962), kao i *Sluškinjina priča* (1985).

U *Sluškinjinoj priči* i uloga naratora dodeljena je ženi, iako je utopijska/distopijska proza dominantno „muški“ žanr (Howells, 2000: 141). Roman se bavi temama koje su već dugo prisutne u spekulativnoj prozi – uloga žene u društvu, rod, seksualnost, reproduktivna funkcija – ali iz ženske perspektive. Atvudova se takođe bavi onim što je u distopiji tradicionalno izostavljeno. Umesto javne sfere, u fokusu je privatni svet protagonistkinje, a umesto velikih narativa Biblije i zvanične istorije Galada glavni narativni glas je glas ućutkanog, marginalizovanog i potčinjenog Drugog. Kako kaže Koral Hauels (isto: 142), *Sluškinjina priča* nije zvanična istorija (*history*) nego *herstory*, odnosno dekonstrukcija patrijarhalnog autoriteta i društvene kontrole.

Kako Atvudova kaže, „svaka priča počinje pitanjem *šta ako?*... a roman daje odgovor na to pitanje.“³⁴ *Sluškinjina priča* nastala je osamdesetih godina dvadesetog veka, kada je Atvudova, uvek „pronijelivi posmatrač društva“³⁵, počela da opaža jačanje neokonzervativnih religijskih i političkih struja na društvenoj i političkoj sceni Sjedinjenih Država. Uspon desničarskog hrišćanskog fundamentalizma kao političke opcije, odbacivanje feminističkog pokreta, niska stopa nataliteta, uključujući i uništavanje životne sredine, u romanu *Sluškinjina priča* dovode do stvaranja totalitarne i teokratske Republike Galad koja bi trebalo da sačuva „tradicionalne“ vrednosti američkog društva. U ovoj zastrašujućoj priči o totalitarnom društvu budućnosti u kome su ženama uskraćena osnovna ljudska prava, glavni lik je Sluškinja, žena čija je jedina funkcija da rađa decu i u tu svrhu služi bračnom paru iz vladajuće klase. Fredovica je, kao i sve ostale žene, lišena svog identiteta posle državnog udara koji je izvršila militantna teokratska organizacija po imenu Sinovi Jakovljevi, koja na tlu države Masačusets uspostavlja Republiku Galad, kojom vladaju beli muškarci i u kojoj se žene, homoseksualci i pripadnici drugih rasa smatraju nižim bićima. Fredovica je nasilno odvojena od svog muža i deteta, posla i čitavog života, kako bi služila novoj državi za potrebe reprodukcije i povećanja nataliteta. Najveći problem novog režima bio je rapidno opadanje nataliteta u ovom periodu (prema Koral Hauels (Howells, 2006: 163), to je približno 2005. godina), usled upotrebe kontracepcije ali i usled visoke zagađenosti životne sredine i kontaminiranosti hrane i vode zbog nekontrolisane upotrebe pesticida, curenja hemikalija, i sličnog. Jedna od prvih mera režima jeste da stavi van zakona i najstrožije kažnjava praktikovanje abortusa i svih mera kontrole rađanja. Stavljanje reproduktivnog procesa pod državnu kontrolu jeste jedan od stubova galadskog režima. Takođe, svi novi brakovi razvedenih pojedinaca i sve vanbračne veze proglašene su preljubom i time stavljene van zakona. Naime, ideologija Galada je bila zasnovana na veoma strogoj biblijskoj doktrini, koja zabranjuje preljubu kao greh. Tako su svi novi brakovi ranije razvedenih pojedinaca (kao što je bio Fredovičin muž) proglašeni nevažećim, a žene su, ukoliko su bile zdrave i reproduktivno sposobne, prebačene u klasu Sluškinja, koje je trebalo da rađaju decu Zapovednicima – visokim zvaničnicima Galada – i njihovim Suprugama. Tako i naratorica, posle neuspelog pokušaja bekstva sa

³⁴ „All fictions begin with the question *What if* (...) to which the novel is the answer.“ (Atwood, 2005: 85-94)

³⁵ „a keen observer of society“ (Nischik, 2000: 1)

svojim mužem i kćerkom, dospeva u centar za prevaspitavanje budućih Sluškinja po imenu „Rahilja i Lija“. Kćerka joj je oduzeta i po svoj prilici data na usvajanje drugoj porodici, a naratorica je podvrgnuta indoktrinaciji. Prevaspitavanje, odnosno indoktrinacija, jeste jedan od stubova galadskog režima, čiji je krajnji cilj da galadska ideologija bude sveprisutna i internalizovana od strane stanovnika (Somacarrera, 2006: 52): „Republika Galad, reče Tetka Lidija, ne zna za granice. Galad je u vama.“ (SP, 34) Za širenje galadske doktrine među ženama – budućim Sluškinjama, zadužene su „Tetke“, članice kontrolne organizacije čija je uloga bila da nadziru i prevaspitavaju mlađe žene. „Tetke“ su obično bile starije žene koje više nisu mogle da rađaju i koje su na ovaj način dolazile do ugleda u društvu. Kao što su smatrali kreatori Galada, „žene za reproduktivne i druge svrhe najbolje (je) i najisplativije kontrolisati preko samih žena ... Zapravo, nijedna imperija, nametnuta silom ili na drugi način, nije bila bez sistema kontrole pojedinaca od strane članova njegove grupe.“ (SP, 333).

Podstrek za uključivanje u ovu organizaciju bila je i surova praksa da se neplodne žene šalju u Kolonije, gde su završavale sve nepodobne društvene grupe, pobunjenici i disidenti. Po svoj prilici, Kolonije su bile nekadašnje obradivo zemljište van gradskih sredina, sada zagađeno nuklearnim i svim drugim vrstama otpada, koji su kažnjenici bili primorani da čiste, od čega bi brzo umirali. Pošto je galadski režim pokušavao da uspostavi poljoprivrednu proizvodnju, priliv radnika za čišćenje otpada i uzgajanje useva morao je biti stalan, te su u Kolonije moglo dospeti i pripadnici svih društvenih klasa, ukoliko bi se posumnjalo da su prekršili zakone Galada. Tako se u Galadu uspostavlja atmosfera neprestanog straha i sumnje, u kojoj se nikom ne može verovati da je ono za šta se izdaje.

U takvom društvu postaje rizično, skoro nemoguće, uspostaviti bilo kakve bliske odnose, pa samim tim i organizovani otpor postaje neizvodljiv, što savršeno odgovara svakom totalitarnom režimu. Posebnu ulogu u ovoj „državi straha“ imaju snage bezbednosti: „Anđeli“ (vojska), „Čuvari“ (vrsta „javnih“ policijskih snaga) i „Oči“ (tajna, „nevidljiva“, policija), koje su takođe jedan od stubova Galada (isto, 52). „Oči“ kao organizacija je posebno karakteristična za totalitarne režime, jer oličava vrhunski vid internalizovane kontrole i autocenzure: građani se plaše bilo kakve pobune ili kritike režima, jer bilo ko može biti „Oko“. Simbolima oka i gledanja, karakterističnim za svoja dela, autorka slikovito prikazuje Galad kao „svevideće oko“ koje je samo

nevidljivo, a koje surovo kažnjava svaki, i najmanji, prekršaj. Javna kažnjavanja i pogubljenja takođe predstavljaju jedan od stubova galadskog društva, čija je svrha demonstracija moći države da eliminiše „unutrašnje neprijatelje“ i držanje stanovništva u strahu i pokornosti. Konačno, stub Galada je i održavanje ratnog stanja, jer rat predstavlja najvidljiviju demonstraciju moći jedne države (isto, 54). Tako se galadska armija uspešno bori protiv „baptističkih gerilaca“ i drugih verskih sekti koje su stavljene van zakona. „Pokazuju nam samo pobe, nikada poraze. Kome još trebaju loše vesti?“ (SP, 95). Borba protiv spoljašnjih neprijatelja, kojima se pripisuju namere da ugroze stabilnost i mir jedne države, ima dvostruku funkciju: da demonstrira vojnu, političku ali i moralnu nadmoć države nad stvarnim ili izmišljenim protivnikom, i, ponovo, da stanovništvo drži u pokornosti.

Ovakav prikaz Republike Galad budi asocijacije na mnoge bivše i sadašnje totalitarne režime i ideologije poput nacizma u Nemačkoj, fašizma u Italiji, staljinizma u Sovjetskom savezu, ekstremnih oblika komunizma kao u Severnoj Koreji, ili radikalnog islamizma u državama poput Irana ili Avganistana. Kako bi analogija bila još jasnija, glavna junakinja se jednom prilikom priseća dokumentarne emisije o Drugom svetskom ratu, u kojoj su razgovarali sa nekadašnjom ljubavnicom nadzornika nacističkog logora smrti. Žena je tvrdila da nije ništa znala o logoru, da nadzornik nije bio čudovište kakvim su ga nazivali: „Razmišljala je o tome kako da ne razmišlja. Vremena su bila nenormalna. Držala je do izgleda. Nije verovala da je on čudovište. Nije bio čudovište, za nju.“ (SP, 160). U ovakvim društvima, gde državna vlast kontroliše sve aspekte javnog i privatnog života, gde stanovništvo živi u stalnom strahu i nesigurnosti, ljudi zatvaraju oči pred diskriminacijom, represijom i zločinima koji se vrše nad pripadnicima određenih društvenih grupa. To čine kako bi i sami preživeli, ali i zato što veruju da je položaj objekta/žrtve u kome su se našli neminovan. I glavna junakinja često se ponaša na isti način, što je ilustrovano epizodom u kojoj se ispred nje, dok šeta ulicom, zaustavlja vozilo sa znakom krilatog oka: „Dva Oka, u sivim odelima, otvaraju zadnja krilna vrata i iskaču napolje. Hvataju čoveka koji hoda ulicom, čoveka s aktovkom, običnog čoveka, grubo ga stiskaju uz bočnu stranu kombija ... Osećam olakšanje. Nisu mene.“ (SP, 186) Naravno, niko od posmatrača ne reaguje, jer svi osećaju olakšanje što su još jednom pošteđeni, iako zapravo svi znaju da je razlog za hapšenje lako pronaći, i da se i sami mogu uskoro naći u istoj situaciji. Galadski režim,

naravno, dobro zna da je ljudima u strahu najlakše manipulirati, čemu zapravo i služe ovakva javna hapšenja. Glavna junakinja u više navrata pokazuje da je svesna da takvi potezi mogu biti čista propaganda. Jednom prilikom primećuje, povodom televizijskih vesti: „Ko zna je li išta od toga istina? Mogu biti stari snimci, mogu biti lažni.“ (SP, 94).

Iako je svesna da se režim zasniva na držanju građana u strahu i pokornosti, Fredovica, kao ni većina ljudi, nema snage da se pobuni. Republika Galad uspešno upravlja svojim građanima putem sejanja sumnje i nepoverenja među njim, stroge klasne hijerarhije koja dodatno razdvaja ljude, ograničavanjem svake vrste komunikacije, kao i insistiranjem na društvenim ulogama koje ljude svode samo na jednu dimenziju. Na primer, Sluškinjama je zabranjeno da čitaju i pišu, a razgovor sa drugima mora da bude sveden na najmanju meru. „Marte“, služavke u domaćinstvu, pripremaju im obroke. Jedino što im je dozvoljeno jeste da ponekad idu u kupovinu namirnica. Na taj način one su svedene na status objekta, „dvonožne utrobe“, čija je jedina uloga da rađaju decu. Stroge klasne i socijalne razlike dodatno otuđuju ljude, navodeći ih da se međusobno bore za „mrvice moći“.

Ograničavanjem i sprečavanjem komunikacije među ljudima oduzima im se ne samo identitet, nego i moć koju pruža razmena informacija, saznavanje i donošenje odluka. Stanovnici Galada svedeni su na podanike bez prava da odlučuju o bilo čemu, jer je režim prisvojio vlasništvo nad komunikacijom i informacijama. Nedovoljno ili pogrešno obaveštenim ljudima najlakše je vladati, tako da je kontrolisanje komunikacije i manipulacija informacijama izvor iz kog galadski režim crpi svoju moć. Prema rečima Atvudove³⁶, cilj autoritarnog režima jeste da uguši glasove i ukine reči, tako da postoje samo glas i reči onih koji su na vlasti (Somacarrera, 2006: 51).

Pitanje prirode i posedovanja moći jeste jedno od ključnih pitanja u romanu. Fredovica, kao predstavnica jedne od obespravljenih društvenih klasa, razmišljajući o razlozima svog zatočeništva i uspostavljanja ovakve države, kaže: „Možda suština ovoga uopšte nije u kontroli. Možda nije u tome ko koga poseduje, ko šta može kome nekažnjeno da uradi, čak do ubistva. Možda nije u tome ko može da sedi, a ko mora da kleči, stoji ili leži raširenih nogu. Možda je u tome ko šta kome može da uradi i da dobije oprostaj.“ (149)

³⁶ Atwood, M. (1980). An End to Audience? *Dalhousie Review* 60.3 (Autumn 1980), citirano u: Somacarrera, 2006: 51

Fredovica dolazi do zaključka da suštinski razlog leži u želji galadskog režima da svoje represivne mehanizme predstavi u javnosti kao nužno zlo, prepreke koje se moraju savladati na putu kao idealnom društvu – utopiji. Nažalost, kao u svim totalitarnim režimima, utopija budućnosti pretvara se u anti-utopiju sadašnjosti, u kojoj su individualni životi krajnje nevažni. Kao što jednom prilikom kaže Zapovednik: „Bolje nikad ne znači bolje za sve ... Uvek znači gore za neke.“ (230) Već je rečeno da se Sluškinjina priča često tumači u feminističkom ključu, kao prikaz društva u kome isključivo muškarci imaju moć. U ovom tumačenju zanemaruje se činjenica da, kao što kaže Atvudova, žene na vrhu imaju drugačiju vrstu moći od muškaraca, ali je ipak imaju. Često je to moć nad drugim ženama, poput Tetaka ili Zapovednikove Supruge, Serene Džoj³⁷. Naizgled, Supruge, posebno ako su udate za Zapovednike, imaju povlašćen položaj: imaju slobodu kretanja, mogu da se međusobno druže, da se bave ručnim radovima ili uzgajanjem cveća. Imaju apsolutnu vlast u domaćinstvu, i mogu da kazne ili udare Sluškinju, pa čak i da je prijave „Očima“ zbog stvarnog ili izmišljenog prekršaja. Serena Džoj ima moć nad Fredovicom, jer zna da do sada nije uspela da začne i da joj je ovo nameštenje poslednja šansa. Zato predlaže Fredovici da u tajnosti začne dete sa Nikom, Zapovednikovim šoferom, obećavajući joj zauzvrat informacije o nestaloj kćeri. Fredovica shvata da nema drugog izbora do da prihvati, jer njena reč ne vredi ništa u odnosu na reč Supruge. Ipak, kod Atvudove se odnosi moći neprestano menjaju, pa su tako Sluškinje nadmoćne nad Suprugama jer mogu da rađaju decu. Takođe, tajna veza sa Zapovednikom daje Fredovici dodatnu moć nad Serenom: „Pošto sam se sad viđala sa Zapovednikom, makar i samo radi igara i slušanja njegovih priča, naše funkcije više nisu bile tako razdvojene kako je teorija nalagala. Oduzimala sam joj nešto, iako to nije znala. ... sada sam imala moć nad njom ... I uživala sam u tome.“ (176-177)

S druge strane, Supruge su, kao i sve žene u Galadu, svedene na objekat i samo jednu ulogu. Oduzeto im je pravo na posao i proterane su iz javne u privatnu sferu. Takođe, dodeljena im je ponižavajuća uloga da budu prisutne prilikom seksualnog čina svog muža i Sluškinje. Ovaj galadski običaj, zasnovan na biblijskoj priči, ima dvostruku

³⁷ 'The women at the top have different kinds of power from the men at the top, but they have power nonetheless, and some of the power they have is over other women. Like Serena Joy, like the Aunts...' (Intervju sa Margaret Atvud u Reynolds, M. i J.Noakes (2002). Margaret Atwood: The Essential Guide. London: Vintage, citirano u Somacarrera, 2000: 53)

namenu: da omogući galadskoj eliti da imaju decu a da to nije rezultat preljube, jer se odvija uz pristanak Supruge. Istovremeno, na ovaj način režim demonstrira svoju moć, jer legalizuje, uz pomoć biblijskog presedana, „simultanu poligamiju“, što dokazuje da je galadska ideologija u stanju da se umeša i u najintimniji čin između dvoje ljudi. Osim toga, Supruge su tako stalno svesne svog nedostatka: da ne mogu da imaju decu, iako su (kao što se navodi u „Istorijskim beleškama“ (323-337)) uglavnom Zapovednici bili sterilni, zbog izloženosti radijaciji i toksičnim materijama tokom ratova. Mnoge Supruge teško podnose ovakav položaj, te kruže priče o onima koje su pokušale, ili uspele, da ubiju Sluškinju iz ljubomore.

Međutim, za ovakve zločine, Suprugama, kao i Sluškinjama, sledi kazna u vidu javnog pogubljenja vešanjem, koje se ironično naziva „Spasenje“ (*Salvaging*). Fredovica pripoveda o jednom „ženskom“ Spasenju, kome prisustvuju Supruge i njihove kćeri, Ekonožene, Marte i Sluškinje. Pogubljenje prenosi televizija, a odvija se poput morbidne predstave: Supruge i ostale žene smeštaju se na stolice ili stepenište ispred nekadašnje biblioteke, dok Sluškinje kleče na jastučićima ispred njih. Na travnjaku se nalazi pozornica sa mikrofonom, poput pozornice za dodelu diploma; međutim, na njoj su tri drvena stuba s omčama. Pogubljenje sprovode Tetke; najpre se jedna od njih, Tetka Lidija, obraća publici govorom, što povećava bizarnost situacije: „Teško je poverovati da posle ovog govora neće biti učtivog aplauza, a zatim i posluženja u vidu čaja i kolača.“ (298) Ipak, u svom govoru, Tetka Lidija otkriva da je, uprkos tome što je osnovna svrha pogubljenja da zastraši i spreči ponavljanje krivičnog dela, običaj javnog opisivanja zločina dovodio, paradoksalno, do „epidemije potpuno istih zločina“ (298). Zato režim odlučuje da prekine s tim običajem, u još jednom pokušaju da ukine komunikaciju, shvatajući da informacije daju potlačenima moć: „Tuđi zločini su naš tajni jezik. Kroz njih sebi pokazujemo za šta smo ipak sposobne.“ (298) Nakon Spasenja, za Sluškinje sledi „dar“: „Grupogubljenje“ (*Particicution*), varvarski ritual u kome im je dozvoljeno da golim rukama rastrgnu čoveka osuđenog za posebno gnusne zločine, poput silovanja. I ovde se pokazuje kako režim manipuliše informacijama, i time, ljudima: Sluškinjama je rečeno da je čovek silovao jednu Sluškinju koja je zatrudnela, a beba je umrla. Ove informacije služe da dodatno razjare Sluškinje, pa čak i Fredovica oseća ubilački bes: „protiv volje mi se stežu pesnice. To skrnavljenje je previše. A na kraju i beba, posle svega kroz šta prolazimo. Istina je,

postoji žeđ za krvlju; želim da kidam, derem, cepam.“ (302) Grupogubljenje služi kao ventil za nagomilani bes i frustraciju Sluškinja, a za režim je dvostruko koristan: Sluškinje ispoljavaju svoju agresiju i imaju osećaj slobode bez rizika po društveni poredak, a režim se rešava političkih osuđenika. Takođe služi i tome da dodatno dehumanizuje stanovništvo i spreči razvijanje empatije, i samim tim, otuđi čoveka od čoveka.

Dok gleda kako Sluškinje rastržu čoveka, Fredovica misli: „Postao je *to*.“ (303) Ova njena misao opisuje položaj svakog pojedinca u Galadu, i onih povlašćenih i onih potlačenih. Svi su svedeni na objekte, svi su obezličeni; nije slučajno što su društvenim kastama dodeljene različite boje: Zapovednici nose crne uniforme, Supruge svetloplave haljine, njihove kćeri bele, Sluškinje imaju crvene rize, slične kaluđerskim, Marte mutnozeleno, a Ekonožene (žene iz nižih klasa) višebojne haljine, da bi se označila njihova višestruka uloga supruge, majke i domaćice. Od nemilosrdnog galadskog sistema u kome je ljudsko biće samo funkcija nisu pošteđeni ni oni na položaju ni podanici: Zapovednik, koji će ubrzo i sam nastradati u političkim obračunima; Supruge, naizgled povlašćene a zapravo krajnje ponižene; Lekari, koji naizgled imaju moć da svojim izveštajem pomognu ili upropaste Sluškinje koje dolaze na mesečni pregled, ali i sami stradaju zbog zabranjenih veza sa Sluškinjama ili zbog vršenja abortusa; Marte i Ekonožene, koje zbog minornih kršenja pravila, čak i zbog bolesti, mogu dospeti u Kolonije. U galadskom društvu na delu je krajnja dehumanizacija i zatiranje individualnog identiteta u kome pojedinac postaje potrošna roba.

Osim toga, u *Sluškinjinoj priči* istražuje se kako ljudska želja da se stvori savršeno društvo i moć koja je potrebna da bi takvo društvo zaista zaživelo ne idu zajedno, i kako umesto utopije nastaje anti-utopija. Osnivači Republike Galad osvojili su vlast putem donošenja hitnih zakona, korišćenjem paravojnih organizacija, faktora iznenađenja ali i zahvaljujući relativnoj nezainteresovanosti stanovništva za dešavanja u društvu. Uspostavljena teokratsko-fašistička država uspešna je jedino u tome da svojim građanima nanosi štetu, nikako da pojedince i društvo u celini transformiše u idealne građane i društvo. Bez obzira na ženskog naratora i žensku perspektivu, *Sluškinjina priča* nije samo feministička distopija. Atvudova se ne bavi samo pravima žena, već i osnovnim ljudskim pravima. Republika Galad je neuspela utopija za sve njene građane

– u ovom društvu tela žena se iskorištavaju, tela muškaraca se vešaju na Zid, vlada verska netrpeljivost i rasna nejednakost (isto, 142).

U romanu se mogu naći razne primere socijalne kritike i satire. U tom pogledu, *Sluškinjina priča* pripada žanru društvene i političke satire u anglofonom književnosti, čijim se začetnikom smatra Džonatan Svift. Jedan od epigrafa na početku *Sluškinjine priče* je odlomak iz najpoznatije Sviftove satire, *Jedan skroman predlog (A Modest Proposal)* iz 1729. godine. U ovom eseju Svift predlaže siromašnom stanovništvu u Irskoj da prodaje svoju decu kao hranu bogatoj gospodi i tako reši svoju finansijsku situaciju. Naravno, Svift ovde izvrgava ruglu pre svega irsku vladajuću klasu i njihov stav prema siromašnima, kao i mnogobrojne „projekte“ za rešavanje siromaštva koji su se tih godina objavljivali, ali i ideje ranog kapitalizma koje ljude posmatraju kao robu koja mora da služi nečemu, inače predstavlja suvišan trošak. Kao i Svift, Atvudova kroz ideologiju Republike Galad kritikuje iste tendencije savremenog društva – svođenje ljudskih bića na objekte, koji postoje samo da bi obavljali funkcije koje im određuje vladajuća ideologija. S druge strane, autorka u romanu demonstrira kako ekstremistički stavovi mogu dovesti do uspona totalitarnih režima. Pokret „Sinovi Jakovljevi“ jasna je aluzija na savremene verske pokrete, posebno hrišćanski fundamentalizam u Americi i islamski fundamentalizam na kojem se zasnivaju države kao što je Iran. Obnovljena religioznost u Americi sedamdesetih godina dvadesetog veka dovela je do pojave teleevangelizma, odnosno televizijskih propovednika. Oni su, opet, promovisali konzervativne, desničarske političke stavove. Tadašnji predsednik Karter javno je govorio o svojoj obnovljenoj hrišćanskoj veri, a njegov naslednik, Regan, u predizbornoj kampanji je koristio upadljivo hrišćanski diskurs. Atvudova tako ukazuje na spregu verske doktrine i desničarske ideologije, koju promoviše teleevangelizam, kroz lik Serene Džoj, nekadašnje učesnice ovih programa: verska i socijalna ideologija koju je javno promovisala tokom čitave svoje karijere na kraju je zarobila i nju samu u ulozi Supruge, koja je jednako obespravljena i ponižena kao i Sluškinja.

Iako Atvudova kritikuje prvenstveno savremeno društvo, teokratsko društveno uređenje Galada umnogome podseća na puritansku doseljeničku zajednicu Nove Engleske u sedamnaestom veku. Strogo poštovanje biblijskih zakona, kruta klasna i rodna hijerarhija, u kojoj se žene generalno smatraju nižim bićima čija je vrhunaska dužnost produženje vrste, politika rađanja kao način da se zajednica uspostavi, obnavlja

i kontroliše, zajedničke su karakteristike oba društva. U eseju „Versions of History: The Handmaid's Tale and its Dedictees“ (1994), Mark Evans analizira razloge zbog kojih je autorka posvetila roman Periju Mileru, svom profesoru sa Harvarda i istraživaču ranog puritanizma u Americi, i Meri Vebster, svojoj dalekoj pretkinji, koja je živela u Novoj Engleskoj u sedamnaestom veku. Istorijski zapisi otkrivaju da je Meri Vebster bila optužena da je vradžbinama izazvala smrt uglednog čoveka u zajednici, i da je bila prinuđena da se brani na sudu. Iako je bila proglašena nevinom, nekolicina mlađih ljudi iz grada Masačusetsa, nezadovoljnih presudom, uzeli su pravdu u svoje ruke i najpre obesili Meri, a zatim je skinuli i zakopali u snegu. U priči o Meri Vebster možemo pronaći paralelu sa stanjem u Republici Galad, gde su svi građani i građanke potencijalna meta izmišljenih optužbi, koje mogu dovesti do hapšenja i pogubljenja od strane rulje (Evans, 1994: 180). Takođe, u organizaciji i funkcionisanju Republike Galad može se videti još nekoliko značajnih analogija sa puritanskom zajednicom u Americi u sedamnaestom veku. Običaji i verovanja vezana za čin rađanja umnogome se podudaraju, mada se odmah nameće jedna značajna razlika: Republika Galad se suočava sa rapidnim padom nataliteta, i rađanjem deformisanih beba usled zagađenja životne sredine; s druge strane, stopa nataliteta je u puritanskoj Novoj Engleskoj bila vrlo visoka, mada je jednako visoka bila i stopa smrtnosti novorođenčadi (isto, 182). Zapravo, u oba društva porođaj je bio veoma rizično iskustvo i za majku i za zajednicu u celini: kako nije bilo nikakvog načina da se ranije utvrdi je li beba zdrava, dešavalo se da novorođenče dođe na svet sa deformitetom ili poremećajem, što se smatralo majčinom krivicom. Kako Fredovica primećuje: „Proći sve to, a zatim roditi otpadak: ružna pomisao. Nismo tačno znale šta se dešava s bebama koje ne zadovoljavaju, koje se proglase Nebebama. Ali znale smo da ih nekud odnose, brzo.“ (SP, 125) U sedamnaestom veku, porođaj je bio događaj visokog rizika po majku, novorođenče i čitavu zajednicu: bilo je vrlo moguće da će nešto poći po zlu i da beba ili majka, ili oboje, neće preživeti, što je značilo gubitak za zajednicu koja se tek uspostavljala. U Galadu je postojao isti rizik, jer su bili zabranjeni svi pregledi pre porođaja, kao i sve vrste kontrole rađanja: „Šta će roditi Vorenovica? Bebu, kao što se sve nadamo? Ili nešto drugo, Nebebu, s nerazvijenom glavom ili psećom njuškom ili dva tela (...) Ne zna se. Nekad su mogli da provere, pomoću mašina, ali sad je to nezakonito. A i kakve svrhe ima znati unapred? Bebe se ne mogu izvaditi; kakve god da su, trudnoća se mora

izneti.“ (SP, 124) Za Sluškinje je porođaj posebno bolno iskustvo, jer ukoliko rode Nebebu, verovatno će biti proglašene bolesnim i nečistim i poslate u Kolonije; ako pak rode zdravu bebu, ona će im ubrzo biti oduzeta i data Zapovedniku i Supruzi kod kojih služe, a one će biti poslate u drugo domaćinstvo. Zato porođaju prisustvuju sve Sluškinje iz okoline, i na taj dan im je dozvoljeno da se druže i slobodno razgovaraju. Isti običaj postojao je i u Novoj Engleskoj, gde su sve žene iz zajednice prisustvovala porođaju, kako bi pružile moralnu podršku i pomoć porodilji.

Najveću sličnost između dve zajednice predstavlja stav prema ženama. Evans navodi reči Džona Vintropa, jednog od osnivača puritanske kolonije u Masačusetsu, upućenih jednoj ženi na njenom suđenju: „Nemamo nameru da se raspravljamo sa pripadnicama vašeg pola... Mi vama sudimo, a ne vi nama, i morate to prihvatiti.“³⁸ Iz ovih reči jasno je kakvo je Vintropovo mišljenje o mestu žena u teokratskoj utopiji koju su osnivači puritanske kolonije u Novoj Engleskoj pokušavali da stvore. Vintrop je autor čuvene fraze koju citira i Atvudova, o Masačusetskoj koloniji kao „gradu na gori“³⁹, primeru idealnog društva, u koji će biti uzor svim narodima. U ovom idealnom društvu žene treba da budu pokorne i poslušne, a u isto vreme od njih se očekuje da udare temelj novoj zajednici kroz rađanje i odgajanje dece. Koton Mater, puritanski propovednik i pisac iz sedamnaestog veka, naziva žene Masačusetske kolonije „Sluškinjama Gospodnjim“, koje treba da pomognu napretku zajednice, ali da pritom ostanu „skrивene od sveta“⁴⁰. Ovakve fraze, u kojima se istovremeno naglašava važnost uloge žena, ali i zagovara njihova pokornost i skromnost, nalazimo na više mesta u Sluškinjinoj priči (isto, 182). U centru za regrutaciju budućih Sluškinja, Tetke su zadužene da ženama usade svest o važnosti njihove uloge, i istovremeno o potrebi da budu nevidljive i izbrisane.

I one koje samo stoje i čekaju takođe služe, reče Tetka Lidija. Naterala nas je da to upamtimo. (29)

Nešto je cenjeno, kaže ona, samo ako je retko i teško dostupno. Želimo da vi budete cenjene, devojke... Sve mi ovde dovešćemo vas u red, kaže Tetka Lidija, uz zadovoljne povike odobravanja. (126)

³⁸ 'We do not mean to discourse with those of your sex... We are your judges, and not you ours, and we must compel you to it.' (Evans, 1994:185)

³⁹ 'for we must consider that we shall be as a City upon a Hill, the eyes of all people are upon us.' (isto: 184)

⁴⁰ 'Those Handmaids of the Lord ... Conceal'd from the World' (isto: 182)

Autorka vešto uspostavlja veze između imaginarnog društva Galada iz budućnosti i stvarne puritanske zajednice iz prošlosti. Sluškinje u romanu prolaze kroz obuku koja predstavlja odraz vaspitanja koje su dobijale devojčice i devojke u puritanskoj zajednici. Evans (isto, 186) pronalazi sličnost između galadske prakse da se Sluškinjama daju imena po Zapovednicima kod kojih služe, i puritanskog običaja da devojčice dobijaju imena koja treba da ih podsete na njihovu žensku ulogu, kao što su Bojažljiva, Strpljiva, Razborita, Poslušna, Uteha, Nada, Plodna.⁴¹ Njihovo odrastanje bilo je obeleženo mnogim „slobodama od“, kako to naziva Tetka Lidija (SP, 36): vaspitavane su da se odupru taštini tako što će se odreći lepe odeće, ogledala i češlja, i da čitaju samo Bibliju. U romanu, Fredovica primećuje: „Više ne postoje ni losioni za ruke ni kreme za lice, ne za nas. Za takve stvari smatra se da pothranjuju taštinu. Mi smo posude, važna je samo unutrašnjost našeg tela. Što se njih tiče, spoljašnjost može da ogrubi i nabora se kao orahova ljuska.“ (SP, 109) Štaviše, ženama u Galadu nije dozvoljeno da čitaju čak ni Bibliju; one mogu samo da pokorno slušaju dok muškarac, glava porodice, čita odlomke iz Biblije.

Obe društvene zajednice imaju mehanizme kontrole čija je uloga da provere da li se građani ponašaju u skladu sa verskim propisima. U Galadu su to „Čuvari“ i „Oči“ (javne i tajne policijske snage), kao što su u Novoj Engleskoj postojali „izabranici“⁴², ljudi koji su bili ovlašćeni da prate šta se dešava u svakoj porodici, i da nagrade one koji su poslušni i marljivi, a da kažnjavaju one čije ponašanje nije bilo zadovoljavajuće. Ovi ljudi su takođe proveravali da li se u svakoj porodici deca pravilno podučavaju veri. Ukoliko bi procenili da dete ne dobija odgovarajuću versku obuku, imali su pravo da ga oduzmu roditeljima i dodele „pobožnijoj“ porodici. (isto, 185-186). U romanu, deca prethodno razvedenih pojedinaca ili deca nevenčanih roditelja se smatraju plodom preljube, tako da im bivaju oduzeta i data u porodice Zapovednika.

Sve ove paralele ukazuju na važnost dinamike između pojedinca, porodice i šire zajednice, koja je očita kako u stvarnoj puritanskoj zajednici, tako i u fiktivnom društvu Galada (isto, 186). U ideologiji Puritanaca, porodica je bila društvo u malom, i ukoliko se u porodici poštovala hijerarhija i verska doktrina, tako će biti i u crkvi i državi. Zato je direktna intervencija šire zajednice u nuklearnu porodicu u kojoj se nisu poštovala pravila bila ne samo opravdana, već i neophodna. Kako je pisao Peri Miler, puritanci su

⁴¹ 'Fear, Patience, Prudence, Mindwell, Comfort, Hopetill and Be Fruitful' (isto: 186)

⁴² 'Select-men' (isto, 185)

težili da stvore državu na temeljima Biblijske doktrine: glavna funkcija režima bila bi da brani i štiti ovakvo uređenje. Najvažnija dužnost državnih funkcionera bila bi da suzbijaju sve vrste jeresi, da pokore ili da se reše disidenata, i da budu neumoljivo netolerantni prema svim odstupanjima.⁴³ Ova slika puritanskog društva, čija je misija istovremeno njegova najvažnija svrha, u velikoj meri opisuje i Republiku Galad, u kojoj su građani izjednačeni sa funkcijama koje obavljaju. Fredovičina uloga je da rađa decu, i van te uloge za nju doslovno nema života. U ideologiji Galada, rođenje zdravog deteta smatra se zaslugom društva, a ne majke, i znakom božanske milosti koja, međutim, ne obuhvata Sluškinje: njima će deca biti oduzeta i data u pobožne porodice, a one će nastaviti da obavljaju svoju funkciju.

Od svog profesora Perija Milera, koji je važio za jednog od najvećih stručnjaka za sedamnaesti vek u Americi, Atvudova je usvojila ideju o važnosti svakog teksta kao istorijske građe, bilo da je u pitanju dnevnik neke ugledne ličnosti poput Kotona Matera, ili sasvim banalni zapisi, poput spiskova za kupovinu (isto, 181). Iz te ideje se verovatno rodila zamisao da *Sluškinjina priča* bude u formi lične ispovesti naratorke, snimljene na audio kasetama. Kao što se navodi u „Istorijskim beleškama“, svojevrsnom epilogu *Sluškinjine priče*, ovi snimci bivaju otkriveni nakon gotovo 190 godina, na prostoru nekadašnje države Mejn, dugo nakon raspada galadske države. „Istorijske beleške“ zapravo sadrže predavanje profesora Pjeišota, historičara sa Univerziteta u Kembridžu, koji na naučnom skupu posvećenom Galadu izlaže svoj rad na temu „Problemi u autorizaciji *Sluškinjine priče*“. Tako čitalac saznaje da je Fredovičina ispovest zapravo transkribovana sa audio kasete od strane Pjeišota i njegovih saradnika, koji su tekstu dali naslov „Sluškinjina priča“, „delimično u čast velikog Džefrija Čosera“ (325). Dakle, Fredovica je ipak preživela dovoljno dugo da svoju ispovest zabeleži. Prema Pjeišotovim istraživanjima, ona je svoju ispovest snimila dok se krila od galadskog režima uz pomoć organizacije „Podzemni put žena“. Pjeišotovo izlaganje bavi se prevashodno pitanjem identiteta naratorke, kao i ličnosti koje ona spominje u svojoj priči. On govori o usponu i padu Galada, o njegovim osnivačima i tvorcima njegove ideologije, o svojoj potrazi za podacima o Zapovedniku po imenu Fred, ali jasno je da ga sadržaj *Sluškinjine priče* zanima samo kao istorijski dokument. Naratorkinu strašnu sudbinu on relativizuje primedbom da „moramo biti

⁴³ Miller, P. (1953). 'Errand into the Wilderness'. *William and Mary Quarterly*. Williamsburg: Associates of the John Carter Brown Library, citirano u Evans, 1994: 187

oprezni u moralnom osuđivanju Galadana ... galadsko društvo trpelo je veliki pritisak, ne samo demografski, i moralo je da se nosi s činocima koji su kod nas, srećom znatno slabiji. Naš posao nije da cenzurišemo nego da razumemo.“ (SP, 327) Pjeišoto zaključuje svoje izlaganje napomenom da identitet i sudbina naratorke ostaju nepoznati. Ironijski, izlaganje se završava Pjeišotovim rečima: „Ima li pitanja?“ (SP, 337), a sva pitanja u vezi Fredovice ostaju bez odgovora. Zapravo, profesora Pjeišota i ostale naučnike ne interesuje lična ispovest, osim u kontekstu velikog narativa o usponu i padu Republike Galad. (Howells, 2006: 169).

Iz „Istorijskih beleški“ možemo shvatiti da je Galad davna prošlost, i da je ponovo uspostavljeno pravednije društvo, u kome ravnopravno učestvuju i žene. S druge strane, autorka upozorava na opasnost relativizovanja i zanemarivanja iskustava pojedinaca i na važnost ličnog svedočenja kao načina da učimo na greškama iz prošlosti. „Istorijske beleške“ ostavljaju pesimističan utisak da se istorija većito ponavlja jer ljudi nisu u stanju da izvuku pouke iz mračnih perioda svoje istorije. Na ovaj način, *Sluškinjina priča* povezuje našu prošlost, sadašnjost i moguću daleku budućnost kroz svedočanstvo o borbi pojedinca da se, uprkos represivnom socijalnom kontekstu, oslobodi uloge objekta/žrtve.

Gotovo dvadeset godina kasnije, početkom dvadesetprvog veka, Atvudova se u romanu *Antilopa i Kosac (Oryx and Crake, 2003)* ponovo bavi distopijskom vizijom društva, ali ovaj put ta vizija nije ograničena na jednu državu ili naciju, već se u njoj predviđa globalna katastrofa u svetu koji se „pretvorio u jedan ogroman nekontrolisani eksperiment.“ (*Antilopa i Kosac*, 246). Iako je roman nastao u sasvim drugačijem istorijskom kontekstu, *Antilopa i Kosac* se može smatrati nastavkom *Sluškinjine priče*. Zagađenje i uništenje životne sredine koji su pretili jednoj oblasti Severne Amerike u *Sluškinjinoj priči*, proširili su se u *Antilopi i Koscu* na čitav svet donoseći sa sobom klimatske promene poput globalnog zagrevanja. Trend masovne potrošnje u zapadnom društvu s kraja dvadesetog veka, koji je Republika Galad pokušala da zaustavi svojom neokonzervativnom ideologijom i pozivanjem na „moralne vrednosti“, stvorio je na početku dvadesetprvog veka društvo ogrezlo u potrošačkoj dekadenciji i zavisno od visoke tehnologije, koje će konačno uništiti jedan čovek putem bioterorizma (Howells, 2005: 161). Oba romana predstavljaju odgovor autorke na društvenu i kulturnu krizu u savremenom svetu, kao i pretpostavke šta bi se moglo desiti ukoliko krenemo

pogrešnim putem. „Mnoge distopije pisane su s namerom da budu opomena. A opomena znači da još uvek postoji mogućnost izbora, a samim tim postoji i nada.“⁴⁴

Prema Haulsovoj (isto: 161), *Sluškinjina priča* i *Antilopa i Kosac* predstavljaju sintezu autorkinih stavova o stanju u politici, društvu i životnoj sredini iskazanu u formi spekulativne proze. Kao što Atvudova često naglašava, njena spekulativna proza istražuje moguće ishode na osnovu situacije u sadašnjosti, ali i u prošlosti. Ova dva romana imaju nekoliko značajnih zajedničkih karakteristika, kao što su utopijska vizija koja doživljava poraz, narativ koji izražava otpor prema novom društvenom poretku i završetak koji ostaje neodređen što se tiče sudbine naratora. S druge strane, postoje i značajne razlike, koje se tiču prvenstveno socijalnog konteksta i identiteta protagonista. Fredovica je zarobljenica u privatnoj, nevidljivoj sferi Republike Galad, ali je istovremeno svesna da van Galada postoji drugačiji svet i nada se da će jednog dana uspeti da ga se domogne. Radnja *Antilope i Kosca* odigrava se u svetu koji se suočava sa posledicama globalnog zagrevanja, zagađenja, masovnog izumiranja životinjskih i biljnih vrsta i pandemije koja je pogodila čovečanstvo. Narator je naizgled „poslednji čovek na Zemlji“, i za njega nema drugog sveta u koji bi mogao pobeći.

Radnja oba romana dešava se u SAD-u, u bliskoj budućnosti: *Sluškinjina priča* približno u 2005. godini, a *Antilopa i Kosac* u 2025. godini (prema Koral Hauels (isto,163). Jasno je, pak, da se znatno razlikuju po tematici: *Sluškinjina priča* se bavi represijom i ugrožavanjem ljudskih (naročito ženskih) prava u jednom fundamentalističkom režimu, i nesumnjivo je vezana za socijalni i politički kontekst, istražujući pitanja individualnog i kolektivnog identiteta. U *Antilopi i Koscu* autorka smešta radnju u svet koji je postao dehumanizovan ne toliko zloupotrebom državne vlasti ili vojne sile koliko zloupotrebom naučnih saznanja u svrhu stvaranja profita za multinacionalne kompanije. Genetsko inženjerstvo, kao jedna od posledica zloupotrebe nauke, otvara put za stvaranje novih, hibridnih životinjskih vrsta i humanoida koji će preživeti svetsku pandemiju. Ovakav apokaliptični scenario podseća na tradicionalni žanr naučne fantastike. Međutim, Atvudova se nije oslanjala samo na stereotipe ovog žanra. Navela je da su joj književni modeli za *Antilopu i Kosca* bili Swiftova *Guliverova putovanja*, *Frankenštajn* Meri Šeli i *Ostrvo doktora Moroa* H.Dž.Velsa (isto, 164). Svim ovim delima zajedničko je to što, uprkos fantastičnoj tematici, postavljaju veoma

⁴⁴ „Many dystopias are self-consciously warnings. A warning implies that choice, and therefore hope, are still possible.“ (Moylan, 2000: 136)

ozbiljna pitanja: Šta je čovek? Šta ga čini takvim kakav je? Da li je moguće stvoriti „novog i boljeg“ čoveka? Istim ovim pitanjima bavi se i autorka *Antilope i Kosca*. Dakle, u centru pažnje više nije individualni identitet protagoniste, već identitet ljudske vrste.

Sluškinjina priča počinje epigrafom iz Swiftove satire *Jedan skroman predlog*, a *Antilopa i Kosac* epigrafom iz Swiftovih *Guliverovih putovanja*. Koral Hauels (isto, 169) pronalazi paralelu između Swifta i Atvudove, tvrdeći da je Atvudova, za nešto manje od dvadeset godina koliko deli njena dva distopijska romana, sa socijalne i političke satire prešla na satiru usmerenu na čovečanstvo, kao što je učinio i Swift u *Guliverovim putovanjima*. *Antilopa i Kosac* zaista projektuje mnogo pesimističniju viziju savremenog sveta nego *Sluškinjina priča*. Iako je društvo Galada totalitarno i represivno, ipak postoji nada da se situacija može promeniti ili da protagonistkinja može pronaći drugo mesto za život. Ona je svesna da postoje druge države, van Galada, u koje se, barem teorijski, može pobeći. Međutim, u *Antilopi i koscu* ugrožen je čitav svet, i to ne od vojne ili političke sile, već zbog zloupotrebe naučnih saznanja. Eksploatacija prirodnih resursa, nekontrolisano zagađenje, i stvaranje novih biljnih i životinjskih vrsta putem genetskog inženjerstva nepovratno su izmenile čitavu planetu:

Svinjoni su projektovani u cilju uzgajanja raznovrsnih, zdravstveno bezbednih organa od ljudskih tkiva u transgenetskoj svinji domaćinu (...) Tvrđilo se da nijedan preminuli svinjon ne završava kao slanina ili kobasica: nijedna osoba ne bi jela životinju čije su ćelije makar delimično istovetne s njenima. (...) Ipak, s vremenom, kad su priobalni vodonosni slojevi postali slani, kad se severna ledena kapa otopila, kad je po ogromnoj tundri zaklokotao metan, kad je suša u unutrašnjim kontinentalnim ravninama prerasla u stalno stanje, kad su se azijske stepe pretvorile u slane dine, kad je zavladao oskudica mesa, probudile su se i sumnje. (*Antilopa i Kosac*, 34-36)

Čitalac se sa svetom *Antilope i Kosca* upoznaje kroz sećanja glavnog protagoniste Snežnog (*Snowman*), naizgled poslednjeg čoveka na Zemlji, koji je preživeo globalnu epidemiju koja je uništila čovečanstvo. U romanu se smenjuju poglavlja koja opisuju pokušaje Snežnog da se prilagodi i pronađe smisao postojanja u opustelom svetu, i poglavlja koja sadrže njegova sećanja na svet u kome je odrastao. Džimi, kako se Snežni nekada zvao, bio je sin veoma cenjenog naučnika koji se bavio genetskim

inženjerstvom. Naučnici su radili za multinacionalne korporacije, koje su otvoreno zauzele mesto vlada i državnih poglavara – profit je bio jedini princip za upravljanje društvom. Obrazovanje i nauka su bili visoko cenjeni, a korporacije se utrkivale u zapošljavanju naučnika koji bi osmišljavali nove tehnologije i nove proizvode za ostvarivanje zarade. Ovo naizgled slobodno društvo, u kome nije bilo važno koje je ko rase, vere ili nacije, bilo je suštinski klasno podeljeno – na veoma mali, privilegovan sloj direktora kompanija i naučnika koji su radili za njih i živeli u „Kompleksima“ (*Compounds*), luksuzno opremljenim zatvorenim zonama sa sopstvenim obezbeđenjem, i na ogroman broj običnih ljudi koji su živeli u prenaseljenim, zagađenim nekadašnjim metropolama, takozvanim „plebejama“ (*pleeblands*).

Ljudi iz Kompleksa nisu išli u grad sem ako nisu morali, a i tad isključivo u društvu. (...) Javna bezbednost u plebeji bila je klimava: tamo su se motali ljudi koji su mogli da falsifikuju bilo šta i da budu bilo ko, a da se i ne pominju sitne ribe – narkomani, pljačkaši, sirotinja, ludaci. (...) Nekada davno, u vreme vitezova i zmajeva, kraljevi i vojvode živeli su u dvorcima s visokim zidinama i pokretnim mostovima i prorezima na grudobranima kroz koje je na neprijatelje mogao da se sipa vreo katran, reče Džimijev otac, a Kompleksi počivaju na istoj zamisli. Dvorci su bili predviđeni da tebe i tvoje drugove sačuvaju unutra, na sigurnom, a da sve ostale zadrže napolju. (*AiK*, 39-40)

Poređenje koje koristi Džimijev otac jasno govori o klasnim razlikama između stanovnika Kompleksa i ljudi iz plebeja. I sam Džimi se mogao uveriti u to kada se nakon srednje škole upisao na Akademiju „Marta Grejam“, koledž za umetnost i društvene nauke, oblasti koje su postale trećerazredne u odnosu na prirodne i informatičke nauke. Tamo su studirali oni koji su, kao Džimi, bili „dobri s rečima ali loši s brojevima“ (*AiK*, 190) i koji se prema tome nisu mogli nadati napredovanju u društvu potpuno orijentisanom na naučna istraživanja i njihove rezultate. Kako tvrdi Hanes Bergtaler (Bergthaller, 2010: 728) u svom eseju „Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*“, autorka na ovaj način kritikuje stvarnu situaciju u savremenom društvu, gde fakulteti i instituti za prirodne nauke dobijaju ogromne iznose novca za istraživanja, dok književne i društvene nauke očajnički pokušavaju da dokažu kako organima uprave tako i široj javnosti da su potrebne i korisne (isto, 728).

Marginalizovanje umetnosti i društvenih nauka upravo se i događa jer one, za razliku od prirodnih nauka, donose mnogo manju zaradu. U svetu *Antilope i Kosca* to znači vrlo opipljivu razliku između udobnog i sigurnog života u nekom od Komplexa i tavorjenja na slabo plaćenom poslu u nekoj plebeji. Za najbolje učenike, kao što je Kosac, nadmeću se suparnički obrazovni Kompleksi, te oni odlaze u onaj koji školi ponudi najbolju cenu. Osrednji učenici, poput Džimija, bivaju prodati akademijama za umetnost i društvene nauke, „nakon dugotrajne nenadahnute licitacije“ (*AiK*, 190).

Kosac, Džimijev školski drug, kao najbolji u razredu, odlazi na prestižni Institut „Votson-Krik“, koji se bavi „transgenetikom“ – odnosno, stvaranjem novih oblika života putem genetskog inženjerstva, gde postaje jedan od najboljih mladih stručnjaka. Prilikom jedne posete Koscu, Džimi i njegov prijatelj obilaze različita odeljenja Instituta na kojima naučnici rade na najnovijim projektima. Džimi tada postaje svestan do kojih razmera je došlo čovekovo mešanje u prirodne procese: stvorene su „kokokugle“ – genetski modifikovani pilići bez mozga i nervnog sistema, koji služe isključivo za dobijanje mesa i namenjeni su za prodaju restoranima brze hrane, kao i „psovuci“ – psi-čuvari ukršteni s vukovima, koje je nemoguće pripitomiti niti se s njima sprijateljiti. Obuzet predosećajem da to ne može izaći na dobro, Džimi se pita: „Zašto oseća da je neka granica prekoračena, neka mera prevršena? Šta je tačno *previše*, šta je tačno *predaleko*?“ (*AiK*, 223).

Ogromne količine novca ulažu se u obrazovanje i u naučna istraživanja. Naučnici su najcenjenija društvena grupa, i velike poslovne korporacije nadmeću se u angažovanju vrhunskih naučnika i finansiranju njihovih istraživanja. Međutim, naučnici su, kao i vlade, šefovi država i političari uopšte, samo marionete u rukama globalnih korporacija čiji je jedini cilj – zarada. Državne institucije, politički i verski lideri izgubili su svaki značaj u odnosu na naučna i tehnička dostignuća koja malom broju privilegovanih pružaju lagodan život i zadovoljenje svih potreba. Kao što je već rečeno, veoma mali broj ljudi živi u bezbednim Komplexima uz sve privilegije, dok ogroman broj živi u anarhičnom okruženju nekadašnjih velegrada, u kojima vladaju kriminal i siromaštvo. Ovakvi društveni odnosi neodoljivo podsećaju na situaciju u današnjem kapitalističkom društvu, gde je izuzetno mali broj ljudi u posedu sve većeg bogatstva, dok se obični ljudi bore s kreditima, nezaposlenošću i sve većim siromaštvom. Setimo se pokreta „Okupirajmo Vol Strit“ nastalog upravo u Americi 2011. godine i njihovog

slogana “We are the 99%“ koji se odnosio na nejednakost prihoda i raspodele bogatstva između najbogatijeg sloja (1%) i ostatka stanovništva. Osim društvene i ekonomske nejednakosti i korupcije, pokret je protestovao i protiv uticaja finansijskih korporacija na američku vladu i demokratiju.

Uporedo s krizom države i institucija i društvenim raslojavanjem, u *Antilopi i Koscu* potrošačko društvo doživljava svoj vrhunac: sve ljudske potrebe i želje – za sigurnošću, ljubavlju, lepotom, mladošću – postaju sredstvo putem koga se može ostvariti profit. Kada Džimijev otac pređe u veći, luksuzniji kompleks „Zdravosvest“ (*HelthWyzer*), Džimi počinje da shvata pravu svrhu naučnih istraživanja koja se tamo odvijaju:

Džimijev otac provodio je sve više vremena na poslu (...). Svinjona je bilo i u „Lepidermu“ ..., ali su bili manji, a koristili su se radi iznalaženja metoda za zamenjivanje starog epiderma novim – ne bi to bilo lasersko istanjivanje ili kratkoročna dermoabrazija, već prava novonarasla koža s koje su odstranjene bore i pege. (...) Uspeh bi se neverovatno isplatio, objasnio je Džimiju otac (...). Koje imućno, nekada mlado, nekada lepo ljudsko biće, napumpano hormonskim preparatima i vitaminskim injekcijama, ali razočarano pred neumoljivim ogledalom, ne bi prodalo i kuću, i penzionersku vilu opasanu zidom, i decu i dušu samo radi nove vožnje seksualnim autoputem? (*Aik*, 67-68)

Ovde autorka oštricu svoje satire upire na opsednutost savremene zapadne, a sve više i globalne, kulture fizičkim izgledom, mladošću i lepotom. Putem medija, a u cilju ostvarivanja što veće zarade, reklamna industrija promovise „idealni“ fizički izgled koji se postiže kupovinom određene garderobe, određenih kozmetičkih proizvoda, preparata za mršavljenje, vitaminskih dodataka, a u krajnjem slučaju i operativnim zahvatima. Osim na želji za večnom mladošću i lepotom, zarađuje se i na ljudskom strahu od bolesti i slabosti, kao što ilustruje razgovor između Kosca i Džimija:

„Aksiom: bolest je neproduktivna. Sama po sebi, ne proizvodi nikakvu robu, te samim tim ni novac. (...) Pretpostavimo da si ustanova po imenu „Zdravosvest“. Pretpostavimo da zarađuješ na supstancama i procedurama koje leče bolesne ljude ili ih pak – što je i bolje – sprečavaju da se uopšte razbole. (...) Dakle, šta će ti kad-tad zatrebati?“

„Još lekova?“

„Nakon toga.“

„Kako to misliš, *nakon toga*?“

„Nakon što si izlečio sve. (...) Treba ti još bolesnih. Ili – što može biti isto – više bolesti. Novih i drugačijih. Je li tako?“

„Ali zar već ne otkrivaju nove bolesti?“

„Ne otkrivaju“, reče Kosac. „Stvaraju ih. (...) „Zdravosvest“. Godinama već to rade. Postoji čitavo odeljenje kome je to jedini zadatak. (...) Stavljaju neprijateljske životne oblike u vitaminske pilule – u najbolju zvaničnu marku „Zdravosvesti“, znaš? (...) Prirodno, protivotrove razvijaju paralelno s modifikovanim klicama, ali ih drže u rezervi, u skladu s ekonomijom nestašice, i tako im je garantovan visok profit.“ (*AiK*, 227-228)

Na kraju razgovora, Kosac formuliše hladnu, ciničnu, dehumanizovanu filozofiju društva u kome je ostvarivanje profita vrhunska vrednost:

„Najbolje bolesti, s poslovne tačke gledišta“, reče Kosac, „jesu one koje izazivaju dugoročne probleme. U idealnom slučaju – to jest, u maksimalno isplativom slučaju – pacijent bi trebalo ili da umre ili da ozdravi neposredno pre nego što ostane bez novca.“ (*AiK*, 229)

Koščev otac – naučnik koji je radio za „Zdravosvest“ nastradao je „nesrećnim slučajem“ pošto je otkrio čime se bave ovakve korporacije. Džimijeva majka, koja je pobešla iz Komplexa i pridružila se ekološkom pokretu „Božji baštovani“ (*God's Gardeners*), stradala je takođe zbog protivljenja dominantnoj ideologiji konzumerizma i profita. Kroz sudbinu Džimijeve majke, Atvudova kritikuje zagađivanje životne sredine i uništavanje prirodnih staništa radi ostvarivanja zarade. U trci za profitom, ljudi nisu svesni da ugrožavaju sami sebe, zagađuju sopstvene resurse i dovode sebe na ivicu opstanka. U tom smislu, ilustrativna je epizoda u kojoj, tokom jednog leta, Džimi i Kosac putem vesti prate rat između malih proizvođača kafe i „Zdravosvesti“, koja je razvila novu sortu.

Dotad su pojedinačna zrna kafe na svakom grmu sazrevala u različito vreme, pa su se morala ručno brati, obrađivati i isporučivati u malim količinama, ali „slatkafa“ je dizajnirana tako da sva zrna sazrevaju u isto vreme, pa bi se kafa uzgajala na ogromnim plantažama i brala mašinski. Time su mali uzgajivači ostali bez posla, a oni i njihovi radnici našli su se na ivici gladi.

Pokret otpora poprimio je globalne razmere. Izbijali su neredi, usevi su paljeni, kafići „Slatkafa“ pljačkani, osoblju „Slatkafe“ podmetali su bombe pod automobile ili su ih otimali ili ubijali snajperima ili prebijali na smrt; s druge strane, seljake je masakrirala vojska. (*AiK*, 194-195)

Gledajući prenose protesta na televiziji, Džimi među demonstrantima prepoznaje svoju odbeglu majku, koja kasnije biva osuđena na smrt zbog „sprečavanja distribucije komercijalnih proizvoda i zločina izdaje protiv društva.“ (*AiK*, 307). Ne mogavši više da podnese udoban život domaćice u Kompleksu, dok pod pogubnim uticajem ljudske zajednice nestaju prirodna staništa i životinjske vrste, Džimijeva majka odlazi da se pridruži militantnim ekološkim pokretima, želeći da ponovo da smisao svom životu.

Nakon uništenja čitavog čovečanstva, svet u kome nalazimo Snežnog, nekadašnjeg Džimija, jeste svet kojim ponovo gospodari priroda. To je svet tropskih prašuma, u kojima usled klimatskih promena vlada velika vlaga i jake oluje, i vrelog Sunca koje usled istanjivanja ozonskog omotača, odmah izaziva opekotine na nezaštićenoj ljudskoj koži. Sve genetski modifikovane životinjske vrste koje je stvorio čovek – psovuci, risomace, zmacovi, tvorakuni, svinjoni – i više nego dobro su se snašle u divljini i predstavljaju ozbiljnu pretnju po Snežnog. Pogotovo svinjoni, koji, usled mešanja svinjskih gena sa ljudskim, poseduju nadprosečnu inteligenciju. Stvorenja koja su delo čoveka, na kraju se okreću protiv njega. Reči koje je Džimijeva majka jednom prilikom uputila njegovom ocu: „To što ti radiš – sa svinjskim mozgom – to je petljanje u temelje života. To je nemoralno. To je ... svetogrđe.“ (*AiK*, 69), mogu se shvatiti kao stav autorke. Dakle, čovek ne može pobediti prirodu, i ako to pokuša, sam će biti uništen. Kako kaže Atvudova, nijedna životinjska vrsta ne može da iscrpi sve svoje resurse i da ima izgleda da preživi, a to važi i za ljudske zajednice.⁴⁵

Epizoda sa „slatkafom“ otkriva još jedan predmet autorkine kritike – opsednutost savremenog društva vestima, medijima i informacionim tehnologijama. Razvojem Interneta događaji u čitavom svetu postali su dostupni svima, a osim toga, svaki pojedinac može postati poznat postavljanjem privatnih video snimaka na Internet ili učešćem u rijaliti programima. U svetu *Antilope i Kosca*, informativne emisije i rijaliti

⁴⁵ “The rules of biology are as inexorable as those of physics: run out of food and water and you die. No animal can exhaust its resource base and hope to survive. Human civilizations are subject to the same law.” (<http://www.oryxandcrake.co.uk/perfectstorm.asp?p=2>)

programi postaju sve bizarniji kako bi privukli i zadržali pažnju gledalaca. Štaviše, čini se da granica između ove dve kategorije polako nestaje:

Posmatrali bi direktan prenos operacije na otvorenom srcu, ili pak „Gole vesti“ (...) Ili bi gledali prljavemarionete.com, aktuelnopolitičku emisiju o svetskim liderima. (...) Ili su gledali obezglavljanje.com, gde su se puštali direktni prenosi pogubljenja u Aziji. (...) Ili bi gledali alibaubau.com – tu su dželati odsecali šake navodnim lopovima, a razularena rulja ubijala je preljubnike i transvestite kamenovanjem (...) Kratakspoj.com, pržionicamozga.com i prenossmrtnekazne.com bili su najbolji; tu su se prikazivala pogubljenja električnom stolicom i smrtonosnom injekcijom. Čim su direktni prenosi ozakonjeni, osuđenici su počeli da glumataju pred kamerama. (Kosac) je kazao da ti ljudi, ili njihove porodice, plaćeni da to učine. Sponzori su od njih zahtevali da izvode predstavu, jer bi ljudima inače bilo dosadno, pa bi promenili kanal. (*AiK*, 96-97)

Prenosi pogubljenja i izvršenja smrtnih kazni podsećaju na stvarne snimke pogubljenja Sadama Huseina 2006. godine i mrtvog tela Moamera el Gadafija 2011. godine, napravljene pomoću mobilnih telefona i postavljene na Internet, gde su ih pogledali milioni ljudi. Od tada broj ovakvih snimaka neprestano raste. Autorkine reči o direktnom prenosu pogubljenja zvuče proročki u svetlu nedavnih dešavanja na Bliskom istoku, gde se radikalni islamistički pokreti upravo na ovaj način obračunavaju sa političkim protivnicima. Autorka ukazuje na glorifikaciju nasilja u savremenom društvu koja se očituje u proizvodnji i emitovanju sve bizarnijih i nasilnijih sadržaja, koji se reprodukuju u stvarnosti.

Kroz priču o Antilopi, Atvudova kritikuje još jednu strašnu pojavu u savremenom društvu – trgovinu ljudima i zlostavljanje dece. Pretražujući Internet, Kosac i Džimi nailaze na sajt koji sadrži dečije pornografske snimke, gde ugledaju devojčicu koju će kasnije Kosac nazvati Antilopa. Rođena u nekoj dalekoistočnoj zemlji, Antilopa biva prodana izvesnom „ujka Enu“ koji od siromašnih roditelja otkupljuje decu i odvodi ih u grad, kako bi, poput kakvog savremenog Fejgina, od njih napravio male lopove i prosjake i zarađivao na njima. Posle izvesnog vremena, prelazi u ruke zapadnjaka koji snimaju pornografske filmove „u siromašnim zemljama s izobiljem dece, gde se doslovno sve moglo kupiti novcem“ (*AiK*, 103). Zahvaljujući svojoj lepoti, Antilopa

uspeva da stigne do Amerike i tamo završi školu, ali se izdržava prostitucijom. Konačno, Kosac je pronalazi i nudi joj radno mesto u svom timu. Džimi, koji je zaljubljen u Antilopu još otkako ju je prvi put video, ogorčen je zbog nedaća koje je ona preživela, ali sama Antilopa nikada ne pokazuje ogorčenje ni bes. Njeno strašno iskustvo nije joj ostavilo nikakve iluzije o ljudskoj prirodi, samo blagi cinizam:

„Tu sam naučila kakav je život“, reče Antilopa.

„Šta si naučila?“, upita Džimi.

(...) „Da sve ima cenu.“

„Ne sve. To ne može biti istina. Ne možeš kupiti vreme. Ne možeš kupiti...“

Hteo je da kaže *ljubav*, ali se kolebao. Delovalo bi srceparajuće.

„Ne može se kupiti, ali svejedno ima cenu“, reče Antilopa. „Sve ima cenu.“

(*AiK*, 154-155)

Antilopine reči dobijaju pravi smisao kada se sagledaju uzroci i okolnosti uništenja ljudske rase. Smatrajući da je čovečanstvo krenulo stranputicom, da je postalo rob svojih niskih poriva, želje za bogatstvom, moći i materijalnim dobrima i da će uništiti samo sebe ratovima i trošenjem prirodnih resursa, Kosac smišlja plan pomoću koga će eliminisati ljudsku rasu i zameniti je humanoidnim bićima koje je sam stvorio. Ova stvorenja, nazvana „Koščići“ (*Crakers*), usavršena su verzija ljudi:

Izmenjen je stari primatski mozak, ništa manje. Iz njega su odstranjene destruktivne crte, crte odgovorne za trenutne bolesti sveta. Na primer, rasizam (...): ljudi iz „Raja“ jednostavno ne vide boju svoje kože. Među njima ne može postojati hijerarhija, jer im nedostaju neuronski kompleksi koji bi je stvorili. Budući da nisu ni lovci ni zemljoradnici željni oranica, nemaju poriv za odbranu teritorije: ugrađena želja za posedovanjem, koja je unesrećila čovečanstvo, kod njih je ugašena. Ne jedu ništa osim lišća, trave, korenja, i poneke bobice; na taj način hrane imaju u izobilju i na dohvata ruke. Seksualnost im nije neprestana muka, nije oblak uskovitlanih hormona: sezona parenja nastupa u redovnim intervalima, kao i kod većine drugih sisara. U stvari, budući da ti ljudi nikad neće imati ništa što bi se nasledilo, neće biti ni porodičnih stabala, ni brakova, ni razvoda. Savršeno su prilagođeni svom staništu, stoga nikad neće morati da prave kuće, alat, oružje, pa čak ni odeću. Neće morati da izmišljaju pogubne simbole, poput kraljevstava, ikona, bogova i novca. (*Aik*, 326)

Uporedo sa ovim tajnim projektom, Kosac radi na razvijanju pilule za produženje mladosti, što je jedna od vekovnih želja čovečanstva. Kada Džimi, koga je Kosac doveo kao člana svog tima zaduženog za reklamnu kampanju, pita od čega se taj projekat finansira, Kosac cinično odgovara: „Od straha pri susretu s neizbežnom smrću. Od želje da se zaustavi vreme. Od ljudske sudbine.“ (*Aik*, 313) Koščeva pilula, nazvana „ekstradost“ (*blyssplus*), deluje kao afrodizijak, zaštita od polnih bolesti i kontraceptivno sredstvo i tako eliminiše uzroke smrtnosti – pogrešno usmerenu seksualnu energiju koja izaziva agresiju, nasilje i ratove, zarazne bolesti koje se prenose seksualnim putem i prenaseljenost.

Samo po sebi je jasno, reče Kosac, da će pilula doneti ogroman profit. Postaće neophodna u svakoj državi, u svakom društvu sveta. Naravno da se fundamentalističkim religijama neće dopasti (...), ali neće uspeti dugo da odole. Preplaviće ih plima ljudske želje, želje za većim i boljim. Ta će želja preuzeti kontrolu i pokretati događaje, kao i prilikom svake velike istorijske promene (*AiK*, 317)

Međutim, pilula sadrži još nešto što je poznato samo Koscu: smrtonosni virus nalik hemoragičnoj groznici koji će istrebiti čovečanstvo. Ironično je to što je Antilopa bila zadužena za distribuciju pilule po čitavom svetu, i tako sejala zarazu, poput kakvog anđela smrti. Ljudska želja za većim i boljim, kult mladosti, lepote i fizičke sposobnosti, postaje uzrok propasti čovečanstva. Antilopine reči da sve ima cenu potvrđuju se ovim strašnim ishodom: mladost i vreme ne mogu se kupiti, ali je čovečanstvo platilo previsoku cenu za pokušaj da ih kupi.

Zahvaljujući zaštitnom serumu koji mu je dao Kosac, Džimi postaje imun na virus i preživljava epidemiju zatvoren u Koščevom istraživačkom centru „Raj“ (*Paradice*). Preko kompjuterskih i televizijskih ekrana on prati ubrzano izumiranje ljudske rase:

Prve dve nedelje pratio je svetske događaje preko Interneta, ili pak gledao televizijske vesti: neredi u gradovima nakon raspada saobraćaja i i pohare supermarket; eksplozije nakon otkazivanja elektroenergetskih sistema, požari koje nije imao ko da ugasi. Svetina koja se nabila u crkve, džamije, sinagoge i hramove da bi se molila i kajala, onda izjurila iz njih kad su vernici shvatili da se izlažu povećanom riziku od zaraze.

(...) Sve je ličilo na film. U međuvremenu, čitava vrsta nestajala mu je pred očima. *Homo sapiens sapiens* pridruživao se polarnom medvedu, belugi, ćuku jamaru, dugačkom, dugačkom spisku. (*AiK*, 360-364)

Konačno, kada više nije bilo ni vesti ni bilo kakvog signala, Džimi odlučuje da napusti kupolu „Raja“ i da novostvorenu humanoidnu vrstu sprovede u napuštenu botaničku baštu kraj obale okeana. Koščeva namera je bila da se Džimi stara o Koščićima i olakša im snalaženje u nepoznatom svetu. Međutim, ispostavlja se da su Koščići više nego prilagodljivi i da je Džimi onaj koji se ne uklapa u novi svet. Koščićima se predstavlja kao Snežni (*Snowman*, skraćeno od *the Abominable Snowman*, Strašni snežni čovek), što simbolizuje njegov sadašnji položaj: kao Jeti, stvorenje iz legendi, i on sada predstavlja relikv prošliosti, poslednjeg pripadnika svoje vrste i kariku između nestale ljudske rase i nove vrste koja je zauzela njeno mesto. Sa svakim novim danom, Snežni oseća da gubi bitku sa svojim novim okruženjem: za razliku od Koščića, kojima je Kosac ugradio sve moguće vrste prirodne otpornosti, njegova nezaštićena koža gori na suncu, svaka povreda i ogrebotina može biti smrtonosna usled infekcije, a ne može da preživi jedući samo biljnu hranu. Zato mora da se oslanja na Koščiće koji mu povremeno donose ulovljenu ribu, na skupljanje voća i ostataka hrane iz okoline opustelih gradova. Ipak, svestan je da ga čeka lagano umiranje od gladi ukoliko ubrzo ne dođe do nekih većih zaliha hrane. Zato odlučuje da se vrati do Komplexa „Mladoloscencija“ odakle je i doveo Koščiće i tamo potraži hranu i oružje.

Odlazak u „Mladoloscenciju“ za Snežnog je istovremeno i povratak u prošlost, jer se priseća vremena koje je tu proveo sa Koscem, svojim jedinim bliskim prijateljem, i Antilopom, svojom velikom ljubavi. Nakon što je diplomirao na Akademiji „Marta Grejam“, Džimi se zaposlio u „Neoliku“, korporaciji koja je prodavala kozmetička sredstva i tretmane za ulepšavanje, u odeljenju za marketing. Život mu se svodio na smišljanje reklamnih slogana u koje ni sam nije verovao i niz ispraznih veza sa ženama. Nakon otkrića da mu je majka pogubljena zbog izdaje, Džimi pada u depresiju i odaje se piću. Iznenada, u njegovom životu se ponovo pojavljuje Kosac koji mu nudi da vodi reklamnu kampanju za Koščev novi projekat – pilulu „ekstradost“. Tamo Džimi upoznaje Antilopu, i upušta se u tajnu vezu s njom. Antilopa i sama radi na projektu „ekstradost“, na distribuciji probnih tura pilula za potrebe testiranja. Tako, i ne znajući, i Džimi i Antilopa postaju Koščevi saučesnici u misiji uništenja ljudske rase.

Likovi Džimija i Kosca se lako mogu tumačiti kao suprotstavljeni: protagonista i antagonista, „čovjek reči“ i „čovjek brojki“ (AiK, 25). Nakon završene srednje škole, Džimi i Kosac odlaze na različite fakultete, što je jedan od načina na koji se naglašava kontrast među njima. Kosac odlazi na prestižni Institut „Votson-Krik“, kao mlada nada genetskog inženjerstva; Džimi završava na umetničkoj akademiji „Marta Grejam“ koja jedva opstaje na tržištu. Kroz ovu epizodu autorka satirizuje i stanje u savremenom svetu: prirodne nauke i tehnologija postaju najunosnije polje za ulaganje, ali čini se da napredak na ovom polju sve više ide na ruku korporacijama koje u njega ulažu, a sve manje doprinosi poboljšanju stanja čovečanstva. Humanističke nauke i umetnost, s druge strane, gurnute su na marginu, interesantne sve manjem broju ljudi i sve manje uspevaju da budu relevantne u svetu novih tehnologija. Sa svojom diplomom sa Akademije „Marta Grejam“, Džimi ne može da bira posao: zapošljava se u ustanovi „Neolik“ na pisanju promotivnih materijala, koji prate njihovu opremu i tretmane za ulepšavanje. Džimijev talenat sa rečima potreban je samo u svrhu ostvarivanja profita. Isti zadatak dobija i u okviru Koščevog projekta „Raj“.

Prema Koščevom shvatanju, jezik, književnost i čovekova sklonost ka izmišljanju simbola su izraz destruktivne ljudske prirode, „odgovorne za trenutne bolesti čovečanstva“ (AiK, 328). Kod Koščića je ugašena „urođena želja za posedovanjem ... Savršeno su prilagođeni svom staništu, stoga nikad neće morati da prave kuće, alat, oružje, pa čak ni odeću. Neće morati da izmišljaju pogubne simbole, poput kraljevstava, ikona, bogova i novca.“ (isto, 328) Koščići govore samo kad imaju šta da kažu, a smisao za humor im je takođe odstranjen. Ipak, ove „pogubne“ karakteristike jesu istovremeno ono što nas čini ljudima. Koščići, uprkos svom savršenom izgledu i miroljubivom ponašanju, deluju neljudski i neprirodno, iako su stvoreni tako da budu savršeno uklopljeni u prirodu. S druge strane, ispostavlja se da oni ipak poseduju samilost i osećanja, iako je Kosac pokušao da to eliminiše iz njihovog genetskog koda: raduju se povratku Snežnog iz uništenih Kompleksa i pokušavaju da izleče njegovu posekotinu na stopalu. Takođe, oni uživaju u pričama koji im priča Snežni, u kojima Koscu dodeljuje ulogu Boga Tvorca, a Antilopi ulogu Majke Zemlje, zaštitnice biljaka i životinja, što govori o urođenoj psihološkoj potrebi da se razgovara i pripoveda, priseća i zamišlja.

Sposobnost govora, simboličko mišljenje i smisao za humor su karakteristike koje su jedinstvene za ljudsku vrstu. Međutim, čovekova sposobnost da mašta, osim što dovodi do izuzetnih dostignuća u nauci i umetnosti, takođe navodi ljudsku vrstu na najgora nedela i besprizorno uništavanje životne sredine kojim ugrožava sopstveni opstanak. Kosac primećuje da je čovek jedna od retkih vrsta koja ne ograničava svoje razmnožavanje kad se suoči sa nestašicom prirodnih resursa, a razlog za to je sposobnost maštanja:

Ljudi mogu da zamisle sopstvenu smrt, mogu da je vide kako im se bliži, a sama pomisao na neumitnu smrt deluje kao afrodisijak. Pas i zec ne ponašaju se tako. Eto ti ptice – u doba oskudice položiće manje jaja, ili se uopšte neće ni pariti. Ulažu energiju u sopstveni opstanak dok se stanje ne poboljša. Međutim, ljudska bića se nadaju da mogu preneti svoje duše u nekog drugog, u novu verziju samih sebe, i tako ostvariti večni život. (*AiK*, 136)

Ekološka kriza s kojom se čovečanstvo suočava u romanu – nemilosrdno uništavanje životne sredine i drugih vrsta, što ugrožava njen sopstveni opstanak – ne može biti razrešena uz pomoć shvatanja koje su promovisali ekološki pokreti krajem dvadesetog i početkom dvadesetprvog veka: da je čovek deo prirode, i da su sve prirodne vrste jednake. Ako čovečanstvo prihvati ovu premisu, uništavanje životne sredine i kolaps ljudskog društva biće zaustavljeni. Autorka, pak, smatra da je ovaj pristup suviše idealistički i da ne može sprečiti ekološku katastrofu: Kosac, stručnjak za genetsko inženjerstvo, zaista tretira ljudsku vrstu kao bilo koju drugu biološku vrstu, koja će neminovno izumreti kada potroši svoje resurse. Njegov motiv za stvaranje nove humanoidne rase koja će zameniti ljudsku nije ambicija ni pohlepa za novcem, već iskrena želja da stvori „novog čoveka“, bez destruktivnih nagona koji su čovečanstvo odveli na put bez povratka (Bergthaller, 2010: 729-737). Međutim, ni stvaranje nove rase ne donosi zadovoljavajuće razrešenje: „novim ljudima“ nedostaju mnoge osobine koje su neodvojivi deo identiteta ljudske vrste. S druge strane, humanističko shvatanje čoveka kao „višeg bića“, koje je u stanju da kontroliše svoje destruktivne nagone zahvaljujući pismenosti, kulturi i umetnosti takođe se pokazuje kao idealističko.

Nesposobnost čovečanstva da zauzda svoje destruktivne nagone prikazana je u romanu kroz lik Džimija/Snežnog, i to već u prvom poglavlju, pod nazivom „Mango“. Snežni započinje još jedan dan na napuštenoj plaži, među ruševinama civilizacije, kao

naizgled jedini preživeli predstavnik ljudske vrste. U poglavlju se detaljno opisuje njegova jutarnja rutina: umivanje, češanje ujeda, oblačenje, uzimanje tačno određene količine hrane – disciplina koju je sam sebi nametnuo kako bi preživeo. Međutim, i pored njegovih napora da se samodisciplinuje, on ipak jede i poslednji mango, iako ne zna da li će moći da pronađe drugi:

„Samo strogo pridržavanje ustaljenih navika vodi održanju visokog morala i očuvanju duševnog zdravlja“, kaže naglas. Ima utisak da je to citat iz neke knjige, neka zastarela, dosadna direktiva napisana da bi pomogla evropskim kolonistima koji su vodili ovakve ili onakve plantaže. (...) Bilo bi im rečeno da nose šešire protiv sunca, da se lepo oblače za večeru, da se uzdrže od silovanja domorotkinja. Ne bi se kazalo *silovanja*. Da se uzdrže od zbližavanja s domaćim stanovništvom ženskog pola. ... Kladio bi se da se nisu uzdržavali. Bar u devedeset odsto slučajeva. (*AiK*, 16-17)

Snežni ne uspeva da se uzdrži od jedenja manga, kao što u svom ranijem životu kao Džimi nije uspevaio da obuzda svoje seksualne nagone. Džimi je prikazan kao nepopravljivi zavodnik, koji žene odbacuje čim mu dosade ili počnu da zahtevaju ozbiljnu vezu. Njegova nesposobnost da obuzda svoje nagone simbolizuje neuspeh ljudskog društva da ukroti destruktivne želje i nagone svojih članova. Kako kaže Bergtaler (isto, 733), spominjanje kolonijalizma nije slučajno i funkcioniše na više nivoa: prvo, kao podsećanje na seksualno zlostavljanje žena i dece, što predstavlja posledicu propadanja društvenih vrednosti i rušenja svih zabrana; drugo, predstavlja evropski kolonijalizam kao preteču transnacionalnog kapitalizma koji eksploatiše ljude i dovodi do uništenja životne sredine; i treće, predstavlja i nekadašnji kolonijalizam i savremeni kapitalizam kao sisteme koji pod maskom civilizacije i poretka služe zadovoljenju najnižih nagona. Društvo u kome Džimi odrasta diglo je ruke i od pretvaranja da može obuzdati nagone i želje – umesto toga, stimulisanje i zadovoljenje ljudskih želja i nagona postalo je osnov društvenog poretka. Kako to Snežni objašnjava, telo je odbacilo i um i dušu:

Kad je telo prvi put samo pošlo u avanturu? – pita se Snežni (...) Telo se zacelo umorilo od neprestanog zvocanja i kenjkanja duše, te od nervozno ispletanih intelektualnih mreža uma, koji su mu odvrćali pažnju kad god bi zube zarilo u nešto sočno, a prste u nešto toplo. Ostavilo ih je negde usput, nasukane u nekom

memljivom svetištu ili zagušljivom amfiteatru, dok je najkraćim putem hitalo ka toples-barovima, a odrekavši se duše i uma, odreklo se i kulture: muzike, slikarstva, poezije, pozorišta. Sve je to sublimacija; ništa osim sublimacije, sa stanovišta tela. Zašto ne pogledati istini u oči? (*AiK*, 100)

Prema Bergtaleru (isto, 729), jedno od ključnih pitanja kojima se Atvudova bavi u *Antilopi i Koscu* jeste pitanje uloge jezika, književnosti i simboličkog mišljenja u razrešenju ekološke krize u kojoj se čovečanstvo nalazi. Džimi i Kosac, kao i akademske ustanove koje pohađaju, predstavljaju dva načina rešavanja ove krize: tradicionalni humanizam, koji se pokazuje kao neuspešan, i agresivni posthumanizam, koji bezobzirno preoblikuje ljudsku prirodu u skladu sa „ekološkim“ standardima, što dovodi do katastrofe. Bergtaler (isto, 735) napominje da veliki broj kritičara tumači lik Kosca kao oličenje korumpirane globalne kulture koja uništava planetu, i staje na stranu Snežnog, koji, pored svih svojih mana, poseduje saosećanje i dovoljno mašte da uvidi posledice svojih postupaka, što daje nade da može postati inicijator promena nabolje. Ipak, takvo čitanje zanemaruje činjenicu da je Kosac svestan opasnosti u kojoj se svet nalazi, i da njegov motiv nije pohlepa, već iskrena želja da ljudsku prirodu „kultiviše“ putem genetskog inženjerstva, u čemu umetnost i kultura nisu uspele. Prema Koscu, umetnost ne uspeva da zauzda destruktivne aspekte ljudske prirode, jer je i sama sublimacija istih destruktivnih želja i nagona.

Društvena igra „Krv i ruža“ koju igraju Kosac i Džimi u detinjstvu, simbolično predstavlja protivrečnosti ljudske prirode. U ovoj igri umetnost, naučni prodori, vrhunska dela arhitekture, korisni izumi stoje naspram zverstava, ratova, pokolja i genocida. Jedan igrač igra sa zverstvima, a drugi sa dostignućima:

Bila je predložena i kursna lista – jedna Mona Liza vredela je kao jedan Bergen-Belzen, jedan genocid Jermena vredeo je kao Deveta simfonija plus tri velike piramide – ali je ostalo prostora i za cenkanje. Za to je valjalo znati brojeve – ukupan broj leševa u zverstvima, najnovije tržišne cene umetničkih dela, a ako su umetnička dela ukradena, onda iznos premije osiguranja. Opaka igra. (*AiK*, 93)

Ova epizoda predstavlja još jedan satirični komentar autorke na krajnju komercijalizaciju svih aspekata društva, u kojoj i najveća dostignuća i najgori zločini postaju materijal za industriju zabave. Osim toga, igra „Krv i ruža“ navodi na pitanja o identitetu ljudske vrste – šta je zapravo čovek, kad može da stvori i Monu Lizu i Bergen

Belzen? (Bergthaller, 2010: 736) Da li umetnost može da ukroti tamnu stranu ljudske prirode, i da iskupi čovečanstvo? Da li se zverstva i dostignuća uopšte mogu izjednačavati? Za Kosca su i varvarstva i dostignuća izraz istih destruktivnih bioloških nagona (seksualnog i agresivnog), te je njegov odgovor na ova pitanja da ukloni oba nagona iz genetskog koda „novog čoveka“. Ipak, to nije pravo rešenje, jer čovek nije u potpunosti predodređen svojim biološkim nasleđem, što ga upravo i čini različitim od svih drugih vrsta, i sposobnim da svoje nagone sublimira u umetnost.

Roman se završava scenom u kojoj Snežni posmatra troje preživelih ljudi – dva muškarca i jednu ženu – sakriven u žbunju. Iako je mislio da je poslednji čovek na Zemlji, ispostavlja se da nije tako. Snežni je u dilemi šta da radi – da li da ih pozdravi miroljubivo, ili da ne rizikuje i puca na njih. „Ali oni nisu ništa loše uradili, bar ne njemu. Treba li hladnokrvno da ih ubije? Je li sposoban za to?“ (AiK, 394). Snežni se nalazi pred izborom koji simbolizuje izbor sa kojim se čovečanstvo neprestano suočava – da li će se povinovati svojim destruktivnim nagonima ili ih zauzdati. Ipak, roman ne daje konačan odgovor. Snežni donosi odluku: „Nulti sat ... Vreme za polazak.“ (AiK, 394), ali čitalac ne saznaje šta je odlučio da uradi.

Na kraju eseja “Writing Oryx and Crake”, autorka se pita: „Šta ako nastavimo dalje putem kojim smo krenuli? Vodi li u propast? Šta nas može iskupiti? Može li nas neko zaustaviti?“⁴⁶ (Atwood, 2003). Kao što se iz igre „Krv i ruža“ može zaključiti, čovečanstvo ne ume da uči iz sopstvenog iskustva, neprestano ponavlja iste greške, čini ista i još gora zverstva, što ne mogu da iskupe ni najveća dostignuća. Neizvestan kraj romana odslikava autorkin stav da se čovečanstvo nalazi u krizi, društvenoj i ekološkoj, koju ne ume da prevaziđe jer ne zna da izvuče pouku iz sopstvenih grešaka. Odlomak iz romana *Ka svetioniku* Virdžinije Vulf, koji služi kao epigraf, naglašava ovaj autorkin stav: „Zar nema sigurnosti? Zar se putevi sveta ne mogu naučiti napamet? Zar nema volje, nema zaklona, već je sve čudo, i skok sa vrha neke kule u vazduh?“

Kraj romana *Antilopa i Kosac* ne daje odgovore na ova pitanja. Ne znamo da li je Džimi uopšte sposoban da se promeni i koliko, i da li je u stanju da shvati da su i

⁴⁶ “...*Oryx and Crake* is a speculative fiction, not a science fiction proper. It contains no intergalactic space travel, no teleportation, no Martians. (I)t invents nothing we haven't already invented or started to invent. Every novel begins with a *what if*, and then sets forth its axioms. The *what if* of *Oryx and Crake* is simply, *What if we continue down the road we're already on? How slippery is the slope? What are our saving graces? Who's got the will to stop us?*” (<http://www.oryxandcrake.co.uk/perfectstorm.asp?p=5>)

destruktivni nagoni i sposobnost da ih transformišemo u nešto konstruktivno neodvojivi delovi ljudske prirode. Da li će ispričati svoju priču preživelim ljudima na koje je naišao, ili će ih napasti? (Hengen, 2006: 83) Je li to konačni poraz čovečanstva, nakon koga će preostati samo Koščići? I da li je, u svetlu globalne katastrofe i nestanka ljudske vrste, Džimijeva spoznaja ljudske prirode došla prekasno?

U romanu *Godina potopa*, autorka ponovo razmatra pitanje identiteta ljudske vrste i mogućnost razrešenja društvene i kulturne krize. Roman obuhvata približno isti vremenski period kao i *Antilopa i Kosac*, i zapravo se događaji u oba romana odvijaju simultano. *Antilopa i Kosac* i *Godina potopa* takođe dele zajednički obrazac naracije: oba romana počinju opisom u kojoj se nalaze protagonisti koji su preživeli epidemiju smrtonosnog virusa. U *Godini potopa* u pitanju su dve žene, Tobi i Ren, nekadašnje pripadnice ekološkog pokreta „Božiji baštovani“. Putem niza analepsi saznajemo događaje iz prošlosti koji su ih doveli u sadašnju situaciju, dok istovremeno pratimo njihove pokušaje da prežive i ostvare kontakt sa drugim ljudima. U poslednjem poglavlju, narativni tok se prepliće s završnom scenom romana *Antilopa i Kosac*, te tako saznajemo identitet troje preživelih na koje je naišao Snežni, kao i ishod njihovog susreta. *Godina potopa* je, kako kaže Fredrik Džejmson (Jameson, 2009: 7) u svom prikazu, paralelni narativ u kome se protagonisti *Antilope i Kosca* pojavljuju u sporednim ulogama. Prema Džejmsonu, svi likovi i njihove priče su, u odnosu na *Antilopu i Kosca*, umanjeni, ali to ne umanjuje vrednost *Godine potopa*. Narativna perspektiva je mnogo šira, tako da obuhvata različite društvene grupe, zajednice i institucije. Na ovaj način autorka nam prikazuje postepenu dezintegraciju savremenog kapitalističkog društva, čije funkcije preuzimaju privatni preduzetnici, iza kojih stoje ogromne korporacije koje su zamenile tradicionalne oblike upravljanja.

U ovom svetu, Korporacije (autorka namerno koristi veliko početno slovo da bi naglasila da su one jedinstvena upravljačka struktura, prim. aut.) su preuzele sve poluge vlasti, a njihova moć je istovremeno nevidljiva i sveprisutna. Jedina vidljiva manifestacija njihove moći je Korpolicija (*CorpSeCorps*), privatna kompanija koja je zauzela mesto državne policije: „Počeli su da rade kao privatna firma za bezbednost Korporacija, ali su zatim preuzele i posao lokalnih policijskih snaga koje su propale zbog nedostatka sredstava, a ljudima se to u početku sviđalo jer su ih plaćale Korporacije, ali je Korpolicija sada svuda širila svoje pipke.“ (*Gp*, 37) Korpolicija prati

i kontroliše samo ono što je u interesu Korporacija koje je plaćaju, a čiji je cilj, naravno, uvek profit. Tako Korpolicija saraduje i sa lokalnim kriminalnim grupama – plemafijama, koje dele određene plebeje između sebe, a koje obavljaju prljave poslove, pri čemu Korpoliciji plaćaju kako bi ih ostavljala na miru. Autorka očigledno kritikuje korumpirane režime i sve veću zavisnost političkih partija od velikih korporacija koje preko političara obezbeđuju svoj uticaj u javnoj sferi i upravljanju državom.

Lokalna plemafija plaćala je ljudima iz Korpolicije da zažmure. Zauzvrat, Korpolicija je dopuštala plemafiji da obavlja sitne otmice i ubistva, uzgaja kanabis i trguje njime, drži laboratorije za proizvodnju kokaina i uličnu trgovinu drogom, kao i bordele (...) Takođe su se bavili odlaganjem leševa, trgovinom organima za transplantaciju, a strvine zatim dostavljali TajnimBurgerima (...)

U slučaju da dođe do takozvanog televizijskog raskrinkavanja, Korpolicija bi se pretvarala da vrši istragu. Zatim bi slučaj proglasili nerešenim i zaboravili bi ga. Morali su da održavaju privid među onim građanima koji su još verovali u stare ideale: branitelji mira, čuvari javne bezbednosti, čuvari reda i zakona na ulicama. Sve je to čak i tada bio običan cirkus, ali većina ljudi smatrala je da je i Korpolicija bolja od potpune anarhije. (*Gp*, 47-48)

Korpolicija tako kontroliše plemafije, a i koristi ih kada je potrebno da se otarasi političkih protivnika ili ilegalnih imigranata: „pričalo se da je Korpolicija zaključila da je proterivanje ilegalnih doseljenika preskupo, te su pribegli metodi (...): ubij, zakopaj i ćuti.“ (*GP*, 43-44) Opasniji kriminalci ili disidenti mogu da dospeju u Pejnbol (*Painball*) arenu, kao alternativu smrtnoj kazni, u kojoj se timovi osuđenika bore jedan protiv drugog do smrti. Ova fiktivna verzija popularne taktičke igre Pejntbol vrlo često biva smrtonosna, i osuđenici koji su uspeli da prežive duže od mesec dana ili odsluže svoju kaznu postajali su predmet strahopoštovanja. „Čak su se i profesionalci iz Korpolicije plašili robijaša koji su dugo ostajali u Pejnbolu.“ (*GP*, 124) Pejnbol podseća na gladijatorske igre iz davnih vremena, ali i na savremene rijaliti programe, čija je svrha da gledaoce navedu da zaborave na stvarne probleme s kojima se suočavaju i da istovremeno udovoljavaju njihovim najnižim nagonima: „Pejnbol arena je dugo držana u tajnosti, poput borbi petlova i Unutrašnjeg Izručenja, ali sad se pričalo da se prenos može posmatrati na ekranu. (...) Nakon izvesnog vremena, mislila je Tobi, ne samo da biste prešli granicu već biste i zaboravili da granice uopšte postoje. Radili biste sve što

je potrebno da preživite.“ (GP, 124) Večita krilatica „hleba i igara“ aktuelna je i u budućnosti, te se Korporacije brinu i za ostale osnovne potrebe plebsa: hranu – putem kontrolisanja lanca brze hrane „TajniBurgeri“ („niko nije znao kakva se vrsta životinjskih proteina zapravo nalazi u njima“ (GP, 47)), i seks – putem zabrane ulične, „slobodne“, prostitucije i osnivanja još jedne korporacije „SeksMart“ pod nadzorom Korpolicije, tako da sav profit ide Korporacijama. Za zdravlje je zadužena korporacija „Zdravosvest“ (*HelthWyzer*), koja, kako je već rečeno u *Antilopi i Koscu*, ne samo leči već i proizvodi bolesti, koristeći ljude kao pokusne kuniće. Tobina majka, koja je vodila franšizu preparata Zdravosvesti, jednog dana se razbolela od neke nepoznate bolesti i počela da kopni, uprkos brojnim lekovima i vitaminskim dodacima koje je dobijala od „Zdravosvesti“. Godinama kasnije, Tobi saznaje istinu o tajanstvenoj bolesti od Pilar, članice Božjih baštovana:

„Nije čudo što su ljudi iz Zdravosvesti hteli sami da leče tvoju majku. (...) Sad mi obećaj da nikad nećeš uzeti nijednu tabletu koju proizvodi Korporacija. Nikad nemoj da kupuješ takve pilule, i nikad ih ne uzimaj ako ti ih neko ponudi, ma šta da ti kažu. Oni će ti pokazati podatke i naučnike; pokazaće ti i lekare – to ništa ne znači, jer su svi oni kupljeni.“ (Gp, 131)

Kako primećuje Džejmson (isto, 2009), u *Antilopi i Koscu* mogli smo da vidimo ovaj društveni sistem iznutra i sa vrha, iako u ovom svetu ne postoji diktatura ni totalitarizam u uobičajenom smislu. Vladajuća elita je takođe gotovo nevidljiva, jer nju predstavljaju obezličene Korporacije, u čijoj službi su i državne strukture, i politički lideri, i naučnici. S druge strane, u *Godini potopa* možemo takođe da sagledamo sistem iznutra, ali ovaj put sa dna, što je kako kaže Džejmson, uvek najpouzdanija perspektiva za procenu svakog društva.

Godina potopa pruža ne samo detaljniji uvid u šire društvo, već se bavi i organizacijom religiozne sekte „Božji baštovani“, koja u početku egzistira u plebejama, među najnižim slojevima, i za koju čak ni Korpolicija nije zainteresovana, smatrajući ih bezopasnim čudacima. Svako od četrnaest poglavlja romana počinje pesmom iz „Usmenog himnenika Božjih baštovana“ i obraćanjem Adama Jedan, vođe sekte. Njegove propovedi sadrže objašnjenja o verskim principima Baštovana, ali i komentare o događajima koji, kako radnja odmiče, najpre primoravaju Baštovane da postanu ilegalni pokret, jer je Korpolicija sve verske sekte stavila van zakona, bojeći se njihovog

uticaja na građane. Zatim dolazi do cepanja pokreta na radikalnije i umerenije krilo, i konačno, do stradanja velikog broja članova u epidemiji veštački stvorenog virusa. Sve ove događaje čitalac prati i kroz perspektivu Tobi i Ren, glavnih protagonistkinja. Renina majka se pridružuje „Božjim baštovanima“, vodeći sa sobom i osmogodišnju Ren, ali se obe vraćaju u kompleks Zdravosvesti nakon sedam godina. Uoči izbijanja epidemije, Ren radi kao plesačica u elitnom seks-klubu „Krljušti i repovi“, gde i preživljava zahvaljujući zaštitnoj zoni. Narativni tok koji se bavi Ren ima funkciju da bude spona između života u Komleksima i u plebejama, jer je Ren imala priliku da iskusi oba. Takođe, Ren predstavlja i sponu sa radnjom *Antilope i Kosca*, jer upoznaje sve protagoniste prethodnog romana – Džimija, Kosca i Antilopu. Kroz lik Ren, autorka naglašava kontrast između komforosti života u Komleksima za ograničen broj ljudi, koja se održava nauštrb siromaštva mnoštva drugih, agresivnog konzumerizma, i besprizornog trošenja prirodnih resursa, i asketskog načina života Baštovana, koji se, i pored strogih pravila ponašanja i određene doze fanatizma, ipak pokazuje kao humaniji u svom propovedanju jednakosti svih živih bića, očuvanju životne sredine i ograničenom trošenju resursa.

Narativni tok koji se tiče Tobi, pak, pokazuje nam mnogo detaljnije život običnih ljudi u plebejama, prepuštenih na milost i nemilost Korporacija. Tobin otac odbija da proda kuću kompaniji koja namerava da na tom mestu gradi stanove. Nakon toga, dobija otkaz na poslu, a Tobina majka se razboljeva, te je tako na kraju ipak primoran da proda kuću kako bi platio troškove njenog lečenja. No, i pored svega, Tobina majka umire, a otac, očajan i bez novca, izvršava samoubistvo. Tobi je primorana da napusti studije i da se krije, bojeći se da će je Korpolicija tražiti zbog očevih dugova. Izdržava se radeći slabo plaćene, nelegalne poslove, jer Korpolicija kontroliše sve legalne. Dolazi do novca najpre prodajom svoje kose, a onda i prodajom svojih jajnih ćelija na crnom tržištu, što je ostavlja bez mogućnosti da sama ima decu. Konačno, uspeva da dobije posao u „TajnimBurgerima“, gde radi za minimalnu platu. Na nesreću, tamo privlači pažnju svog šefa Blanka, glavnog antagoniste u romanu, koji radnice tretira kao svoje seksualne robinje, a kada mu dosade, obično završavaju slomljenog vrata. Božji baštovani uspevaju da spasu Tobi iz Blankovih kandži, i sakriju je u svom Vrtu, na krovu jedne zgrade. Iako je u početku skeptična prema njihovim uverenjima, Tobi uskoro postaje jedna od Eva (vođe grupe nazivaju se Adami i Eve), i upoznaje se s

organizacijom grupe. U međuvremenu, Blanko završava u Pejnbolu, ali uspeva da iz njega i izađe i pronade Tobi među Baštovanima. Međutim, Baštovani mu postavljaju zamku kako bi zaštitili Tobi. Plašeći se da će Blanko iz osвете nahuškati Korpoliciju na njih, Adami i Eve odlučuju da Tobi dobije novi identitet i bude prebačena u spa centar „Neolik“. Tako Tobi otkriva da Baštovani imaju svoje tajne sledbenike čak i u Kompleksima. Uz pomoć ovih ljudi, Tobi počinje da radi kao upravnica spa centra, gde ima priliku da iskusi život privilegovane elite. Ipak, ona se trudi da ostane verna principima Baštovana. Jedno od njihovih uverenja jeste i da se bliži smak sveta, koji nazivaju „Bezvodni potop“, za koji svaki Baštovan i Baštovanka moraju da se pripreme skupljajući zalihe hrane i drugih potrepština – svoj lični „Ararat“. Zahvaljujući ovim zalihama, Tobi uspeva da preživi epidemiju zaključana u spa centru.

Može se reći da lik Tobi predstavlja paralelu liku Džimija/Snežnog, po tome što većinu značajnih događaja posmatramo kroz njenu perspektivu. Takođe, Tobi je, kao i Džimi, primorana da značajno preispita svoj način života i principe po kojima živi. Međutim, za razliku od Džimija, koji postaje ogorčen i samodestruktivan, na ivici da izgubi sopstveni razum, katastrofični rasplet otkriva izuzetnu unutrašnju snagu Tobine ličnosti. Tobi postaje pravi vođa, sposobna da donosi teške odluke i da bude nemislordna kad je potrebno, ali takođe da nikada ne gubi iz vida potrebe svojih bližnjih i opšte dobro. Na ovaj način, Tobi uspeva da spase sebe i Ren iz spa centra, kako bi se priključile preživelim članovima Baštovana. Usput, Tobi se suočava sa Blankom – oličenjem svojih strahova, i izlazi kao pobednik. U okršaju sa preživelim članovima Baštovana, Blanko i još dva kriminalca iz Pejnbola su ubili jednog mladića i zarobili dve devojke – Ren i Amandu. Ipak, ostala dvojica ostavljaju ranjenog Blanku u napuštenoj čuvarskoj kućici i odlaze sa devojčkama. Kasnije Ren uspeva da pobegne i pronade Tobi. Tobi i Ren, u svojoj potrazi za ostalima, nailaze na Blanku u delirijumu, jer mu se rana inficirala. Tobi upotrebljava svoje baštovanske veštine i daje mu bocu negaziranog pića u koje je dodala dozu maka i otrovnih gljiva – Anđela Smrti. Iako je svesna da je počinila ubistvo, Tobi razmišlja praktično: „Ako moraš da biraš između dva zla, odaberi manje, rekao bi Zeb.“ (441) Bez obzira na miroljubiva shvatanja Baštovana, Tobi nema iluzija o Blankovoj prirodi: „Besni psi ujedaju. Šta drugo treba znati?“ (441) Ona ne želi da ugrozi ni Renin ni svoj život time što će biti iracionalno milosrdna. Ipak, svesna je da je podlegla želji za osvetom, pa u sebi „nemo izgovara reči

izvinjenja i oprostaja, kao što bi učinila za bubu“ (441), u skladu s običajima Baštovana, koji su slične reči izgovarali kada bi oduzeli život bilo kom biću.

U napetoj sceni na kraju romana, dok stoji naspram dvojice kriminalaca koji prete da ubiju Amandu, i Džimija, koji u bunilu zbog inficirane rane drži sprej-pištolj uperen u sve njih, Tobi u potpunosti vlada situacijom. Preplašena Ren primećuje: „Glas joj je snažan i jasan, potpuno miran. Sigurno zvuči zastrašujuće, a tako i izgleda – mršava, odrpana, iskeženih zuba. Kao neka sablast s televizije, kao hodajući kostur; kao neko ko nema šta da izgubi.“ (485) Zahvaljujući Tobinoj pribranosti, Ren i ona, uz pomoć Amande, uspevaju da onesposobe Pejnbolere i umire Džimija.

Između ovog i poslednjeg poglavlja u romanu umetnuta je poslednja propoved Adama Jedan „O krhkosti Univerzuma“, održana na dan Svete Julijane i svih duša, dok je epidemija smrtonosnog virusa još uvek bila u toku. Adam Jedan smatra da su svedoci nestanka ljudske vrste, i obraća se „Dušama svih živih stvorenja koje prolaze kroz Život i kroz Veliki Preobražaj, i ulaze u stanje koje se ponekad naziva Smrću, ali koje se pravilnije zove Obnavljanje Života“ (491): „Poput vas, i mi smo nastanjivali Zemlju. I poput vas, i mi sada moramo doživeti kraj svoje Vrste, i napustiti zemaljske vidike.“ (492) Prema Adamu Jedan, ljudsku vrstu je stigla zaslužena kazna za uništenje svoje okoline i životinjskih vrsta, kao i za zanemarivanje činjenice da su sva živa bića međusobno zavisna i jednako važna, i da je ravnoteža među njima koliko značajna toliko i krhka. Ipak, uništenje ljudske vrste nije razlog za radovanje. Naprotiv, Adam Jedan propoveda oprostaj i pomirenje: „Izgovorimo na kraju molitvu za Sve Duše. Među njima su i Duše onih koji su nas progonili; onih koji su ubijali Božja Stvorenja, i istrebili Njegove Vrste; onih koji su progonili u ime Zakona; koji su obožavali samo bogatstvo; i koji su, da bi stekli svetovnu moć, nanosili drugima bol i smrt.“ (493)

U poslednjem poglavlju romana, takođe na praznik Svete Julijane i svih Duša, Tobi, Ren, Amanda, polusvesni Džimi i vezani Pejnboleri sede oko vatre i dele čorbu koju je Tobi skuvala. U skladu sa propovedi Adama Jedan, Tobi simbolično daruje oprostaj svima, čak i kriminalcima, deleći s njima gutljaje čorbe.

„Želela bih da svi zaboravimo prošlost, bar ono najgore iz nje. Budimo zahvalni za ovu hranu koja nam je podarena. Amanda. Ren. Džimi. I vi, ako možete.“ Ovo je rekla dvojici Pejnbolera. (...) „Želela bih da se setimo onih koji su nestali, svih onih širom sveta, ali posebno naših odsutnih prijatelja. Dragi Adami,

drage Eve, dragi Bližnji Sisari i Bližnja Stvorenja, svi oni koji ste sad u Duhu – držite nas na oku i podarite nam svoju snagu, jer će nam zaista biti potrebna.“ (500)

Posle svih svojih iskušenja, Tobi u svom srcu prihvata Baštovansku veru kao jedini pravi i konstruktivan način da prihvati sebe i druge sa svim vrlinama i manama, i nastavi dalje. U svojoj propovedi, Adam Jedan primećuje: „Možda će Bog stvoriti novu, saosećajniju rasu, koja će zauzeti naše mesto.“ (493) Kraj romana ostavlja prostor za nadu da su Tobi i ljudi koji je slede začetak te nove, saosećajnije rase.

Kako tvrdi Hanes Bergtaler (Bergthaller, 2010: 739), verska doktrina koju propoveda Adam Jedan i na kojoj se zasniva svakodnevni život Baštovana osmišljena je da bi postigla ono što je izmicalo i Džimiju i Koscu: pomirenje između ljudske prirode, sa svim svojim manama i pogreškama, i njihove potrebe za imaginarnim poretkom koji prevazilazi i ublažava te biološke datosti⁴⁷. Ovo je očito u svim propovedima Adama Jedan, koji često zvuče kao čudna kombinacija lekcije iz biologije i teološkog traktata: „Gde bismo bili bez Flore koja nastanjuje naš crevni trakt, ili Bakterija koje nas brane od neprijateljskih nasrtaja? (...) Mislite o njima kao o najsićušnijim Anđelima Božjim, koji vrše nedokučivo delo Njegovo na sopstveni način“. (194) Iako na početku romana ovakvi nagli prelasci sa biološkog na verski registar deluju komično, čitalac sve više počinje da ceni neobičnu mešavinu poniznosti, velikodušnosti i praktičnosti sadržanih u Baštovanskoj veri. Jasno je da Adam Jedan nema nikakvih iluzija o ljudskoj prirodi, njenim agresivnim nagonima i sebičnim željama. S druge strane, ljudima je neophodna i vera koja neće protivrečiti naučnim saznanjima, već će ih dopunjavati: „Boga ne možemo spoznati razumom i merama; zaista, preterano promišljanje razumom i merenje vode u sumnju. Zahvaljujući njima znamo da su Komete i nuklearni holokaust među mogućim sutrašnjicama ...; a tada nam se iskušenje da ispoljimo zlonamernost uvlači u Dušu; jer ako nas čeka uništenje, zašto bismo se trudili da činimo Dobro?“ (277)

Vera Baštovana predstavlja pokušaj da se pomire suprotnosti – religija i naučna saznanja, duša i um, racionalno i imaginarno, priroda i kultura – i spoje u jednu doktrinu koja opstanak ljudske vrste može da učini opravdanim i moralno dobrim. Zbog toga je, kako primećuje Bergtaler (isto, 741), Atvudova i odlučila da Baštovani budu hrišćanska, a ne neopaganska sekta: uverenja Baštovana odražavaju hrišćansko verovanje u Boga

⁴⁷ „a reconciliation of the nature of human beings as evolved biological creatures, with all the frailties and flaws it entails, with their need for an imaginary order that transcends and, as it were, extenuates these biological givens.“ (Bergthaller, 739)

kao svemoćnog Tvorca, u čijoj zamisli sve ima svoju svrhu, kao i ekološke principe o važnosti i međusobnoj povezanosti svih živih bića.

Poslednju propoved Adama Jedan i poslednju scenu u romanu povezuje srednjovekovna anahoretkinja Julijana od Noriča, koju Baštovani poštuju kao sveticu. Julijana od Noriča se smatra jednim od najvećih hrišćanskih mistika, koja je svoju osobenu teologiju i svoje religiozne vizije zapisala u tekstu pod naslovom „Otkrovenje božanske ljubavi“ (*Revelations of Divine Love*, 1395), što je i prva objavljena knjiga na engleskom jeziku čiji je autor žena. Osobenost Julijaninih uverenja u odnosu na zvanično hrišćanstvo ogleda se u njenom shvatanju greha ne kao izraza zlobe, već kao neophodnog za samospoznaju, bez koje nema pravog razumevanja Boga i sveta oko sebe. Prema Julijani, Bog je svemoćan ali i pun ljubavi, i čitav svet, u svoj svojoj krhkosti, održava se zahvaljujući božanskoj ljubavi, samilosti i oprostaju⁴⁸. Adam Jedan primećuje: „Kao i uvek na ovaj dan, reči Svete Julijane od Noriča, te saosećajne Svetice iz četrnaestog veka, podsećaju nas na krhkost našeg Svemira – krhkost koju su iznova potvrdili fizičari dvadesetog veka, kad je Nauka otkrila široka prostranstva praznine što leže ne samo unutar atoma već i između zvezda. Šta je naš Svemir, ako ne puka snežna pahuljica?“ (492)

Na svoj specifičan način, Baštovanska teologija predstavlja jedinstveni spoj religije i naučnih saznanja, koji jedno drugo dopunjuju, a ne opovrgavaju. Takođe, ova teologija postaje i jedini ispravan odgovor na ekološku krizu u kojoj se čovečanstvo nalazi. Biološke osnove ljudske prirode ne mogu se ukinuti, niti izmeniti ili poboljšati putem umetnosti. Naprotiv, treba ih prihvatiti kao deo ljudskog identiteta, ali istovremeno ona ne mogu služiti kao opravdanje za neetično ponašanje, bilo da je to nanošenje bola drugima, ugrožavanje njihove sigurnosti i života, iskorištavanje njihovih slabosti ili uništenje drugih živih bića i životne sredine. Na kraju, ispostavlja se da je ono što je etično istovremeno i ekološki opravdano – podrazumeva brigu za druga živa bića i životnu sredinu bez kojih ni ljudska vrsta ne može opstati.

U romanima *Sluškinjina priča*, *Antilopa i Kosac* i *Godina potopa*, autorka se bavi, osim pitanjem identiteta svojih protagonista, i pitanjem identiteta ljudske vrste. Evidentno je da je u sva tri romana propast ljudskog društva blisko povezana i uslovljena čovekovim trošenjem prirodnih resursa, zagađivanjem i uništavanjem životne

⁴⁸ <http://www.christianhistoryinstitute.org/incontext/article/julian/>

sredine. Nažalost, čovečanstvo nije u stanju da uvidi ovu uzročno posledičnu vezu, u ubeđenju da je ljudska vrsta superiorna u odnosu na druge, i da joj je sve podređeno. Atvudova, zajedno sa sociobiolozima kao što su Dona Haravej (Donna Harraway) i Edvard O. Vilson (Edward O. Wilson), zagovara očuvanje mesta ljudske vrste u svetu prirode, a da pri tome „ljudska“ ne znači „superiorna“ ili „jedina“. (isto,74) Sociobiolog Vilson (koji se pominje u *Godini potopa* kao jedan od svetaca Baštovana) jedan je od zagovornika spoja nauke i vere, navodi u svom delu *O ljudskoj prirodi* (*On Human Nature*, 1978) da je ljudskoj vrsti potreban mit, ili ep o postanju, bilo putem evolucije bilo božanskom voljom. Evolucionarni mit zadovoljava jednu ljudsku potrebu – daje našoj vrsti svoje mesto u protoku vremena i osećanje zajedničkog porekla s drugim vrstama. S druge strane, verski mitovi o postanju zadovoljavaju drugu potrebu – potvrđuju da je ljudska vrsta deo nekog ili nečeg većeg od sebe. Ono što nam treba jeste mit koji će ujediniti ove dve potrebe, a time i čovekovu duhovnost, objedinjujući naučna saznanja i verska iskustva.⁴⁹ Dakle, kao što se vidi u sva tri romana, pripovedanje jeste suštinska ljudska potreba, koja vodi ne samo individualnoj samospoznaji, već i spoznaji i očuvanju kolektivnog identiteta ljudske vrste. U jednom od svojih predavanja Atvudova primećuje: „želja da budemo nadljudi dovodi do gubitka i ono malo ljudskosti koju još imamo.“⁵⁰ Kako kaže Šenon Hengen (Hengen, 2006: 74), biti čovek za Atvudovu znači prihvatiti čitav spektar našeg fizičkog, emotivnog, duhovnog i intelektualnog stanja. Poricanje ili ukidanje ma kog aspekta znači i oduzimanje dela svog identiteta, a takođe i narušavanje prirodne ravnoteže.

⁴⁹ E.O.Wilson Biography, Academy of Achievement; <http://www.achievement.org/autodoc/page/wil2bio-1> (22.1.15)

⁵⁰ „the desire to be superhuman results in the loss of whatever small amount of humanity you may still retain.“ (Atwood, M. (1991). „Eyes of Blood“. *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*, Clarendon Lectures in English Literature. Oxford: Clarendon Press, citirano u: Hengen, 2006: 74)

Zaključak

Zahvaljujući velikom broju tema i motiva u romanima Margaret Atvud, oni se svrstavaju u feminističku, postkolonijalnu i postmodernističku prozu, a ponekad i u naučnu fantastiku (Howells, 2006; Rosenthal, 2000). Zbog svoje poznate teorije o položajima žrtve i insistiranju na definisanju kanadske književnosti kao nezavisne i zasebne oblasti proučavanja, Atvudova se često svrstava u postkolonijalni pravac u književnosti; zahvaljujući svojim snažnim ženskim likovima i britkoj analizi njihovog društvenog položaja, ima epitet feminističke autorke; zbog nelinearnog narativnog toka, nepouzdanih naratora i naglašene intertekstualnosti njena dela pripadaju postmodernističkom pravcu u književnosti, a projekcija sumorne budućnosti ljudskog društva u nekim romanima navodi nas da ih svrstamo u dela naučne fantastike. Osim kao književnica, Atvudova je poznata i kao kritičarka društvenih i kulturoloških običaja i aktivistkinja u borbi za ljudska prava i za zaštitu životne sredine (Howells, 2006: 1). Sve ove oblasti – ljudska prava, prava žena, prava životinja, životna sredina, kao i represivne politike koja ova prava ugrožavaju - igraju značajnu ulogu u njenim delima. Iznad svega, centralno pitanje kojim se Atvudova bavi u čitavom svom književnom opusu jeste pitanje identiteta – formiranje i definisanje identiteta pojedinca, društva, nacije, pa i ljudske vrste.

Rani romani Margaret Atvud tumačeni su sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka kako u postkolonijalnom ključu, kao bliski novom kanadskom nacionalizmu, tako i u feminističkom ključu, pod uticajem drugog talasa feminizma, koji je zastupao jednakost polova i ukidanje svake diskriminacije. Međutim, devedesetih godina se u SAD- u i Kanadi pojavio treći talas feminizma, koji se obraća ženama različite etničke i rasne pripadnosti, i bavi problemom diskriminacije žena samo kao jednim delom mnogo većeg problema diskriminacije po osnovu klasne, rasne, etničke i nacionalne pripadnosti, kao i seksualne orijentacije, a početkom dvadesetprvog veka ulazimo u eru postfeminizma, u kojoj tradicionalni feminizam više nije relevantan (Modleski, 1991). Drugim rečima, od objavljivanja kritičke studije *Opstanak* (1972) pa

do danas, zapadno društvo je doživelo velike promene. Zapadna kultura i književnost više nisu fokusirane na pitanja marginalizacije žena i nacionalnog identiteta, već na stvaranje multikulturalnog identiteta koji bi obuhvatao sve nacije i manjinske grupe. Ova promena fokusa donekle se odražava i u romanima Margaret Atvud, ukoliko uporedimo one pisane od polovine osamdesetih godina do kraja veka (*Sluškinjina priča*, *Mačje oko*, *Slepi ubica*) i novije romane (*Antilopa i Kosac*, *Godina potopa*). Paradigma pozicija žrtve kao načina formiranja identiteta ipak se može primeniti kako na ranije, tako i na kasnije romane.

Ako razmotrimo tri najznačajnija romana s kraja dvadesetog veka, *Sluškinjinu priču* (1985), *Mačje oko* (1988) i *Alijas Grejs* (1996), može se reći da protagonistkinje polažu nadu u svoju sopstvenu snagu da se odupru represiji, makar i prećutno. Ono što im pomaže da sačuvaju zdrav razum jeste bavljenje umetnošću, odnosno bilo kojom aktivnošću koju smatraju samo svojom: Fredovica se trudi da sačuva svoju individualnost u totalitarnom društvu Republike Galad tako što krišom snima svoju životnu priču na audio kasete; Ilejn Rizli nalazi spas od svakodnevnih trzavica u slikarstvu; Grejs Marks zaboravlja na surovost zatvorskog života šijući jorgane. Svaka protagonistkinja nalazi se u nekim od ili ponekad (u slučaju Ilejn Rizli) u svim pozicijama žrtve; ono što im je zajedničko jeste da na kraju sve dolaze u treću poziciju („priznati da si žrtva, ali ne prihvatiti pretpostavku da je ta uloga neminovna“) i trude se na svaki način da postanu kreativne ne-žrtve. Čini se da u tome i uspevaju: Fredovica je, bar naizgled, umakla iz zatočeništva, iako na kraju romana njena sudbina ostaje nepoznata; Ilejn Rizli shvata da je emotivno zlostavljanje koje je preživela u detinjstvu oblikovalo njen sadašnji identitet ugledne umetnice i oslobađa se besa prema svojoj nekadašnjoj drugarici-mučiteljki; Grejs Marks izlazi iz zatvora i započinje novi život sa mužem, u sopstvenom domu.

Početakom dvadeset prvog veka, međutim, Atvudova se okreće širim temama nego što su individualne sudbine njenih protagonistkinja. Roman *Slepi ubica* (2000) prati istovremeni uspon i pad jedne porodice i jednog grada, kao i burna dešavanja tokom dvadesetog veka; dok je tema *Antilope i Kosca* (2003), kao i *Godine potopa* (2009), propast civilizacije i sudbina čovečanstva. *Penelopijada* (2005) predstavlja parodiju na mit o Odiseju i Penelopi, kao i dekonstruisanje društvenih normi antičkog sveta, koje, kako se ispostavlja, nisu mnogo drugačije od savremenih. U odnosu na ranije romane,

slika sveta i društveni kontekst su znatno mračniji: prisutna je oštra kritika ljudskog društva uopšte, kao i ljudske prirode i njene nemoći da obuzda svoje destruktivne tendencije. Ipak, ostaje uverenje da pojedinac i dalje poseduje snagu da se odupre represiji, kako patrijarhata, tako i političkog i socijalnog okruženja.

Društveni kontekst, a samim tim i kritika društva, zauzimaju značajno mesto u svim romanima Margaret Atvud, ali kod navedenih romana društvena dešavanja i promene (stvarne ili fiktivne) igraju suštinski važnu ulogu u zapletu, jednako kao i postupci glavnih likova. U *Sluškinjinoj priči*, Fredovica postaje deo ugnjetene društvene klase Sluškinja usled zbacivanja demokratske vlasti i uvođenja totalitarnog režima; u *Mačjem oku*, identitet protagonistkinje se konstruiše pod uticajem događaja kao što su kraj Drugog svetskog rata, nezavisnost Kanade, imigracija u Kanadu, feministički pokret; u *Alijas Grejs*, protagonistkinja dolazi u Kanadu bežeći sa svojom porodicom od gladi u Irskoj, a njena dalja sudbina je često u vezi sa usponom ili padom različitih političkih i socijalnih pokreta. Roman *Slepi ubica* istoriografski beleži mnoge turbulentne događaje u prvoj polovini dvadesetog veka poput Prvog svetskog rata, uspona komunizma, ekonomske krize tridesetih godina i Drugog svetskog rata, a istovremeno se bavi njihovim uticajem na živote protagonista. U *Antilopi i Koscu i Godini potopa*, sudbine glavnih likova neraskidivo su vezane za propast društva i uništenje životne sredine usled ljudske pohlepe za moći i bogatstvom.

U najširem smislu romani Margaret Atvud bave se konstruisanjem identiteta protagonista pod uticajem društvenih procesa. Upotrebom intertekstualnih aluzija, višestrukih narativnih perspektiva i nepouzdanih naratora, Atvudova prikazuje likove koji se sukobljavaju sami sa sobom i sa svojim okruženjem, kao i kako se identitet formira pod uticajem kontradiktornih nagona, od kojih su neki više, a neki manje društveno prihvatljivi. U njenim romanima veliki značaj ima pomeranje fokusa sa proizvoda na proces, odnosno kako protagonistkinje spoznaju da nisu samo objekti kojima se upravlja, već dinamični subjekti (Palumbo, 2000: 73). Drugim rečima, ako se primeni autorkina paradigma pozicija žrtve, kako se protagonistkinje trude da postanu „kreativne ne-žrtve“.

Može se reći da su pozicija žrtve i uloga objekta, odnosno oslobađanje od istih, jedna od glavnih tema književnog opusa Atvudove. U svojim romanima autorka se ovom problematikom bavi kako na društvenom, tako i na individualnom planu, koji su

neraskidivo povezani, pogotovo ako shvatimo da se termini „kolonizacija“ i „postkolonijalnost“ ne moraju odnositi samo na države, već i na pojedince. Protagonisti romana Atvudove su likovi koji su u različitim fazama suočavanja sa i/ili oslobađanja od uloge objekta. U prvom i drugom poglavlju govori se o romanima čije protagonistkinje odbijaju da se suoče sa činjenicom da su žrtve društvenih predrasuda, svoje porodice i okoline, ili istorijskih okolnosti, a to su romani *Mačje oko* (1988) i *Slepi ubica* (2000). Glavne junakinje ne samo da poriču da su žrtve, već se kod njih manifestuje svojevrsno slepilo, odnosno nesposobnost da sagledaju socijalni kontekst i svoju ulogu u njemu.

Motivi gledanja i vida pojavljuju se u gotovo svim romanima Atvudove, a među njima su najznačajniji: biti slep, ili videti nedovoljno jasno; projektovati probleme ili mane na druge; zameniti odraz u ogledalu sa stvarnošću; gledati kroz fotoaparat, lupu, dvogled, televizor, ili neku drugu napravu koja modifikuje stvarnost; biti očevidac; steći estetski ili umetnički pogled na stvarnost, i konačno, steći „treće oko“, odnosno „progledati“, spoznati sebe i svoju okolinu. Samozavaravanje ili simbolično slepilo mogu se shvatiti kao isto što i poricanje. Svaki roman Atvudove opisuje svojevrsnu „potragu“ (*quest*) glavnih junaka. Na početku protagonisti, koji su često i naratori, pate od delimičnog ili potpunog slepila, koga bi trebalo da se oslobode i progledaju, jer od toga često zavisi njihov opstanak. Dakle, jedna od glavnih tema u romanima je lični razvoj protagonista, sticanje lične, nacionalne i umetničke vizije, od čega zavisi njihov opstanak, i u doslovnom i u prenesenom smislu reči. (Howells, 2006: 178) Ovo je slučaj sa protagonistkinjama romana *Mačje oko* i *Slepi ubica*, koje u početku poriču i odbacuju svoju ulogu objekta ili žrtve, ili je prihvataju kao neminovnu, o čemu se govori u prvom i drugom poglavlju.

Uzrok „slepila“ protagonistkinja romana Atvudove jeste to što poriču svoju ulogu objekta, odnosno to što su nesvesne svog identiteta, zarobljene društvenim ili klasnim konvencijama. Sagledavanje te uloge i njeno odbacivanje jeste prvi korak ka sticanju sopstvene vizije i preuzimanju uloge dinamičkog subjekta. Treće poglavlje bavi se takođe protagonistkinjama romana *Mačje oko* i *Sluškinjina priča*, koje, iako između njih postoje značajne razlike, poput životnih okolnosti, uzrasta i razdoblja u kome žive, postaju svesne svoje uloge objekta i pokušavaju da je odbace.

Ova dva romana imaju formu ispovesti, odnosno fiktivne autobiografije. Atvudova u svojim fiktivnim autobiografijama često naglašava da je Subjekt neprestano u procesu nastajanja i konstruisanja identiteta, podložan stalnim promenama i uticajima drugih ljudi. U oba romana naglašena je važnost pripovedanja kao načina oblikovanja, spoznaje i očuvanja sopstvenog identiteta. U *Mačjem oku*, Ilejn Rizli putem pripovedanja svoje životne priča spoznaje i prihvata svoje potisnute uspomene i time potisnute aspekte svoje ličnosti i tako rekonstruiše svoj identitet. U *Sluškinjinoj priči*, kako bi se borila protiv „hiberniranog života“ u distopijskom društvu, Fredovica upotrebljava jedino što joj je ostalo iz prošlog života: uspomene i reči. Putem pripovedanja i prisećanja na ljude, događaje i mesta iz svog prošlog života, ona uspeva da održi integritet svoga „ja“ i da se na taj način bori protiv uloge objekta/žrtve koja joj je nametnuta. Na ovaj način, Atvudova vrlo vešto uspostavlja interakciju između teksta i čitalaca: čitaoci stiču utisak da se naratorica obraća upravo njima, i poziva ih da zajedno s njom rekonstruišu i dopunjavaju njenu priču. Fredovičina priča, i poruka koju nosi, dobija smisao tek kada je neko sasluša ili pročita; upravo u tome leži razlog zabrane razgovora, pisanja, čitanja i svake vrste komunikacije za Sluškinje u Galadu. Oduzimanje mogućnosti komunikacije oduzima nam i identitet; bez te mogućnosti, ljudsko biće svodi se na objekat.

Protagonistkinje romana *Mačje oko* i *Sluškinjina priča* svesne su da se nalaze u položaju objekta/žrtve, koji ugrožava njihov lični integritet, čak i opstanak. Kao što je često slučaj u delima Margaret Atvud, glavne junakinje ili same konstruišu identitet koji ih ograničava, ili dozvoljavaju drugima da im to urade: one moraju da nauče da nisu samo ono što žele da budu, ili ono što im je rečeno da budu (Muller, 2000: 235). Društveni kontekst često je toliko zahtevan i komplikovan da se beg od stvarnosti i prihvatanje uloga koje im je društvo namenilo čine kao jednostavnije i bezbolnije rešenje. Zato se Fredovica i druge Sluškinje osećaju sigurnije u zatočeništvu: „Već smo bile počele da zaboravljamo ukus slobode, da se osećamo sigurno među ovim zidovima.“ (SP, 146), a Ilejn Rizli trpi zlostavljanje Kordelije i njenih drugarica: „One su moje drugarice, moje najbolje drugarice. Nikada ranije nisam imala drugarice i užasava me pomisao da bih mogla da ih izgubim. Želim da im udovoljim.“ (MO, 113) Želja da udovoljimo drugima, da budemo voljeni i prihvaćeni pojavljuje se kod svake protagonistinje, mada ostaje nejasno je li ova želja istinska, ili stvorena od strane

društva da bi upravljalo pojedincima. (isto: 236) Poruka autorke je da ova želja uvek vodi u zavisnost od drugih, prihvatanje nametnutog identiteta i propuštanja prilike da postanemo kreativni subjekti. Osim toga, nije dovoljno odbaciti nametnuti identitet: protagonistkinje treba same da stvore ili rekonstruišu svoj identitet.

Prema Mileru (Muller, 2000: 239), dela Atvudove predstavljaju upozorenje da ne treba jednostavno prihvatati društvene uloge i kriterijume, bez preispitivanja. Po rečima autorke, ljudi obično vide samo dve alternative: da budu deo „mašine“ ili da budu pregaženi. Prosto prihvatiti dominantni društveni sistem („mašinu“) je jednako besmisleno kao i biti pregažen, ili negirati postojanje sistema. Dela Atvudove sugerišu da treba pronaći treći put (isto: 239), kako pojedinac ne bi bio objekat, ali ni neko ko druge stavlja u tu ulogu: pronaći taj put znači osloboditi se uloge objekta, osvojiti svoju slobodu, ali i poštovati tuđu, i prihvatiti svoje dobre i loše strane – svoju dvostrukost, pa i višestrukost – kao ono što čini identitet. Takođe, ne treba zaboraviti da se proces (re)konstruisanja identiteta nikada ne završava, jer je subjekt neprestano u interakciji sa svojim okruženjem. Četvrto poglavlje govori o odbacivanju uloge objekta/žrtve, osvajanju sopstvene slobode i preuzimanju uloge kreativnog subjekta na primeru protagonistkinja romana *Mačje oko* i *Alijas Grejs*.

Kao i *Mačje oko*, i *Alijas Grejs* je fiktivna autobiografija, u kojoj protagonistkinja komunicira sa čitaocem. Grejs Marks predstavlja oličenje kreativnog subjekta, čije pripovedanje je svesna konstrukcija namenjena određenoj publici. U *Alijas Grejs*, autorka razmatra pitanje da li uopšte postoji jedan „pravi“ jedinstveni identitet, ili je ono što nazivamo identitetom u stvari pačvork sastavljen od različitih viđenja jedne iste ličnosti. Roman se zapravo najviše bavi raznolikim tumačenjima Grejsine ličnosti i njenog slučaja od strane različitih likova. Grejs dobro razume da identitet oblikuju društvena očekivanja, dok pojedincu ostaje da im se prilagodi. U ovom smislu pitanje identiteta u *Alijas Grejs* se dotiče savremenih tema poput javnog imidža i u kojoj meri društvene konvencije, mediji i javnost utiču na percepciju identiteta. Takođe, u romanu se posebno razmatra percepcija i stavovi o ženskom identitetu, i u prošlosti i danas.

Grejs shvata da njen pravi identitet i istina mnogo manje zanimaju ljude nego njihove sopstvene verzije, koje im služile za ličnu korist i zadovoljenje ambicije. Ovakva predstava fragmentarnog identiteta odgovara postmodernističkom pojmu identiteta. Tradicionalno poimanje ličnosti kao jedinstvene celine je nestalo pod

uticajem psihoanalize, a zamenila ga je predstava o heterogenom identitetu, na koji utiču razni nesvesni procesi (Vevaina, 2006: 91). Poimanje ličnosti kao višestruke i fragmentarne konstrukcije pojavljuje se i u poeziji i u proznim delima Atvudove; kako kaže Ilejn Rizli u *Mačjem oku*: „Nikada ne postoji samo jedna, ni kod koga“⁵¹. (MO, 13)

U oba romana naglašava se važnost sećanja za rekonstruisanje sopstvenog identiteta. Obe naratorke su žrtve traume, koja je ostavila posledice u vidu amnezije, odnosno nesvesnog potiskivanja traumatičnih sećanja. Takođe, naglašena je važnost čina pripovedanja kao načina na koji rekonstruišemo svoje doživljaje i osećanja i od njih gradimo identitet. Protagonistkinje oba romana uspevaju da se oslobode uloge objekta i postanu kreativni subjekti. Ilejn Rizli se suočava sa svojim potisnutim sećanjima i, uz pomoć svoje umetnosti, prihvata i svoju traumu kao deo svog identiteta. Nasuprot tome, Grejs Marks se oslobađa uloge žrtve putem skrivanja svog pravog identiteta. Po rečima Atvudove, Grejs je naratorka s dvostrukim i kontradiktornim motivima: da ispriča i da zadrži za sebe, što predstavlja izvor jedine moći koju može da ima⁵². Moć da pruži ili uskrati različite informacije i oblikuje priču po svom nahođenju čini Grejs kreativnim subjektom. Paralela njenom pripovedanju jeste šivenje jorgana, gde Grejs od različitih fragmenata stvara dezen po svom nahođenju. Isto tako, slike Ilejn Rizli imaju jedno značenje za javnost i publiku, ali i skriveno značenje, koje je poznato samo slikarki. Kreativnost obe protagonistkinje ogleda se u njihovom stvaranju originalnih dela koja su odraz njihovog identiteta.

U petom poglavlju razmatraju se dela koja se bave pitanjem identiteta ljudskog društva, kao i mogućim ishodima ljudske težnje za dominacijom nad svojim bližnjima i ostalim živim bićima. Romani *Sluškinjina priča* (1985), *Antilopa i Kosac* (2003) i *Godina potopa* (2006), osim sudbinom svojih protagonista, bave se i širim socijalnim kontekstom, odnosno nastankom i razvojem fiktivnog društva i njegovim uticajem na individualni i kolektivni identitet.

U *Sluškinjinoj priči* i uloga naratora dodeljena je ženi, iako je utopijska/distopijska proza dominantno „muški“ žanr (Howells, 2000: 141). Roman se

⁵¹ 'There is never only one, of anyone.'

⁵² 'Grace too – whatever else she is – is a storyteller, with strong motives to narrate, but also strong motives to withhold; the only power left to her as a convicted and imprisoned criminal comes from the blend of these two motives.' (Atwood, M. (1995). In *Search of Alias Grace*, citirano u Darroch, 2004: 118)

bavi temama koje su već dugo prisutne u spekulativnoj prozi – uloga žene u društvu, rod, seksualnost, reproduktivna funkcija – ali iz ženske perspektive. Atvudova se takođe bavi onim što je u distopiji tradicionalno izostavljeno. Umesto javne sfere, u fokusu je privatni svet protagonistkinje, a umesto velikih narativa Biblije i zvanične istorije Galada glavni narativni glas je glas ućutkanog, marginalizovanog i potčinjenog Drugog.

U javnoj sferi Galada, naprotiv, glas Fredovice kao pojedinca i Sluškinja kao društvene klase, i uopšte svih društvenih grupa osim vladajuće elite je ugušen. Ograničavanjem i sprečavanjem komunikacije među ljudima oduzima im se ne samo identitet, nego i moć koju pruža razmena informacija, saznavanje i donošenje odluka. Stanovnici Galada svedeni su na podanike bez prava da odlučuju o bilo čemu, jer je režim prisvojio vlasništvo nad komunikacijom i informacijama. Nedovoljno ili pogrešno obaveštenim ljudima najlakše je vladati, tako da je kontrolisanje komunikacije i manipulacija informacijama izvor iz kog galadski režim crpi svoju moć. Prema rečima Atvudove⁵³, cilj autoritarnog režima jeste da uguši glasove i ukine reči, tako da postoje samo glas i reči onih koji su na vlasti (Somacarrera, 2006: 51).

Ova njena misao opisuje položaj svakog pojedinca u Galadu, i onih povlašćenih i onih potlačenih. Svi su svedeni na objekte i obezličeni, što je simbolično predstavljeno tako što su društvenim kastama dodeljene različite boje odeće. U galadskom društvu na delu je krajnja dehumanizacija i zatiranje individualnog identiteta u kome pojedinac postaje potrošna roba.

Osim toga, u *Sluškinjinoj priči* istražuje se kako ljudska želja da se stvori savršeno društvo i moć koja je potrebna da bi takvo društvo zaista zaživelo ne idu zajedno, i kako umesto utopije nastaje anti-utopija. Osnivači Republike Galad osvojili su vlast putem donošenja hitnih zakona, korišćenjem paravojnih organizacija, faktora iznenađenja ali i zahvaljujući relativnoj nezainteresovanosti stanovništva za dešavanja u društvu. Uspostavljena teokratsko-fašistička država uspešna je jedino u tome da svojim građanima nanosi štetu, nikako da pojedince i društvo u celini transformiše u idealne građane i društvo. Bez obzira na ženskog naratora i žensku perspektivu, *Sluškinjina priča* nije samo feministička distopija. Atvudova se ne bavi samo pravima žena, već i osnovnim ljudskim pravima.

⁵³ Atwood, M. (1980). An End to Audience? *Dalhousie Review* 60.3 (Autumn 1980), citirano u: Somacarrera, 2006: 51

Iz „Istorijskih beleški“ na kraju romana možemo shvatiti da je Galad davna prošlost, i da je ponovo uspostavljeno pravednije društvo, u kome ravnopravno učestvuju i žene. S druge strane, autorka upozorava na opasnost relativizovanja i zanemarivanja iskustava pojedinaca i na važnost ličnog svedočenja kao načina da učimo na greškama iz prošlosti. „Istorijske beleške“ ostavljaju pesimističan utisak da se istorija većito ponavlja jer ljudi nisu u stanju da izvuku pouke iz mračnih perioda svoje istorije. Na ovaj način, *Sluškinjina priča* povezuje našu prošlost, sadašnjost i moguću daleku budućnost kroz svedočanstvo o borbi pojedinca da se, uprkos represivnom socijalnom kontekstu, oslobodi uloge objekta/žrtve.

Gotovo dvadeset godina kasnije, početkom dvadesetprvog veka, Atvudova se u romanu *Antilopa i Kosac* (2003) ponovo bavi distopijskom vizijom društva, ali ovaj put ta vizija nije ograničena na jednu državu ili naciju, već se u njoj predviđa globalna katastrofa u svetu koji se „pretvorio u jedan ogroman nekontrolisani eksperiment.“ Iako je roman nastao u sasvim drugačijem istorijskom kontekstu, *Antilopa i Kosac* se može smatrati nastavkom *Sluškinjine priče*. Zagađenje i uništenje životne sredine koji su pretili jednoj oblasti Severne Amerike u *Sluškinjinoj priči*, proširili su se u *Antilopi i Koscu* na čitav svet donoseći sa sobom klimatske promene poput globalnog zagrevanja. Trend masovne potrošnje u zapadnom društvu s kraja dvadesetog veka, koji je Republika Galad pokušala da zaustavi svojom neokonzervativnom ideologijom i pozivanjem na „moralne vrednosti“, stvorio je na početku dvadesetprvog veka društvo ogrezlo u potrošačkoj dekadenciji i zavisno od visoke tehnologije, koje će konačno uništiti jedan čovek putem bioterorizma (Howells, 2005: 161). Oba romana predstavljaju odgovor autorke na društvenu i kulturnu krizu u savremenom svetu, kao i pretpostavke šta bi se moglo desiti ukoliko krenemo pogrešnim putem.

Ova dva romana imaju nekoliko značajnih zajedničkih karakteristika, kao što su utopijska vizija koja doživljava poraz, narativ koji izražava otpor prema novom društvenom poretku i završetak koji ostaje neodređen što se tiče sudbine naratora. S druge strane, postoje i značajne razlike, koje se tiču prvenstveno socijalnog konteksta i identiteta protagonista. Fredovica je zarobljenica u privatnoj, nevidljivoj sferi Republike Galad, ali je istovremeno svesna da van Galada postoji drugačiji svet i nada se da će jednog dana uspeti da ga se domogne. Radnja *Antilope i Kosca* odigrava se u svetu koji se suočava sa posledicama globalnog zagrevanja, zagađenja, masovnog izumiranja

životinjskih i biljnih vrsta i pandemije koja je pogodila čovečanstvo. Narator je naizgled „poslednji čovek na Zemlji“, i za njega nema drugog sveta u koji bi mogao pobeći.

Dok je *Sluškinjina priča* nesumnjivo vezana za socijalni i politički kontekst, istražujući pitanja individualnog i kolektivnog identiteta, u *Antilopi i Koscu* autorka smešta radnju u svet koji je postao dehumanizovan ne toliko zloupotrebom državne vlasti ili vojne sile koliko zloupotrebom naučnih saznanja u svrhu stvaranja profita za multinacionalne kompanije. Genetsko inženjerstvo, kao jedna od posledica zloupotrebe nauke, otvara put za stvaranje novih, hibridnih životinjskih vrsta i humanoida koji će preživeti svetsku pandemiju. U maniru tradicionalne naučnofantastične proze, autorka se bavi pitanjem identiteta ljudske vrste i stvaranjem „novog i boljeg“ čoveka.

Antilopa i Kosac zaista projektuje mnogo pesimističniju viziju savremenog sveta nego *Sluškinjina priča*. Čitav svet je u opasnosti, i to ne od vojne ili političke sile, već zbog zloupotrebe naučnih saznanja. Eksploatacija prirodnih resursa, nekontrolisano zagađenje, i stvaranje novih biljnih i životinjskih vrsta putem genetskog inženjerstva nepovratno su izmenile čitavu planetu. Naizgled slobodno društvo, u kome nije važno koje je ko rase, vere ili nacije, je duboko klasno podeljeno. Ogromne količine novca ulažu se u obrazovanje i u naučna istraživanja. Državne institucije, politički i verski lideri izgubili su svaki značaj u odnosu na naučna i tehnička dostignuća koja malom broju privilegovanih pružaju lagodan život i zadovoljenje svih potreba. Veoma mali broj ljudi živi u bezbednim Kompleksima uz sve privilegije, dok ogroman broj živi u anarhičnom okruženju nekadašnjih velegrada, u kojima vladaju kriminal i siromaštvo. Ovakvi društveni odnosi neodoljivo podsećaju na situaciju u današnjem kapitalističkom društvu, gde je izuzetno mali broj ljudi u posedu sve većeg bogatstva, dok se obični ljudi suočavaju sa sve većim siromaštvom.

Uporedo s krizom države i institucija i društvenim raslojavanjem, u *Antilopi i Koscu* potrošačko društvo doživljava svoj vrhunac: sve ljudske potrebe i želje – za sigurnošću, ljubavlju, lepotom, mladošću – postaju sredstvo putem koga se može ostvariti profit. U društvenom kontekstu Antilope i Kosca i Godine potopa, ispunjavanje sopstvenih želja postalo je vrhunska vrednost, i sve što vodi tom cilju je opravdano – bilo da je u pitanju ugrožavanje egzistencije i života, zagađivanje životne sredine i uništavanje prirodnih staništa. Na taj način, društveni kontekst generiše i opravdava nemoralne i destruktivne tendencije svojih članova, a iza svega stoje Korporacije, poput

nevidljive i zlokobne sile, koje eksploatišu ljudske želje i strahove u cilju ostvarivanja zarade.

Jedno od ključnih pitanja kojima se Atvudova bavi u *Antilopi i Koscu* jeste pitanje uloge jezika, književnosti i simboličkog mišljenja u razrešenju društvene i ekološke krize u kojoj se čovečanstvo nalazi. Džimi i Kosac, kao i akademske ustanove koje pohađaju, predstavljaju dva načina rešavanja ove krize (Bergthaller, 2010: 729). Džimi, kao „čovek reči“, predstavlja tradicionalni humanizam, koji umetnosti pripisuje moć da zauzda agresivne i destruktivne nagone ljudske prirode i koji se pokazuje kao neuspešan. Kosac, kao genijalni naučnik, predstavlja agresivni posthumanizam, koji bezobzirno preoblikuje ljudsku prirodu u skladu sa „ekološkim“ standardima, što dovodi do katastrofe. Kosac je svestan opasnosti u kojoj se svet nalazi, i njegov motiv nije pohlepa, već iskrena želja da ljudsku prirodu „kultiviše“ putem genetskog inženjerstva, u čemu umetnost i kultura nisu uspele. Prema Koscu, umetnost ne uspeva da zauzda destruktivne aspekte ljudske prirode, jer je i sama sublimacija istih destruktivnih želja i nagona (seksualnog i agresivnog). Međutim, ni stvaranje nove rase ne donosi zadovoljavajuće razrešenje: „novim ljudima“ nedostaju mnoge osobine koje su neodvojivi deo identiteta ljudske vrste. S druge strane, humanističko shvatanje čoveka kao „višeg bića“, koje je u stanju da kontroliše svoje destruktivne nagone zahvaljujući pismenosti, kulturi i umetnosti takođe se pokazuje kao idealističko.

Neizvestan kraj romana odslikava autorkin stav da se čovečanstvo nalazi u krizi, društvenoj i ekološkoj, koju ne ume da prevaziđe jer ne zna da izvuče pouku iz sopstvenih grešaka. Okrenuti glavu na stanje u kome se društvo nalazi ili postati deo „mašine“, kao što čini Džimi, nije odgovor, ali isto tako odgovor ne leži ni u uništenju društva. Kao što je već rečeno, Atvudova veruje da postoji treći put.

U romanu *Godina potopa*, autorka ponovo razmatra pitanje identiteta ljudske vrste i mogućnost razrešenja društvene i kulturne krize. Roman obuhvata približno isti vremenski period kao i *Antilopa i Kosac*, i zapravo se događaji u oba romana odvijaju simultano. *Antilopa i Kosac* i *Godina potopa* takođe dele zajednički obrazac naracije: oba romana počinju opisom u kojoj se nalaze protagonisti koji su preživeli epidemiju smrtonosnog virusa. U *Godini potopa* u pitanju su dve žene, Tobi i Ren, nekadašnje pripadnice ekološkog pokreta „Božiji baštovani“. Putem niza analepsi saznajemo događaje iz prošlosti koji su ih doveli u sadašnju situaciju, dok istovremeno pratimo

njihove pokušaje da prežive i ostvare kontakt sa drugim ljudima. U posljednjem poglavlju, narativni tok se prepliće s završnom scenom romana *Antilopa i Kosac*, te tako saznajemo identitet troje preživelih na koje je naišao Snežni, kao i ishod njihovog susreta.

Lik Tobi predstavlja paralelu liku Džimija/Snežnog, po tome što većinu značajnih događaja posmatramo kroz njenu perspektivu. Takođe, Tobi je, kao i Džimi, primorana da značajno preispita svoj način života i principe po kojima živi. Međutim, za razliku od Džimija, koji postaje ogorčen i samodestruktivan, na ivici da izgubi sopstveni razum, katastrofični rasplet otkriva izuzetnu unutrašnju snagu Tobine ličnosti. Tobi postaje pravi vođa, sposobna da donosi teške odluke i da bude nemilosrdna kad je potrebno, ali takođe da nikada ne gubi iz vida potrebe svojih bližnjih i opšte dobro. Verska sekta „Božji baštovani“, koja je prihvatila Tobi, izvršila je značajan uticaj na njena uverenja i pogled na svet.

Baštovanska teologija predstavlja jedinstveni spoj religije i naučnih saznanja, koji jedno drugo dopunjuju, a ne opovrgavaju. Takođe, ova teologija postaje i jedini ispravan odgovor na ekološku i društvenu krizu u kojoj se čovečanstvo nalazi. Biološke osnove ljudske prirode ne mogu se ukinuti, niti izmeniti ili poboljšati putem umetnosti. Naprotiv, treba ih prihvatiti kao deo ljudskog identiteta, ali istovremeno ona ne mogu služiti kao opravdanje za neetično ponašanje, bilo da je to nanošenje bola drugima, ugrožavanje njihove sigurnosti i života, iskorištavanje njihovih slabosti ili uništenje drugih živih bića i životne sredine. Na kraju, ispostavlja se da je ono što je etično istovremeno i ekološki opravdano – podrazumeva brigu za druga živa bića i životnu sredinu bez kojih ni ljudska vrsta ne može opstati.

U romanima *Sluškinjina priča*, *Antilopa i Kosac* i *Godina potopa*, autorka se bavi, osim pitanjem identiteta svojih protagonista, i pitanjem identiteta ljudske vrste. Evidentno je da je u sva tri romana propast ljudskog društva blisko povezana i uslovljena čovekovim trošenjem prirodnih resursa, zagađivanjem i uništavanjem životne sredine. Nažalost, čovečanstvo nije u stanju da uvidi ovu uzročno posledičnu vezu, u ubeđenju da je ljudska vrsta superiorna u odnosu na druge, i da joj je sve podređeno. Pravi odgovor bio bi prihvatanje mesta ljudske vrste u prostoru i vremenu kao jedinstvenog i neodvojivog elementa prirode, ali koja je i dalje samo jedan element u mozaiku živog i neživog sveta. Svi elementi tog mozaika su jednako važni jer uništenje

svakog od njih narušava krhku ravnotežu našeg sveta. Isto tako, biti čovek za Atvudovu znači prihvatiti čitav spektar našeg fizičkog, emotivnog, duhovnog i intelektualnog stanja. Poricanje ili ukidanje ma kog aspekta znači i ukidanje dela svog identiteta, a takođe i narušavanje prirodne ravnoteže.

Socijalni kontekst igra veoma važnu ulogu u romanima Margaret Atvud kao okvir u kome se konstruiše identitet protagonista pod uticajem društvenih procesa. Njihov identitet formira kroz konflikte sa samima sobom i svojim okruženje, kao i pod uticajem kontradiktornih nagona, od kojih su neki više, a neki manje društveno prihvatljivi. Protagonistkinje najpre poriču, a zatim spoznaju da se nalaze u položaju objekta/žrtve, koji ugrožava njihov lični integritet, čak i opstanak, a društveni kontekst i standardi veoma često podržavaju i doprinose tom položaju. Pod uticajem društvenih normi, glavne junakinje često ili same konstruišu identitet koji ih ograničava, ili dozvoljavaju drugima da im to urade: one moraju da nauče da nisu samo ono što žele da budu, ili ono što im je rečeno da budu (Muller, 2000: 235). Društveni kontekst često je toliko zahtevan i komplikovan da se beg od stvarnosti i prihvatanje uloga koje im je društvo namenilo čine kao jednostavnije i bezbolnije rešenje. Želja da udovoljimo drugima, da budemo voljeni i prihvaćeni pojavljuje se kod svake protagonistinje, mada ostaje nejasno je li ova želja istinska, ili stvorena od strane društva da bi upravljalo pojedincima. Poruka svakog od romana je da ova želja uvek vodi u zavisnost od drugih, prihvatanje nametnutog identiteta i propuštanja prilike da postanemo kreativni subjekti. Osim toga, nije dovoljno odbaciti nametnuti identitet: protagonistkinje treba same da stvore ili rekonstruišu svoj identitet. Romani Margaret Atvud predstavljaju upozorenje da ne treba jednostavno prihvatati društvene uloge i kriterijume, bez preispitivanja. Treba pronaći svoj sopstveni put, kako pojedinac ne bi bio objekat, ali ni neko ko druge stavlja u tu ulogu: pronaći taj put znači osloboditi se uloge objekta, osvojiti svoju slobodu, ali i poštovati tuđu, i prihvatiti svoje dobre i loše strane – svoju dvostrukost, pa i višestrukost – kao ono što čini identitet. Kao ni u stvarnosti, ni u romanima Atvudove proces (re)konstruisanja identiteta nikada se ne završava, jer je subjekt neprestano u interakciji sa svojim okruženjem.

Literatura

Primarna literatura:

- Atvud, Margaret. *Alijas Grejs*. Prevela Aleksandra Čabraja. Beograd: Laguna, 2006
- Atvud, Margaret. *Antilopa i Kosac*. Preveo Goran Kapetanović. Beograd: Laguna, 2004
- Atvud, Margaret. *Godina potopa*. Prevela Aleksandra Čabraja. Beograd: Laguna, 2009
- Atvud, Margaret. *Mačje oko*. Prevela Maja Kaluđerović. Beograd: Laguna, 2002
- Atvud, Margaret. *Slepi ubica*. Preveo Goran Kapetanović. Beograd: Laguna, 2000
- Atvud, Margaret. *Sluškinjina priča*. Preveo Goran Kapetanović. Beograd: Laguna, 2006
- Atwood, Margaret. "Aliens have taken the place of angels: Margaret Atwood on why we need science fiction" 17.6.2005. <http://www.guardian.co.uk> 23.4.2011.
- Atwood, Margaret. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, New York: Nan.A.Talese, 2011
- Atwood, Margaret. "Perfect Storms: Writing *Oryx and Crake*", 2003. Preuzeto sa: <http://www.oryxandcrake.co.uk/perfectstorm.asp> 23.4.2011.
- Atwood, Margaret. *Survival*. Toronto: Anansi, 1972.
- Atwood, Margaret. *Second Words*. Toronto: Anansi, 1982
- Atwood, Margaret. *The Blind Assassin*. New York: Doubleday, 2000

Studije i članci o delu Margaret Atwood:

- Bergthaller, Hannes. "Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*". *English Studies*. Vol. 91, No. 7, November 2010, 728/743
- Brooks Bouson, J. "A Commemoration of Wounds Endured and Resented": Margaret Atwood's *The Blind Assassin* as a Feminist Memoir. *Critique*. Spring 2003, Vol. 44, No. 3. 251-269
- Darroch, Heidi. "Hysteria and Traumatic Testimony: Margaret Atwood's *Alias Grace*". *Essays on Canadian Writing*. Winter 2004, Issue 81, p. 103

- Defalco, Amelia. "Haunting Physicality: Corpses, Canibalism and Carnality in Margaret Atwood's *Alias Grace*". *University of Toronto Quarterly*, Vol. 75, No. 2, Spring 2006
- Howells, Coral Ann (ur.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge University Press, 2006
- Ingersoll, Earl G. "Engendering Metafiction: Textuality and Closure in Margaret Atwood's *Alias Grace*". *The American Review of Canadian Studies* (Autumn 2001): 385-401
- Ingersoll, Earl G. (ur.) *Margaret Atwood: Conversations*. London: Virago, 1992
- Jameson, Fredric. "Then You Are Them: Fredric Jameson reviews *The Year of the Flood* by Margaret Atwood". *London Review of Books*. 10.9.2009. www.lrb.co.uk 17.1.2015.
- McCombs, Judith. "Atwood's fictive portraits of the artist: From victim to surfer, from oracle to birth". *Women's Studies*, 1986, vol. 12, str. 69-88
- Nicholson, Colin (ur.). *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*, New York: St.Martin's Press, 1994
- Nischik, Reingard M. (ur.). *Margaret Atwood: Works and Impact*, Rochester, NY: Camden House, 2000
- Oates, Joyce Carol. "Margaret Atwood: Poems and Poet", u: *The New York Times Book Review*, 1978
- Oates, Joyce Carol. "A Conversation with Margaret Atwood", u: *The Ontario Review* 9, 1979
- Robinson, Alan."Alias Laura: Representations of the past in Margaret Atwood's *The Blind Assassin*". *Modern Language Review*, 101 (2006)
- Slettedahle Macpherson, Heidi (ur.). *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010
- Staels, Hilde. "Atwood's Specular Narrative: *The Blind Assassin*". *English Studies*, 2004, 2
- Tolan, Fiona. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. New York: Rodopi, 2007

Književno-teorijske studije:

- Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2005
- Docherty, Thomas (ur.). *Postmodernism: A Reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. London: Blackwell Publishing, 1996
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1990
- Hammill, Faye. *Canadian Literature (Edinburgh Critical Guides to Literature)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007
- Harding, Sandra. *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. London: Routledge, 2003
- Howells, Coral Ann. *Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities*. New York: Palgrave Macmillan, 2003
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988
- Innes, C. L. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007
- Kröller, Eva-Marie. *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1995
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1988
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge, 1987
- McHale, Brian i Randall Stevenson (ur.). *The Edinburgh Companion to Twentieth Century Literatures in English*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview Press, 2000
- Snodgrass, Mary Ellen. *Encyclopedia of Feminist Literature*. New York: Facts On File, 2006
- Whitlock, Gillian. *The Intimate Empire: Reading Women's Autobiography*. London, New York: Cassell, 2000

Ostalo:

- Appignanesi, Richard and Chris Garratt. *Introducing Postmodernism*. New York: Totem Books, 1995
- Eagleton, Terry. *Smisao života*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2008
- Ellam, Julie. *Ian McEwan's Atonement*. London: Continuum, 2009
- Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Posmodernism*. London: Sage Publications Ltd, 2007
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: A Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991
- McLeod, S.A. *Defense Mechanisms -Simply Psychology*. Preuzeto sa: <http://www.simplypsychology.org/defense-mechanisms.html> 28.8.2013.
- Millman, China. "About Speculative Fiction". *The Handmaid's Tale Study Guide*, 2006 <http://www.gradesaver.com> 23.4.2011.
- Modleski, Tania. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*. New York: Routledge, 1998
- Nicholson, Linda (ur.). *Feminism/Postmodernism*. London: Routledge, 1990
- Rutherford, Jonathan (ur.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990
- Wilson, Edward O. *On Human Nature*. Cambridge: Harvard University Press, 1988
- Živković, Milan. *Fenomen distopijskog jezika: Na granici literarnog i realnog*. Novi Sad: Prometej, 2014

Biografija autora

Ana Sentov (26.09.1976) je diplomirala na Katedri za anglistiku na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 1999. godine. Magistarske studije iz oblasti nauke o književnosti na istom fakultetu upisala je 2004. godine. Od 2007. godine zaposlena je kao nastavnik engleskog jezika na Fakultetu za pravne i poslovne studije dr Lazar Vrkatić u Novom Sadu. U februaru 2010. godine odbranila je magistarsku tezu pod nazivom „Ženski likovi u Šekspirovim tragedijama: tradicionalno i individualno“ pod mentorstvom prof. dr Vladislave Gordić-Petković. Doktorsku disertaciju pod nazivom „Socijalni kontekst kao okvir identiteta ženskih likova u romanima Margaret Atvud“ prijavila je u aprilu 2011. godine pod mentorstvom prof. dr Zorana Paunovića. Oblasti izučavanja kreću se od Šekspirovog stvaralaštva i engleske renesansne književnosti, do postmoderne i postkolonijalne anglofone književnosti, s posebnim akcentom na karakterizaciji ženskih likova. Imala je više saopštenja na međunarodnim i nacionalnim naučnim skupovima, kao i više objavljenih radova, od kojih su najznačajniji:

Saopštenja na naučnim skupovima štampana u izvodu:

1. Konferencija HUSSE (Mađarsko društvo za proučavanje engleskog jezika), Univerzitet u Pečuju, 22-24.01.2009., naziv izlaganja: *The Concept of Time in Peter Ackroyd's **Hawksmoor***
2. I naučni skup mladih filologa Srbije, FILUM, Univerzitet u Kragujevcu, 14.02.2009., naziv izlaganja: *Objektivna i subjektivna istorija u romanu **Ostaci dana Kazua Išigura***
3. Konferencija „Jezik, književnost, identitet“, Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu, 24-25.04.2009, naziv izlaganja: *Ženski likovi u Šekspirovim velikim tragedijama: kulturni i lični identitet*
4. II naučni skup mladih filologa Srbije, FILUM, Univerzitet u Kragujevcu, 06.03.2010., naziv izlaganja: *Tiha revolucija: borba za ženski identitet u romanu **Izuzetna stvorenja Trejsi Ševalije***

5. Naučni skup „Filološka istraživanja danas”, Filološki fakultet u Beogradu, 26. i 27.11.2011., naziv izlaganja: *Utopia and dystopia in Margaret Atwood's novels*
6. Naučni skup *English Language and Anglophone Literatures Today*, Filozofski fakultet u Novom Sadu, 15.3.2013., naziv izlaganja: *Margaret Atwood's **The Penelopiad**: Do Victim Positions Still Apply?*
7. Naučni skup *English Language and Anglophone Literatures Today*, Filozofski fakultet u Novom Sadu, 21.3.2015., naziv izlaganja: *Being Human: The Question of Human Identity in Margaret Atwood's **Oryx and Crake** and **The Year of the Flood***

Saopštenja na naučnim skupovima štampana u celini:

1. „Ženski likovi u Šekspirovim velikim tragedijama: kulturni i lični identitet“. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić (urednici). *Jezik, književnost, identitet: književna istraživanja*. Zbornik radova, prvi tom, sa Treće međunarodne multidisciplinarnе konferencije u organizaciji Filozofskog fakulteta u Nišu. Nis, SVEN, 2009. (ISBN 978-86-7379 188-3) COBISS.SR-ID 172261132
2. Sentov, A. Glušac, T. „Evropske integracije i jezik“. Đurić, Đ. (ur.) Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa *Društveni izazovi evropskih integracija: Srbija i uporedna iskustva*, Fakultet za pravne i poslovne studije dr Lazar Vrkatić, Novi Sad, 2010., str. 185-195. ISBN 978-86-515-0557-0
3. „Kritika vrednosti savremenog zapadnog društva u romanu *Antilopa i kosac* Margaret Atwood“ (2013). Zbornik radova sa Međunarodnog naučnog skupa *Multikulturalnost i savremeno društvo*, Fakultet za pravne i poslovne studije, Novi Sad, 2013., str. 43-56, ISBN 978-86-7910-068-9

Radovi u naučnim časopisima:

1. „Supruge – saučesnice ili žrtve? Karakterizacija ženskih likova u *Otelu*“. *Philologia*, Naučno-stručni časopis za jezik, književnost i kulturu, broj 7, godina VII, pp 101-109, Univerzitet u Beogradu, 2009, ISSN 1451-5342

2. "The Postmodern Perspective of Time in Peter Ackroyd's *Hawksmoor*". *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature*. Vol. 7, No 1, (Vidanović, Đ., ed.) Niš: University of Nis, 2009, str. 123 – 134. UDC 821.111 – 311.2.09
3. „Female Characters Amidst Political and Cultural Clashes in Khaled Hosseini's *A Thousand Splendid Suns*”. *Gender Studies* (Dascal, R., ur.). Timisoara: University of the West, 2011, ISSN1583-980X, CNCSIS code: 258.
4. „Likovi majki u Šekspirovim tragedijama u psihosocijalnom kontekstu ranog modernog perioda. *Civitas*, no 1, I. Novi Sad: Fakultet za pravne i poslovne studije, 2011. Str. 80-92. ISSN 2217-4958
5. „Utopija i distopija u romanima Margaret Atvud”. *Civitas*, no. 2, I. Novi Sad: Fakultet za pravne i poslovne studije, 2011. Str. 149-156. ISSN 2217-4958
6. „Kleopatra, ljubavnica i vladarka: politika osvajanja u *Antoniju i Kleopatri*. *Civitas*, no.6, III. Novi Sad: Fakultet za pravne i poslovne studije, 2013, str. 200-211. ISSN 2217-4958
7. „'Unnatural hags': Shakespeare's evil women in *Titus Andronicus*, *King Lear* and *Macbeth*”. *European English Messenger*, 2014, vol. 23.1. pp 27-32

Prilog 1.

Izjava o autorstvu

Potpisana Ana R. Sentov

broj upisa _____

Izjavljujem

da je doktorska disertacija pod naslovom

SOCIJALNI KONTEKST KAO OKVIR IDENTITETA ŽENSKIH LIKOVA U
ROMANIMA MARGARET ATVUD

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada;
- da predložena disertacija u celini ni u delovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova;
- da su rezultati korektno navedeni; i
- da nisam kršila autorska prava i koristila intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu, 8. 5. 2015.

Potpis doktoranda

Ana Sentov

Prilog 2.

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije
doktorskog rada**

Ime i prezime autora: Ana R. Sentov

Broj upisa _____

Studijski program: _____

Naslov rada: SOCIJALNI KONTEKST KAO OKVIR IDENTITETA ŽENSKIH
LIKOVA U ROMANIMA MARGARET ATVUD

Mentor: Prof. dr Zoran Paunović, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Potpisana Ana R. Sentov

izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ti lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

U Beogradu, 8. 5. 2015.

Potpis doktoranda

Ana Sentov

Prilog 3.

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković“ da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom

SOCIJALNI KONTEKST KAO OKVIR IDENTITETA ŽENSKIH LIKOVA U ROMANIMA MARGARET ATVUD

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim prilogima predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučila.

①. Autorstvo

2. Autorstvo – nekomercijalno
3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci; kratak opis licenci dat je na poledini lista.)

U Beogradu, 8. 5. 2015.

Potpis doktoranda

Ana Beutov